

DOI: 10.31648/an.7434

JAK PISAĆ WSPÓŁCZESNE BAŚNIE.  
PRZYKŁAD DOROTY MASŁOWSKIEJ  
*JAK ZOSTAŁAM WIEDZMA*

HOW TO WRITE CONTEMPORARY FAIRY TALES:  
DOROTA MASŁOWSKA'S  
*WHEN I BECAME A WITCH*

**Joanna Chłosta-Zielonka**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8057-1898>

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie / University of Warmia and Mazury in Olsztyn

e-mail: [j.chlosta-zielonka@uwm.edu.pl](mailto:j.chlosta-zielonka@uwm.edu.pl)

**Keywords:** children's literature, literary fairy tale, consumerism, Dorota Masłowska

**Abstract:** The aim of this article is to answer the question as to how to make a child reader interested in and focusing attention on reading. According to Jerzy Cieślowski and many other researchers, children's literature has its own rules, poetics of genres, and specific communications circuit: publishing houses, the market, the press, and criticism. Dorota Masłowska employed the form of a literary fairy tale to reach out to a young audience. Using the conventions of this genre, she described one of the most painful problems of modern times – excessive consumerism, in which modern man completely loses himself.

Prekursor badań nad literaturą dziecięcą w Polsce, Jerzy Cieślowski, wielokrotnie wypowiedział się na temat jej statusu. Od początku domagał się skupienia większej uwagi na tzw. literaturze czwartej, twierdząc słusznie, że „jest to literatura rządząca się własnymi prawami, posiadająca własną poetykę form inicjalnych i gatunków, własny i pełny obieg komunikacyjny: wydawnictwa, rynek, prasę, krytykę” [Cieślowski 1985, 12]. Dowartościowując tę odmianę literatury w latach 70. upominał się o jej nową definicję:

Literaturę i podkulturę dziecięcą określa porządek chronologiczny i gatunkowy tematu, który nie przekracza wieku jej adresata i odbiorcy. Jest nim dziecko, a nie młodzież. Przy czym sformułowanie „dziecięca”, a nie „dla dziecka”, zostało użyte celowo. Dla autora bowiem utworem dziecięcym być może również utwór napisany niekoniecznie dla dzieci, ale i taki, który realizuje określoną intencję i strukturę bycia ludycznego i postawę świadomie zinfantylizowaną. Natomiast termin podkultura stanowi w naszych szkicach nie tylko coś obok i innego od literatury, ale wskazuje również na sposoby istnienia utworów, które są partyturami, scenariuszami dla współuczestniczących odbiorców. Podkulturą zostały objęte także sytuacje bycia dzieci w ich folklorze, jak i świat mitotwórczego pamiętania dzieciństwa w wieku dojrzałym [Cieślikowski 1975, 5-6].

Cieślikowski odrzucał mechanizm sprowadzania dziecięcego czytelnika do roli naiwnego podmiotu. Nakładał zaś na autorów książek dla dzieci zobowiązanie wejścia do ich świata i umiejętność odnalezienia w nim obrazów, znaczeń, słów bliskich dziecku i świadczących o jego wrażliwości opartej na baśniowym i naiwnym, w sensie pierwszym, bez racjonalnego tłumaczenia, postrzeganiu świata. Podobnej pracy wymaga proces tłumaczenia utworów obcojęzycznych dla dzieci, na co zwracają uwagę badacze zagadnienia [Albińska 2009, 260]<sup>1</sup>.

Już w nowym stuleciu, postulując właściwą ocenę literatury dziecięcej, jej badacz Grzegorz Leszczyński, proponował projekt krytyki paistycznej (grec. *pais* – dziecko), w którym „chodziłoby o czytanie tekstu jako dziecko, o ideę dziecięcego odczytywania utworu, barwę dziecięcej lektury. Krytyka paistyczna mogłaby być metodologicznym odpowiednikiem krytyki feministycznej. Jak ta ostatnia proponuje odczytanie dzieł z perspektywy kobiecej, tak ta pierwsza – z perspektywy dziecięcej” [Leszczyński 2003, 26].

Jeszcze dalej w swoich propozycjach metodologicznych idą zwolennicy tzw. *children studies*. Jedną z badaczek przenoszących ten termin w krąg polskiej przestrzeni literackich oddziaływać jest Karolina Szyborska. Powtarza ona za amerykańskimi badaczami:

Dzieciństwo i „dziecięcość” jako usamodzielniająca się dyscyplina naukowa wypływały więc dopiero wraz z przemianami wywołanymi zainteresowaniem ruchami mniejszościowymi, a więc ruchami feministycznymi, *gender studies* i postkolonializmem, na fali zwrotów narratologicznych, topograficznych, lingwistycznych. „Dzieciństwo” zaczęło budować własny przedmiot badania, własny system, własną teorię. Stał się też słyszalny jego głos pośród innych, dobrze już rozwiniętych gałęzi wiedzy [Szyborska 2013, 182].

Powszechna stała się zatem opinia, że czytelnik dziecięcy jest niezwykle wymagający, uważny i wnikliwy w obcowaniu z dziełem literackim. Potrafi

---

<sup>1</sup> Karolina Albińska pisze na przykład: „W praktyce oznacza to, że przekład tekstów dla młodszych – i zarazem mniej wyrobionych czytelników – wymagać będzie większej ingerencji z uwagi na konieczność uczynienia go «łatwiej przyswajalnym» dla odbiorców. Relacja dziecko – tłumacz jest jednak przyjazna, nie ma w niej miejsca na wyższość, ponieważ osoba dokonująca przekładu nie patrzy na świat jedynie oczami dorosłego. Każdy tłumacz był przecież kiedyś dzieckiem i nadal je w sobie nosi” [Albińska 2009, 260].

dostrzec i wytknąć każdą nieścisłość, znudzi się, gdy tekst nie będzie interesujący i szybko książkę porzuci. Dlatego też, by pisać literaturę dla dzieci i młodzieży, potrzeba nie lada umiejętności. Interesujące wydaje się zjawisko powstania inspiracji do tworzenia tekstów dla najmłodszego czytelnika. Dlaczego pisarze podejmują wyzwanie, narażając się na czytelnicze odrzucenie, i decydują się na pisanie utworów dla dzieci?

Aby tworzyć dla dzieci, zdaniem wielu autorów, trzeba spełnić bardzo ważny warunek: należy umieć przebywać w ich świecie i czuć się trochę dzieckiem. Danuta Wawiłow (1941-1999) pierwszy tomik wierszy dla dzieci *Rupaki* wydała w 1977 roku, po urodzeniu własnych: córki Natalii i syna Konstantego. Sama nie zaznała czulej miłości macierzyńskiej i chciała dać jej jak najwięcej swoim pociechom, a poprzez wiersze także innym. Zdawała sobie sprawę, że wymaga to sporych umiejętności: „Żeby pisać dobrą książkę o psie, trzeba być psem albo przynajmniej choć trochę się nim poczuć, żeby pisać dla dziecka trzeba być w środku dzieckiem” [Mucha 2005, 21]<sup>2</sup>.

Znakomicie o możliwościach dojścia do hermetycznego świata dziecka pisała badaczka literatury dziecięcej, Alicja Baluch, komentując poczynania dorosłych starających się do niego powrócić i zbliżyć poprzez sztukę. Nie jest to łatwe: „Aby więc człowiek dorosły mógł powtórnie osiągnąć ten świat – pisała – (...). Powinien na nowo nauczyć się patrzeć, słuchać i dziwić, aby zrozumieć dziecko, które intensywnie przeżywa radość istnienia i urzeczenia światem” [Baluch 1987, 15]. Baluch tłumaczy specyfikę dziecięcych emocji, które charakteryzuje intuicja i nieprzewidywalność:

Dziecko bowiem w swoim otwartym i entuzjastycznym poznawaniu rzeczywistości łapie bez wyboru jej przeróżne objawy: ułamki słów, strzępki rozmów, fragmenty obrazów, luźne odcinki doświadczeń. Nie próbuje ich ująć syntetycznie, nie stara się o ich intelektualne uporządkowanie. Wszystko jawi mu się razem, w kształcie całościowym o charakterze kolażu obrazowego lub zdarzeniowego. Czynnikiem scalającym jest tu jedynie lep emocji [Baluch 1987, 15-16].

Wspomniany wcześniej Cieślukowski dokonał wiele lat temu najprostszej hierarchizacji pisarzy tworzących literaturę dziecięcą:

U niektórych twórczość dla dzieci wypełnia ich cały status pisarski, u innych stanowi dominantę. Dla pewnej części autorów pisanie dla dzieci jest uprawianiem jednego z rodzajów literackiej twórczości, równoległe do innych gatunków literackich; dla niektórych napisanie utworu „dzieciom” bywa tylko jednorazowym incydentem, z jakiejś okazji, najczęściej osobistej, emocjonalnej [Cieślukowski 1985, 190].

---

<sup>2</sup> Podobnie oceniał Wisławę Szymborską Michał Rusinek, z którą jako sekretarz spędzał wiele czasu: „Kiedy się lepiej poznawało Wisławę Szymborską, zauważało się, że była osobą pozbawioną wieku. Oczywiście były fizyczne znamiona tego, że nie jest już nastolatką, ale intelektualnie, emocjonalnie i socjalnie była osobą bez wieku. Zatrzymała się na jakimś etapie, z którego nie chciała wyjść. Wydawała się żeńską wersją Piotrusia Pana” [Szymborska oczami Rusinka... 2016].

Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie, w jaki sposób można współcześnie zainteresować dziecięcego czytelnika i skupić jego uwagę na lekturze, a także z jakiego powodu pisarze decydują się na pisanie dla najmłodszych?

Ciekawą propozycją ostatnich lat, spełniającą wymagania stawiane literaturze dla dzieci, jest książka Doroty Masłowskiej *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci*.

Dla porządku historycznoliterackiego trzeba przyznać, że Masłowska nie tworzy literatury dla dzieci. Ma jednak na swoim koncie kilka głośnych literackich osiągnięć. Odkryta przez Pawła Dunin-Wąsowicza, ówczesnego redaktora pisma „Lampa”, promowana przez pisarzy znanych i ważnych w ostatnich kilkunastu latach: Jerzego Pilcha i Marcina Świetlickiego, szybko stała się najważniejszym zjawiskiem literackim pierwszej dekady XXI wieku. *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* (2002) została uhonorowana w 2002 roku Paszportem „Polityki” i znalazła się w finale Nagrody Literackiej Nike 2003, a *Paw królowej* otrzymał prestiżową Nike w 2006 roku. Te dwie powieści, niezależnie od preferowanych stylów pisania i mód, zaskoczyły krytykę literacką dojrzałością warsztatu pisarskiego [Cieśla-Szymańska 2007; Wójtowicz-Zajac 2016]. Niespełna dwudziestoletnia pisarka, a przy drugiej książce dwudziestotrzyletnia, stworzyła teksty jednorodnie językowo, o doskonale zorganizowanym świecie przedstawionym<sup>3</sup>. Ich niewątpliwym atutem była niezwykle trafna diagnoza przemian kulturowych, które właśnie dokonywały się w polskich subkulturach młodzieżowych (*Wojna polsko-ruska*) czy w świecie tzw. show-biznesu (*Paw królowej*), po raz pierwszy tak udanie zobrazowanych w tekście literackim<sup>4</sup>. Umiejętność tę Masłowska przeniosła także na kolejne swoje książki. Były to dwa dramaty: *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* (2006) i *Między nami dobrze jest* (2008). Pierwszy pokazuje osamotnienie i brak życiowych celów młodego pokolenia, prowadzące do destrukcji i wykołowania, drugi obnaża problemy z międzypokoleniowym dialogiem babki, córki i wnuczki, z których tylko babka zdobywa się na ponadczasową refleksję, a należące do młodszych pokoleń córka i wnuczka, pograżają w pozbawionym jakichkolwiek wartości świecie konsumpcjonizmu i taniego błogostanu [Dąbrowska 2015]. Kolejną powieścią, w mniemaniu autorki najlepszą z dotychczas napisanych [Masłowska 2012, 26], opublikowaną w 2012 roku, pt. *Kochanie, zabiłam nasze koty*, pisarka kontynuuje obnażanie kondycji współczesności, nieautentycznej, wypełnionej wszechobecnymi symulakrami codzienności, opartej na powielaniu zachowań

<sup>3</sup> Szczególnie *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* pozwoliła na wskazanie wielu interesujących procesów zachodzących w języku subkultur młodzieżowych, a także zilustrowanie trudności w ich tłumaczeniu na język rosyjski. Szerzej [Orzechowska 2017; 2017a].

<sup>4</sup> Trzeba pamiętać, że obok Masłowskiej pojawiła się wówczas także twórczość o dziesięć lat starszego Sławomira Shutego, autora takich książek jak m.in. *Bełkot* (2000), *Cukier w normie* (2002), pierwszej powieści hipertekstowej *Blok* (2002), *Zwał* (2004) czy *Produkt polski* (2005), których fabuły w podobnie bezkompromisowy sposób obnażały przemiany polskiej obyczajowości, rodziny czy młodzieżowych subkultur, szczególnie tzw. blokiersów.

podpowiadanych przez popkulturę rupieci i śmietnika<sup>5</sup>. Przedostatnia książka Masłowskiej, a ostatnia jej powieść z 2018 roku *Inni ludzie*, nawiązuje swoją fabułą, a przede wszystkim wykreowanymi postaciami, do jej debiutu. Wydaje się, jakby Silny z *Wojny polsko-ruskiej* powrócił. Pojawia się w różnych wariantach wulgarności, m.in. reprezentując tępy pseudointelektualizm lub pseudomądrość. Tym literackim faktem po raz kolejny autorka komentowała mentalność części polskiego społeczeństwa.

W kontekście przedstawionych głównych tematów, podejmowanych przez pisarkę, nie dziwi specjalnie fakt, że utwór *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci*, napisany w 2014 roku w zamierzeniu dla dziecięcego odbiorcy, jest tak bardzo tożsamy z całą „dorosłą” twórczością Masłowskiej. Pisarka przyznała w wywiadzie, że fabułę konsultowała z córką:

Oczywiście, była moją konsultantką. Testowałam na niej ten tekst od samego początku, obserwując, czy nie zasypia, czy się nudzi, czego nie rozumie, gdzie są mielizny. Bez niej bym sobie nie poradziła. Sztuka ma taką archaizującą formę mrocznej baśni, opowiedanej na zapiecku ballady. Jednocześnie jest jak najbardziej zaczepiona we współczesności i posługuje się motywami i rekwizytami zaczerpniętymi z życia mojej córki [*Masłowska czyta dzieciom...* 2014].

O źródłach powstania tej książki opowiedziała także w 2014 roku Justynie Sobolewskiej:

Zostałam namówiona przez Agnieszkę Glińską. (...) Zawsze byłam fanką przedstawień Agnieszki dla dzieci: *Pippi* i *Wiedźm*. (...) Więc bardzo się napaliłam na tę współpracę, ale potem przyszedł impas. Wiele miesięcy zajęło mi przebrnięcie przez tony literatury dziecięcej, czytałam wszystko, co mi się nawinęło. Może się wydawać, że dla dzieci pisać łatwo, że wystarczy poślizgać się na fali wyobraźni. A tak naprawdę ta literatura wymaga szczególnego namysłu. *Jak zostałam wiedźmą* napisałam bardzo szybko, ale namyślanie się nad tym, jak to zrobić rozsądnie, fascynująco i z zachowaniem „godności Doroty Masłowskiej”, czyli pewnej własnej linii stylistycznej, zajęło mi sporo czasu [*Masłowska czyta dzieciom...* 2014].

Utwór był pisany także z myślą o realizacji teatralnej, która jeszcze lepiej mogłaby oddać przesłanie pisarki skierowane do dzieci, ale również do dorosłych. Nieregularnie rymowana opowieść Doroty Masłowskiej stała się podatnym materiałem na sztukę teatralną. W reżyserii Agnieszki Glińskiej i z muzyką Wojciecha Waglewskiego miała premierę, niedługo po papierowym wydaniu, 28 maja 2014 roku w Teatrze Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie.

<sup>5</sup> Urszula Pawlicka diagnozowała następująco: „W *Kochanie, zabiłam nasze koty* powracają stare idee niczym upiory, które nawet już nie straszą, ale zwyczajnie nudzą. To świat ogarnięty przeraźliwą monotonią i niesłychanym rozczarowaniem. Wszystko tu uległo przewartościowaniu. Piękne syreny z Odysseusza zyskują postać wynędzniałych, podtrutych i pijanych kobiet. Mickiewiczowski przestwór oceanu to już nierozwlekły obszar bujnej roślinności, ale nieogarnięta przestrzeń niespełnionych pragnień. Zużyta metafora snu i oceanu, tytuły z brukowca, testy psychologiczne z magazynów kobiecych, postmodernistyczne anakoluty zdaniowe, imiona rodem z hollywoodzkich filmów. Wszystko na granicy tandety. Masłowska pokazuje świat, który dojada swój ogon” [Pawlicka 2013, 182].

Autorka przy powstaniu utworu umiejętnie wykorzystała konwencję baśni. Dzięki ustaleniom Brunona Bettelheima wiadomo, że „Baśnie ofiarowują dziecku takie obszary wyobrażeniowe, których nie odkryłoby samo, poddają dziecku obrazy, z których może korzystać kształtując własne fantazje na jawie, przez co może nadawać lepszy kierunek swemu życiu” [Bettelheim 1985, 23]. Potwierdza tę myśl Zofia Adamczykowa: „Baśń poszerza wiedzę dziecka o świecie i rządzących w nim prawach, a także o człowieku – o skali jego przeżyć wewnętrznych i motywach działania, wychowując tym samym do życia społecznego oraz wprowadzając w świat trwałych ogólnoludzkich idei i dążeń” [Adamczykowa 2001, 168].

Opowieść Masłowskiej została ujęta w formę baśni odpowiednią dla odbiorcy w wieku od 8 do 12 lat. Umożliwiło to pisarce na przekazanie diagnozy dotyczącej przemian współczesnej rzeczywistości. W tym wieku dzieci odznaczają się na tyle rozwiniętą dojrzałością, że potrafią odczytać nie tylko naiwny sens utworu, lecz także dysponują doświadczeniem umożliwiającym im na dotarcie do głębszych treści baśniowego przekazu.

A zatem trzeba przyjąć, że utwór *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci* pod względem gatunkowym należy zaliczyć do baśni literackich, które mają nieograniczone możliwości formalne. Jak dowodzi Jolanta Ługowska:

Baśnie literackie różnią się między sobą pod względem sposobu interpretacji zasad baśniowego świata przedstawionego, a także stosunkiem do literackiej i folklorystycznej tradycji oraz repertuarem zastosowanych wzorców fabularnych. Łączy je jednak to, że formę pierwotną, embrionalną, stanowi dla nich baśń, która jest zazwyczaj kontynuacją folklorystycznej tradycji gatunku [Ługowska 2006, 14].

Wzorzec gatunkowy baśni literackiej ustaliła Violetta Wróblewska na podstawie wspólnych cech baśni ludowych i literackich. Wskazała, że „Najistotniejszym składnikiem świata przedstawionego w baśni jest cudowność jako główna siła sprawcza zdarzeń”, a także „występująca w baśniach konstrukcja fabuły: od nieszczęścia (braku) lub szczęścia” [Wróblewska 2003, 34]. Badaczka, odwołując się do określonego przez Władimira Proppa zespołu funkcji<sup>6</sup>, uwypukliła ważność występowania na początku fabuły tzw. szkody, a w finale – jej likwidacji. Podążając za ustaleniami Proppa, przypomniała, że w baśni powinien pojawić się odpowiedni dobór bohaterów (królewny, czarodzieje, dzieci itd.) oraz ich przydział ról (obok bohatera właściwego – antagonistą, osoba wyprawiająca w świat). Zwróciła uwagę również na konieczność istnienia ludzkiego bohatera głównego lub takiego, który człowiekiem może się stać. Wróblewska podsumowując swoje ustalenia, stwierdziła, że w baśni „Naczel-

<sup>6</sup> Według Władimira Proppa, autora słynnej pracy *Morfologia bajki magicznej*, „Stałymi niezmiennymi elementami bajki są funkcje działających postaci, niezależnie od tego, kto i jak je spełnia. One właśnie stanowią podstawowe części składowe bajki. Liczba funkcji składowych w bajce magicznej jest ograniczona” [Propp 2011, 23].

na cechą świata przedstawionego, obok cudowności, staje się jego harmonijna dwuplanowość, dzięki przenikaniu się sfery magicznej i sfery realistycznej” [Wróblewska 2003, 35].

W interpretacji Masłowskiej fabuła przede wszystkim odsyła do rzeczywistości magicznej, w której życiowe prawdopodobieństwo przeplata się ze światem pozaziemskich czarów: pojawia się świat postaci o ponadludzkich cechach, biorących udział w nieprawdopodobnych zdarzeniach, zmieniających rzeczywistość z użyciem magicznych, posiadających pozarozumowe moce przedmiotów. Jedną z głównych bohaterek tej opowieści wąsata wiedźma, jak to w baśniach bywa, o niezbyt sympatycznej powierzchowności, jest postacią nieczułą, wyzbytą empatii, podążającą za spełnieniem własnych potrzeb – kobiety, zanurzonej w zdeformowanej popkulturze. To także metafora wszechogarniającej rzeczywistości z całym katalogiem spraw niedorzecznych, niemożliwych do spełnienia, irracjonalnych w swoim zamierzeniu.

Baśń Masłowskiej opowiada przede wszystkim o zwycięstwie konsumpcjonizmu. Komentarze, odnoszące się do marzeń człowieka XXI wieku o posiadaniu coraz większej ilości pieniędzy i rzeczy, pojawiają się niczym wypowiedzi chóru w tragedii antycznej:

A jak już zasną, to nie śni im się nic ładnego, nie,  
tylko że mają więcej, więcej, więcej, więcej –  
albo że mają mniej, mniej, mniej, mniej, ciągle mniej,  
prawie nic. I śnią im się te wszystkie  
rzeczy, które muszą kupić, kupić, kupić i mieć, mieć, mieć [Masłowska 2014, 36].

Lecz gdy tylko którą kupią, pojawia się wtem  
inna, piękniejsza jeszcze bardziej. O nie, o nie, o nie!  
I jęczą, i się męczą, i palcami chciwie przebierają po pościeli,  
bo tę też by przecież chcieli [Masłowska 2014, 22].

Wszędzie siedzą tak samo, telewizję oglądają  
i liczą, czy więcej, więcej mają  
czy tak jak zawsze: za mało, za mało, za mało [Masłowska 2014, 11].

Celem krytyki staje się także dysfunkcyjna rodzina, w której uwaga rodziców nie koncentruje się na właściwych relacjach z dzieckiem, lecz skupia się na zaspokojeniu potrzeb materialnych. Rodzice, pracując całymi dniami w firmie Więcej, Więcej, Więcej & Więcej, Więcej, Więcej, spółka z o.o., podążają za dobrami materialnymi, nie zważając na prawdziwe oczekiwania syna. Jego głód emocjonalny zaspokajają modnymi zabawkami, a fizyczny – niezdrową żywnością. Pisarka szydzi z takiego sposobu zachowania i przeciwstawia inny wzór rodziny, która zna właściwe metody postępowania wobec dzieci, niezbędne dla ich prawidłowego rozwoju. Wzorem stają się relacje oparte na wzajemnym szacunku i wsłuchiwanie się w potrzeby obu stron: rodziców i ich dzieci.

Głównym wątkiem fabularnym baśni Masłowskiej jest chęć ingerencji wiedźmy, występującej w postaci zdeformowanego potwora straszącego ludzi,

w porządek realistycznego świata. Jej celem staje się porwanie i zjedzenie dziecka. Dziewczynka – jej pierwsza potencjalna ofiara – u której zjawia się wiedźma, szuka w niej rysów dobrej wróżki, znanej z baśniowych przekazów. Na próżno. Wiedźma to raczej Baba Jaga z *Jasia i Małgosi* lub Wilk z *Czerwonego Kapturka*, gdyż rzeczywistym jej zamiarem, czyli funkcją, którą pełni w baśni, jest zjedzenie dziecka („A ja chcę jeść, bo dwa lata nic nie jadłam lub dłużej i głodna jestem jak wilk, a w brzuchu mi nieraz tak zaburczy, że jeden z drugim nagle się w nocy budzi środkiem przebudzi: co tak grzmi, to chyba zbiera się na burzę”, s. 22). Mamy więc w tym momencie do czynienia z funkcją szkody znajdującą swoje miejsce w klasyfikacji Proppa. W realiach baśniowego świata następuje także szczęśliwe zakończenie, czyli tzw. likwidacja szkody. Obok bowiem wyraziście złych bohaterów, do których należy zaliczyć zgłodniałą wiedźmę i jej konkurentkę, trudniącą się sprzedażą kosmetyków dla wiedźm, Żulernię von Mocz, są postacie stojące po stronie dobra. Dobro zaś utożsamione jest ze skromnością potrzeb, równowagą oczekiwań wobec świata i dystansem do dóbr materialnych. Jej przedstawicielkami są w utworze dziewczynka, którą odwiedza wiedźma, i jej mama. To one zwalczają złą moc czarownicy i doprowadzają do happy endu, w którym zwyciężają uniwersalne wartości.

W wymyślonym przez Masłowską świecie wszystko jest możliwe, a zatem mamy w nim do czynienia z cudownością. Choć zdarzenia rozgrywają się w nowoczesnej scenerii samoobsługowych stacji benzynowych, galerii handlowych, szybkich samochodów i iPhonów, Lidlów-Śmigłów, Radia RMF, to w tym porządku możliwe jest dowolne przemieszczanie się w czasie i przestrzeni, współistnienie irracjonalnych postaci (głównie wiedźmy) oraz pozarozumowe kontakty. Rządzą tu czary utożsamione, jak w mrocznej *fantasy*, ze złem. Pojawiają się postacie zgodne z podświadomymi oczekiwaniami dziecka. Szkaradność czarownicy i jej złe intencje nie przeszkadzają małej bohaterce, aby ją zaakceptować i namówić do gry w Eurobiznes. Dziewczynka aprobeje nawet wasy wiedźmy („Przepraszam, mogę pociągnąć? To prawdziwe wasy? Są cudowne. Też bym takie chciała mieć, jak dorosnę”, s. 33). Baluch tłumaczy ten stan następująco:

Każde dziecko żyje na pograniczu dwóch światów: realnego i iluzji, na który składają się dziecięce zabawy, fantastyczne opowieści dorosłych, własne konfabulacje, sny i najróżniejsze obrazy, marzenia oraz niezwykle pomysły. Granica między nimi jest w odczuciu dziecka słabo wyczuwalna, niewyraźna i chwiejna, bo wszystko w autonomicznym świecie dziecka może się zdarzyć i wszystko może być przez nie uznane za własne [Baluch 1987, 150].

Warto dodać, że tak jak w prawdziwej baśni także u Masłowskiej pojawiają się magiczne przedmioty: „dobra wykrywacz”, czar w atomizerze Podmiana Myśli, Pył Senny. Jest też szklana kula oraz iPuderniczka – własność wiedźmy, za pomocą której ściąga się złe moce. Puderniczka trafia ostatecznie w ręce odpowiedzialnej właścicielki, która użyje jej tylko wtedy, gdy naprawdę będzie



w potrzebie. Ożywają również przedmioty, np. drewniany konik na biegunach, który w końcu ma okazję wypowiedzieć wszystkie swoje żale za uczynione mu krzywdy i żądać za nie zadośćuczynienia.

Zasady panujące w świecie stworzonym przez Masłowską są logiczne nie tylko dla dzieci, lecz także dorosłych, którzy nigdy z dziecięctwa nie wyrosli i nadal posługują się dziecięcą intuicją. To ona każe przyjmować im za oczywiste to, co nie znajduje odbicia w rzeczywistości i życiowym prawdopodobieństwie. Mama dziewczynki tłumaczy brak pieniędzy faktem, że podróżuje we śnie („Bardzo mi przykro, proszę pani, ale jadę przez sen, nie wzięłam pieniędzy”, s. 143). Według ustaleń Baluch dzieje się tak dlatego, że:

W psychice dziecka istnieją predyspozycje do chłonięcia utworów przemawiających językiem symboli, metafor i fantazji. W jego oczekiwaniach wobec literatury ujawnia się bardzo mocno potrzeba mityczności. Pragnienie życia w świecie marzeń, odmiennym od codziennego, sprawia, że dzieci opowiadają historie traktowane przez nie tak, jak mity były traktowane przez człowieka społeczeństw archaicznych [Baluch 1993, 12].

Interpretując konstrukcję fabuły w ten sposób, można stwierdzić, że Masłowskiej udało się w pełni zawładnąć wyobraźnią dzieci i trafić do młodego odbiorcy, bo wykorzystwała dobrze znaną im konstrukcję baśni.

Ważną przestrzenią w omawianym utworze pełni strona językowa. Masłowska lubi tworzyć nowe słowa i nadawać im nowe znaczenia. Do takich należy np. „bachorołap”, z jednej strony pejoratywne, a z drugiej niezwykle funkcjonalne, bo oznaczające siatkę do łapania dzieci, a w rzeczywistości świata przedstawionego, będące po prostu zmodyfikowanym wózkiem na zakupy z supermarketu. Pojawiają się także frazy zbudowane na zasadzie haseł reklamowych, np. „zupa z dzieci – wzmacnia zarost i podnieca złość!” [Masłowska 2014, 52]. Autorka umiejętnie nadaje inne znaczenie ocenie w skali Apgar, wykorzystywaną zwykle przy narodzinach dziecka, stosując ją do dzieci starszych:

Dość dobre dziecko. Siedem punktów na dziesięć w skali dobra i zła. Dziecko z dziewięcioma punktami to już śmiertelna trucizna dla wiedzy. Pięć jeszcze przejdzie, powiedzmy dobrze ugotowane, ale siedem to za dużo [Masłowska 2014, 29].

Te wymienione zabiegi językowe, i wiele innych, sprawiają, że opowieść Masłowskiej bawi i śmieszy, a przecież jest to bardzo ważna funkcja utworów dla dzieci. Pisała o tym swego czasu, badająca folklor dziecięcy, Dorota Simonides:

Opowiadania komiczne bywają opowiadane niemal wszędzie: w szkole na przerwie i na lekcji, na podwórku, na kolonii, obozach szkolnych, a nawet w czasie marszu, wycieczki. Wystarczy jakakolwiek grupka osób i już zaczyna się zabawa. Dzieciom potrzebny jest śmiech. Potrafi go wywołać nawet najbardziej błahy powód [Simonides 1976, 123].

Podsumowując rozważania dotyczące możliwości warsztatowych Doroty Masłowskiej do tworzenia utworów dla dzieci, warto przywołać słowa Agnieszki Wójtowicz-Zajac:

Choć, być może, poemat Masłowskiej zakrawa na nieco naiwny, jest sprawnie napisany i dowcipny, warto docenić jego formalną konstrukcję. Pisarka jest mistrzynią płynnej, rymowanej prozy i świetnie poradziła sobie z językową stroną opowieści o wiedzy. (...) Najwyraźniej twórczość Masłowskiej dla dzieci to nie odrębny projekt, lokujący się niejako „na boku” twórczości „dla dorosłych”, lecz pełnoprawna część dorobku pisarskiego autorki, korzystająca z podobnych chwytów i conceptów [Wójtowicz-Zajac 2016, 326].

Trzeba się z tym stwierdzeniem zgodzić. Szkoda, że Masłowska nie pisze na razie dla dzieci, bo od 2014 roku, daty wydania tej książki, minęło już prawie siedem lat.

Oceniając znaczenie utworu *Jak zostałam wiedźmą* w kontekście całej twórczości autorki, za Henrykiem Czubałą można powtórzyć, że ten utwór, tak jak np. *Wojna polsko-ruska*, może wpływać na czytelnika w niejawnym sposób. Pisał on swego czasu, że *Wojna* „nakłania do poszukiwań ze swej natury metaforycznych – na przykład Silnego i Magdy w sobie samym. A to znacznie więcej niż oferują uczone rozprawy oparte na obserwacji uczestniczącej i empatyczne techniki narracyjne, dydaktyczne pogadanki, które świat poznawany nieustannie wartościują i uprzedmiotawiają” [Czubała 2012, 207]. Lektura książki *Jak zostałam wiedźmą* prowadzi czytelnika do podobnych refleksji: do porównywania, konfrontacji i wreszcie do samoidentyfikacji. Ta droga do samopoznania jest o wiele krótsza, a jeśli chodzi o dziecięcego czytelnika, wydaje się najlepsza.

## Bibliografia

### Źródła

Masłowska Dorota. 2014. *Jak zostałam wiedźmą*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

### Opracowania

Adamczykowa Zofia. 2001. *Literatura dla dzieci. Funkcje kategorie gatunki*. Warszawa: Wyższa Szkoła Pedagogiczna Towarzystwa Wiedzy Powszechniej.

Albińska Karolina. 2009. „Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci”, czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej. „Przekładaniec” nr 22-23.

Baluch Alicja. 1987. *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Baluch Alicja. 1993. *Archetypy literatury dziecięcej*. Wrocław: Waclaw Bagiński i Synowie.  
Bettelheim Bruno. 1985. *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. T. I. Przeł. Danek D. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Cieśla-Szymańska Dominika. 2007. „Wymowność słów traci swój sens”, czyli raz jeszcze o języku „Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej. „Pogranicza” nr 2.

Cieślikowski Jerzy. 1975. *Literatura i podkultura dziecięca*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Cieślikowski Jerzy. 1985. *Literatura osobna*. Wyb. Waksmund R. Warszawa: Nasza Księgarnia.

- Czubala Henryk. 2012. *Zakazane dzielnice. O twórczości Doroty Masłowskiej*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” nr XII.
- Dąbrowska Dorota. 2015. *O odradzaniu się potrzeby zakorzenienia – „Między nami dobrze jest” Doroty Masłowskiej*. „Załącznik Kulturoznawczy” nr 2.
- Leszczyński Grzegorz. 2003. *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*. Warszawa: Wydawnictwo CEBID.
- Ługowska Jolanta. 2006. *W Fantazjanie i gdzie indziej: szkice o baśni literackiej*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Masłowska czyta dzieciom. Z Dorotą Masłowską rozmawia Justyna Sobolewska. 2014. „Polityka” z 13 maja. W: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1579775,1,maslowska-czyta-dzieciom.read> [Dostęp 17 I 2021].
- Mucha Danuta. 2005. *Danuta Wawilów. Życie i twórczość. Próba monografii*. Kielce: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie Filii Akademii Świętokrzyskiej.
- Orzechowska Joanna. 2017. *Innowacje w akomodacji syntaktycznej w „Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną” Doroty Masłowskiej i ich tłumaczenie na język rosyjski*. „Prace Językoznawcze” nr XIX/4: 107-120.
- Orzechowska Joanna. 2017a. *Innowacje w kolokacjach w „Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną” Doroty Masłowskiej i ich tłumaczenie na język rosyjski*. „Acta Polono-Ruthenica” nr XXII/2: 144-151.
- Pawlicka Urszula. 2013. *Pijane syreny i niespełniona utopia. „Kochanie, zabiłam nasze koty” Doroty Masłowskiej wobec postmodernizmu*. „Prace Literaturoznawcze” nr 1: 179-191.
- Propp Władimir. 2011. *Morfologia bajki magicznej*. Przeł. Rojek P. Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Simonides Dorota. 1976. *Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków*. Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Syreni śpiew. Z Dorotą Masłowską rozmawia Zuzanna Ziomecka. „Przekrój” nr 42 (3509) z 15 października 2012 r.
- Szyborska Karolina. 2013. *W laboratorium „children studies”. Dziecko i dzieciństwo w nowoczesnym dyskursie*. W: *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*. Red. Niesporek-Szamburska B., Wójcik-Dudek M. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Szyborska oczami Rusinka: *Wydawała się żeńską wersją Piotrusia Pana*. Z Michałem Rusinkiem rozmawia Anna Sobańda. 2016. [dziennik.pl z 25 lutego](https://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/513918,michal-rusinek-wislawa-szyborska-ksiazkanic-zwyczajnego.html). W: <https://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/513918,michal-rusinek-wislawa-szyborska-ksiazkanic-zwyczajnego.html> [Dostęp 17 I 2021].
- Wójtowicz Agnieszka. 2016. *Świat w języku. O prozie Doroty Masłowskiej*. W: *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*. Cz. 2. Red. Nęcka A., Nowacki D., Pasterska J. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wróblewska Violetta. 2003. *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

