

AGATA CHWIROT ORCID: 0000-0001-5728-6079  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Christopher (Robin) Milne jako postać sylleptyczna. Związki rzeczywistości i fikcji w książkach dla dzieci A.A. Milne'a

**Abstrakt:** Alan Alexander Milne jest znany przede wszystkim jako autor czterech książek dla dzieci – dwóch tomików wierszy, *When We Were Very Young* (1924) i *Now We Are Six* (1927), a także dwóch zbiorów opowiadań, *Winnie-the-Pooh* (1926) i *The House at Pooh Corner* (1928). W każdym z tych dzieł pojawia się postać inspirowana synem pisarza, Christopherem Robinem Milne'em. W Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych już krótko po publikacji największym zainteresowaniem cieszyły się wiersze, sławę zaś zdobył przede wszystkim Christopher Robin. Jak po latach komentował to sam autor: „[...] to nie o spotkanie ze mną, ale z Christopherem Robinem podnosili krzyk Amerykanie; i właściwie (trzeba to w końcu przyznać) to nie ja ani nie wydawcy, ale Christopher Robin sprzedawał tę książkę w tak dużych i absurdalnych liczbach”. I to właśnie Christopherowi (Robinowi) poświęcony zostaje niniejszy artykuł – postaci, którą proponuję nazywać postacią sylleptyczną. Zbadane tu zostają związki rzeczywistości i fikcji, to, jakie wydarzenia z życia stanowiły inspirację dzieł literackich, ale i to, jak dzieła te wpłynęły na losy pisarza i jego syna.

**Słowa kluczowe:** Alan Alexander Milne, literatura dziecięca, postać sylleptyczna, biografizm

### **Christopher (Robin) Milne as a sylleptic character. Relationship between reality and fiction in A.A. Milne's children's literature**

**Abstract:** Alan Alexander Milne is known primarily as an author of four books for children – two volumes of poetry, *When We Were Very Young* (1924) and *Now We Are Six* (1927), and also two collections of stories, *Winnie-the-Pooh* (1926) and *The House at Pooh Corner* (1928). In each of these works appears a character inspired by the writer's son, Christopher Robin Milne. In Great Britain and the United States shortly after the release the poems commanded a lot of interest and fame was won primarily by Christopher Robin. As the writer said himself after years: “[...] it was Christopher Robin, not I, whom Americans were clamouring to see; and, in fact (to make due acknowledgement at last), it was Christopher Robin, not I, not the publishers, who was selling the book in such large and ridiculous quantities”. And it is to Christopher (Robin) that this article is devoted – the character I propose to call a sylleptic character. It examines the relationship between reality and fiction, what events from life inspired the literary works, but also how these works influenced the life of the writer and his son.

**Keywords:** Alan Alexander Milne, children's literature, sylleptic character, biographical approach

Christopher Robin<sup>1</sup>, jedyne dziecko Alana Alexandra i Daphne (właśc. Dorothy) Milne'ów, urodził się 21 sierpnia 1920 roku. Pisarz w liście do przyjaciela donosił: „NA ŚWIAT PRZYSZEDŁ MAŁY MILNE! To dzieło mojej żony [...]. Dzieło to w najbliższym otoczeniu znane jest jako Billy” (cyt. za: Thwaite, 2009: 234). Nazwanie tutaj dziecka „dziełem” niesie za sobą pewną prawdę, ale też osobliwie brzmi to słowo, biorąc pod uwagę przyszłą sławę chłopca jako bohatera literackiego. Stał się on wtedy „dziełem” po raz drugi – tym razem ojca, a nie matki.

Celem niniejszego artykułu jest udowodnienie, dlaczego Christophera (Robina), postać z książek dla dzieci autorstwa A.A. Milne'a inspirowaną synem pisarza, można nazwać postacią sylleptyczną. Zbadane zostają związki rzeczywistości i fikcji – to, jakie wydarzenia z życia stanowiły inspirację dzieł literackich, ale i to, jak dzieła te wpłynęły na losy pisarza oraz jego syna.

#### POSTAĆ SYLLEPTYCZNA

Postać literacka to osoba fikcyjna zbudowana z różnych elementów, a „o ich powiązaniu decyduje określony wzór integracji, którego zewnętrznym wykładnikiem jest imię własne p.l. [postaci literackiej – dop. A. Ch.], wyodrębniając ją [...]” (Sławiński, 2002: 412). Na wzór ten zaś składa się m.in. pozaliteracki model osobowy ukształtowany w warunkach społecznych, które obserwuje pisarz. Skupienie na tym komponencie jest charakterystyczne dla realizmu czy naturalizmu i pozwala przyglądać się postaci literackiej przez pryzmat kryterium prawdopodobieństwa, a nawet prawdziwości, jeśli zachodzi relacja między postacią a rzeczywistą osobą, co jest charakterystyczne choćby dla powieści biograficznej (por. Sławiński, 2002: 412).

Wspomniana relacja może zachodzić także w tekstach literackich, które nie traktują o życiu konkretnej osoby, ale są inspirowane jej losami i nawiązują do nich na różnych płaszczyznach. Postać taka jest częściowo fikcyjnym tworem autora, ale nie sposób zaprzeczyć jej powiązaniom z rzeczywistością. Pomocny w dokładniejszym „sklasyfikowaniu” takiej postaci może być trop syllepsy.

Ryszard Nycz (2013) przedstawił cztery ujęcia podmiotowości, w tym „ja” sylleptyczne:

„Ja” sylleptyczne [...] to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby **równocześnie**: [...] jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamionym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca

<sup>1</sup> W dalszej części artykułu rzeczywista osoba, syn A.A. Milne'a, nazywany będzie jedynie Christopherem, by odróżnić go od postaci literackiej, określanej tu jako Christopher Robin, a gdy jednoznaczne rozdzielenie nie jest możliwe – Christopherem (Robinem).

w konsekwencji, rzec można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii (Nycz, 2013: 114).

Badacz wymienia konsekwencje, które towarzyszą podmiotowości sylleptycznej: podział tekstów literackich na fikcjonalne i referencyjno-dokumentalne się komplikuje; przekształca się związek „ja” empirycznego i „ja” tekstowego („ja” niemalże przestaje istnieć poza tą relacją); modyfikacji ulega stosunek podmiotu do tekstu – literatura staje się częścią życia, dochodzi do interferencji czy sprzężenia zwrotnego; ponadto przeobrażeniu ulega podmiotowa tożsamość – model hierarchiczny i wertykalny zastępuje horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny, a sam podmiot przystaje na swoją fragmentaryczność. Próbując jak najzwięźlej przedstawić tę koncepcję, Nycz stwierdza, że jest to „pisanie sobą” (sformułowanie to pożyczca od Witolda Gombrowicza) (por. Nycz, 2013: 115–117).

Przeniesienie tych ustaleń na grunt badań nad postacią literacką stanowi poszerzenie propozycji Nycza, gdyż postać sylleptyczna tożsama z twórcą tekstu nie musi koniecznie być protagonistą, ale bohaterem drugoplanowym, protagonista zaś nie zawsze będzie tożsamy z narratorem. Sylleptyczność ta może też wcale nie dotyczyć autora, ale innej rzeczywistej osoby, jest to wtedy nie „pisanie sobą” czy – przesuważąc akcent na autokreacyjny charakter tych działań – „pisanie siebie”, lecz „pisanie kims” i „pisanie kogoś”. W tej drugiej sytuacji kwestią dyskusyjną będzie odbiór czytelniczy – czy sylleptyczność warunkuje tylko relacja osoby fikcyjnej i rzeczywistej, czy istotne jest też odczytanie tego powiązania? W lekturze tekstu, w którym autor oraz postać noszą to samo imię i/lub nazwisko, relacja osoby fikcyjnej z rzeczywistą jest wyraźna. Czytelnik może już jednak nie dostrzec powiązania z inną osobą. Podobna sytuacja będzie zachodziła przy przekładzie utworu literackiego – postać sylleptyczna rozpoznawana w kulturze tekstu wyjściowego nie zawsze taka pozostanie w nowym kontekście kulturowym po przetłumaczeniu dzieła na inny język.

## SYNEK Z MARZEN<sup>2</sup>

W zacytowanym fragmencie listu Alana Alexandre’a zwraca uwagę jeszcze jeden aspekt – tuż po narodzinach Christopher był już nazywany przez najbliższych Billym. Jak wyjaśnia pisarz w autobiografii:

Zamierzaliśmy nazwać je [dziecko – dop. A. Ch.] *Rosemary*, ale później zdecydowaliśmy, że odpowiedniejsze będzie imię *Billy*. Jednak skoro nie można

<sup>2</sup> Zarówno w tej, jak i w kolejnych częściach artykułu wszystkie ustalenia biograficzne opierają się na wspomnieniach A.A. Milne’a (1929; 1940) i jego syna (Milne, Ch., 1975; 1982; 2001) oraz pracach Ann Thwaite (1994; 2009), ustalenia recepcyjne zaś przede wszystkim na tychże pracach Thwaite, a sporadycznie na tekstach Thomasa Burnetta Swanna (1971), Humphreya Carpentera (1987) i Jackie Wullschläger (1995).

kogoś ochrzcić Williamem [którego zdrobnieniem jest Billy – dop. A. Ch.] – a przynajmniej my nie widzieliśmy uzasadnienia, dla którego by można – musieliśmy wybrać dwa inne imiona, dwa inicjały były niezbędne, by w pewien sposób zastrzec mu „prawa autorskie” do nazwiska Milne, które jest tak często plagiowane (Milne, A.A., 1940: 235)<sup>3</sup>.

Z czasem do imienia Billy doszedł jeszcze przydomek Moon [/mu:n/] – tak przekręcił wymowę nazwiska Milne [/mɪln/] mały Christopher. Stąd też zdaniem A.A. Milne’a sława chłopca po tym, jak stał się postacią literacką, nigdy nie wpłynęła negatywnie na ich rodzinę ani nie zaszkodziła chłopcu – dla bliskich był on zawsze Billym Moonem. Inaczej jednak problem współdzielenia imion z bohaterem literackim postrzegał sam Christopher: „Z powodu tego zamieszania z imionami cierpiałem [sic!] jeśli nie przez całe życie, to przynajmniej przez pierwsze trzydzieści lat”. Istotne jest, że „Christopher” to „jedyne imię, które naprawdę [uważał on – dop. A. Ch.] za swoje” (Milne, Ch., 2001: 25–26).

Według wielu opinii A.A. Milne nie lubił dzieci. Do postrzegania go jako pisarza, który tworzył dla najmłodszych, ale za nimi nie przepadał, przyczyniło się zapewne z jednej strony jego późniejsze odżegnywanie się od tych dzieł, z drugiej zaś opacznie odczytywane wspomnienia Christophera. Zdaje się jednak, że tak naprawdę pisarz był szczerze zafascynowany dziećmi. Jeszcze nim został ojcem, z ciekawością przyglądał się swojej bratanicy Marjorie, a to, co zaobserwował, stawało się dla niego inspiracją do artykułów – regularnie pisywał opowiadania<sup>4</sup>, w których dziewczynka pojawiała się jako Margery (sam Alan Alexander tak się do niej zwracał). Jednej z wielbicielek tych tekstów tłumaczył: „Większość historii o niej jest oparta na faktach. Jeśli jej partie w dialogach nie są prawdziwe, to w każdym razie są bardzo podobne do tych rzeczywistych... Aby właściwie przedstawić dziecko w tekście, trzeba się go nauczyć na pamięć” (cyt. za: Thwaite, 1994: 24). Zdaje się więc, że właśnie „przyglądanie się” najlepiej określa relację pisarza z najmłodszymi. Częściowo jest to zapewne naturalna skłonność A.A. Milne’a, częściowo zaś konsekwencja pracy humorysty.

Spojrzenie Alana Alexandra na dzieci to spojrzenie trzeźwe, obiektywne, bez sentymentalizmu i rozczulenia. Jednocześnie bardzo istotne były dla niego wspomnienia z własnego dzieciństwa, z chęcią do nich wracał, a obcowanie z najmłodszymi i pisanie dla nich stanowiło dobrą do tego okazję. Ponadto dla niego samego najbardziej interesujące w czyichś losach było zazwyczaj dzieciństwo danej osoby, to, jak ktoś został ukształtowany, i stąd też większość jego wspomnień dotyczy właśnie dzieciństwa i młodości (por. Milne, A.A., 1940: IX). Wszystkie te czynniki, wraz z twórczą wyobraźnią, pozwoliły mu napisać teksty,

<sup>3</sup> Jeśli adres bibliograficzny odsyła do publikacji anglojęzycznej, cytowany fragment przytaczam we własnym tłumaczeniu.

<sup>4</sup> To teksty o dziecku, ale nie dla dzieci. Artykuły adresowane były do dorosłego czytelnika.

które krytycy chwalili za ogromne wczucie się w psychikę i świat dziecka. Pisarz potrafił dostrzec nie tylko piękno, naturalność, wdzięk czy niewinność dzieci<sup>5</sup>, ale też ich egoizm i bezduszość.

Christopher z kolei zauważył w swoich wspomnieniach:

Ludzie mówią mi dzisiaj czasami: „Szczęściarz z ciebie, że miałeś takiego wspaniałego ojca!”, wyobrażając sobie, że skoro pisał o mnie z takim uczuciem i zrozumieniem, z równym uczuciem i zrozumieniem musiał się ze mną bawić. Kto uwierzy, że to absolutna nieprawda? Czyż to nie zdumiewające? (Milne, Ch., 2001: 40)

Mówiąc o relacji Alana z synem, często przywołuje się też słowa Christophera o tym, że jego ojciec nie miał „daru do dzieci”, jednak nie zawsze zwraca się uwagę na ciąg dalszy tej wypowiedzi: „Potem było inaczej, zupełnie inaczej. Ale teraz mówię o całkiem małych dzieciach” (Milne, Ch., 1982: 40). Istotne jest to rozróżnienie czasowe – początkowo relacja ojca i syna była trudna nie tylko ze względu na brak „daru” pierwszego z nich, lecz również w konsekwencji sposobu, w jaki były wychowywane dzieci w angielskiej klasie mieszczańskiej w latach 20. XX wieku – dziecko znajdowało się przez większość czasu pod opieką niani i rzadko spędzało czas z rodzicami.

Ann Thwaite stwierdza z kolei, że Christopher od razu stał się najważniejszą osobą w domu Milne’ów – rytm dnia był podporządkowany chłopcu. Według ustaleń biografki Alan Alexander żywo interesował się synem, spędzał z nim dużo czasu, twierdził nawet, że za dużo, jeśli spojrzeć na zawodowe zobowiązania. Prawdopodobnie oznacza to jednak, że przebywał z nim nieco częściej, niż to było ogólnie przyjęte. Niebagatelny jest fakt, że pojęcie pisarza o tym, ile to jest „dużo” w odniesieniu do czasu spędzonego z dzieckiem, z pewnością uwarunkowały zwyczaje ówczesnej klasy mieszczańskiej. Choć trzeba przyznać, że pisarz codziennie po śniadaniu udawał się na spacer z Christopherem, to naprawdę razem mogli przebywać dopiero po odejściu niani, wtedy mieli sposobność częściej robić coś wspólnie i zbudować żywszą relację (por. Milne, Ch., 2001: 91–92). Znamienne jest, że ostatnia książka dla dzieci A.A. Milne’a, *The House at Pooh Corner*<sup>6</sup>, została wydana w 1928 roku – niecałe dwa lata

5 Do takiego postrzegania dziecka przez współczesnych A.A. Milne’owi przyczyniła się twórczość Williama Wordswortha i dlatego m.in. twórczość Alana Alexandra, szczególnie wiersze, wyróżniała się na tle innych utworów z tego czasu (por. Carpenter, 1987: 196–197; Wullschläger, 1995: 187).

<sup>6</sup> Irena Tuwim, której przekłady opowiadań o Pooh uznaje się za kanoniczne, nie przetłumaczyła niektórych fragmentów, dokonała też różnych zmian nie tylko w tekście głównym, ale i w tytułach, dlatego dla spójności wywodu tytuły prac A.A. Milne’a pozostawiam w oryginalnym brzmieniu, tak samo jako imiona bohaterów. Dla ułatwienia lektury cytaty przytaczam w przekładach – w przypadku wierszy w wersji zaproponowanej przez Michała Rusinka, a w przypadku opowiadań w polemicznych tłumaczeniach Moniki Adamczyk-Garbowskiej (oryginalne imiona bohaterów podaję kursywą w nawiasie kwadratowym przy pierwszym przytoczeniu).

później chłopcem przestała opiekować się niania, zapisano go do szkoły z internatem. Może był to jeden z powodów, dla których Alan Alexander zakończył pisanie o Christopherze (Robinie)? Niedługo przed tym, gdy pojawiła się możliwość związania z dzieckiem żywej więzi, nie było już konieczności „wynuwania syna w marzeniach” (por. Milne, Ch., 2001: 40), jakby to zbyt daleka relacja ojca z synem warunkowała twórczość pierwszego z nich.

Razem z Christopherem w domu Milne'ów pojawiły się zabawki i z czasem stały się równie znane jak ich właściciel, gdy tak jak on zostały postaciami literackimi. Najślynniejsza z nich – miś, początkowo występujący w wierszu jako tytułowy Teddy Bear, potem w opowiadaniach jako tytułowy Winnie-the-Pooh – to prezent z okazji pierwszych urodzin chłopca. Z czasem zabawka ta stała się jego ulubioną, Christopher się z nią nie rozstawał. Kolejne dwa pluszaki, osiołek (nazwany później Eeyore) i prosiaczek (Piglet), również były upominkami. Jedyne wymyślone postaci to sowa (Owl) i królik (Rabbit). Z czasem Daphne i Alan Alexander dokupili kangurzycę z kangurzątkiem (Kanga i Roo) oraz tygrysa (Tigger) – były one starannie dobierane z myślą o rozwinięciu opowiadań o Pooh<sup>7</sup>.

Życie zabawkom dał Christopher, a z czasem do zabaw chłopca włączyła się matka<sup>8</sup>. Dzięki niej charaktery pluszaków się „rozwinęły” – zdaniem rodziny Milne'ów wystarczyło bowiem na nie spojrzeć, by dostrzec, że osiołek jest ponury, a prosiaczek łękliwy. Jeszcze później wymyślone przez Daphne i Christophera przygody stały się inspiracją dla Alana Alexandra i jego historii opowiadanych synowi na dobranoc. Stąd też A.A. Milne twierdził: „Raczej je opisałem, niż stworzyłem. Tylko Rabbit i Owl to moje niezależne pomysły” (Milne, A.A., 1940: 241).

Christopher był dzieckiem uczuciowym, bardzo spokojnym, łagodnym. Wiele rzeczy przyjmował takimi, jakimi są. Niełatwo przychodziło mu decydowanie o sobie i określanie, czego chce. Nie przepadał za spotkaniami z obcymi osobami, z trudem się wysławiał, a z czasem coraz bardziej jąkał. Był skryty, nerwowy i nieśmiały, choć nie aż tak jak dziadek:

Trochę tej nieśmiałości [po dziadku – dop. A. Ch.] odziedziczył mój ojciec, ale nie na tyle, aby stał się niezdarny, zakłopotany czy nieszczęśliwy. [...] dość, na szczęście, żeby zrozumieć, co czuję. Bo jeśli nieśmiałość Milne'ów wycofa-

<sup>7</sup> Ciekawy kontekst stanowi jedno z zachowanych zdjęć, które przedstawia Christophera i Alana Alexandra bawiących się misiem i pingwinem. Druga z zabawek nie pojawiła się w żadnym z utworów. Fotografia stała się za to inspiracją do jednej z historii z *The Best Bear in All the World in which we join Winnie-the-Pooh for a year of adventures in the Hundred Acre Wood* (polski przekład: *Nowe przygody Kubusia Puchatka, czyli cały rok z Kubusiem Puchatkiem w Stumilowym Lesie*), czyli opublikowanej w 2016 roku kontynuacji. W opowiadaniu tym w lesie pojawia się nowa postać – pingwin.

<sup>8</sup> W polskim wydaniu biografii A.A. Milne'a można przeczytać, że chłopiec bawił się z nianią i to ona odpowiadała za ożywienie postaci. Jest to jednak pomyłka tłumaczki lub redakcji wskutek korzystania z błędnego w tym miejscu przekładu wspomnień Christophera (por. Thwaite, 2009: 357; Milne, Ch., 1975: 77; 1982: 80).



ła się w przypadku mojego ojca, przypuściła frontalny atak, gdy przyszła moja kolej.

Co za okazję znalazła! Jedynek, dziwacznie ubierany, dziwacznie uczesany, z dziwnym imieniem, bohater opowiadki na dobranoc! (Milne, Ch., 2001: 103; por. Milne, A.A., 1940: 25–26).

„Dziwacznie ubierany, dziwacznie uczesany” – ludzie często myśleli, że Christopher jest dziewczynką. Wpływ na wygląd chłopca – włosy ścięte na pazia i noszone fartuszki – miała z pewnością angielska moda z początku XX wieku, lecz nie bez znaczenia był też fakt, iż Daphne przez jakiś czas nie mogła pogodzić się z tym, że urodziła syna, a nie córkę, a to matka decydowała o wyglądzie dziecka.

Syn A.A. Milne’a miał różne zainteresowania, lubił prace ręczne i majsterkowanie, był dobry w rachunkach, interesował się przyrodą, przepadał za muzyką. Bawił się przeważnie sam. Uwielbiał spacerować po okolicach Cotchford Farm, wiejskiej posiadłości Milne’ów. Istotne jest również upodobanie, z jakim wspinał się na drzewa. A.A. Milne w jednym z listów pisał: „Przepada za wspinaniem się na drzewa, jest w tym raczej bardzo dobry i odważny, nawet po tym, jak kilka dni temu ostatnie osiem stóp (w stronę ziemi) pokonał głową w dół!” (cyt. za: Thwaite, 1994: 101). Pewien stary orzech włoski w Cotchford Farm okazał się idealny do zamieszkania:

Drzewo było wiekowe, spróchniałe w środku, z wielką dziurą w pniu tworzącą jakby drzwi. Doskonały domek dla pięciolatka. Mogłem wdrapać się do środka i usiąść na miękkiej, wyścielonej próchnem podłodze. W ścianach miałem szpary i zagłębienia pyszne na schowki, a wysoko w górze rozpościerał się zielono-niebieski sufit z liści i nieba. To była Chatka Puchatka [sic!; *Pooh's House* – dop. A. Ch.] i moja. Właściwie przede wszystkim Puchatka [*Pooh* – dop. A. Ch.] [...] (Milne, Ch., 1982: 69)<sup>9</sup>.

\*  
\* \*

Zarysowane powyżej tło biograficzne stanowi ważny kontekst w badaniu książek Alana Alexandra – napisanych dla i dzięki Christopherowi, czy, jak zapewne wolałby powiedzieć sam autor, dla i dzięki Billy’emu.

## KSIĄŻKI BILLY’EGO

WHEN WE WERE VERY YOUNG ORAZ NOW WE ARE SIX

Pierwszy tekst napisany przez Alana Alexandra specjalnie dla młodego odbiorcy to wiersz *The Dormouse and the Doctor*. Powstał on w 1923 roku w odpowie-

<sup>9</sup> W cytowanym fragmencie błędnie zostaje użyta nazwa „Chatka Puchatka”. Jurasz-Dąbska wykorzystuje nazwę z kanonicznego przekładu Tuwim, lecz tam „Chatka Puchatka” to tak naprawdę nie dom misia, ale tytułowy dom w zakątku Pooh [*The House at Pooh Corner*], czyli szałas wybudowany dla Eeyore. Tłumaczkę najpewniej zmyliła mapa fikcyjnego lasu z wydań przekładów Tuwim, na której nazwą „Chatka Puchatka” oznaczony jest właśnie dom misia.

dzi na prośbę czasopisma „The Merry-Go-Round”. Autor najpierw odmówił, ale zaintrygowany propozycją rozważał, co by napisał, gdyby się zgodził, aż w końcu stworzył ten utwór. Zadanie to okazało się inspirujące i w ciągu następnych jedenastu dni powstało jedenaście kolejnych wierszy, a kilka miesięcy później A.A. Milne pracował nad kolejnymi utworami. Były one publikowane najpierw na łamach „Puncha” – cykl został zatytułowany *When We Were Very Young*. Pod tym samym tytułem w 1924 roku wydano tomik. Podobnie było z drugim zbiorem wierszy dla dzieci – utwory poetyckie ukazały się najpierw w gazetach, następnie zaś, w 1927 roku, w książce zatytułowanej *Now We Are Six*<sup>10</sup>.

Początkowo w listach, a później także w artykułach, wywiadach czy autobiografii, pisarz nazywał swoje dzieła dla dzieci „książkami Christophera Robina” i „książkami Billy’ego”. Tak też musiano mówić o nich w domu Milne’ów, gdyż z czasem mały Christopher zaczął nazywać dzieło swoim (por. Thwaite, 2009: 292–293). Od początku więc, już wtedy, gdy powstawały dopiero pierwsze wiersze, A.A. Milne odnosił książki do syna, co jest dość naturalne, skoro stanowi on jedną z inspiracji i jeden z „powodów”, dla których te wiersze zostały napisane (por. Milne, A.A., 1940: 237), lecz jednocześnie od razu silnie łączy dzieła z chłopcem.

W obu tomikach wierszy można znaleźć nawiązania do prawdziwych osób czy wydarzeń. Dotyczy to nie tylko tekstu głównego, ale i materiałów wprowadzających, w których – co istotne – „ja” mówiące utożsamiamy z autorem<sup>11</sup>. Początkowo dedykacja *When We Were Very Young* brzmiała następująco:

DLA MAŁEGO CHŁOPCA,  
który nazywa siebie  
BILLYM MOONEM  
(cyt. za: Thwaite, 1994: 53),

ale ostatecznie A.A. Milne poprawił ją na:

*Christopher Robin Milne*  
albo, jak woli siebie nazywać,  
Księżycowy Billy [*Billy Moon* – dop. A. Ch.]  
zechce łaskawie przyjąć  
tę księżeczkę,  
do której powstania  
tak bardzo się przyczynił  
(Milne, A.A., 2005a: 5).

Umieszczając w dedykacji nie tylko pełne imiona, ale i nazwisko chłopca, autor wyraźnie wskazał czytelnikom, iż Christopher jest jego krewnym, a także

<sup>10</sup> Teksty były równolegle publikowane w USA, również najpierw na łamach gazet, a później jako tomiki.

<sup>11</sup> W przypadku twórczości A.A. Milne’a dla dzieci to utożsamienie jest tym bardziej uzasadnione, iż przedmowy zostają zawsze podpisane jego inicjałami.



zdradził, w jaki sposób mówią o chłopcu bliscy. Christopher został też wspomniany w przedmowie, gdzie raz jeszcze została podkreślona jego rola przy powstawaniu wierszy:

[...] wcale bym go [wiersza o łabędziu – dop. A. Ch.] nie napisał, gdyby nie Krzyś [*Christopher Robin* – dop. A. Ch.]. [...] No więc te wiersze są tu wszystkie razem, bo wszystkie są zaprzyjaźnione z Krzysiem. [...] Można by w zasadzie powiedzieć, że cała ta książeczka jest powstałym bez niczyjej pomocy dziełem Krzysia, Ktotama [*Hoo*; tego, kto mówi w wierszach – dop. A. Ch.] i pana Sheparda [...] (Milne, A.A., 2005a: 7–8).

Parateksty sugerują więc odbiorcy, że Christopher Robin to prawdziwa osoba. Nie sposób jeszcze powiedzieć, czy to dorosły, czy dziecko, ale w wierszach pojawia się on już jako dziecięcy bohater liryczny, a dokładniej w *Buckingham Palace*, *Hoppity*, *Sand-between-the-toes* oraz *Vespers*. W *Sand-between-the-toes* bohater liryczny nosi tylko jedno imię – Christopher – z drugiego A.A. Milne zrezygnował najpewniej dlatego, że zaburzyłoby ono wersyfikację<sup>12</sup>.

Jednak relacja różnych inspiracji i ich realizacji w tekstach jest bardziej zawiła. Sam Christopher odnosił się do tego następująco:

Pojawiający się w tak wielu wierszach Krzyś nie zawsze jest mną. W wierszach moje imię, dla mnie zupełnie bezużyteczne, żyło własnym życiem. Było to cudowne imię w sam raz do pisania poezji. Czasami więc mój ojciec wykorzystywał je do opisu moich czynów, a czasami pożyczał je, aby opisać coś, co robił jako dziecko, czasami też używał go do opisu zachowania dziecka w ogóle. [...] Generalnie nie ma wielkiego znaczenia, który z nas co zrobił: z radością biorę na siebie odpowiedzialność (Milne, Ch., 2001: 32)<sup>13</sup>.

Po lekturze wspomnień ojca i syna z pewnością można stwierdzić, że w tym tomiku do wierszy, które były inspirowane prawdziwymi wydarzeniami z życia małego Christophera, należą *Buckingham Palace*, *At the Zoo*, *Sand-between-the-toes*, *The Mirror*, *Growing up* oraz *Vespers*. Z kolei do wspomnień z własnego dzieciństwa Alan Alexander wrócił, pisząc *Puppy and I*, *Lines and Squares*, a także *Missing*.

Dwóm utworom warto przyjrzeć się nieco bliżej. Christopher, podobnie jak bohater liryczny *Buckingham Palace*, nierzadko udawał się z nią oglądać zmianę warty, był bowiem szczerze zafascynowany gwardzistami (co, jak się zdaje, wybrzmiewa również w utworze *At Home*). Choć jednak Christopher przyznawał, że ten utwór jest o nim, to jego zastrzeżenia budził

<sup>12</sup> Wersyfikacja czy brzmienie stanowiły kolejny argument, którym pisarz uzasadniał, że Christopher Robin to jedynie postać literacka i nie należy upatrywać w nim jego syna (por. Milne, A.A., 1929: 203).

<sup>13</sup> Trudno uwierzyć ostatniemu zapewnieniu Christophera – jego wspomnienia mają wyraźnie rozrachunkowy charakter.

sposób, w jaki została tutaj przedstawiona niania. Odnosił się on szczególnie do ostatniej strofy, w której opiekunka nie zwraca uwagi na pytania dziecka, skupiona jest na codziennej rutynie, nie na podopiecznym, którego zbywa (por. Milne, A.A., 2005a: 12). Christopher zaś wyraźnie zaznaczał, że jego niania, Olive Brockwell (Rand), nigdy by tak nie postąpiła, dla niej w centrum uwagi zawsze stał on<sup>14</sup>.

*Vespers*<sup>15</sup> to z kolei ostatnie ogniwo tomiku i jeden z najpopularniejszych do dziś tekstów A.A. Milne'a w Anglii. Jest to również jeden z dwóch utworów, którym Christopher w swoich wspomnieniach poświęcił szczególnie dużo miejsca. W przypadku *Vespers* czynił tak, aby „odzyskać samego siebie” (Milne, Ch., 2001: 37), gdyż

[j]est jednym z najbardziej znanych wierszy mojego ojca i przez całe lata przyprowadzał mnie o zaciskanie pięści, podkurczanie palców stóp i zagryzanie ust z zakłopotania, jak żaden inny. Niech mi więc wolno będzie, po raz pierwszy w życiu, spojrzeć mu prosto w oczy i omówić różnice między nami (Milne, Ch., 2001: 35).

Wielu czytelników szczerze zachwycało się tym utworem, był on dla nich niezwykle wzruszający. Do takich reakcji i odczytań odniósł się w końcu sam A.A. Milne. Zauważył on, że obraz modlącego się kilkulatek jest rzeczywiście ujmujący, lecz *Vespers* to nie przedstawienie sentymentalne. Tekst ten ma raczej wydźwięk ironiczny, gdyż wskazuje, że dla dzieci modlitwa nie jest szczerym aktem wiary, ale zwykłym nawykiem wpajany przez opiekunów. Odnosząc się do wersów: „Za kogo jeszcze modlić się miałem? / Było «za Tatę» przecież, no nie? / O, już pamiętam: jeszcze za MNIE!” (Milne, A.A., 2005a: 110), pisarz stwierdził:

Nawet nie egoizm: „Boże [sic!] pobłogosław mnie, bo jestem najważniejszy w domu”, ale wyjątkowy egoizm poczucia, że jest się tak bez skazy, że błogosławieństwo samego Boga jest ostatnią rzeczą, o którą trzeba by prosić. A skoro taka jest Prawda o Dziecku, zawrzyjmy ją w wierszu, a prawdą jest, że dla trzylatka, którego myśli pochłonięte są innymi, bardziej porywającymi sprawami, modlitwa jest niczym (Milne, A.A., cyt. za: Milne, Ch., 2001: 36).

Christopher sprzeciwiał się takiemu postrzeganiu dziecka<sup>16</sup>. Jednoznacznie stwierdzał, że choć bohater liryczny to on sam, pamięta bowiem swoje wieczorne modlitwy, to jednak z pewnością nie był wtedy nigdy rozproszony, ale

<sup>14</sup> Christopher podobne zarzuty podnosi w kontekście wiersza *Brownie*. Relacja z nianią była zaś dla niego bardzo ważna. To jej dedykował pierwszą książkę, *The Enchanted Places*, z 1974 roku (por. Milne, Ch., 1975: b.n. [dedykacja]; 2001: 38).

<sup>15</sup> Wiersz ten powstał jeszcze przed *The Dormouse and the Doctor*, ale nie z myślą o młodych czytelnikach.

<sup>16</sup> Według Christophera „Prawda o Dziecku” jest wyrażona w wierszu *Market Square*, gdzie zostaje oddane szczerze, ale i nietypowe współczucie, do jakiego skłonne są dzieci.

w pełni skupiał się na pacierzu, który nie był dla niego pustym rytuałem (por. Milne, Ch., 2001: 35–40)<sup>17</sup>.

Postać Christophera Robina w kolejnych książkach A.A. Milne'a dla dzieci staje się coraz istotniejsza. W tomiku *Now We Are Six* bohater liryczny noszący imiona Christopher Robin występuje w trzech utworach: *Sneezles*, *Buttercup Days* (podobnie jak w *Sand-between-the-toes* nosi tylko jedno imię) oraz *Journey's End*, zostaje też wspomniany w *Twice Times*. Trudno jednoznacznie stwierdzić, w których utworach A.A. Milne sięgał po wspomnienia z własnego dzieciństwa, ale z pewnością można wskazać, że wydarzenia z życia małego Christophera stanowiły inspirację wierszy *The Charcoal-Burner*, *Us Two*, *Forgiven*, *Pinkle Purr* oraz *In the Dark*.

Jak stwierdził Christopher, wiersz *Us Two* odpowiada rzeczywistości nie tylko dlatego, iż miś Pooh wszędzie mu towarzyszył, ale też dlatego, że może dokładnie wskazać miejsce, gdzie znalazł smoka, o którym jest mowa w jednej ze strof (por. Milne, A.A., 2005b: 44). Chodzi tu o Smoczy Most nad jedną z rzek w pobliżu Cotchford Farm (por. Milne, Ch., 2001: 54–55).

Smok pojawia się też w *In the Dark* – to drugi z wierszy, do których szerzej odnosił się Christopher we wspomnieniach, dokonując rozrachunku. Christophera zranił sposób, w jaki zostało tu przedstawione dziecko – dostrzegł w tym naigrywanie się z dziecięcych niepokojów. Wspominał, iż przez bardzo długi czas, nawet gdy miał już dziesięć lat, nie lubił zasypiać w ciemności, nachodziły go wtedy różne lęki – szczególnie przed smokami (por. Milne, Ch., 2001: 32–33). Wyjaśniał też, iż ojciec nie mógł w pełni zrozumieć jego strachu:

On miał starszego brata, ja nie. Nie był więc nigdy sam w ciemnościach. Leżąc w łóżku przy zgaszonym świetle, z łatwością mógł „rozmawiać ze smokiem” i czuć się dzielny, ponieważ wiedział, że jeśli smok nagle stanie się groźny, wystarczy wyciągnąć rękę, żeby w łóżku obok znaleźć Kena (Milne, Ch., 2001: 32).

Co istotne, tak w *Us Two*, jak i w *In the Dark* chłopiec, którego czytelnik może być skłonny utożsamiać z Christopherem, jest podmiotem lirycznym. Podobna sytuacja zachodzi w *Binker*, *The Engineer*, *Knight-in-armour*, *Down by the Pond*, *The Little Black Hen*, *The Friend*, *A Thought*, *Swing Song*, a także *The Morning Walk*. Trudno jednoznacznie wskazać, czy doświadczenia małego Christophera stanowiły inspirację do ich napisania. Można przypuszczać, że tak było w przypadku *Knight-in-armour*, chłopiec szczerze interesował się bowiem historią o św. Jerzym i smoku, a na piąte urodziny otrzymał zbroję, co go zachwyciło (por. Milne, Ch., 2001: 51; Thwaite, 2009: 293–294). Mogłoby się wydawać, że także *The Engineer* o montowaniu hamulca do kolejki nawiązuje do aktywności Christophera, który uwielbiał majsterkować. Jednak, jak on sam stwierdził, komentując ostatnie wersy: „Hamulec jest

<sup>17</sup> W kontekście tego wiersza Christopher starał się też raz jeszcze oddać sprawiedliwość niani – to ona nauczyła go modlić się i towarzyszyła mu przy pacierzach, a dla niego ważne było wszystko, co związane z Olive.

niczego sobie, / chociaż nie działa jeszcze...” (Milne, A.A., 2005b: 53), ten wiersz z pewnością nie mówi o nim, bo: „gdybym miał lokomotywę (nigdy nie miałem), i zdecydowałbym się dorobić do niej obojętnie jakie hamulce – cokolwiek tak prostego jak hamulce – ZADZIAŁAŁYBY. Ot co” (Milne, Ch., 2001: 45).

Powodem zaś, dla którego odbiorca może być skłonny upatrywać Christophera Robina w „ja” lirycznym pozostałych wierszy, są towarzyszące im ilustracje. Chłopiec na nich przedstawiony przypomina Christophera – łatwo go rozpoznać po charakterystycznej fryzurze i ubiorze. Dla odbiorców wizerunki te były bardzo czytelne nie tylko dlatego, iż postać ta występuje również na ilustracjach obok wierszy, w których pojawia się Christopher Robin, ale przede wszystkim dlatego, że między pierwszym a drugim tomikiem poezji ukazała się książka o przygodach misia *Winnie-the-Pooh*, w której Christopher „był już gwiazdą” (Thwaite, 2009: 293) – z łatwością rozpoznawano go więc też w *Now We Are Six*.

Początkowo grafiki do utworów publikowanych na łamach „Puncha” wykonywali różni rysownicy. Ostatecznie ilustratorem wszystkich książek A.A. Milne’a dla dzieci został Ernest Howard Shepard. I tak jak pisarza inspirowały rzeczywiste osoby i wydarzenia, tak Shepard zwykł rysować z modelu. Z tego też powodu, jeśli zestawimy jego dzieła ze zdjęciami Christophera z dzieciństwa, podobieństwo jest oczywiste. Co prawda artysta pod koniec życia twierdził, że modelem był jego syn Graham (por. Shepard, cyt. za: Thwaite, 2009: 312), ale trudno w pełni uwierzyć tym słowom. Choć nie sposób zaprzeczyć podobieństwu kilkuletniego Grahama do chłopca z ilustracji z książek A.A. Milne’a (por. Thwaite, 1994: 86; Campbell, 2017: 18), to jednak zdjęcia Christophera nie pozostawiają wątpliwości – to on został przedstawiony na grafikach. Ponadto, gdy powstała książka *Winnie-the-Pooh*, Graham miał już osiemnaście lat. Mimo to jest możliwe, że jego zdjęcia z dzieciństwa i szkice Sheparda wtedy wykonane posłużyły mu za inspirację, na co wskazywałyby inne słowa artysty (por. Shepard, cyt. za: Campbell, 2017: 53)<sup>18</sup>.

Na ilustracjach znalazły się też zabawki małego Christophera. Pooh pojawił się już w *When We Were Very* przy wierszach *Teddy Bear*, *Halfway Down* oraz *Vespers*, a na grafikach do jedenastu utworów z *Now We Are Six* wystę-

<sup>18</sup> Christopher nie jest jedyną rzeczywistą osobą przedstawioną na ilustracjach. W *Now We Are Six* w *Buttercup Days* oraz *The Morning Walk* Christopherowi Robinowi towarzyszy jego przyjaciółka Anne Darlington (bohaterka liryczna nosi to samo imię, co dziewczynka; to jej dedykowany jest drugi tomik wierszy). Co więcej, w tle ilustracji do *Buttercup Days* można zauważyć budynek Cotchford Farm. Niektórzy też w mężczyźnie z ilustracji do wiersza *Sand-between-the-toes* z *When We Were Very Young* upatrują samego A.A. Milne’a (ponoć można go rozpoznać po charakterystycznej czapce i fajce).

pują też inne postaci z *Winnie-the-Pooh*, choć rzadko są one bohaterami wierszy<sup>19</sup>. Shepard twierdził, że jego wzorem dla Pooh nie była wyjątkowo zabawka Christophera, ale Growler, miś Grahama. Mimo że syn ilustratora miał już kilkanaście lat, pluszak pozostał w rodzinie. Podobno pisarz i artysta wspólnie uznali, iż miś Christophera nie jest odpowiedni do ilustracji (por. Campbell, 2017: 46)<sup>20</sup>.

#### WINNIE-THE-POOH ORAZ THE HOUSE AT POOH CORNER

Do napisania *Winnie-the-Pooh* też przyczyniła się czyjaś prośba – redakcja czasopisma „The Evening News” poprosiła Alana Alexandra o napisanie tekstu dla dzieci do świątecznego numeru. Żona zasugerowała pisarzowi, by wykorzystał jedną z historii opowiadanych synowi na dobranoc i w ten sposób powstał pierwszy rozdział *Winnie-the-Pooh*, gdyż niedługo później autor przystąpił do pracy nad całą książką. Została ona wydana w 1926 roku, a jej kontynuacja zatytułowana *The House at Pooh Corner* w 1928<sup>21</sup>.

W obu częściach przygód Pooh pojawiają się takie same elementy wprowadzające jak w tomikach wierszy, a Christopher Robin zostaje wspomniany w każdym z nich. *Winnie-the-Pooh* otwierają słowa:

<sup>19</sup> To swoiste przenikanie się dzieł widoczne jest też w wierszu *Forgiven* i rozdziale ósmym *Winnie-the-Pooh* (punkt wspólny to chrząszcz o imieniu Alexander), w pierwszym rozdziale *The House at Pooh Corner* i wierszu *Happiness* z *When We Were Very Young* (punkt wspólny: przeciwdeszczowy strój bohaterów i ilustracje) oraz w czwartym rozdziale i wierszu *Growing Up* z tych samych tomów (punkt wspólny: szelki Christophera Robina).

<sup>20</sup> Intrygująca w kontekście rysowania z modelu jest uwaga Christophera. Stwierdził on bowiem: „To prawda, że posłużył się [Shepard – dop. A. Ch.] wyobraźnią, kiedy rysował zwierzęta, ale mnie rysował z natury” (Milne, Ch., 2001: 75). Być może stwierdzenie to odnosi się tylko do postaci, które zostały w całości wymyślone przez A.A. Milne’a.

Współpraca Alana Alexandra z Shepardem zmieniała się z kolejnymi publikacjami. Przy powstawaniu ilustracji do *When We Were Very Young* przyszło im wspólnie ustalać pewne szczegóły, przede wszystkim odpowiedni układ tekstów i rysunków, ale pisarz w głównej mierze zdał się na pomysły i inwencję rysownika. Tym można też tłumaczyć fakt, że na grafikach tych nie występuje Christopher Robin. Na ilustracjach z *When We Were Very Young* pojawia się wielu chłopców, ale nie są oni dość charakterystyczni, by utożsamiać ich z małym Milne’em. Choć – jak już zaznaczyłam – jego postać nie była w tym dziele jeszcze tak istotna, to jednak oddzielna praca pisarza i artysty z pewnością również się do tego przyczyniły. Przy kolejnych książkach autor dawał Shepardowi więcej konkretnych wskazówek i wymogów, zapraszał do siebie, by artysta mógł się przyjrzeć Christopherowi i jego pluszakom. Pisarz i ilustrator spotykali się nawet co tydzień. Tak bliska współpraca nie była typowa w tamtych czasach.

<sup>21</sup> Tak jak w przypadku wierszy opowiadania składające się na oba tomy prezentowano najpierw na łamach gazet, książki zaś ukazywały się w zbliżonym czasie po obu stronach Atlantyku.

## DO NIEJ

Razem idziemy do Ciebie,  
 Krzysztof Robin [*Christopher Robin* – dop. A. Ch.] i ja,  
 Na kolanach Twych złożyć tę książkę.  
 Mówisz, że to niespodzianka?  
 Mówisz, że Ci się podoba?  
 Mówisz, że tego właśnie chciałaś?  
 Bo jest Twoja.  
 Bo Cię kochamy

(Milne, A.A., 1986: 9).

Choć A.A. Milne nie mówi wprost, komu poświęca książkę, to zwrot „DO NIEJ” [*TO HER*] wraz ze słowami, iż autor podchodzi razem z Christopherem Robinem oraz iż obaj ją kochają, pozwalają domyślać się, że adresatką jest Daphne<sup>22</sup>. Tekst ten podkreśla również relację pisarza z chłopcem, a nie bez znaczenia jest fakt, że zdecydowana większość czytelników znała dobrze tomik *When We Were Very Young* i z pewnością miała jeszcze w pamięci dedykację, w której padło nazwisko chłopca.

Tomik wierszy zostaje zresztą przywołany przez samego pisarza we wprowadzeniu, gdy wyjaśnia on, skąd pochodzi imię misia:

Jeśli zdarzyło wam się czytać inną książkę o Krzysztofie Robinie, pamiętacie może, że miał on kiedyś łabędzia [...] i że nazywał tego łabędzia Phi [*Pooh* – dop. A. Ch.]. Było to dawno temu, ale gdy rozstawaliśmy się, zabraliśmy to imię ze sobą [...]. No, a kiedy Niedźwiedź Pluszowy powiedział, że chciałby dostać jakieś niezwykle imię [...], Krzysztof Robin z miejsca odparł, [...] że będzie to Fredzia Phi-Phi [*Winnie-the-Pooh* – dop. A. Ch.] (Milne, A.A., 1986: 11).

Lecz jeszcze istotniejsze w badaniu powiązania tekstu z rzeczywistością jest wyjaśnienie, skąd pochodzi imię Winnie. Autor opowiada, że gdy Christopher Robin wybiera się do londyńskiego zoo, udaje się prosto do ukochanego zwierzęcia, którym jest niedźwiedzica Winnie (por. Milne, A.A., 1986: 11–12). Choć prawdziwa Winnie była niedźwiedziem czarnym (nie polarnym, jak pisze Alan Alexander), Anglicy, a już na pewno większość mieszkańców stolicy, rozpoznawali, o jakim zwierzęciu wspomniał pisarz. Winnie, która trafiła do Londynu w 1914 roku razem z brygadą piechoty kanadyjskiej, była bowiem popularna i lubiana.

Przejście z przedmowy do pierwszego rozdziału jest niezwykle „płynne”. Wynika to z przenikania się elementów związanych z rzeczywistością i fikcją

<sup>22</sup> Daphne nie występuje w ani jednym z wierszy czy opowiadań, trudno wyjaśnić, z jakiego powodu – we wspomnieniach żadnego z Milne’ów nie ma informacji, która tłumaczyłaby ten fakt.



tak w materiale wprowadzającym, jak i tekście głównym – znika tu wyraźny podział, jednoznaczne wskazanie różnych poziomów komunikacji literackiej zostaje utrudnione. We wstępie od autora pojawia się już – poza Christopherem Robinem – Piglet, a pozostali bohaterowie zostają ogólnie wspomniani. „Dopisałem do tego miejsca, gdy Prosiaczek [*Piglet* – dop. A. Ch.] spojrział na mnie i spytał [...]: – A **Ja**? – Kochany Prosiaczku – odparłem – cała książka jest o tobie. – O Phi też – zapiszczał” (Milne, A.A., 1986: 12) – te słowa razem z wyjaśnieniem, dlaczego prosiaczka łatwo jest zabrać do szkoły (por. Milne, A.A., 1986: 12)<sup>23</sup>, sugerują odbiorcy, że Piglet to prawdziwe zwierzątko, z którym autor rozmawia. Co więcej, pisarz odwołuje się do doświadczenia znanego czytelnikom – część dzieci sięgających po *Winnie-the-Pooh* z pewnością chciałoby zabierać ulubioną zabawkę w każde miejsce.

Wprowadzenie A.A. Milne'a zamyka uwaga: „A teraz wszyscy pozostali pytają: – A **My**? Może więc najlepiej będzie, jeśli już przestanę pisać te Wstępy, a przystąpię do książki” wraz z podpisem „A.A.M.” (Milne, A.A., 1986: 12). Z kolei pierwsza historia jest zatytułowana: „Rozdział pierwszy, w którym poznajemy Fredzię Phi-Phi oraz kilka Pszczół i w którym opowieści biorą swój początek” (Milne, A.A., 1986: 13) – z jednej strony czytelnik otrzymuje więc sygnał, iż tu zaczyna się fikcja, z drugiej jednak „ja” autora przechodzi niepostrzeżenie w „ja” narratora, obie instancje się zrównują. Jeszcze wyraźniej wybrzmiewa to w tekście głównym, który jest swoistym przedłużeniem wprowadzenia. Po pierwsze, w rozdziale pierwszym mamy do czynienia z kompozycją ramową – nim czytelnik zetknie się z „właściwym” światem Pooh (drugi stopień kompozycji), poznaje najpierw świat przypominający ten rzeczywisty (pierwszy stopień). Zarysowany zostaje obraz domu i scena, w której rodzic opowiada dziecku bajkę, a dopełnia je ilustracja przedstawiająca chłopca, który ciągnie po schodach pluszowego misia<sup>24</sup> – we wstępie zaś była mowa o londyńskim ogrodzie zoologicznym czy o szkole. Po drugie, wyraźnie widoczne jest „ja” narratora – tak jak we wprowadzeniu używa on form pierwszoosobowych i zwraca się bezpośrednio do czytelników. Choć w oryginale „ja” narratora często się ujawnia, to nie sposób wskazać, czy jest on rodzaju męskiego, czy żeńskiego – w koniugacji angielskiej w pierwszej osobie liczby pojedynczej brakuje rozróżnienia na rodzaje, a w wypowiedziach Christophera Robina adresowanych do rozmówcy nie występują zaimki, które mogłyby pomóc ustalić, kto mówi w utworze. Jednak płynne przejście z przedmowy podpisanej inicjałami autora do tekstu głównego może skłaniać odbiorców do utożsamiania

<sup>23</sup> Bohaterowie literaccy zostają przez A.A. Milne'a wprowadzeni w podobny sposób również w przedmowie do *Now We Are Six*, gdy tłumaczy, dlaczego część postaci *Winnie-the-Pooh* występuje na ilustracjach (por. Milne, A.A., 2005b: 8).

<sup>24</sup> Przekłady polemiczne Adamczyk-Garbowskiej ukazały się z grafikami innego artysty, w moich ustaleniach zaś istotne są oryginalne ilustracje Shepada i to do nich zawsze nawiązuję.

osoby mówiącej w tekście z A.A. Milne'em. Po trzecie, spotykamy tu te same postaci – Christophera Robina i Pooh, a zabawka zostaje, jak wcześniej, ożywiona – to z perspektywy misia w mowie pozornie zależnej opisane jest schodzenie po schodach, to jego upodobania poznajemy i to on, zdaniem chłopca, chce wysłuchać opowieści. Kolejny wspólny aspekt stanowi ponowne poruszenie problemu imienia misia.

Pierwszy stopień kompozycji oddzielają graficznie od drugiego, w zależności od wydania, punktory, asteryski lub światło. Lecz nawet w opowieści o przygodach w lesie pojawiają się wtrącenia Christophera Robina i narratora z „rzeczywistego” poziomu i z tego powodu czytelnik nadal może być skłonny postrzegać narratora jako Alana Alexandra, a Christophera Robina jako samego Christophera. Tym razem fragmenty te są wyróżnione przy pomocy nawiasu i kursywy. Chłopiec dopytuje o niezrozumiałe dla niego (a raczej, jak sam twierdzi, dla misia) rzeczy, ale też – co istotniejsze – ze zdumieniem odkrywa, że i on sam pojawia się w historii:

[...] pierwszą osobą, o której pomyślał [miś – dop. A. Ch.], był Krzysztof Robin.

(– *Czy to ja? – spytał zaleknionym głosem Krzysztof Robin niemalże nie śmiąc w to uwierzyć [sic!].*

– *Tak, właśnie ty.*

*Krzysztof Robin nic nie mówił, ale oczy robiły mu się coraz większe, a buzia coraz bardziej różowa.)*

No więc Fredzia Phi-Phi zaszedł do swego przyjaciela Krzysztofa Robina, który mieszkał za zielonymi drzwiami w innej części Lasu [*Forest* – dop. A. Ch.] (Milne, A.A., 1986: 17–18).

Postaci z obu poziomów zostają tutaj utożsamione, a zaraz po tych słowach następuje istotne przesunięcie w narracji – gdy tylko narrator z drugiego stopnia mówi o Christopherze Robinie, zamiast formy trzecioosobowej używa drugoosobowej – tak w przypadku czasowników mówienia, jak i w opisie działań bohatera. W miejsce „powiedział/spytał Christopher Robin” [*said/asked Christopher Robin*] i konstrukcji „Christopher Robin coś zrobił” [*Christopher Robin did something*] pojawiają się sformułowania „powiedziałeś/spytałeś” [*said/asked you*] i „zrobiłeś” [*you did*], niejako więc nadal znajdujemy się w przestrzeni domu i wraz z chłopcem słuchamy opowiadania. Co więcej, w opowieści narratorskie „ja” ujawnia się jeszcze wyraźniej, gdy zauważa, że Pooh przez długi czas nie mógł ruszać łapami i z tego powodu jedynym sposobem odpędzenia siadających mu na nosie much było ich zdmuchiwanie: „I zdaje mi się, choć nie jestem tego pewien [*but I am not sure* – dop. A. Ch.], że **dłatego** właśnie nazywano go zawsze Phi-Phi” (Milne, A.A., 1986: 23).

Rozdział zamyka klamra kompozycyjna, a pierwszy stopień przedstawienia, podobnie jak wcześniej, zostaje oddzielony graficznie od drugiego. Chri-

stopher Robin wraca na górę, ciągnąc za sobą misia. Ponownie znajdujemy się w domu, dziecko po zakończonej bajce pójdzie niedługo spać – teza ta jest tym bardziej prawdopodobna, że tym razem chłopiec pyta narratora, czy ten przyjdzie zobaczyć jego kąpiel, a samo to wydarzenie zostaje przedstawione na ilustracji (na której widać też siedzącego na brzegu wanny Pooh; lecz nie ma tu żadnego dorosłego). Jednak, co równie istotne, przed wyjściem z pokoju Christopher Robin dopytuje o inne historie, których jest bohaterem, a narrator wyraża zaskoczenie tym, że chłopiec ich nie pamięta. To swoiste (nie)pamiętanie wydarzeń oraz dziecięce pomieszanie rzeczywistości i fikcji, dopytywanie, czy aby na pewno nie skrzywdził zabawki, gdy strzelał w stronę balona, wraz z przeciwstawieniem „prawdziwego opowiadania” (w oryginale *real story*, co może również oznaczać „prawdziwą historię”) zwykłemu „przypomnieniu” (w oryginale *remembering*, co może też oznaczać właśnie „pamiętanie” czy „niezapominanie”) (por. Milne, A.A., 1986: 23–25), a także z otwierającym drugi stopień (nie)dalekim odniesieniem czasowym: „Pewnego razu, bardzo dawno temu, koło zeszłego piątku, Fredzia Phi-Phi [...]” (Milne, A.A., 1986: 14), z jednej strony może się oczywiście odnosić do już kiedyś opowiedzianych historii, a z drugiej może nawiązywać do dziecięcych zabaw Christophera, które stały się inspiracją do opowiadań.

W dalszej części *Winnie-the-Pooh* kompozycja ramowa zanika. W pozostałych dziewięciu rozdziałach z pierwszego, „rzeczywistego”, stopnia zostają pojedyncze elementy. Czasami ujawnia się „ja” narratora – co znamienne, są to zazwyczaj albo przypuszczenia, albo informacja, że zapomniał, co dokładnie się wydarzyło; raz zwraca się do czytelników i raz komentuje własną narrację (por. Milne, A.A., 1986: 109, 106, 110, 112, 118). Narrator drugiego stopnia kompozycji *Winnie-the-Pooh* to narrator wszechwiedzący, ale w tych kilku miejscach jakby chwilowo traci on swoją pozycję oraz wiedzę i z powrotem przypomina dorosłego opowiadającego bajkę dziecku (czy nawet samego Alana Alexandra spisującego historie synka).

Dwukrotnie jeszcze pojawia się dialog między Christopherem Robinem a narratorem. Pierwszy w rozdziale szóstym, gdzie jest mowa o urodzinach Eeyore (tak jak we wcześniejszej rozmowie chłopiec (nie)pamięta wszystkich faktów; być może A.A. Milne zdecydował się na ten dodatek, gdyż jest to jedyne opowiadanie, w którym nie występuje Christopher Robin). Drugi dialog zamyka całą książkę i stanowi niejako zdublowanie zamknięcia klamry kompozycyjnej, ostatnia scena przypomina bowiem fragmenty z pierwszego rozdziału, znana już sytuacja fabularna zostaje niemal dokładnie powtórzona (por. Milne, A.A., 1986: 127), a tekstowi towarzyszy też odpowiednia ilustracja przedstawiająca Christophera Robina wspinającego się po schodach – stanowi więc ona graficzną klamrę kompozycyjną.

Powyższa analiza związków rzeczywistości i fikcji w *Winnie-the-Pooh* opiera się tylko na samym tekście literackim, ale – podobnie jak w wierszach –

różne wypowiedzi obu Milne'ów naprowadzają na kolejne biograficzne powiązania. Pierwszym kontekstem jest marzenie małego Christophera o słoniu, wspomina on bowiem, że bardzo chciał otrzymać to zwierzę (por. Milne, Ch., 1982: 78)<sup>25</sup>, rozdział piąty otwierają zaś następujące słowa:

- Pewnego dnia, kiedy Krzysztof Robin, Fredzia Phi-Phi i Prosiaczek, ot tak sobie, rozmawiali, Krzysztof Robin przełknął kęs, który miał właśnie w ustach i powiedział, jak gdyby nigdy nic:
- Widziałem dzisiaj Sonia [*Heffalump* – dop. A.Ch.], Prosiaczku.
  - Co robił? – spytał Prosiaczek.
  - Nic, przesoniał się [*lumping along* – dop. A.Ch.] – odparł Krzysztof Robin (Milne, A.A., 1986: 47).

Piglet i Pooh postanawiają zastawić pułapkę na to stworzenie – głęboki dół. Podobną zasadzkę przygotował w dzieciństwie Christopher, miała ona chronić przed zniszczeniem ułożoną przez chłopca ścieżkę prowadzącą od drzewa, które nazywał domem Pooh, do zegara słonecznego: „[...] wykopałem na drugim końcu pułapkę na słoniu [*heffalump trap* – dop. A. Ch.] i skrupulatnie przysłoniłem ją patykami i trawą” (Milne, Ch., 1982: 70). *Heffalump* nigdy nie pojawia się w opowiadaniu, pozostaje jedynie w sferze wyobrażeń postaci. Najważniejsze jednak – wygląd tego zwierzęcia – zostaje dopowiedziane w ilustracjach Sheparda, na których przybiera on kształt słonia<sup>26</sup>.

Kolejne ze wspomnień Christophera naprowadza czytelników na ślad tego, co stanowiło inspirację Alana Alexandra do napisania nonsensownej mrużanki Pooh – *Cottleston Pie*. Zdaje się, że tytułowe sformułowanie (w przekładzie Adamczyk-Garbowskiej „Bumbala la”, a u Tuwim „Srocza-Skoczka”) autor pożyty od syna, który w ten sposób nazwał uszyty przez siebie ocieplacz na jajko<sup>27</sup>. Ten kontekst nie naprowadza jednak na interpretację utworu, ale podkreśla wyczulenie A.A. Milne'a na to, co poetyckie w dziecięcej zabawie wyrazami<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Być może ślad tej fascynacji widać też w wierszu *At the Zoo* z *When We Were Very Young*, gdzie każdą strofę kończy taki sam wers, w którym podmiot liryczny chwali się, że nakarmił w zoo słonia bułkami, jakby to doświadczenie sprawiło mu największą przyjemność.

<sup>26</sup> Angielskie *heffalump* [/'hɛfəlʌmp/] to neologizm A.A. Milne'a – zniekształcenie słowa *elephant* [/'ɛlɪfənt/], czyli 'słoń', dodatkowo połączone z czasownikiem *to lump*, które może oznaczać 'grupować', 'wrzucić do jednego worka', 'zbijać się w grudki', ale i 'wlec się'.

<sup>27</sup> Christopher wspomina o tym, opisując swoje zainteresowania manualne. Niestety w pierwszym z polskich przekładów wspomnień młodszego z Milne'ów znika odniesienie do *Winnie-the-Pooh*, w drugim zaś niezrozumiałe jest, co tak właściwie chłopiec wykonał (por. Milne, Ch., 1975: 39; 1982: 43; 2001: 43).

<sup>28</sup> W przypadku *cottleston pie* nie sposób prześledzić, jak przebiegała słowotwórcza ścieżka. Wskazać można tylko, że wyraz *pie* to 'ciasto', 'placek', 'zapiekanka'; pierwszy element sformułowania nie przywodzi na myśl angielskich wyrazów, które naprowadziłyby czytelnika na znaczenie piosenki, mimo że można spróbować je rozbić na *cattle*, co oznacza rodzaj glinianej formy lub otoczkę z wodoodpornego papieru, który utrzymuje gips modelarski wokół formy, oraz *stone* (w miejsce *ston*), a więc kamień.

Jeszcze inna informacja ze wspomnień Christophera wiąże się z wydarzeniami z dziewiątego rozdziału *Winnie-the-Pooh*, w którym wskutek ulewnego deszczu dochodzi w lesie do powodzi. Jak zanotował Christopher, po przeprowadzce do Cotchford Farm odkrył, jakie znaczenie dla mieszkańców wsi ma pogoda, a sam jako dziecko odczuwał to przede wszystkim wtedy, gdy niepogoda uniemożliwiała mu zabawę na zewnątrz. Lecz czasami mogła też ona być powodem radości. Gdy padało, z ciekawością obserwował, jak podnosi się woda pobliskich wód:

Obserwowałem ją przez cały ranek – wszyscy obserwowaliśmy – zafascynowany. Od czasu do czasu wychodziłem z patykami, żeby oznaczyć miejsce, gdzie dotarł przyływ, a linia patyków zbliżała się coraz bardziej do schodków wiodących na ścieżkę biegnącą przed pracownią. [...]

Choć padało, padało i padało i choć rzeka oraz strumień połączyły siły i cała łąka stała się jeziorem, i chociaż różany i fiołkoworóżany ogród znikł, powódź nie dosięgła domu (Milne, Ch., 2001: 65).

Opis ten odpowiada działaniom Christophera Robina w opowiadaniu, przedstawionym też przez Sheparda na ilustracji – bohater co rano wychodzi przed dom, by zaznaczyć patykami, dokąd sięga woda. Co więcej, zostaje podkreślone, że chłopiec mieszka w najwyższej położonej części lasu, więc wzbierający żywiol nie sięga jego domu<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Związki rzeczywistości i fikcji tak w *Winnie-the-Pooh*, jak i w *The House at Pooh Corner* sięgają dalej, dotyczą nie tylko Christophera Robina, ale i pozostałych bohaterów, czyli zwierząt. I podobnie jak w przypadku chłopca można mówić tu o dwóch aspektach, to znaczy o tym, co widoczne w samym tekście, oraz o tym, na co naprowadza odbiorcę kontekst biograficzny. Kolejne zagadnienie, niezwykle ważne w badaniu inspiracji A.A. Milne'a, to przestrzeń. W 1925 roku Milne'owie kupili Cotchford Farm na skraju lasu Ashdown. Rodzina najpierw przyjeżdżała tu z Londynu w czasie wolnym, później przeprowadziła się na stałe. Często gościli też tutaj Sheparda, by mógł on przygotować ilustracje. Jak zauważył sam Christopher: „[...] mieliśmy las niemal na wyłączną własność. To z kolei sprawiło, że czuliśmy iż jest to **nasz** las. [...] Każdy, kto czytał te opowieści, zna Las i nie muszę go opisywać. Las Puchatka i Ashdown to ten sam las” (Milne, Ch., 2001: 59). Co więcej, do swoich wspomnień dołączył on mapę okolic Cotchford Farm, na której zaznaczone zostały najważniejsze miejsca z obu książek. Analiza tych powiązań znacznie przekroczyłaby ramy artykułu, stąd zostają one pominięte. Warto jednak odnotować, że obu częściom przygód Pooh towarzyszy ta sama mapa lasu. Nie jest to odwzorowanie okolic Cotchford Farm, układ miejsc jest inny, ale z pewnością mają one swoje pierwowzory w rzeczywistości. Ważne w badaniu relacji rzeczywistości i fikcji jest zwrócenie uwagi na adnotacje na mapie – sugerują one, że to Christopher Robin jest jej współautorem, a błędy ortograficzne czy literówki dodatkowo podkreślają, iż rysunek stworzyło dziecko. Dom chłopca zostaje podpisany słowami „MÓJ DOM”, a cała ilustracja „NARYSOWAŁEM JA I PAN SHEPARD MI POMUG” (Milne, A.A., 1994: wyklejka [w przekładzie Tuwim brakuje podpisu, stąd cytuję wersję Bohdana Drozdowskiego]), co – tak jak słowa A.A. Milne'a z przedmowy – sugeruje odbiorcy, że chłopiec to prawdziwa osoba, którą zna też ilustrator. Przy okazji omawiania kwestii przestrzeni warto odnotować, że choć nie sposób nazwać przestrzeni przedstawionej w *Winnie-the-Pooh* i *The House at Pooh Corner* sylleptyczną – w tekście

W kontynuacji przygód Pooh i jego przyjaciół, *The House at Pooh Corner*, pisarz stosuje wiele takich samych rozwiązań jak wcześniej. Drugi zbiór opowiadań otwiera następująca dedykacja:

Krzysztofa Robina mi darowałaś,  
Phi życiem wypełniłaś.  
Wszystko, co o nich napisałem,  
Tobie zawdzięczam, miła.  
Książka wychodzi już na spotkanie,  
Matkę swą ujrzeć pragnie –  
Dla Ciebie byłby to prezent, kochanie,  
Gdyby nie był to dar twój dla mnie  
(Milne, A.A., 1990: 7).

Tym razem odczytanie, że słowa te są skierowane do żony pisarza, jest jeszcze bardziej zasadne. Określenie „matka” [*mother*] jest już jednoznaczne i w połączeniu z informacją, że to ona „dała” autorowi Christophera Robina, pozwala upatrywać w adresatce Daphne. Pisarz pośrednio zdradza w tym tekście także, iż to dzięki niej zabawka ich syna „ożyła”. Jednak najistotniejsze w badaniu relacji między rzeczywistym chłopcem a postacią literacką okazują się słowa „Wszystko cokolwiek o nich napisałem [podkr. – A. Ch]”. Alan Alexander wyraźnie tu zaznacza, że w swoich tekstach mówił o chłopcu, którego czytelnicy już znali z poprzednich książek, i jego zabawkach.

Wstęp zaś zostaje tak jak i wcześniej podpisany inicjałami autora. Już tutaj występują też dobrze znane postaci – Christopher Robin, Pooh i Owl – a autor ponownie wypowiada się o nich w taki sposób, jak gdyby istnieli naprawdę – referuje rozmowę z nimi (por. Milne, A.A., 1990: 9). We wcześniejszych książkach pisarz używał sformułowań w pierwszej osobie tak liczby pojedynczej, jak i mnogiej. Podobnie jest w tym tekście, ale proporcje zostają odwrócone – o wiele częściej pojawia się forma „my”. Zastanawiające jest to przesunięcie. Autor ma zapewne na myśli siebie i syna. Można przypuszczać, że to rozwiązanie stanowi poniekąd wyraz zacieśniającej się powoli relacji Alana Alexandra i Christophera. Gdy powstawały opowieści, niania opiekowała się chłopcem tylko popołudniami, gdyż od 1926 roku uczęszczał on do szkoły w Londynie. Choć więź Christophera z Olive nadal była wtedy silna, to możliwe jest, że wraz

---

brakuje sygnałów pozwalających powiązać las fikcyjny z lasem Ashdown – to jako taka jawi się ona czytelnikom. Byłaby to więc swoista sylleptyczność wtórna czy upatrywana. W pierwszych latach po wydaniu książki przyczyniały się do tego różne artykuły i wywiady, teraz dodatkowo możliwość spacerowania śladami Pooh. Co więcej, oddziaływanie tekstów A.A. Milne’a jest tak duże, że nazwa Galleon’s Lap z drugiej książki pojawia się na niektórych mapach zamiast rzeczywistej nazwy Gills Lap. Specyficznym, drobnym przykładem jest też fakt, iż obie polskie tłumaczki wspomnień Christophera przełożyły *Five Hundred Acre Wood*, część lasu Ashdown, jako „Stumilowy Las” (*Hundred Acre Wood* w tłumaczeniu Ireny Tuwim), zrównując przestrzeń rzeczywistą i fikcyjną.



z „opuszczeniem” domu przez chłopca i wejściem w kolejne relacje w szkole dziecko bardziej otworzyło się na innych, w tym na własnych rodziców. Trudno ustalić, jaki charakter miała wspomniana placówka szkolna. Christopher we wspomnieniach nazywa to miejsce szkołą, ale czasami także przedszkolem, opowiada o zajęciach plastycznych, nauce piosenek, ale i o matematyce (por. Milne, Ch., 2001: 30, 72).

Zadania matematyczne i ich rozwiązywanie przez Christophera to ważny kontekst analizowanej przedmowy:

[...] kiedy w zeszłym tygodniu Krzysztof Robin poprosił: – Może byś tak opowiedział mi tę historię, którą miałeś mi opowiedzieć o tym, co przytrafiło się Phi, kiedy... – udało mi się zapytać bardzo szybko: – A może byś mi tak powiedział, ile jest dziewięć razy sto siedem? – A kiedy już uporaliśmy się z tym zadaniem, zajęliśmy się następnym, tym o krowach, które przechodzą przez bramę po dwie na minutę, a jest ich trzysta na łące, ile więc ich pozostanie po półtorzej godzinie? (Milne, A.A., 1990: 9)

Szybkie skontrowanie prośby chłopca przypomina słowa rodzica, który zwraca dziecku uwagę, że zajmuje się tym, czym nie powinno (zabawą, a nie nauką), i popędza je do pracy. Przerwanie pytania Christophera Robina może być też wyrazem zmęczenia autora czy niechęci do opowiadania kolejnej historii, a zadanie matematyczne to sprytny wybieg – na pewno zainteresuje ono chłopca lubiącego rachunki. Co więcej, konkretne odniesienie czasowe, sformułowanie „w zeszłym tygodniu”, dodatkowo sugeruje odbiorcy, że Christopher Robin to chłopiec, z którym pisarz nie tak dawno rozmawiał. Istotny w badaniu relacji rzeczywistości i fikcji jest też fakt, że wielu czytelników książek A.A. Milne’a mogło wiedzieć o zainteresowaniach Christophera, pisarz wspominał o nich w wywiadach (bardzo podobną zagadkę Alan Alexander przytacza, opowiadając dziennikarce o synu jeszcze przed wydaniem *Winnie-the-Pooh* – por. Thwaite, 1994: 96).

Alan Alexander we wprowadzeniu do *The House at Pooh Corner* zapowiada, że jest to ostatnia książka o Pooh i jego przyjaciółach. Zdaje się, że Christopher Robin wyrasta z zabawek i bajek, co innego zaczyna go interesować:

Jest to [łamigłówki matematyczne – dop. A. Ch.] bardzo pasjonujące, a kiedy już się napaśnujemy do syta, zwijamy się w kłębek i zasypiamy... a Phi [...] także zamyka oczy, kiwa łebkiem i idzie za nami na palcach do Lasu. Tam wciąż mamy niezwykle przygody, cudowniejsze od tych wszystkich, o których wam opowiadałem; ale kiedy budzimy się rano, znikają, zanim zdążymy je pochwycić. Jak to zaczynała się ta ostatnia? „Pewnego razu, gdy Phi szedł sobie przez Las, na bramie siedziało sto siedem krów...” (Milne, A.A., 1990: 9–10).

Miejsce lasu i jego mieszkańców jest już tylko w snach. Nie mieści się on w ramach jawy, która okazuje się tak ekspansywna, że zaczyna zagarniać nawet śnienie. Charakterystyczne jest też, iż Christopher Robin nie prosi o opowiedzenie bajki Pooh lub jemu i Pooh, jak w pierwszej książce, a jedynie jemu

samemu. Znika przesuwanie pragnień dziecka na zabawkę. Trudno stwierdzić, czy zabawka nie jest po prostu już aż tak istotna, czy to wyraz wyodrębnienia się dziecięcego „ja”, rosnącej świadomości siebie.

W *The House at Pooh Corner* znika też kompozycja ramowa, pozostaje tylko jeden, „fikcyjny”, poziom narracji, w którym z rzadka, dwukrotnie, ujawnia się wyraźne, pierwszoosobowe „ja” narratora (Milne, A.A., 1990: 50, 63). I, co znamienne, raz jeszcze są to wypowiedzi, w których wszechwiedzący narrator nagle przyznaje, że czegoś nie wie. Stwierdzenia te mają jednak nieco inny charakter niż w *Winnie-the-Pooh* – narrator nie tyle o czymś zapomina, co nie potrafi przewidzieć, jak potoczyłaby się sytuacja, gdyby któryś z bohaterów postąpił inaczej – lecz i one przypominają opowieść rodzica, który nie panuje w całości nad światem przedstawionym, czy pisarza, który tylko spisał to, co zaobserwował.

Obecna w przedmowie zapowiedź zakończenia historii o Pooh i jego przyjaciółach oraz sygnały odchodzenia Christophera Robina ze świata opowieści pojawiają się też w tekście głównym, najpierw w rozdziale piątym. Co ważne, jest to jedyny rozdział w obu zbiorach, w którym chłopiec nie występuje w żadnej ze scen ani na ilustracjach. W historii tej zwierzęta zdają sobie sprawę, że od jakiegoś czasu Christopher Robin znika po śniadaniu i wraca dopiero po południu. Dzięki Eeyore dowiadują się, że chłopiec się uczy (por. Milne, A.A., 1990: 81). Choć nie ma tu mowy wprost o szkole, to zasadne jest przypuszczenie, że to tam codziennie udaje się Christopher Robin. W kolejnych rozdziałach o nowych zajęciach chłopca mowa jest tylko mimochodem. Wynioskować można, że uczy się on pisania i matematyki, a w jeszcze innych fragmentach ponownie zostaje podkreślone, że przebywa w lesie popołudniami (por. Milne, A.A., 1990: 72, 82, 93, 99, 115).

Rozpoczęcie dziesiątego – ostatniego – rozdziału *The House at Pooh Corner* jest bardzo sugestywne: „Krzysztof Robin odchodził. Nikt nie wiedział, dlaczego odchodzi; nikt nie wiedział, dokąd odchodzi; właściwie nikt nie wiedział nawet, skąd wie, że Krzysztof Robin **odchodzi**” (Milne, A.A., 1990: 139). Zwierzęta podskórnie czują, że coś się zmienia w życiu chłopca i tym samym w ich lesie. Rabbit wychodzi więc z inicjatywą „Wysunięcia Ryzolucji” [*Propose a Rissolution*] (Milne, A.A., 1990: 140) – Eeyore pisze pożegnalny poemat, pozostali go podpisują i wszyscy razem wręczają chłopcu, ale ten nie ma nawet okazji im podziękować. Zwierzęta rozchodzą się, nim Christopher Robin zdąży doczytać tekst do końca. Zostaje przy nim jedynie Pooh. Można upatrywać w tym pewnej kłamry kompozycyjnej – w zakończeniu pozostaje dwoje bohaterów, tych najbliższych sobie, od których wzięły początek opowieści.

Chłopiec i miś wspólnie docierają do zaklętego miejsca [*enchanted place*], gdzie Christopher Robin mówi o wielu różnych sprawach niezrozumiałych dla Pooh, a do świata fikcji ponownie wkraczają różnorodne elementy świata rzeczywistego – już nie tylko szkoła i matematyka, ale też kontynenty, państwa, wyspy, maszyny i ustrój polityczny. Nietypowa to mieszanka, jak-

by fragmenty tego, co kilkuletnie dziecko wie o świecie, choć i dla niego nie jest to jeszcze zrozumiałe. W ten dość nieskładny sposób (a może nieskładny, bo opisany w mowie pozornie zależnej, przypominającej tok myślenia Pooh?) chłopiec stara się wyjaśnić misiowi powód odejścia. W końcu, nawiązując do swoich wcześniejszych słów o tym, że najbardziej lubi „Nicnierobienie” (Milne, A.A., 1990: 145), po chwili zawahania oznajmia, że to inni mu już nie pozwalają „nicnierobić” (por. Milne, A.A., 1990: 149). Tymi, którzy nie pozwalają, są zapewne dorośli – rodzice czy nauczyciele. Czas zabawy i zabawek się kończy, pora na naukę i inne aktywności w czasie wolnym. Widoczne jest, że chłopiec nie chce opuszczać lasu. Liczy, iż czasami będzie mógł tutaj wrócić. Christopher Robin obiecuje odwiedzać przyjaciela, ale jednocześnie zdaje się mieć świadomość, że ta obecność w lesie czy relacja z misiem nie będą już takie same lub że jego nadzieje są płonne i nie uda mu się dotrzymać słowa.

Ostatnie zdania książki nawiązują do zakończenia przedmowy. We wprowadzeniu pisarz zapewniał, że świat Pooh i jego przyjaciół zawsze będzie istniał i każdy, kto lubi misie, z pewnością go odnajdzie, w zakończeniu zaś czytamy: „Poszli więc. Lecz gdziekolwiek pójdą i cokolwiek przytrafi im się po drodze, mały chłopiec i jego Miś zawsze będą się bawić w tym zaczarowanym miejscu w najwyższym punkcie Lasu” (Milne, A.A., 1990: 150). Christopher Robin odchodzi, ale jednocześnie pozostaje tu na zawsze – w snach, jak sugerowałyby wstęp, w książkach, do których zawsze można wrócić, czy we wspomnieniach, jak czynił to sam autor, z chęcią wracający myślami do własnego dzieciństwa.

#### BŁOGOSŁAWIEŃSTWO-PRZEKLEŃSTWO

W zakończeniu *The House at Pooh Corner* Christopher Robin prosi Pooh, by ten zawsze o nim pamiętał. Paradoksalnie miś nie tyle nie zapomniał o chłopcu, co raczej sam nie pozwolił mu o sobie zapomnieć. Christopher ujął to obrazowo w słowach o wrózkach, które miały nad kołyską ofiarować mu różne dary:

Kiedy odfrunęła [pierwsza wróżka – dop. A. Ch.], pojawiła się druga: „A jego imię będzie znane na całym świecie”. Tak, to była znowu jedna z tych wieloznacznych wróżb, w których wróżki tak celują, takich, które brzmią jak błogosławieństwo, a właściwie są czymś w rodzaju przekleństwa. Mówiąc szczerze w moim wypadku było w tym trochę jednego i trochę drugiego (Milne, Ch., 1982: 174).

Także dla A.A. Milne’a napisane przez niego książki dla dzieci stały się jednocześnie błogosławieństwem i przekleństwem. Z czasem obaj usiłowali się uwolnić od wpływu tych dzieł.

Reakcja czytelników zaskoczyła autora oraz wydawców. I to zarówno w przypadku drukowania utworów w czasopiśmie, jak i edycji książkowych. Największym zainteresowaniem cieszyły się wiersze, ale i opowiadania były

rozchwytywane. Nakłady wszystkich dzieł ekspresowo rozchodziły się po obu stronach Atlantyku. A ku zaskoczeniu Alana Alexandra tym, kto najbardziej skupiał uwagę odbiorców, był Christopher Robin:

Możecie więc sobie wyobrazić moje zdumienie i niesmak, gdy odkryłem w nocy, że się tak wyrażę, iż zostałem zepchnięty na drugi plan, a bohaterem *When We Were Very Young* nie został, jak skromnie zakładałem, autor, ale dziecko o ciekawych imionach, dziecko, o którym w tamtym czasie niemalże nie słyszałem. Okazało się, że to Christopher Robin miał mysz, chodził po liniach i omijał kwadraty, a także zastanawiał się, co robić w wiosenny poranek; to nie o spotkanie ze mną, ale z Christopherem Robinem podnosili krzyk Amerykanie; i właściwie (trzeba to w końcu przyznać) to nie ja ani nie wydawcy, ale Christopher Robin sprzedawał książkę w tak dużych i absurdalnych liczbach (Milne, A.A., 1929: 203–204).

Trudno ocenić, jaki ułamek tej wrzawy docierał do Christophera. Z pewnością chłopcu przyszło spotkać się kilkakrotnie z dziennikarzami. Choć on sam po latach przypuszczał, że drzwi dzieciennego pokoju były strzeżone przed reporterami, Thwaite wątpi w te słowa, stwierdza, że Daphne wręcz specjalnie ich zapraszała (por. Milne, Ch., 1982: 85; Thwaite, 2009: 223, 333), co potwierdza też liczba zebranych przez Thwaite materiałów i fakt, iż uwaga ich autorów skupia się przede wszystkim na Christopherze. Licznym artykułom towarzyszyły też zdjęcia – zazwyczaj chłopca, rzadziej autora, choć zdarzały się też ich wspólne fotografie. Fotografie często umieszczano także w samych książkach. Na początku zdarzało się również, że Alan Alexander wysyłał zdjęcia Christophera w odpowiedzi na listy czytelników. Różne wiadomości docierały też do samego chłopca. Bywało również tak – i to już krótko po opublikowaniu pierwszego tomiku wierszy – że kilkuletni Christopher dawał autografy.

Wokół książek bardzo szybko rozwinął się swoisty przemysł „zabawkarski”. Na fali popularności tych dzieł wydawcy przygotowywali kolejne publikacje, a także notatniki czy papeterie. W wielu z nich Christopher Robin pojawiał się już w tytule. Z czasem zaczęły pojawiać się też gadżety związane z Pooh i jego przyjaciółmi. Poza tym do pisarza jeszcze w czasie publikowania wierszy w czasopiśmie zgłaszali się muzycy z propozycją skomponowania muzyki. W efekcie już w trzy tygodnie po wydaniu pierwszego tomu wierszy ukazało się *Fourteen Songs*, czyli czternaście poezji A.A. Milne’a z kompozycjami Harolda Fräsera-Simsona. Był to początek ich długiej współpracy. Później nagrano również płyty – jedną z fragmentami *Winnie-the-Pooh*, na której Alan Alexander przeczytał ustęp czwartego rozdziału, i jedną z wierszami *Down by the Pond*, *The Friend*, *Us Two* oraz *The Engineer*, które do akompaniamentu kompozytora zaśpiewał mały Christopher.

Chłopcu przyszło też występować. Wiosną 1928 roku Milne’owie zaangażowali się w organizację akcji dobroczynnej. Christopherowi przypadła wtedy rola gospodarza (witał kilkuset gości), zaśpiewał także *The Friend*, recytował wspólnie z drugim chłopcem *Us Two*, a w inscenizacji rozdziału o urodzinach

Eeyore grał Christophera Robina (na potrzeby przedstawienia przerobiono postać Owl). Christopherowi przyszło odegrać tę rolę raz jeszcze w szkole, na prośbę dyrektora, w czerwcu 1929 roku zaś w parku na skraju lasu Ashdown odbywały się parady – przez kilka dni, dwa razy dziennie, można było zobaczyć postaci historyczne (np. Boudikę, Annę Boleyn, Henryka VIII), a wśród nich Christophera (Robina).

Christopher początkowo lubił sławę, ale z czasem zaczęła mu ona ciążyć (por. Milne, Ch., 2001: 73). Momentem przełomowym pod tym względem był 1930 rok i rozpoczęcie nauki w szkole z internatem. Jak sam stwierdza:

Wtedy [...] zaczął się przeplatany miłością i nienawiścią związek z moim fikcyjnym imiennikiem, który trwa do dziś. W domu nadal go lubiłem i naprawdę czułem dumę, że dzielimy imię i mogę się pławić w jego sławie. Jednak w szkole zacząłem go nie lubić i moja antypatia pogłębiała się wraz z wiekiem (Milne, Ch., 2001: 77).

Jednocześnie jednak wyraźnie rozróżnia powody tej niechęci w różnych okresach życia. Mimo że w czasach szkolnych zdarzało się, iż ktoś Christopherowi przymawiał, to – choć łatwo było go zranic i to właśnie jego wrażliwość była głównym powodem niechęci do postaci literackiej – radził sobie z tym. Z kolei w dorosłym życiu zaczęła przez niego przemawiać zazdrość o ojca. Gdy po II wojnie światowej Christopher bezskutecznie szukał pracy, zaczęła w nim narastać gorycz. Czuł, że choć w niczym nie ustępuje Alanowi Alexandrowi, to jednak nie ma tego szczęścia, co on. Od tych uczuć blisko było do wrażenia, że w dzieciństwie został w pewien sposób wykorzystany: „[...] wydawało mi się nieomal, że ojciec doszedł do tego, czym [sic!] jest, drapiąc się po moich dziecięcych ramionach, że sprzątnął mi moje dobre imię i pozostawił z niczym, osławionego tylko tym, że jestem jego synem” (Milne, Ch., 1982: 170–171).

Z czasem Christopher dostrzegł, iż także dla jego ojca sława pisarza dziecięcego nie była łatwa do przyjęcia, a po wojnie przyszło mu zmagać się z mniejszym powodzeniem, A.A. Milne nie trafiał już bowiem w gusta czytelników. Nadal jednak stosunek Christophera do ojca i do Christophera Robina był negatywny, a w najlepszym razie ambiwalentny. Nie pomagali też z pewnością dziennikarze, gdy – niejako w odwrotnym procesie, po fali zainteresowania tylko chłopcem z książek – dopytywali tylko o autora. Jak stwierdził Christopher, całe jego dorosłe życie to ucieczka od Pooh i jego przyjaciół (por. Milne, Ch., 2001: 253). To te różne uczucia i zmagania – poczucie winy i chęć zadośćuczynienia ojcu, ale też samoobrona, potrzeba przedstawienia wszystkiego z własnego punktu widzenia, opowiedzenia „o prawdziwych zabawkach i prawdziwych miejscach” (Milne, Ch., 2001: 252) – doprowadziły go w końcu do spisania własnych wspomnień.

A.A. Milne też próbował uwolnić się od świata Pooh. Już wcześniej zazna-  
czyłam, że autor często negował własny wkład w powstanie książek. Można odczytywać jego słowa przez pryzmat topiki afektowanej skromności, ale moż-

na jednocześnie uznać je za próbę pewnego odżegnienia się A.A. Milne'a od twórczości dla dzieci. We własnym odczuciu był on przede wszystkim autorem tekstów humorystycznych, dramatopisarzem i pisarzem. Jednak, mimo sukcesów na tych różnych polach, Milne'owi przypięta została etykieta pisarza dla dzieci, co było dla niego frustrujące. Nie zadowalało go także, iż jest znany przede wszystkim jako ojciec (i twórca czy wręcz biograf) Christophera (Robina), a kolejne jego prace są porównywane do dzieł dla młodych odbiorców.

Nie sposób uwierzyć wszystkim tłumaczeniom autora. Twierdził on, że w swoich tekstach wykorzystał [*exploit*] zabawki, a jednocześnie zapewniał: „[...] nie wykorzystałem prawowitego Christophera Robina. Jedyne, co wzięłem od niego, to imiona, których nigdy nie używał, [...] błysk, za którym starałem się podążać” (Milne, A.A., 1929: 205). Utrzymywał, że Christopher Robin to dziecko z wyobraźni i dlatego nie odczuwał wyrzutów sumienia i nie czuł, że wystawia rodzinę na publiczny widok. Dla Alana Alexandra rozróżnienie między rzeczywistym chłopcem a postacią literacką miało być oczywiste, ale dostrzegł, że nie jest ono takie dla obiorców. Przyznał nawet, iż z czasem i dla niego przestało takie być. Z tego powodu zdecydował się zakończyć pisanie książek dla dzieci. Drugim powodem było poczucie, że napisał już to, co najlepsze, kolejne prace byłyby więc tylko powieleniem (por. Milne, A.A., 1929: 204–205).

Z każdą przedmową do kolejnych wydań czy innych publikacji związanych z literaturą dziecięcą Alan Alexander miał nadzieję, iż po raz ostatni przychodzi mu o tym pisać, ale koniec nie następował. Mimo wszystko wydaje się, że pod koniec życia pisarz pogodził się z własnymi książkami i bohaterami. W 1952 roku, w odpowiedzi na list jednego z dziennikarzy, napisał: „[...] ma Pan rację co do Puchatka. Był taki okres, kiedy każda wzmianka o nim doprowadzała mnie do szału; teraz jednak mam wobec niego odczucia na tyle miłe, że potrafię patrzeć na niego niemal jak na wytwór któregoś z moich ulubionych autorów” (cyt. za: Thwaite, 2009: 501).

\*  
\* \*  
\*

Wiersze, których bohater liryczny nosi imiona Christopher Robin, to zaledwie kilka utworów z kilkudziesięciu, a elementy związane z pierwszym, „rzeczywistym” stopniem kompozycyjnym stanowią zdecydowaną mniejszość obu zbiorów opowiadań i z czasem ustępują niemal w pełni drugiemu, „fikcyjnemu” stopniowi. Mogłoby się więc wydawać, że – proporcjonalnie – znaczenie powiązania rzeczywistości i fikcji nie będzie tak duże. Jest jednak inaczej. Christophera (Robina) można uznać za wzorowy wręcz przykład postaci sylleptycznej. Mimo że w tym przypadku nie jest to „pisanie sobą” i „siebie”, ale „pisanie kims” i „kogoś”, a w samych tekstach sygnałów powiązania rzeczywistości i fikcji jest niewiele, związek ten powinien być więc trudniejszy do odczytania przez czytelnika, to okazuje się, iż sygnały te są wystarczające. Toż-



samość nazwiska autora i osoby, której dedykowane jest *When We Were Very Young*, a także tożsamość imion tej osoby i postaci literackiej pozwalają stwierdzić, że A.A. Milne „pisze synem” i „pisze syna”. To nie autor wkracza do tekstu, ale jego dziecko.

Recepcja tekstów Alana Alexandra potwierdza ustalenia Nycza. Odbiorcy anglosascy tak silnie związali chłopca z jego literackimi przedstawieniami, że Christopher (Robin) niemalże przestał istnieć poza tą relacją. Życie i literatura oddziaływały na siebie wzajemnie, przenikały się do tego stopnia, iż niemożliwe okazało się ich rozgraniczenie. Co więcej, czytelnicy doszukiwali i nadal doszukują powizań, byli i są ciekawi, co inspirowało pisarza, i z łatwością zrównują informacje z tekstów fikcjonalnych z tymi o charakterze biograficznym.

Trzeba jednak zaprzeczyć jednej konstatacji polskiego badacza: Christopher (Robin) nie przystaje na własną fragmentaryczność, stąd rozrachunkowy charakter jego wspomnień. Podobnie autor – choć początkowo z chęcią opowiadał w wywiadach o synu i jego zabawkach, z czasem próbował rozgraniczyć literaturę i rzeczywistość. Starania Alana Alexandra i Christophera przyniosły, paradoksalnie, odwrotny efekt. Po pierwsze, im więcej wyjaśnień i szczegółów przedstawili, tym więcej związków tekstów i życia poznali czytelnicy. Po drugie, sami zaczęli przeczytać samym sobie, raz twierdzili, iż jakiś element jest prawdziwy, innym razem, że wymyślony, potwierdzając niechcący, że granica między jednym a drugim jest niezwykle cienka, o ile nie zniesiona. Znamienne okazuje się też twierdzenie, że to tylko wymysły, przy jednoczesnym poczuciu konieczności dokładnego wskazania, co należy do rzeczywistości, a co do fikcji.

Istotne powinno być oczywiście rozróżnienie, które z sygnałów sylleptyczności w samej książce dostrzeże dziecko, a które dorosły. Wydawałoby się, iż związki rzeczywistości i fikcji będą zbyt trudne do odczytania dla młodego odbiorcy, ale tak naprawdę może się to okazać bardzo proste – konstrukcja książek A.A. Milne’a, szczególnie opowiadań, jest sugestywna, a ponadto młodym czytelnikom świat przedstawiony niejednego tekstu wydaje się rzeczywisty. Jeszcze inaczej kwestia ta będzie się przedstawiać w tłumaczeniu wierszy i opowiadań na inne języki – rozpoznanie sylleptyczności bohatera zależne będzie nie tylko od stopnia wierności przekładu, ale i od tego, czy w nowej kulturze znane będą wszystkie cztery dzieła, czy tylko wybrane<sup>30</sup>. Choć tożsamość Christophera i Christophera Robina zostaje wskazana w każdym z nich, to jednak w różnym stopniu. Najczytelniejsza jest w *When We Were Very Young* oraz *Winnie-the-Pooh* i te dwie książki niejako nakierowują lekturę kolejnych.

<sup>30</sup> Zbadanie tego w przypadku polskich przekładów to materiał na odrębne opracowanie. W Polsce ukazały się bowiem dwa zbiory będące wyborem wierszy (jeden z *When We Were Very Young*, drugi z obu tomików) oraz dwa pełne przekłady i *When We Were Very Young*, i *Now We Are Six*, a także cztery przekłady *Winnie-the-Pooh* (dodatkowo ukazały się też tłumaczenia na język kaszubski i gwarę wielkopolską oraz śląską) oraz dwa *The House at Pooh Corner*.

## BIBLIOGRAFIA

- Campbell, J. (2017). *The Art of Winnie-the-Pooh. How E.H. Shapard illustrated an icon*. London: LOM Art.
- Carpenter, H. (1987). A.A. Milne and Winnie-the-Pooh: farewell to the enchanted places. W: *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature (188–209)*. London – Sydney: Unwin Paperbacks.
- Milne, A.A. (1911). *The Day's Play*. Wyd. 3. London: Methuen & Co. Ltd.
- Milne, A.A. (1929). *By Way of Introduction*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Milne, A.A. (1940). *It's Too Late Now. The Autobiography of the Autor*. Wyd. 4. London: Methuen & Co. Ltd.
- Milne, A.A. (1986). *Fredzia Phi-Phi* (tłum. Monika Adamczyk). Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Milne, A.A. (1990). *Zakątek Fredzi Phi-Phi* (tłum. M. Adamczyk-Garbowska). Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Milne, A.A. (1994). *Kubuś Puchatek* (tłum. B. Drozdowski). Warszawa: Wydawnictwo Philip Wilson.
- Milne, A.A. (2005a). *Kiedy byliśmy bardzo młodzi* (tłum. M. Rusinek). Warszawa: Egmont Polska.
- Milne, A.A. (2005b). *Mamy już sześć lat* (tłum. M. Rusinek). Warszawa: Egmont Polska.
- Milne, A.A. (2005c). *The Complete Winnie-the-Pooh (containing Winnie-the-Pooh and The House at Pooh Corner)*. London: Dean.
- Milne, A.A. (2005d). *When We Were Very Young and Now We Are Six*. London: Egmont.
- Milne, A.A., Benedictus, D. (2013). *Wielka księga Kubusia Puchatka* (tłum. I. Tuwim, M. Rusinek). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Milne, Ch. (1975). *The Enchanted Places*, New York: E.P. Dutton & Co.
- Milne, Ch. (1982). *Zaczarowane miejsca* (tłum. K. Jurasz-Dąbska). Warszawa: Czytelnik.
- Milne, Ch. (2001). *Poza światem Puchatka. Wybór ze wspomnień* (tłum. M. Motak). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Nycz, R., (2013). Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia. W: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie (91–122)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Sławiński, J. (2002). Postać literacka. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich (412–413)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Swann, T.B. (1971). *A.A. Milne*. New York: Twayne Publishers, Inc.
- Thwaite, A. (1994). *The Brilliant Career of Winnie-the-Pooh. The story of A.A. Milne and his writing for children*. Wyd. 2. London: Methuen.
- Thwaite, A. (2009). *A.A. Milne. Jego życie* (tłum. M. Glasenapp). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Wullschläger, J. (1995). A.A. Milne: the Fantasy Tamed. W: *Inventing Wonderland. The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J.M. Barrie, Kenneth Grahame and A.A. Milne (175–199)*. London: Methuen.