

Marta Woszczak

Od „korzeniowych dzieci”  
do „ziemnych ludków”.  
Losy książek obrazkowych  
Sibylle von Olfers na ziemiach  
polskich

Abstract

**From the “Root Children” to “Soil Folks”. The Case of Sibylle von Olfers’ Picturebooks Reception in Poland**

The case of direct relation between Maria Konopnicka’s *Na jagody!* and Elsa Beskow’s *Puttes äventyr i blåbärsskogen* is well known and widely discussed in literature. Unfortunately, none of the researchers did not pay attention to the fact that in the case of picturebooks, separating the text from the images change the sense and reception of the work. In the late nineteenth and early twentieth century, printers and publishers of children’s literature often modified the foreign texts without giving the name of the author and original title of the book. According to this issue I analysed the relation between Sibylle von Olfers’ *Etwas von den Wurzelkindern* and Julian Ejsmond’s *Baśń o ziemnych ludkach*. I focused on the German work. Shorter and simpler text, turned out to be extremely rich and giving great scope for interpretation. In this article I proved that books of Sibylle von Olfers were integrally designed, and that meaning is generated simultaneously from written word, visual images and overall design. Not only words and images, but also cover and endpapers are significant. That is why separating images from words and using them with different text should never have happened.

**Słowa kluczowe:** literatura i książka dziecięca początku XX wieku, secesja, *picturebook*, książka obrazkowa, plagiat

**Keywords:** children’s literature and book from the beginning of twentieth century, art nouveau, *picturebook*, plagiarism

## Wstęp

Zagadnieniu zależności poematu Marii Konopnickiej *Na jagody* od utworu Elsy Beskow *Puttes äventyr i blåbärsskogen* poświęcono już kilka opracowań. Każde z nich skupiało się na innym aspekcie zjawiska. Romana Heltberg<sup>1</sup> zajęła się skandynawskimi motywami w twórczości Konopnickiej. Obok dość obszernych informacji biograficznych o szwedzkiej ilustratorce i pisarce oraz części skupiającej się na pochodzeniu i miejscu krasnoludków w literaturze dziecięcej, badaczka krótko, ale rzeczowo zestawiała oba utwory, nie odwołując się w sposób bezpośredni do plagiatu. Christian Haugaard<sup>2</sup> przeprowadził swego rodzaju śledztwo dotyczące okoliczności powstania *Na jagody*. Tego, jak, gdzie i kiedy polska pisarka miała (mogła mieć) styczność ze szwedzką książką. Na zakończenie badacz podkreślił, że plagiat na pewno dotyczy ilustracji. Jerzy Cieślowski<sup>3</sup> bardzo trafnie określił ten przypadek jako kolejny i charakterystyczny dla zagadnienia książki z obrazkami XIX i początku XX wieku<sup>4</sup>. Z kolei autorka najnowszego opracowania, Ewa Teodorowicz-Hellman<sup>5</sup>, w swoim artykule skupiła się na analizie literackiej obu tekstów. O kłopotliwej i zagadkowej proveniencji poematu Konopnickiej pisali także m.in. Janina Wiercińska<sup>6</sup>, która wymieniła inne przykłady plagiatu książek Elsy Beskow<sup>7</sup>, i Janusz Dunin<sup>8</sup>.

Na podstawie wspomnianych rozpraw można zaobserwować, że niemal wszyscy cytowani badacze podkreślali przemożny wpływ ilustracji Beskow, dzięki którym *Na jagody* posiada taką, a nie inną formę, nastrój i charakter, a także, iż to w ich przypadku należy mówić o plagiacie. Żaden z nich nie odniósł się jednak do procedury wydawniczej, w wyniku której doszło do rozdzielenia dwóch warstw – tekstowej (literackiej) i wizualnej. Jedynie Ewa Teodorowicz-Hellman zauważyła zasadniczą różnicę pomiędzy utworami, na którą nikt inny nie zwrócił uwagi:

<sup>1</sup> R. Heltberg, *Marii Konopnickiej „Na jagody” a poemat Elsy Beskow*, referat wygłoszony na sesji naukowej w Łąncucie w 1960 roku, druk powielony.

<sup>2</sup> Ch. Haugaard, *Czy Maria Konopnicka popełniła plagiat utworu szwedzkiej pisarki Elsy Beskow?*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 1, s. 99–111.

<sup>3</sup> J. Cieślowski, *Marii Konopnickiej książki z obrazkami*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 1: „Prace literackie” 1962, t. 3, s. 121–153.

<sup>4</sup> Badacz jednak błędnie utożsamiał książkę z obrazkami z tą obrazkową.

<sup>5</sup> E. Teodorowicz-Hellman, *Maria Konopnicka a Elsa Beskow, czyli o eposie dziecięcym „Na jagody!”* [w:] eadem, *Polsko-szwedzkie kontakty literackie. Studia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 2004, s. 54–65.

<sup>6</sup> J. Wiercińska, *Książka obrazkowa dziecka – tradycja i współczesność* [w:] eadem, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 76–98.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 94. Inne plagiaty to: K. Laskowski, *Oluś u króla zimy*, Warszawa: M. Arct [1909]; A. Oppman, *Historje o grzybowych ludkach*, Warszawa: M. Arct [1910].

<sup>8</sup> J. Dunin, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 119–121.

Od samego początku utwór *Na jagody!* był zatem książką z obrazkami, podczas gdy szwedzki pierwowzór przede wszystkim książeczką obrazkową, w której tekst i obraz współistnieją na tych samych prawach<sup>9</sup>.

Dlatego w przypadku książki autorskiej, jedynej w swoim rodzaju, opierającej się na nierozdzielalnym związku słów i obrazów, jaką jest *picturebook*<sup>10</sup>, w której autor i ilustrator, często w jednej osobie, zawarł swoją wizję, odłączenie słów od obrazów i na odwrót – obrazów od słów, doprowadza do destrukcji utworu. A co więcej, przez brak imienia i nazwiska autora oryginalnego utworu, zmienia się sposób odbioru dzieła, jego wydźwięk i charakter.

Dlatego w niniejszym artykule, odwołując się do szeroko dyskutowanej kwestii plagiatu książki Elsy Beskow, chciałabym przeanalizować losy książek obrazkowych niemieckiej pisarki i ilustratorki, nieznannej w Polsce autorki *picturebooków* Sibylle von Olfers. Pragnę także ukazać, że funkcjonowanie w obiegu czytelnictwem warstwy wizualnej *picturebooka*, do której dopisano nowy, inny tekst, jest nie tylko plagiatem graficznym, ale czymś więcej.

## Sibylle von Olfers i jej książki

Ilustratorkę i pisarkę pochodzącą z Królewca wraz z prekursorką Kate Greenaway oraz Elszą Beskow można zaliczyć do artystek tworzących w stylu *Art Nouveau*<sup>11</sup>. Mimo że Janina Wiercińska w swoim opracowaniu nie uwzględniła Niemki, kreacje Olfers odznaczają się wymienionymi przez badaczkę: czytelnością, prostotą, żywymi kolorami, szerokimi płaszczyznami, ciemnym

<sup>9</sup> E. Teodorowicz-Hellman, *op.cit.*, s. 55.

<sup>10</sup> B. Kiefer, *What is a Picturebook, Anyway? The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond* [w:] *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, red. L.R. Sipe, S. Pantaleo, New York–London 2008, s. 9; F. Serafini, *Understanding Visual Images in Picturebooks* [w:] *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, red. J. Evans, London–New York 2009, s. 10; a także wielu innych badaczy stworzyło definicję, która prezentuje się następująco: „A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and commercial product; a social, cultural, historical document; and foremost an experience for a child. It hinges on the interplay of illustrations and written text, the simultaneous display of two facing pages and the drama of the turning page”.

<sup>11</sup> Badaczki J. Wiercińska i A. Wincencjusz-Patyna piszą o tak zwanej „nowej fali”, jednak nie dookreślają zjawiska: J. Wiercińska, *op.cit.*, s. 93, A. Wincencjusz-Patyna, *Nie tylko Muminki, czyli to i owo o skandynawskiej ilustracji dla dzieci*, „Quart” 2011, nr 2, s. 64. Jedynie E. Teodorowicz-Hellman tłumaczy termin: „Nazwą »nowa fala«, czyli »*nya vågen*«, określano styl ilustracyjny dziecięcych książek obrazkowych, wzorowany na pracach Kate Greenaway, Waltera Crane’a, Ernsta Kreisdolfa. Jednym z głównych przedstawicieli nowej tendencji malarskiej była też sławna szwedzka ilustratorka i pisarka – Elsa Beskow, która sama tworzyła teksty do własnych książeczek obrazkowych”. Dlatego przyjmuje, że pisząc o „nowej fali”, badaczki tak naprawdę miały na myśli nowy kierunek w sztuce, czyli secesję i ewentualnych jej prekursorów.

i wyraźnym konturem, a także płaskim ujęciem. Krótką charakterystykę twórczości Elsy Beskow, autorstwa Anity Wincencjusz-Patyny, można całkowicie odnieść do ilustracji Sibylle:

Bardzo wyraźny kontur o płynnej linii, uproszczony realizm, częste przedstawienia fantastyczne, płaska, ale nasycona plama barwna – współtworzyły przyjazny, kolorowy i czarujący świat, który zresztą do dzisiaj ma wielu oddanych wielbicieli<sup>12</sup>.

Jednakże najbardziej charakterystyczne dla twórczości Niemki i obecne od samego początku są liczne, małe, wdzięczne postaci, przypominające dzieci i nazywane nimi, silnie związane z przyrodą, wiatrem, ziemią, zwierzętami, lasem, a także porami roku<sup>13</sup>. Niezwykle pogodne i ruchliwe istoty, o jasnych włosach i bardzo często w identycznych lub podobnych strojach, tworzą na stronach książek artystki radosne korowody, tańczą, bawią się i bez względu na obecność głównych bohaterów, to one przykuwają większą część uwagi czytelnika, występując niemal we wszystkich utworach pisarki.

Ona zaś, w swoim krótkim, bo zaledwie trzydziestoczteroletnim życiu napisała i zilustrowała dziewięć książek dla dzieci. Pierwsza z nich *Was Marilenchen erlebte!* ukazała się w roku 1905, tak jak wszystkie jej utwory nakładem wydawnictwa Verlag JF Schreiber Esslingen (obecnie Esslinger Verlag). Jednak największą sławę Sibylle przyniosła kolejna pozycja, *Etwas von den Wurzelkindern*, która ukazała się rok później. Obie książki, jak i pozostałe tytuły pisarki są znane i bardzo popularne współcześnie przede wszystkim w Niemczech, ale także w Wielkiej Brytanii czy Holandii<sup>14</sup>. Polscy czytelnicy poznali pierwszą książkę Olfers oraz tę najsłynniejszą na początku XX wieku jako *Zochnę w krainie śnieżek* Tadeusza Pułdowskiego oraz *Baśń o ziemnych ludkach* Juliana Ejsmonda.

## Praktyki wydawnicze a prawo autorskie

Dwa wymienione utwory Sibylle von Olfers zostały poddane tej samej procedurze co *Puttes äventyr i blåbärsskogen* Elsy Beskow. Dość nietypowe, jak by się wydawało odwrócenie kolejności – pisanie do obrazków/ilustracji, czerpanie z nich tematu i inspiracji, a nie jak to zwykle bywało, ilustrowanie gotowych utworów (baśni, opowiadań, powieści), w wydawaniu książek dla dzieci z drugiej połowy XIX wieku było zjawiskiem częstym, aby nie powiedzieć powszechnym.

<sup>12</sup> A. Wincencjusz-Patyna, *op.cit.*, s. 64.

<sup>13</sup> Dzieci śniegu (śnieżynki) w *Was Marilenchen erlebte!* (1905), korzeniowe dzieci w *Etwas von den Wurzelkindern* (1906), królicze dzieci w *Mummelchen und Pummelchen* (1906) i inne.

<sup>14</sup> *Was Marilenchen erlebte!* wydano także w Rosji i Japonii.

Rodzima literatura kierowana do młodego czytelnika dopiero zaczęła się rozwijać, podobnie jak rynek książki ilustrowanej i obrazkowej. Niebagatelny wpływ na sposób przygotowania edycji utworów dla dzieci miała trudna sytuacja polityczna (zabory), a także problemy finansowe wydawców. Współpraca z niemieckimi litografiami, wydawnictwami i drukarniami<sup>15</sup>, zaopatrującymi w barwne litograficzne ilustracje i obrazki wiele państw, o czym wspominał Stanisław Arct<sup>16</sup>, umożliwiła firmom działającym na ziemiach polskich realizację bardzo skromnych, bo zaledwie tysięcznych nakładów. Jednocześnie to właśnie Niemcy, ich dobór ilustratorów i obrazków pośrednio kreował szatę graficzną licznych wydań książek obrazkowych we Francji, Anglii, Ameryce, a także w Polsce pod zaborami. Wszystkie „obrazki” były drukowane w bardzo dużym nakładzie, by następnie „wdrukować” w nie teksty w odpowiednim języku. Dlatego książki z ilustracjami Hariet M. Benett czy Emily I. Harding i innych twórców w dokładnie takiej samej szacie graficznej ukazywały się równolegle w różnych państwach. W ten sposób nie tylko u Michała Arcta, ale i u pozostałych wydawców<sup>17</sup> ukazały się książki z obrazkami Marii Konopnickiej. Nie tylko zbiorki<sup>18</sup> z wierszami były tworzone do obrazków, lecz także *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, o czym pisali m.in. Jerzy Cieślikowski<sup>19</sup> i Stanisław Arct<sup>20</sup>, zaś Janusz Dunin wiele czasu poświęcił na odnalezienie ilustracji do pierwszego wydania<sup>21</sup>.

A zatem w związku z niewielką popularnością i elitarnością książki dla dzieci, polscy przedsiębiorcy mieli problem nie tylko ze zdobyciem polskich tekstów, ale też rodzimych ilustracji<sup>22</sup>. Między innymi dlatego ukazywały się liczne tłumaczenia, adaptacje i przeróbki, utwory w różnym stopniu zależne

---

<sup>15</sup> Nister z Norymbergii, Löwensohn z Fürth, Schreiber z Esslingen, S. Arct, *Okruchy wspomnień*, Warszawa 1962, s. 148.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 148–149.

<sup>17</sup> Gebethner i Wolff, Hoesick, Orgelbrand.

<sup>18</sup> J. Cieślikowski, *Marii Konopnickiej książki...*

<sup>19</sup> J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 38–46.

<sup>20</sup> S. Arct, *op.cit.*, s. 158: „Wynikła ożywiona korespondencja autorki z wydawcą (zniszczona oczywiście bez reszty w roku 1944), rezultatem której była wreszcie w 1896 roku cud-książka *O krasnoludkach i sierotce Marysi*. Naturalnie nic z obcych wzorów i ujęć nie stanowi treści tego opowiadania. Tak koncepcja, jak i przeprowadzenie akcji jest wyłącznie dziełem Konopnickiej. [...] To pod względem treści. Inaczej natomiast rzecz się miała z ilustracjami. Nie mieliśmy ustalonej formy zewnętrznej polskich skrzatów czy krasnoludków, nie wiadomo było, jak je ubrać, a pokutowały wzory obce: długie brody, zwisające spiczaste kaptury, obcisłe spodenki, zakrzywione nosy u czemek, mnisie habity”. Por. też strony następne.

<sup>21</sup> J. Dunin, *Dalsze poszukiwania krasnoludków z bajki Marii Konopnickiej*, „Guliver” 2005, nr 2, s. 37–43.

<sup>22</sup> O trudnościach z realizacją zamówienia w polskim przedsiębiorstwie litograficznym Fajansa pisała J. Wiercińska, *op.cit.*, s. 88.

od zagranicznych oryginałów, a także „korsarskie” przedruki pomiędzy wydawnictwami<sup>23</sup>.

Mimo pojawiających się już pierwszych aktów prawnych, not i oznaczeń dotyczących ochrony praw autorskich<sup>24</sup>, a w Anglii bardzo długiej tradycji *common law* chroniącej autora i jego dorobek, dopiero konwencja berneńska z 1886 roku ustaliła standardy międzynarodowej ochrony<sup>25</sup>. Jednakże bardzo długo jeszcze funkcjonowały praktyki wydawnicze i drukarskie na granicy prawa lub poza nią.

Często nie dochodziło do plagiatu – zarówno literackiego, jak i „graficznego” – gdyż na okładce lub stronie tytułowej występowała sygnatura lub podpis ilustratora, który nierzadko pojawiał się także na każdym obrazku, bądź stosowna notka o autorze, tłumaczu (czy raczej adaptatorze) oraz autorze rycin. Zamieszczano także dopiski: przełożył, przystosował, opisał. Samo prawo autorskie, które jednak istniało i o które dbali autorzy rodzimi (o czym obszernie pisał Bogdan Mazan w swoim artykule<sup>26</sup>), w innym stopniu obejmowało tłumaczenia i adaptacje literatury obcej, a w szczególności dopiero „raczkująca” literaturę i książkę dla dzieci. Co więcej, ilustracje z początku w ogóle nie podlegały prawu autorskiemu<sup>27</sup>, zaś przypadek plagiatu książki Elsy Beskow, jak wspomniała Janina Wiercińska<sup>28</sup>, która niestety zamiast oryginalnego tytułu podała niemiecki<sup>29</sup>, dotyczył także innych książek pisarki. Były to wydane przez Michała Arcta, jak podała Janina Wiercińska, w 1909 roku: *Olus u króla zimy* Kazimierza Laskowskiego, czyli *Olles skidfärd* (Stockholm: Wahlström & Widstrand 1907) oraz *Historje o grzybowych ludkach* Artura Oppmana, czyli *Tomtebobarnen* (Göteborg: Åhlén & Åkerlund 1910) z 1910. Także wspomniane tytuły Sibylle von Olfers ukazały się nakładem Michała Arcta, wydawcy bardzo zasłużonego dla rozwoju książki dziecięcej, pierwszego, który na szeroką skalę zaczął drukować kolorowe książki z obrazkami.

W szczególnych przypadkach – tak jak postąpiono z książką Elsy Beskow – wykorzystywano nie tylko ilustracje<sup>30</sup>, ale cały układ typograficzny książki zagranicznej, bez żadnej informacji o pierwowzorze. Gdy projekt zakładał wkomponowanie tekstu w grafikę, starano się uczynić tak samo, zaś pozostała

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 234–235.

<sup>24</sup> W Anglii i Danii na początku XVIII wieku. L. Górnicki, *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Wrocław 2013, s. 121.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 139.

<sup>26</sup> B. Mazan, *Problematyka „własności literackiej” (prawa autorskiego) w okresie pozytywizmu i Młodej Polski* [w:] *Literatura w granicach prawa (XIX–XX w.)*, red. K. Budrowska, E. Dąbrowicz, M. Lul, Warszawa 2013, s. 379–408.

<sup>27</sup> W roku 1862 *Copyright Act 1842* został rozszerzony na dzieła malarstwa, rysunki i fotografie przez *Fine Arts Copyright Act 1862* (25 i 26 *Vict. c. 68*); *ibidem*, s. 127.

<sup>28</sup> J. Wiercińska, *op.cit.*, s. 94.

<sup>29</sup> Zamiast *Olles skidfärd* badaczka podała *Hänschens Skifahrt*.

<sup>30</sup> Często nawet usuwano sygnatury ilustratorów. Tak stało się z książkami Elsy Beskow. Jednak na żadnym obrazku autorstwa Sibylle von Olfers nie ma choćby najmniejszej sygnatury.



treść umieszczano na dodatkowych stronach. Niestety, często wydawcy i drukarze nie radzili sobie z tego typu problemami.

Przypadkiem takiej nieudolności jest pierwsze wydanie *Zochny w krainie śnieżek* Tadeusza Pudłowskiego z 1909 roku, czyli *Was Marilenchen erlebte*. Ponieważ nie udało mi się odnaleźć zdigitalizowanej wersji żadnego dawnego wydania pierwszego utworu Sibylle, dlatego analizę porównawczą wersji niemieckiej i polskiej, bez dogłębnej interpretacji i zestawienia tekstów, dokonałam na podstawie współczesnego wydania *Was Marilenchen erlebte*<sup>31</sup> oraz dwóch pierwszych wydań *Zochny w krainie śnieżek*, które na specjalną prośbę zdigitalizowało i udostępniło Muzeum Książki Dziecięcej Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. J. Piłsudskiego w Łodzi<sup>32</sup>.

Podczas gdy oryginalny tekst liczy 98, jego polska adaptacja aż 628 wersów. W niemieckim wydaniu wszystkie rozkładówki zaprojektowano w ten sam sposób. Na każdej stronie parzystej znajduje się fragment utworu (zawsze dwie czterowersowe strofy), zaś na nieparzystej obrazek, do którego się on odnosi. Dzięki temu lektura zarówno słów, jak i obrazów może odbywać się symultanicznie i bez zakłóceń.

W pierwszym polskim wydaniu zachowano identyczną budowę książki. Dodatkowo utwór Pudłowskiego został opatrzony jakby śródtytułami, które jednoznacznie i szybko odsyłają do tego, co zostało przedstawione na ilustracji. Tym samym każdy obrazek to jakby inna scena, mały rozdział. Ze względu na objętość polski tekst na każdej parzystej stronie został „stłoczony” w trzech kolumnach, z podziałem także na czterowersowe strofy. Z kolei same ilustracje w porównaniu z oryginałem pomniejszono, aby umieścić pod nimi od dwóch do trzech zwrotek. Na pierwszy rzut oka widać, że fragmenty utworu pod obrazkami zostały dodane na siłę, zabieg ten negatywnie wpłynął na czytelność i przejrzystość całego *layoutu*, a także na proces czytania. Próbowano jednak zachować właściwą dla utworu korespondencję pomiędzy warstwą tekstową a wizualną książki.

W drugim polskim wydaniu z roku 1928 rozwiązano problem zbyt obszernego tekstu inaczej. Ilustracje wydrukowano w oryginalnej wielkości i powiększono liczbę stron książki. Połowa obrazków znalazła się na stronach parzystych, przed każdym nowym „rozdziałem”, i wyprzedza tekst, druga pojawia się na stronach nieparzystych, zamykając każdą część. Opisany zabieg nie tylko zmienił strukturę i układ książki, lecz także wpłynął na proces czytania. Ten stał się dodatkowo utrudniony przez nowy projekt każdej strony z tekstem. Tym razem na jedną stronę przypadło pięć zwrotek. Cztery z nich znajdują się po dwie, równoległe obok siebie, jakby w dwóch łamach. Ostatnią umieszczono poniżej. Opisany układ jest bardzo kłopotliwy, ponieważ nie do końca wiadomo, w jakiej kolejności należy czytać poszczególne fragmenty.

<sup>31</sup> 4. überarbeitete Auflage 2014.

<sup>32</sup> Wydania ukazały się nakładem wydawnictwa M. Arcta w Warszawie w 1908 i 1928 roku. Serdeczne podziękowania składam Muzeum Książki Dziecięcej WBP im. J. Piłsudskiego w Łodzi, a w szczególności Czytelni Działu Zbiorów Specjalnych.

W powyższym akapicie starałam się ukazać niektóre trudności związane z tworzeniem polskich „wersji” zagranicznych utworów<sup>33</sup>. To, że już na poziomie projektowania książki źle podjęte decyzje mogą wpłynąć na odbiór dzieła. Przede wszystkim niemieckie wydanie zostało zaplanowane i przemyślane od początku do końca, zaś związek pomiędzy tekstem a obrazami wydaje się nierozzerwalny<sup>34</sup>. To, jak wielką rolę odgrywa właśnie warstwa wizualna w książkach Sibylle von Olfers, a poza tym, że nie może być w jej wypadku mowy o ilustracjach, które można w każdej chwili oddzielić od słów, zaprezentuję w dalszej części artykułu, poświęconej interpretacji najsłynniejszej książki niemieckiej artystki *Etwas von den Wurzelkindern*.

Analizie zostaną poddane zdigitalizowane piąte wydanie *Etwas von den Wurzelkindern* najprawdopodobniej<sup>35</sup> z roku 1910, a także fragmenty drugiego polskiego wydania *Baśni o ziemnych ludkach* z 1929<sup>36</sup> oraz w całości pierwsze wydanie powojenne z 1950<sup>37</sup>. Pomocniczo wykorzystane zostały inne, współczesne niemieckie i angielskie wydania *Etwas von den Wurzelkindern*.

### *Etwas von den Wurzelkindern* a *Baśń o ziemnych ludkach*

Różnica, którą od razu można zaobserwować, dotyczy objętości tekstów. W przeciwieństwie do *Na jagody* Marii Konopnickiej i *Puttes äventyr i blåbærsskogen* Elsy Beskow, zaś analogicznie do *Zochny w krainie śnieżek*, polski tekst jest nieporównywalnie dłuższy od niemieckiego pierwowzoru<sup>38</sup>.

Oba utwory napisano regularnym ósmiozłogkowcem. Polski składa się z pięćdziesięciu czterowersowych strof o rymach krzyżowych żeńskich, nie zawsze dokładnych. Z kolei niemiecki rymuje się parzyście i można zaobserwować przewagę rymów męskich. Nakreślone układy rymów pozwalają

<sup>33</sup> Utwór Tadeusza Pułdowskiego zasługuje na szczególną uwagę także ze względu na jego późniejsze losy. W ostatnim i jedynym powojennym wydaniu *Zochny w krainie śnieżek* z 1962 roku tekst wyraźnie różni się od postaci z 1908. Na czym polegają różnice, czym mogły być spowodowane i jak wpłynęły na ostateczny kształt utworu, to zagadnienia, które najprawdopodobniej podejmę w osobnym opracowaniu.

<sup>34</sup> Oprócz *Etwas von den Wurzelkindern* i *Was Marilenchen erlebte*, rozłączając to, co nierozłączne, Michał Arct wydał jeszcze jedną książkę Sibylle von Olfers, *Prinzeßchen im Walde* z 1909 roku, która ukazała się w 1910 jako *Leśna królowna*. Autorem tekstu był Artur Oppman.

<sup>35</sup> Adnotacja widoczna na skanie. Na potrzeby artykułu dokonałam tłumaczenia utworu Olfers. Konsultacja językowa – Maria Kozłowska. Tłumaczenie zamieszczam na końcu artykułu.

<sup>36</sup> J. Ejsmond, *Baśń o ziemnych ludkach*, Warszawa: M. Arct [1929]. Analizę należałoby jeszcze uzupełnić o pierwsze wydanie z roku 1913: *Baśń o ziemnych ludkach. 10 prześlicznych obrazków kolorowych opisał wierszem Julian Ejsmond*.

<sup>37</sup> J. Ejsmond, *Baśń o ziemnych ludkach*, il. W. Zawidzka, Warszawa: Gebethner i Wolff 1950.

<sup>38</sup> *Baśń o ziemnych ludkach* – 200 wersów, *Etwas von den Wurzelkindern* – 36 wersów.



osiągnąć w przypadku *Baśni o ziemnych ludkach* większą delikatność i naturalność intonacyjną. Wiersz płynie energicznie, pogodnie i radośnie. Przewaga rymów męskich w *Etwas von den Wurzelkindern*, złagodzonych pojawiającymi się od czasu do czasu rymami żeńskimi, powoduje, że utwór jest bardziej wyrazisty, co także wiąże się z brzmieniem języka oryginału. Każda strofa niemieckiego utworu stanowi jakby zamkniętą całość, zarówno czytana cicho, jak i na głos, wymusza na końcu każdej zwrotki pauzę. Owo zatrzymanie związane jest z całą konstrukcją oryginalnej książki, bowiem na każde cztery wersy wiersza przypada jeden barwny obraz. Jednak zanim przejdę do dalszej analizy, chciałabym przedstawić różnicę w samych tytułach obu utworów.

Oryginalny niemiecki tytuł *Etwas von den Wurzelkindern* dosłownie można tłumaczyć jako *Rzecz o korzeniowych dzieciach*. Zatem w przeciwieństwie do *Baśni o ziemnych ludkach* Juliana Ejsmonda, gatunek nie został określony. Sibylle von Olfers pozostawiła miejsce dla interpretacji, wprowadziła element zaskoczenia i tajemnicy. „Rzecz” można zatem odebrać różnorodnie: jako historię, opowieść, powiastkę, opowiadanie<sup>39</sup>. Polski utwór przez słowo „baśń” w tytule od razu odwołuje się do estetyki cudowności, magiczności<sup>40</sup>. Już więc na samym początku dziecko bądź dorosły pośrednik w lekturze otrzymuje komunikat, jakiego typu to utwór, o czym będzie książka. Odwołując się do opracowania Ewy Teodorowicz-Hellman, można stwierdzić, że analogicznie do *Na jagody i Puttes äventyr i blåbärsskogen*, *Baśń o ziemnych ludkach* to baśń poetycka, zaś *Etwas von den Wurzelkindern* to baśń życzeniowa – rymowana, rzeczowa, napisana prostym i przystępnym językiem, o konkretnym słownictwie i składni<sup>41</sup>. Mimo zgodności powyższych cech opowieść Olfers ma charakter uniwersalnej i jednak magicznej przypowieści o siłach natury oraz budzącej się na wiosnę do życia przyrodzie. Dlatego oszczędność słów, język konkretny i niewielka liczba szczegółów utrzymują utwór w nastroju spokojnego marzenia sennego, pewnej tajemnicy i nadają mu uniwersalny charakter. Opowieść dzieje się zarazem wszędzie i nigdzie. Matka Ziemia, ponieważ wkrótce nadejdzie wiosna, budzi korzeniowe dzieci (głównych bohaterów baśni), małe istoty, które śpią pod ziemią wśród korzeni. Początkowo zaspana gromadka ma przygotować się do wyjścia na świat: uszyć sobie nowe, kolorowe ubranka, zatroszczyć się o owady. Wraz z nadejściem wiosny, już kolorowe korzeniowe dzieci, wychodzą spod ziemi na światło dzienne. Po okresie zabaw i psot, które przypadają na wiosnę i lato, wraz z nadejściem chłodnych dni jesiennych szybko wracają do Matki Ziemi, by zapaść w sen do następnej wiosny.

Z kolei baśń Juliana Ejsmonda w porównaniu z oryginałem jest niezwykle dynamiczna i radosna. Rama historii jest identyczna, ale pojawiają się dodatkowe postaci, szczegóły. Przede wszystkim oprócz Matki Ziemi występuje

<sup>39</sup> Z kolei współczesne angielskie tłumaczenie utworu odwołuje się jednoznacznie do historii: *The Story of Root Children*, Floris Books 2015.

<sup>40</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, hasło: Baśń.

<sup>41</sup> E. Teodorowicz-Hellman, *op.cit.*, s. 61.

postać Wiosny. To jej ziemne ludki mają zanieść dary, czyli kwiaty i owady. Podobnie jak u Konopnickiej, pojawiają się elementy charakterystyczne dla polskiego krajobrazu – np. wiosenne powroty bocianów i jaskółek. Poeta i tłumacz operuje językiem, w którym łączy styl artystyczny z potocznym, o czym świadczą m.in. słowa „wylazł” czy „manatki”. Występują także dość liczne wykrzyknienia, charakterystyczne dla literatury kierowanej do młodego odbiorcy i nadające strofom szczególną ekspresję radości:

Zrywają się ze snu malcy,  
A radość im z ocząt tryska.  
„Hej, wiosenka już się zbliża,  
Czas wychodzić z kretowiska!”

Cechą dystynktywną jest olbrzymia liczba deminutywów i hipokorystyków. To przede wszystkim one kreują pozytywną, ciepłą i słoneczną atmosferę wiersza:

Każdy z nich poniesie Wiośnie  
Jakąś małą niespodziankę:  
Ten motylka, tamten żuczka,  
Inny – maczek lub sasanek.

Pisarz, oprócz licznych zdrobnień i spieszczeń, odwołuje się także do folkloru dziecięcego<sup>42</sup>, pospolitych wyliczanek<sup>43</sup>:

Nagle... Ślimak wylazł z trawy.  
Krzykną ludki: „Pokaż rogi!  
Ślimak, ślimak, pokaż rogi,  
Dam ci grosik na pierogi!”

Wykorzystuje także charakterystyczny dla dziecięcych zabaw korowód, taniec w koło<sup>44</sup>, a także walczyka parami:

Wszystko płasa, wszystko tańczy,  
Kąkol z lilią, mak z ostróżką,  
A wesoly ziemny ludek  
Z bożą krówką, z ważką, z muszką.

Brzmi muzyka, dźwięczą śmiechy,

<sup>42</sup> O nawiązaniu do twórczości ludowej, baśni i zagadek oraz wyliczanek dziecięcych pisał m.in. we wstępie do *Antologii poezji dziecięcej* J. Cieślowski, Wrocław 1980, s. XVI.

<sup>43</sup> A. Baluch, *O poetyckiej wizji świata dziecka (czyli „Lust zum fabulieren”)* [w:] *Językowy obraz świata dzieci i młodzieży*, red. J. Ożdyński, Kraków 1995; J. Cieślowski, *Wielka zabawa: folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985.

<sup>44</sup> J. Cieślowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, s. 101–102; A. Baluch, *Od form prostych do arcydzieła*, Kraków 2008, s. 83–85.

A słoneczko wodzi tany:  
„Panie – kółko”. Kwiatki skrzą się  
Jak pas tęczy malowany.

„Dzieci w lewo, żuczki w prawo  
I powrót do swojej damy...”  
No, a teraz walc błękitny:  
„Kawalerów dobieramy!”

Ejsmond stosuje także jedną z ulubionych przez dzieci figur poetyckich, jaką jest powtórzenie<sup>45</sup>:

Ach, jak pięknie, ach, jak cudnie  
Płyną ptaków słodkie trele!  
Ach, jak pięknie, czarodziejsko  
Polnych świerszczów brzmia kapele.

Ileż w lesie czeka uciech,  
Ileż zabaw, gier, igraszek!  
Jakżeż nęci każdy kwiatek,  
Każdy motyl, każdy ptaszek.

Jednakże nie samo dookreślenie gatunku lub jego brak ma tutaj największe znaczenie. Julian Ejsmond, czy sam Michał Arct, zmienił nazwę głównych bohaterów książki. Możliwe, że odwołanie do korzeni nie wydało mu się istotne, podczas gdy odgrywają one znaczącą rolę w tworzeniu sensów całego utworu Olfers i w różnych formach znajdują się na okładce i na każdym obrazku.

Piąte, oryginalne wydanie *Etwas von den Wurzelkindern*, którego skan udostępnia International Children's Digital Library<sup>46</sup>, tak jak współczesne wydanie<sup>47</sup> mogło mieć około 230 x 300 mm. Skan sugeruje, że okładka była tekturowa, oprawiona w półpłótno<sup>48</sup>. Posiadała ozdobną, tematyczną wyklejkę, 22 strony, z których 10 to barwne, całostronicowe ilustracje na spad. Dwie z nich znajdują się na rozkładówce i tworzą duży, dwustronicowy obraz. Stronę tytułową zaprojektowano osiowo, informacje podzielono na dwie grupy: tytuł, autor, ozdobnik w formie kwiatu bratka i numer wydania oraz sygnet drukarni/wydawniczy i informacja o wydawcy.

Na każdej stronie z tekstem, na opuszczeniu, które wynosi 1/3 wysokości strony, znajdują się cztery wersy. Każda linijka zaczyna się dużą literą, tekst

<sup>45</sup> A. Baluch, *Od form prostych do arcydzieła*, s. 7–8: „Dzieci – jak wiadomo – wolą mowę wiązaną, która im wpada w ucho i zachęca do kręcenia się w kółko, do tańca lub tylko do wyklaskania tekstu. W tego typu wierszach na plan pierwszy wysuwa się poetyka powtórzenia, która objawia się zwłaszcza w refrenie, różnego rodzaju zaśpiewkach, a nawet w wypunktowanych wielokrotnie morałach”.

<sup>46</sup> [http://www.childrenslibrary.org/icdl/SaveBook?bookid=olfwurz\\_00550002&lang=English&ilang=English](http://www.childrenslibrary.org/icdl/SaveBook?bookid=olfwurz_00550002&lang=English&ilang=English) [dostęp: 15.03.2015].

<sup>47</sup> Esslinger Verlag 2010.

<sup>48</sup> Współczesne wydania, przypominające reprint, posiadają właśnie taki typ oprawy.

jest dość czytelny, gdyż zastosowano większy stopień pisma. W jednym wypadku tekst został wkomponowany w grafikę. Na rozkładówce, która w całości stanowi jedną ilustrację, znajduje się specjalna ramka zawierająca tym razem osiem krótkich wersów. Co więcej, współczesne wydania wszędzie stosują taki układ i podział wersów, dlatego można się zastanawiać, jak przedstawiała się ta kwestia w pierwszym wydaniu.

Z kolei polska książka z roku 1929 posiada 36 stron. Strona tytułowa została zaprojektowana analogicznie do niemieckiej. Brakuje dwóch elementów graficznych: kwiatowego ozdobnika i sygnetu. Bardziej ozdobny charakter ma napisane wersalikami o secesyjnym kroju<sup>49</sup> słowo „baśń”. Środek książki złożono jednym, szeryfowym krojem pisma, mocno wcinając co drugi wers. Ze względu na znacznie większą objętość tekstu, całość musiała zyskać zupełnie inny układ. Pierwsza strona z utworem rozpoczyna się niedużym, nieozdobnym inicjałem. Jest to tak naprawdę nieco powiększona pierwsza litera. Na stronach, które sąsiadują z ilustracjami, znajdują się dwie czterowierszowe zwrotki oddzielone jednowersowym odstępem. Tekst odpowiada i koresponduje z ilustracjami. Na pozostałych stronach pojawiają się trzy lub cztery zwrotki. Brak ozdobnych, tematycznych wyklejek.

Powyższe krótkie porównanie pozwala stwierdzić, że to niemiecka książka została zaprojektowana z rozmysłem (wyklejki, stały układ tekstu) i może stanowić przykład secesyjnego dążenia do tworzenia „całości stylowo jednolitych”<sup>50</sup>. Choć należy podkreślić, że liczba ozdobników jest niewielka.

Pierwszą stroną okładki tworzy całostronicowa ilustracja na spad, na której widnieje wyśrodkowany tytuł, napisany czcionką stylizowaną na frakturę, jednak o czytelności zbliżonej do antykwy. Całość złożono właśnie tym krojem. Współcześnie książki wydawane są z wykorzystaniem charakterystycznego dla secesji kroju Otto Eckmanna: Eckmann-Schrift z roku 1900<sup>51</sup>. Ze względu na jego dość niski stopień czytelności, wersje dla małych dzieci składane są fontem bezszeryfowym.

Grafika, na podstawie której zaprojektowano okładkę, posiada symetryczną kompozycję zamkniętą, przypominającą efekt lustrzanego odbicia. Znajdują się na niej (od góry do dołu) cztery bezlistne, nachylające się ku sobie i łączące się drzewa, których korzenie głęboko rozgałęziają się w ziemi. Pod powierzchnią, niczym w siatce lub na drabinie z korzeni o tylko pozornie nieregularnym kształcie, na wpół leżąc, znajdują się dwie dziecięce postacie, które jakby wyciągają do siebie ręce. Pomiedzy nimi i drzewami występuje owalna, czy raczej przez liczne odgałęzienia korzeni przypominająca kwiat wyrwa w ziemi, przez którą widać rozciągający się, zdecydowanie przedwio-

---

<sup>49</sup> Czy raczej stylizowanego na secesyjny, ozdobionego charakterystycznym falistym ornamentem.

<sup>50</sup> M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967, s. 159.

<sup>51</sup> Właśnie on połączył frakturę z antykwą, „których linia zdaje się naśladować pociągnięcia pędzla i formy roślinne”. J. Tchichold, *Nowa typografia*, Łódź 2011, s. 24; *Typography: Design and Practice*, Lindley 2007, s. 30.

senny krajobraz. Wspomniana wyrwa, wraz z postaciami i splatającymi się korzeniami przypomina bramę, tajemne przejście. Niemal zaprasza czytelnika do środka. Uzupełnieniem okładki jest wyklejka, na której znajdują się tajemnicze cienie małych postaci, które trzymają w rękach rośliny. Trawy i kwiaty są nieproporcjonalnie duże w stosunku do postaci. Wyklejka rozbudza ciekawość, skłania do zastanowienia się nad tym, kto rzuca tak dziwne, małe cienie<sup>52</sup>.

Ilustracja okładki przypomina rysunek o dość widocznym czarnym konturze. Postaci, elementy i plany traktowane są płasko. Kolory są czyste, choć całość utrzymana jest w brunatnych barwach: brązu, umbry i ochry, jedynie krajobraz został oddany w kolorze wiosennej zieleni. Wszystkie wymienione cechy i inne, takie jak: ciemny, wyraźny kontur, faliste linie, rezygnacja z perspektywy, operowanie płaskimi plamami barwnymi, wertykalizm, jasna, blada, czysta, pastelowa kolorystyka, a przede wszystkim temat – przyroda, pory roku i liczne motywy florystyczne, jednoznacznie przyporządkowują ilustracje, ale też całą książkę, traktowaną jako dzieło sztuki, secesji. Tak charakterystyczne dla niej uwielbienie świata organicznego jest widoczne we wszystkich pięknych, delikatnych całostronicowych ilustracjach. Zawsze są one poprzedzone fragmentem tekstu, który stanowi pewnego rodzaju wskazówkę, jak odczytywać i zinterpretować obraz<sup>53</sup>. Zarysowuje zdarzenie, tłumaczy to, co się dzieje, podczas gdy wszystkie inne szczegóły odbiorca odczytuje z ilustracji. Dopiero razem z nią całość uzyskuje właściwe znaczenie, które umożliwi zrozumienie głębszego sensu historii.

Korzenie – o czym wcześniej była już mowa – przewijają się przez całą książkę i posiadają bardzo bogatą symbolikę. To one żyją niewidoczne, głęboko ukryte pod ziemią, niczym skarb. To one pobierają wodę i utrzymują rośliny przy życiu. To z nich często wiele gatunków się odradza. Brzydkie, ciemne, brudne, zwykle niedostrzegalne, stanowią podstawę istnienia całego świata roślin. Dlatego ich korzeniowymi dziećmi są kwiaty i trawy, które po otrzymaniu znaku od Matki Ziemi (czyli przebudzeniu), dobroczynnej gleby i energii organicznej krążącej w niej, powoli przebijają się przez pokrywę ziemi, wychodzą na światło dzienne. Zanim się to uda, korzeniowe dzieci muszą przejść metamorfozę, odpowiednio przygotować się na przyjście wiosny, uszyć sobie barwne ubrania (wytworzyć pąki i płatki) oraz wybudzić z hibernacji owady, pobudzić do życia ich jaja i larwy. Starsze dzieci, w tekście określone jako *Wurzelnungen*, zaś na ilustracji przedstawione jako dzieci w krótkich spodenkach i czapkach, to rośliny zielne, przede wszystkim trawy, zaś mniejsze postacie

---

<sup>52</sup> Badacze przeprowadzają zdecydowanie bardziej wnikliwe analizy wyklejek picturebooków. Np.: L. Sipe, C. Mc Guire, *Picturebook Endpapers: resources for Literary and Aesthetic Interpretation* [w:] *Talking Beyond the Page*, red. J. Evans, Londnon–New York 2009, s. 62–80.

<sup>53</sup> Á. Kibédi Varga, *Kryteria opisu relacji pomiędzy słowem a obrazem* [w:] *Słowo/obraz*, red. G. Godlewski *et al.*, Warszawa 2007, s. 15; S. Wystouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 63–97.

w sukienkach do ziemi – to kwiaty. Można zastanawiać się nad płcią dzieci, trawy wydają się bardziej męskie, zaś kwiaty i same kolorowe sukienki – żeńskie. Jednakże zgodnie z dziewiętnastowiecznym zwyczajem małe dzieci obojga płci do osiągnięcia pewnego wieku ubierano w sukienki<sup>54</sup> i w przypadku korzeniowych dzieci podział ze względu na płeć nie jest możliwy. Wszystkie są niewielkiego wzrostu, nie zawsze są większe od owadów, które także przedstawiono na obrazkach. Mają rumiane, delikatne dziecięce twarze. Na początku wszystkie posiadają brązowe ubrania, które następnie zmieniają w kolorowe (kwiaty) i zielone (trawy). Także ciemne włosy się przemieniają, wraz z wyjściem na słońce przybierają płowy odcień.

Ów moment wyjścia to najpiękniejszy obraz książki. Dzieci, już w wiosennych strojach, razem z owadami wychodzą spod ziemi, spośród korzeni. Każde trzyma w rękach jakąś roślinę, te w zielonych spodenkach i pelerynach z kapturami – żdźbła traw, te w kolorowych sukienkach – kwiat w takim samym kolorze co szata. Jednak wymienione rośliny i owady zostały oddane w taki sposób, aby bezbłędnie można było określić ich gatunek. Między innymi są to: biedronka, chrząszcz jelonek, wiechlina zwyczajna, życica trwała, chaber, stokrotka, mak, koniczyna, mniszek lekarski, konwalia, przebiśnieg, niezapominajka. Łatwo zauważyć, że wszystkie gatunki fauny i flory to pospolite kwiaty, trawy i owady łąk, pól i lasów, tak ulubione przez artystów secesji. Małe, niepozorne, rzadko zauważane czy obserwowane gołym okiem, stały się niewyczerpanym źródłem inspiracji artystów<sup>55</sup>. Zagościły nie tylko w ornamentach, ale stały się też tematem licznych utworów literackich symbolistów. Część z nich także poświęcono zmianom pór roku, rozkwitaniu kwiatów, dojrzewaniu warzyw i owoców. W literaturze dla dzieci końca XIX i początku XX wieku fantastyczne roślinne postaci, humanoidalne istoty o roślinnych cechach i ich historie były bardzo popularne. Należy w tym miejscu wymienić między innymi: jedno z najwcześniejszych książek tego rodzaju autorstwa Ernsta Kreidolfa (*Blumenmärchen* i *Gartentraum*) oraz Elsy Beskow (*Blomsterfesten* i *Täppan*, *Lasse Liten* i *Trädgården*). W przeciwieństwie do wymienionych autorów Sibylle von Olfers nie zamieniła typowych ludzkich cech korzeniowych dzieci na roślinne. *Wurzelkinder* mają wygląd kilkulatek, dlatego wydaje się, że istotki niosą kwiaty i trawy, a nie są nimi, co może wpływać na inny sposób odczytania utworu.

W związku z tematyką florystyczną bardzo popularna stała się także tak zwana mowa lub język kwiatów. Nie będę zajmować się genezą zjawiska<sup>56</sup>, chciałabym tylko zaznaczyć, że tworzono słowniki symbolicznego znaczenia kwiatów, także dla dzieci. Niezwykłe przykłady tego typu zbiorów to książki

---

<sup>54</sup> Stanisław Arct pisał, że dopiero gdy skończył pięć lat, dostał od rodziców pierwsze chłopięce ubranko. S. Arct, *op.cit.*, s. 50.

<sup>55</sup> M. Wallis, *op.cit.*, s. 176.

<sup>56</sup> I. Sikora, *Młodopolska florystyka poetycka*, Wałbrzych 2007, s. 193–205.



Waltera Crane’a i Kate Greenaway<sup>57</sup>, zaś na temat ich funkcji, adresata i sposobu opracowania należałoby napisać oddzielną rozprawę. Obecnie niemiecki wydawca Olfers na podstawie pochodzących z *Etwas von den Wurzelkindern* i bardzo dobrze oddanych przez ilustratorkę rozpoznawalnych kwiatów zaprojektował ilustrowany poradnik, jakby zielnik<sup>58</sup>. W przypadku kwiatów, jakie zamieściła w swoim utworze Olfers, odwołując się do *Language of Flowers*, niemalże wszystkie posiadają pozytywne znaczenie<sup>59</sup>. Tym bardziej małe, wdzięczne i delikatne kwiaty polne oraz leśne podkreślają radość z powodu nadejścia wiosny.

Właśnie ilustracja z barwnym korowodem kwiatów dzieli utwór na dwie części – ciemną – zimową, o przewadze odcieni brązu, rozgrywającą się pod ziemią, oraz tę wiosenną i letnią – radosną, pełną kolorów i słońca. W tej drugiej części pojawiają się także dodatkowe ornamenty roślinne, ze względu na zmianę ujęcia głównego planu. Splatające się korzeniami, wysmukłe, rosnące pionowo w górę pary roślin, tworzą ramki okalające główną scenę. Zmianie ulega perspektywa, korzeniowe dzieci, czy już raczej kwiaty i trawy, a także towarzyszące im owady oraz małe zwierzęta odbiorca widzi jakby z pewnego oddalenia, nie z bliska, jak to było wcześniej. Może się to wiązać z popularnością stosowania wszelkiego rodzaju ramek czy ozdobnych bordiur w książkach dla dzieci, aby stworzyć efekt obrazka, na który się patrzy, który jest oglądany właśnie z większej odległości. Co więcej, poszczególne ramki odnoszą się do danej pory roku: kwitnące kwiaty – wiosna, dojrzewające zboże – lato, już żółknące i czerwieniące się dzikie wino – jesień. Oprócz wspomnianej dychotomii książka ma także budowę ramową: zaczyna i kończy się pod ziemią, rozpoczyna się wyrwaniem ze snu, a zamyka zapadnięciem na powrót w sen. Dlatego utwór nie tylko może odnosić się do pór roku, zmian w przyrodzie i krążących w niej materii oraz energii, lecz także do biegu i porządku całego życia oraz istnienia, od narodzin aż po śmierć, po kolejne narodziny i tak bez końca. Nie należy także zapominać o Matce Ziemi, jedynej dorosłej i statycznej postaci w książce. Symbolika ziemi<sup>60</sup> jest niezwykle bogata. Ten kolejny wątek, a także wiele innych na pewno można by jeszcze rozwinąć, a samo przechodzenie od motywu do motywu, od znaczenia do znaczenia mogłoby

---

<sup>57</sup> W. Crane, *A Flower Wedding*, Cassell & Company 1905; K. Greenaway, *Language of Flowers*, Londyn: Routledge and Sons 1900. Należy rozważyć kwestię, czy i dla jakich młodych osób pisano tego typu teksty.

<sup>58</sup> *Meine Kindergartenfreunde*, ilustracje S. von Olfers, G. Lenz, Esslinger Verlag Schreiber 2013.

<sup>59</sup> Na podstawie tłumaczenia własnego, znaczenia zaczerpnęłam z *Language of Flowers*: mak czerwony – pocieszenie, mak biały – sen, antidotum, stokrotka – niewinność, mniszek lekarski – wiejski mędrzec, koniczyna biała – myśl o mnie, niezapominajka – nie zapomnij o mnie, dzwonek niebieski – stałość, trwałość, chaber (bławatek) – delikatność, fiołek – wierność, pierwiosnek – wczesna młodość, konwalia – powrót szczęścia, złoć łąkowa – wesołość.

<sup>60</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło: Ziemia.

trwać w nieskończoność, tak samo jak w nieskończoność korzeniowe dzieci będą się budzić, cieszyć wiosną i z nadejściem chłódów zapadać w sen.

## Podsumowanie

Zatem *picturebook* Sibylle von Olfers, na pierwszy rzut oka o skromnej budowie, jest otwarty na interpretację na co najmniej trzech różnych poziomach. Pierwszy z nich, najłatwiejszy i najbardziej powierzchowny, zbliża utwór do *Baśni o ziemnych ludkach* i traktuje go jako cudowną, ciepłą i pozytywną bajkę o dobrych duszkach czy krasnoludkach, które są odpowiedzialne za przygotowanie przyrody na przyjście wiosny. To dzięki nim łąki, pola, lasy stają się żywo zielone, kolorowe od kwiatów i pełne owadów, ptaków, życia. To wraz z ich odejściem i zapadnięciem w sen zimy cała przyroda zamiera, zastyga, zasypia na czas chłódów.

Drugi, zdecydowanie bardziej symboliczny, traktuje utwór jako historię o zmieniających się porach roku, o krążącej w przyrodzie energii. Ostatni – jako symboliczną przypowieść o życiu, porządku świata. Na podstawie tak wielu możliwości interpretacji i bogactwa znaczeniowego niemieckiej przypowieści można odnieść wrażenie pewnej banalizacji czy infantylizacji tematu i samego utworu w adaptacji Juliana Ejsmonda. Korzeniowe dzieci sprowadzono w *Baśni o ziemnych ludkach* do kategorii krasnoludków, elfów, pracowitych, roześmianych i rozbawionych skrzatów, a nie uśpionych podczas zimy i budzących się do życia na wiosnę sił natury, roślin zielonych oraz różnobarwnych kwiatów. A zatem, mimo wielu ciepłych i wiosennych obrazów, pogodnego nastroju i języka przyjaznego dziecku, a także regularności wiersza i wspaniałej zdolności tworzenia rymów, należy podkreślić, że utwór Juliana Ejsmonda przede wszystkim opisuje obrazy Sibylle von Olfers. Dopowiada także inne szczegóły i tworzy własną historię, w znacznym stopniu przetwarzając i zmieniając wizję pisarki<sup>61</sup>. Dlatego wydaje się, że refleksja Ewy Teodorowicz-Hellman zamykająca zestawienie utworów Konopnickiej i Beskow, pod wieloma względami może mieć zastosowanie do utworów Ejsmonda i Olfers. Opowieści są zasadniczo różne, łączy je ogólny temat (nadej-

---

<sup>61</sup> Podobnie postąpił z książką Niemki angielski tłumacz, czy tak naprawdę adaptator, który tym razem mową niewiązaną opisał ilustracje i wszystko, a nawet więcej niż to, co się na nich znajduje. Może warto wspomnieć o tym, że Brytyjczycy wydają skróconą i przeznaczoną dla maluchów wersję utworu pod tytułem: *My First Root Children* (Floris Books 2012), oraz że powstała książka *Mother Earth And Her Children* (Sibylle von Olfers, *Mother Earth and Her Children: A Quilted Fairy Tale*, przeł. J. Zipes, il. S. Schoen-Smith, Breckling Press 2007) – dość udane tłumaczenie tym razem na mowę wiazaną, ale z ilustracjami zaczerpniętymi ze specjalnie przygotowanej narzuty. Także holenderska wersja z początku XX wieku, tym razem rymowana, posiada znacznie więcej tekstu niż oryginał. Jest to wydanie: *Van de wortelkindertjes*, versjes van Alfred Listal, Alkmar–Gebr, Kluitman około 1920.

ście wiosny). Zastanawiające jest jednak to, czy rzeczywiście, jak podkreśla badaczka, zostały napisane z myślą o odbiorcach w różnym wieku i odmiennych możliwościach percepcyjnych<sup>62</sup>.

Powyższa analiza wykazała, że *Etwas von den Wurzelkindern* pod względem materialnym (okładka, wyklejka, liczba i układ stron książki), wizualnym (ilustracje/obrazy) i tekstowym (tytuł, wiersz) stanowi jednolitą i spójną całość, a poszczególnych elementów nie sposób rozdzielić. Książka może być dekodowana na wiele sposobów i na różnych poziomach, w zależności od wieku i doświadczenia czytelnika<sup>63</sup>. Zatem sugestia dotycząca adresatów w różnym wieku, tego że Julian Ejsmond napisał swoją baśń dla starszych, zaś Sibylle von Olfers dla młodszych dzieci, nie musi być słuszna. Współcześnie, a może i nie tylko współcześnie, opowieść Niemki wpisuje się w nurt literatury o podwójnym adresacie<sup>64</sup>.

Mimo że w porównaniu z *Baśnią o ziemnych ludkach*, a nawet pierwszą książką Olfers *Was Marilenchen erlebt*, utwór jest bardzo krótki, a język oszczędny i dość prosty, *Etwas von den Wurzelkindern* to piękna, intrygująca i uniwersalna książka – *picturebook*, który zasługuje na prawdziwe, wnikliwe tłumaczenie i który nigdy nie powinien stać się ofiarą plagiatu. W dodatku nie tylko plagiatu graficznego, gdyż naganna praktyka wydawnicza końca XIX i początku XX wieku, przejmując jedynie obrazy Sibylle von Olfers, doprowadziła do destrukcji dzieła oraz nieprzewidywalnych zmian w jego recepcji i percepcji.

#### *Etwas von den Wurzelkindern*

„Wacht auf, wacht auf, ihr Kinderlein,  
Es wird nun wohl bald Frühling sein!“ –  
Da reckt und streckt die kleine Schar  
Und fährt sich durch das wirre Haar.

Schnell machen alle sich bereit  
Und nähn sich selbst ihr Frühlingskleid.  
Mit Nadel, Schere, Fingerhut  
Geht ihre Arbeit schon ganz gut.

#### *Rzecz o korzeniowych dzieciach*

„Zbudźcie się, zbudźcie, małe dzieci,  
Wkrótce nadejdzie wiosna!” –  
Zaraz przeciąga i podnosi się gromadka  
I czesze [ręką] swoje potargane włosy.

Szybko biorą się za przygotowania  
I szyją sobie wiosenne ubranka.  
Z igłą, nożyczkami, naparstkiem  
Ich praca idzie całkiem dobrze [szybko, sprawnie].

<sup>62</sup> E. Teodorowicz-Hellman, *op.cit.*, s. 60.

<sup>63</sup> M. Nikolajewa, *Interpretative Codes and Implied Readers of Children's Picturebooks* [w:] *New Directions in Picturebook Research*, red. T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, C. Silva-Díaz, New York–London 2010, 27–40.

<sup>64</sup> K. Zabawa, *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Kraków 2013, s. 92–101.

Nun kommt ein jedes Wurzelkind  
Und bringt sein Kleidchen ganz  
geschwind  
Hinein zur guten Mutter Erde,  
Damit's von ihr gemustert werde.

Die Wurzeljungen unterdessen,  
Haben auch nicht ihr Amt vergessen;  
Mit Pinsel, Bürste, Farbentopf  
Gehn sie den Käfern an den Schopf.

Und als der Frühling kommt ins Land,  
Da ziehn gleich einem bunten Band,  
Die Käfer, Blumen, Gräser klein,  
Frohlockend in die Welt hinein.

Im Walde, unterm dichten Grün,  
Sieht man alsbald Maiglöckchen blühen.  
Ein lust'ger Schelm die Schnecke' erschreckt,  
Das Veilchen sich am Baum versteckt.

Es spielen hier den ganzen Tag  
Vergissmeinnicht am klaren Bach;  
Wie eine kleine Königin  
Lässt's Mummelkind umher sich ziehn.

Auf grüner Wies am Feldestrand,  
Die Blümlein tanzen Hand in Hand,  
Gräslein und Käfer freun sich sehr,  
Ach, wenn's doch immer Sommer war'!

Da kommt der Herbst mit Sturm und Wind,  
Treibt sie zur Mutter heim geschwind.  
„Geh' nun zu Bett, du kleine Schar,  
Und schlaf dich aus bis nächstes Jahr!“

Teraz każde korzeniowe dziecko  
przychodzi  
I szybko przynosi swoją sukienkę  
Dobrej Matce Ziemi,  
Aby była przez nią sprawdzona.

Korzeniowi chłopcy w międzyczasie  
Nie zapomnieli o swoich obowiązkach;  
Pędzlem, szczotką i farbą  
Poprawiają chrząszczom czupryny [Zabierają się za  
chrząszcze].

I gdy Wiosna nastaje w krainie,  
Wtedy, niczym kolorowa wstęga,  
Małe chrząszcze, kwiaty, trawy [zielone rośliny]  
Radośnie wychodzą na świat.

W lesie, wśród gęstej zieleni,  
Wnet widać, jak kwitnie konwalia.  
Zabawny urwis straszy ślimaka,  
Fiołek chowa się za drzewem.

Bawią się tutaj cały dzień,  
Niezapominajka w przezroczystym strumyku;  
Dziecko-grązel jak mała królowa  
Jest obracana w kółko [ciągniona].

Na zielonej łące na skraju pola,  
Gromadka kwiatów tańczy ręka w rękę,  
Zielone trawy [rośliny] i chrząszcze radują się bardzo,  
Ach gdyby zawsze trwało lato!

Wtem nadchodzi jesień z burzą i wiatrem,  
Przepędza je prędko do matki, do domu.  
„Idź do łóżka mała gromadko,  
I wyśpij się do następnego roku!”

## Bibliografia

- Arct S., *Okruchy wspomnień*, Warszawa 1962.  
Baluch A., *Od form prostych do arcydzieła*, Kraków 2008.  
Baluch A., *O poetyckiej wizji świata dziecka (czyli „Lust zum fabulieren”)* [w:] *Językowy obraz świata dzieci i młodzieży*, red. J. Ożdyński, Kraków 1995.  
Cieślakowski J., *Antologii poezji dziecięcej*, Wrocław 1980.  
Cieślakowski J., *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.

- Cieślakowski J., *Marii Konopnickiej książki z obrazkami*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 1: „Prace literackie” 1962, t. 3.
- Cieślakowski J., *Wielka zabawa: folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985.
- Crane W., *A Flower Wedding*, Cassell & Company 1905.
- Dunin J., *Dalsze poszukiwania krasnoludków z bajki Marii Konopnickiej*, „Guliwer” 2005, nr 2.
- Dunin J., *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Ejmond J., *Baśń o ziemnych ludkach*, Warszawa: Michał Arct [1929].
- Ejmond J., *Baśń o ziemnych ludkach*, il. W. Zawidzka, Warszawa: Gebethner i Wolff 1950.
- Górnicki L., *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Wrocław 2013.
- Greenaway K., *Language of Flowers*, Londyn: Routledge and Sons 1900.
- Haugaard Ch., *Czy Maria Konopnicka popełniła plagiat utworu szwedzkiej pisarki Elsy Beskow?*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 1.
- Heltberg R., *Marii Konopnickiej „Na jagody” a poemat Elsy Beskow*, referat wygłoszony na sesji naukowej w Łańcucie w 1960 roku, druk powielony.
- Kibédi Varga Á., *Kryteria opisu relacji pomiędzy słowem a obrazem* [w:] *Słowo/obraz*, red. G. Godlewski et al., Warszawa 2007.
- Kiefer B., *What is a Picturebook, Anyway? The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond* [w:] *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*, red. L.R. Sipe, S. Pantaleo, New York–London 2008.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Laskowski K., *Oluś u króla zimy*, Warszawa: M. Arct [1909].
- Mazan B., *Problematyka „własności literackiej” (prawa autorskiego) w okresie pozytywizmu i Młodej Polski* [w:] *Literatura w granicach prawa (XIX–XX w.)*, red. K. Budrowska, E. Dąbrowicz, M. Lul, Warszawa 2013.
- Meine Kindergartenfreunde*, il. S. von Olfers, G. Lenz, Esslinger Verlag Schreiber 2013.
- Nikolajeva M., *Interpretative Codes and Implied Readers of Children’s Picturebooks* [w:] *New Directions in Picturebook Research*, red. T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, C. Silva-Díaz, New York–London 2010.
- Oppman A., *Historje o grzybowych ludkach*, Warszawa: M. Arct [1910].
- Pudłowski T., *Zochna w krainie śnieżek*, Warszawa: M. Arct [1908].
- Pudłowski T., *Zochna w krainie śnieżek*, Warszawa: M. Arct [1928].
- Pudłowski T., *Zochna w krainie śnieżek*, il. H. Balicka, Warszawa 1961.
- Serafini F., *Understanding Visual Images in Picturebooks* [w:] *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, red. J. Evans, London–New York 2009.
- Sikora I., *Młodopolska florystyka poetycka*, Wałbrzych 2007.
- Sipe L., Mc Guire C., *Picturebook Endpapers: resources for Literary and Aesthetic Interpretation* [w:] *Talking Beyond the Page*, red. J. Evans, London–New York 2009.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000.
- Tchichold J., *Nowa typografia*, Łódź 2011.

- Teodorowicz-Hellman E., *Maria Konopnicka a Elsa Beskow, czyli o eposie dziecięcym „Na jagody!”* [w:] eadem, *Polsko-szwedzkie kontakty literackie. Studia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 2004.
- Typography: Design and Practice*, Lindley 2007.
- Van de wortelkinderjes*, versjes van Alfred Listal, Alkmar–Gebr, Kluitman około 1920.
- von Olfers S., *Etwas von den Wurzelkindern* [1910].
- von Olfers S., *Etwas von den Wurzelkindern*, Gondolino 2012.
- von Olfers S., *Mother Earth and Her Children: A Quilted Fairy Tale*, przeł. J. Zipes, il. S. Schoen-Smith, Breckling Press 2007.
- von Olfers S., *The Story of the Root Children*, Floris Books 2015.
- von Olfers S., *The Story of the Snow Children*, Floris Books 2013.
- von Olfers S., *Was Marilchen erlebte*, Thienemann-Esslinger 2014.
- Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1967.
- Wiercińska J., *Książka obrazkowa dziecka – tradycja i współczesność* [w:] eadem, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.
- Wincencjusz-Patyna A., *Nie tylko Muminki, czyli to i owo o skandynawskiej ilustracji dla dzieci*, „Quart” 2011, nr 2.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Zabawa K., *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Kraków 2013.

