

Małgorzata Chrobak

 <https://orcid.org/0000-0003-1468-3802>

 malgorzata.chrobak@uken.krakow.pl

UNIwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

 <https://ror.org/030mz2444>

„Emil i detektywi” Ericha Kästnera jako „opowieść przestrzenna”

 <https://doi.org/10.15633/tes.11304>

ABSTRAKT

„Emil i detektywi” Ericha Kästnera jako „opowieść przestrzenna”

Artykuł dotyczy nowatorskiej formy narracyjno-estetycznej klasycznej powieści dla dzieci „Emil i detektywi” niemieckiego pisarza Ericha Kästnera (strategia gry z czytelnikiem, autotematyzm), omawianej w kontekście antropologicznej teorii Rogera Caillloisa. W drugiej części utworu autorka omawia wymiary przestrzeni w powieści Kästnera, a także sposoby obrazowania Berlina z okresu Republiki Weimarskiej, posługując się narzędziami geopoetyki („opowieść przestrzenna”, mapa, trasa).

SŁOWA KLUCZOWE: Erich Kästner, niemiecka literatura dziecięca, miasto, przestrzeń, gra z czytelnikiem



ABSTRACT

Erich Kästner’s “Emil and the detectives” as a “spatial story”

This article examines the innovative narrative and aesthetic form of the classic children’s novel “Emil and the detectives” by German writer Erich Kästner (the strategy of playing with the reader, self-referentiality), discussed in the context of Roger Cailllois’s anthropological theory. In the second part of the work, the author discusses the dimensions of space in Kästner’s novel, as well as the ways of depicting Berlin during the Weimar Republic using the tools of geopoetics (“spatial narrative,” map, route).

KEYWORDS: Erich Kästner, German children’s literature, city, space, game with the reader



„Miasto, które nigdy nie zasypia”¹

Berlin zajmuje wyjątkowo ważne miejsce zarówno w biografii, jak i twórczości Ericha Kästnera. Tutaj stworzył swoje główne dzieła, odniósł sukces jako poeta i prozaik, publicysta, autor tekstów kabaretowych. W mieście nad Sprewą doświadczył też bolesnego upadku, kiedy został przez nazistów uznany za twórcę „zdegenerowanego”, a jego książki trafiły na listę „publikacji szkodliwych i niepożądanych”². Od początku aktywności dziennikarskiej (od 1927 rozpoczął współpracę m.in. z „Berliner Tageblatt”, „Vossische Zeitung”, „Die Weltbühne”)³ Kästner-reporter skrupulatnie eksplorował, następnie opisywał codzienność ówczesnej stolicy Republiki Weimarskiej. Dokumentował rozmach, nowoczesność rozrastającej się europejskiej aglomeracji, tempo życia mieszkańców, jednocześnie wyrażał niepokój rozmiarami kryzysu społeczno-gospodarczego oraz nastrojami narodowosocjalistycznymi, które nasilały się na przełomie lat 20. i 30. XX wieku. Fascynacja miastem przełożyła się na dwie najgłośniejsze powieści w dorobku pisarza: *Fabian, historia pewnego moralisty* (tyt. oryg. *Fabian: Die Geschichte eines Moralisten*; 1931) oraz *Emil i detektywi* (tyt. oryg. *Emil und die Detektive*, 1929). Pierwszą, adresowaną do dorosłego czytelnika, krytycy nazwali wprost „powieścią o Berlinie” u schyłku Republiki Weimarskiej⁴, drugą natomiast „powieścią berlińską o dziecięcym samopoznaniu”⁵. Należy dodać, że w podobnej wielkomiejskiej scenerii rozgrywa się także akcja utworu

1 I. Luba, *Berlin. Szalone lata dwudzieste, nocne życie i sztuka*, Warszawa 2012, s. 7.

2 Zob. S. Neuhaus, *Exil und innere Emigration*, w: *Kästner Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Hrsg. S. Neuhaus, Stuttgart 2023, s. 31–40.

3 Pisarz wyjechał z Berlina do Austrii w ostatnich miesiącach wojny. Zob. S. Neuhaus, *Exil und innere Emigration*, s. 31–40.

4 Por. S. Wygodzki, *Przedmowa*, w: E. Kästner, *Fabian, historia pewnego moralisty*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1961, s. 1–9.

5 S. Ebert, *Von der Metropole zur Bühne – dreimal Berlin „Emil und die Detektive”*, w: *Bilder einer Metropole in einer erzählenden Medien für Kinder und Jugendlichen*, Hrsg. S. Planka, Würzburg 2018, s. 411.

*Kruszynka i Antoś*⁶ (tyt. oryg. *Pünktchen und Anton*, 1931), który jednak nie stał się bestsellerem na miarę słynnej opowieści o grupie młodych detektywów.

Z uwagi na ograniczenia, jakie dyktuje objętość artykułu, skupię się na jednym z przywołanych przykładów tekstowego ujęcia berlińskiej metropolii. Interesować mnie będą szeroko rozumiana kategoria gry (na poziomie kompozycji i recepcji tekstu), organizacja przestrzeni, a także ambiwalencja w sposobie obrazowania wielkomiejskości (od zachwyty do przerażenia). Za pomocą pojęć zaczerpniętych z geopetyki oraz antropologicznej teorii gry Rogera Cailloisa sprawdzam performatywny wymiar podróży Emila (do i przez miasto). Dodam, że podstawą źródłową szkicu jest wspomniana powieść w tłumaczeniu Leonii Gradstein⁷.

Zabawa, gra z czytelnikiem

Roger Caillois, słynny francuski socjolog i etnolog, przekonuje, że recepcja klasycznej powieści kryminalnej przypomina udział w grze. Powtarzalność konstrukcji fabularnej, schematyczność bohaterów, motyw śledztwa to reguły, które odbiorca intuicyjnie przyjmuje w zamian za obietnicę przyjemności, doświadczenie pozytywnych bodźców wynikających z rozwiązywania zagadki⁸. W prozie detektywistycznej dla młodych czytelników proces dochodzenia do prawdy wykazuje wprost znamiona pasjonującej zabawy, w której dziecięcy bohater-detektyw odznacza się sprytem i spostrzegawczością nierzadko większą od dorosłych śledczych. Kästner w historii o Emilu Tischbeinie dąży do odświeżenia tej konwencji. Projektuje sytuację narracyjną, zakładając aktywny udział odbiorcy, i proponuje: „zagrajmy ze sobą”. Nietypowość strategii pisarskiej, obniżenie powagi widzimy już na początku powieści w rozdziale, kiedy autor demonstruje przebieg procesu twórczego:

6 Zob. E. Kästner, *Kruszynka i Antoś*, przeł. M. Tarnowski, Warszawa 1957.

7 E. Kästner, *Emil i detektywi*, przeł. L. Gradstein, il. J. Rusinek, Warszawa 2017, s. 20. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

8 Zob. R. Caillois, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, przeł. J. Błoński, w: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 191–192.

Chciałbym wam teraz, zanim opowiem całą historię, pokazać to małe bombardowanie pomysłami, poszczególnymi fragmentami całości i częściami składowymi.

Może będziecie dość zręczni i potrafiacie z poszczególnych elementów zbudować historię, zanim ja ją wam opowiem? Jest to taka praca, jak zbudowanie dworca lub kościoła z kłoców, które by wam dano, przy czym nie mielibyście planu budowy i żadnego klocka nie wolno byłoby wam pozostawić! (s. 16)

Mamy tutaj do czynienia nie tyle z grą, ile opisem literackiej zabawy⁹, jak przekonuje Alicja Baluch. Krakowska badaczka zwraca uwagę, że Kästner celowo opóźnia rozpoczęcie akcji, aby wprowadzić drugą część wstępu, tym razem w formie „rysunków prezentujących postaci, zdarzenia i niektóre miejsca akcji. Nie pełnią one roli tradycyjnych ilustracji, ale stanowią integralną całość tekstu artystycznego, złożoną z symbolicznych znaków słownych i ikonicznych”¹⁰. Obecność wymienionych rozwiązań – metafikcyjny wstęp, autotematyzm, współrzędność narracji słowno-ikonicznej¹¹, zabawa z czytelnikiem – tworzy nieoczywisty w kontekście tradycyjnej literatury dla dzieci dystans do opowiadanych historii. Sygnalizują zatem nowoczesną proveniencję utworu, którą dodatkowo akcentuje silnie zindywidualizowana osoba autora-narratora.

Pozornie zachowuje on „neutralność” i funkcjonuje poza światem przedstawionym. Przynajmniej na początku nie ujawnia odbiorcy swoich personaliów, jedynie rozproszone we wstępie strzępki informacji mogą sugerować podtekst autobiograficzny (m.in. rozmowa z kelnerem¹² czy berliński adres przy Prager

9 Między grą a zabawą nie ma wyraźnej granicy semantycznej. Według Cailloisa obydwie opisują czynność dobrowolną, bezinteresowną, jednak w odróżnieniu od zabawy gra wymaga przestrzegania wyznaczonych reguł. Ponieważ Kästner kładzie nacisk na „dowolność i brak planu”, określenie „zabawy literackiej” wydaje się bardziej adekwatne. Zob. R. Caillois, *Definicja gry i zabawy*, w: R. Caillois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 309.

10 A. Baluch, *Odkrywanie świata przedstawionego w literaturze (o regułach czytania prozy narracyjnej przez dziecko)*, w: A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987, s. 42.

11 Do oryginalnej edycji książki rysunki stworzył znakomity artysta Walter Trier, z którym Kästner później wielokrotnie współpracował. Por. J. Frużyńska, *Osiemdziesiąt pięć lat z Emilem Tischbeinem. Polska historia książek dla dzieci Ericha Kästnera – edycje, ilustracje, komentarze*, „Orbis Linguarum” 48 (2018), s. 258.

12 Ze wspomnień pisarza wynika, że nad rękopisem *Emila i detektywów* pracował na tarasie kawiarni Café Josty (wtedy zlokalizowanej na rogu Trautenaustraße i Kaiserallee). Por. np. H.-H. Ewers, *Der Autor als Star. Erich Kästners auktoriale und aktionale Selbstinszenierung im Kinderroman*, w: Erich

Strasse, gdzie artysta mieszkał do 1929). Postać zmienia swój status, kiedy najpierw jako anonimowy pasażer tramwaju nr 177 wyciąga do Emila pomocną dłoń, kupując mu bilet, a potem jako dziennikarz pod „własnym” nazwiskiem Kästner przeprowadza z chłopcem wywiad do gazety. „Świadome zatarcie granic między rolami narratora-autora i narratora-bohatera w jedynym tego rodzaju epizodzie upoważnia czytelnika do traktowania całej fabuły jako gry, której stawką jest nie tyle rozszyfrowanie tożsamości przestępcy (znanego bohaterowi i czytelnikom), ile autora”¹³, konstatuje Ryszard Waksmund.

Na marginesie, trzeba dodać, że we fragmentach autotematycznych, podobnie jak w całej powieści, pisarz wyraźnie sympatyzuje bardziej z młodszym odbiorcą niż dorosłym. Chroni jego spontaniczność i wyobraźnię. Co nie przeszkadza mu w budowaniu porozumienia z dorosłym ponad głowami dzieci, choćby poprzez formę edytorsko-graficzną czy przewrotne komentarze autorskie, zrozumiałe chyba jednak dla bardziej wyrobionego czytelnika. Cała zresztą twórczość Kästnera dla dzieci wydaje się przygotowaniem do lektury tekstów wysokoartystycznych, prowadzonym nienachalnie i z wyczuciem, poprzez szukanie złotego środka między dydaktyzmem a artyzmem.

Ambiwalentny obraz metropolii

Zdaniem cytowanej wyżej Alicji Baluch w literaturze dziecięcej istnieje wiele utworów z przestrzenią w funkcji dominanty kompozycyjnej. Badaczka umieściła w tej grupie, przykładowo, arcydzieło Lewisa Carrolla *Alicja w Krainie Czarów*, w którym to „kraina ze snu” determinuje scenę, uzasadnia między innymi zmienność rozmiarów bohaterki czy konwencję utworu¹⁴. W proponowanym ujęciu przestrzeń sugeruje autonomię świata przedstawionego, jego „osobność” a zarazem „bliskość”, przywołuje więc na myśl archetypiczne wyobrażenia bezpiecznej, harmonijnej okolicy dzieciństwa. Przerywając jednak w tym miejscu dalsze dociekania teoretycznoliterackie¹⁵, poprzestanę na

Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller. Studien zur internationalen Rezeption des kinderliterarischen Werks, Hrsg. B. Dolle-Weinkauff, H.-H. Ewers, Frankfurt am Main 2002, s. 17.

13 R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 373.

14 Zob. A. Baluch, *Odkrywanie świata przedstawionego w literaturze*, s. 37.

15 Przegląd ważniejszych stanowisk w polskim literaturoznawstwie obszernie przedstawia np. T. Gęsina, *Co było przed geopoetyką? Kategoria przestrzeni w literaturoznawstwie polskim – rekonesans*,

dwóch kategoriach wyodrębnionych przez Baluch – przestrzeni znanej i oswojonej oraz jej odwrotności, czyli miejsca nieznanego, obcego.

Linia zdarzeń w powieści *Emil i detektywi* została rozpięta między rodzinnym miastem tytułowego bohatera, niewielkim Neustadt a Berlinem, leżącym w odległości wymagającej ponad pięciogodzinnej jazdy pociągami. Zarysowana przez narratora topografia, położenie miast względem siebie czy użyte w tekście nazwy własne (np. Berlin-Friedrichstrasse, Kaiserallee, Nollendorfplatz i in.) dają się zweryfikować w realnej rzeczywistości lat 20. i 30. Ich realistyczny opis, utrzymany w poetyce reportażowej, budowany jest za pomocą kontrastu. Oto kilka charakterystycznych przykładów:

Berlin na pewno mu się spodoba. To raj dla dzieci. Półtora roku temu byliśmy tam z naszym klubem kręglowym. Co za ruch! I rzeczywiście niektóre ulice są w nocy tak jasne jak w dzień. A samochody! – opowiadała pani Wirth z głębi miednicy (s. 30).

I uważaj. W Berlinie zupełnie inny ruch niż u nas, w Neustadt (s. 32).

Mieszkańcy Neustadt [...] mieli czas, a jeżeli ktoś się naprawdę spieszył, to szedł pieszo (s. 38).

W tym ostatnim zdaniu narrator nie tylko ironicznie kwituje leniwe tempo życia, ale też problem zbyt wolnej jazdy publicznego transportu. Prowincjonalność Neustadt ewokuje bowiem widok przestarzałych tramwajów konnych na ulicach, które potrafi wyminąć nawet człowiek poruszający się pieszo. Z wielkomięskością Berlina bohater powieści zderza się gwałtownie, z kolei gdy wskakuje do ruszającego tramwaju nr 177, żeby śledzić „złodziejski melonik” (s. 66), jak w myślach nazywa człowieka o nazwisku Grundeis, współpasażera feralnej podróży. Zza okien pędzącego pojazdu obserwuje „ruchomą”, niemalże filmową wizję metropolii – parafrazując słowa Tadeusza Peipera – piękną w swojej brzydocie:

Ach te samochody! Przeciskały się szybko koło tramwaju, trąbiły, piszczwały, wysuwały czerwone strzałki to w lewo, to w prawo, skręcały w bok; za nimi pchały się auta. Cóż za hałas! I ta masa ludzi na chodnikach! I ze wszystkich stron tramwaje, pojazdy konne,

„Postscriptum Polonistyczne” (2016) nr 1, s. 161–178.

piętrowe autobusy! Sprzedawcy gazet na każdym rogu. Wspaniałe okna wystawowe z kwiatami, owocami, książkami, złotymi zegarkami, odzieżą i jedwabną bielizną. I wysokie, wysokie domy (s. 70).

Widzimy estetyczno-emocjonalne potraktowanie miasta. Uruchomieniu wrażeń wzrokowych i dźwiękowych towarzyszą pełne ekspresji wyliczenia zauważonych przez narratora „składników” tego berlińskiego zgiełku. Myśl o imponującej nowoczesności miasta („A więc to był Berlin”, s. 70) zakłóca rozpacz Emila, który desperacko pragnie dogonić złodzieja. Podróżuje bez planu, jadąc za obserwowanym obiektem, gubi się w plątaninie ulic.

W pierwszym kontakcie Berlin wywołuje w Kästnerowskim bohaterze sprzeczne odczucia. Budzi zachwyt rozmiarami budynków, liczbą pojazdów, widokiem luksusowych sklepów, z drugiej strony przytłacza swoim bezkresem, wywołuje dezorientację i poczucie osamotnienia: „Miasto było takie wielkie. A Emil był taki mały. I nikogo nie obchodziło, dlaczego on nie ma pieniędzy i dlaczego nie wie, gdzie wysiąść” (s. 75). Perspektywa zmienia się, kiedy zyskuje sojuszników w swoich dążeniach do zdemaskowania złodzieja. Przyjaźń z Gustawem i Profesorem oraz wsparcie grupy berlińskich dzieci sprawiają, że wreszcie może cieszyć się pobylem w stolicy.

Mimo nowych okoliczności na pytanie jednego z młodych detektywów, gdzie chciałby zamieszkać na stałe, chłopiec z powieści Kästnera bez wahania wybiera rodzinne miasto – miejsce „oswojone”, mniej zurbanizowane, słabiej zaludnione, bardziej zdominowane przez „naturę”. „W Neustadt mamy dwa rynki, górny i dolny, i plac przed dworcem. I tereny gier nad rzeką i w parku. To wszystko. Nic więcej. A jednak, Profesorze, wydaje mi się, że to mi wystarczy” (s. 117), wyznaje bohater. Słysząc w tym wyznaniu dykcję dorosłego, który tęskni za miejscem gwarantującym bezpieczeństwo i trwałość.

Osobnych rozważań wymagałby inny motyw przestrzenny, mianowicie podróż koleją z Neustadt do Berlina, jak również koszmarna wizja „szalonego pociągu”, o której Emil śni w trakcie podróży. Te fragmenty powieści – obecność podejrzanego współpasażera, przestępstwo w zamkniętym przedziale, atmosfera grozy – warto byłoby rozważyć w kontekście zjawiska „beletrystyki kolejowej” (tzw. *railway fiction*).

* * *

Jak widać, utwór Kästnera czytany z dzisiejszej perspektywy wciąż zaskakuje oryginalnością rozwiązań konstrukcyjnych, w tym także sposobami kreowania

przestrzeni. Sam tekst powieści z autotematycznymi dygresjami stanowi pole swoistej gry z czytelnikiem. Co do kreacji przestrzeni w utworze, to daje się ona zamknąć w dwóch opozycjach: oswojone *versus* obce oraz centrum *versus* peryferia. Ciekawe jest to, w jaki sposób w opisach berlińskiej metropolii ujawnia się krytycyzm autora *Fabiana*... wobec nędzy i blichtru, urody i brzydoty miasta. Historia o Emilu Tischbeinie przypomina „opowieść przestrzenną” w rozumieniu Michela de Certeau¹⁶. Zawiera liczne fragmenty będące zapisem pokonywania przestrzeni pieszo lub z pomocą różnych środków transportu. Dodatkowo doświadczenie miejsca niemiecki pisarz przekazuje za pośrednictwem różnych sytuacji narracyjnych. Jedna z nich odtwarza fizyczne pokonywanie berlińskich ulic przez Emila i jego kolegów, druga – oglądanie miasta z wnętrza tramwaju bądź samochodu. Pisarz dba o wierność topograficzną. Nakreśla plan przedwojennego Berlina, trasę linii tramwajowej nr 177. Kästner jako jeden z pierwszych twórców literatury dziecięcej „stworzył sugestywny obraz artystycznie wielkiego współczesnego miasta z jego ruchem, szybkim tempem życia, anonimowością ludzi; ukazał też zasady społecznego współżycia mieszkańców wielkiej metropolii”¹⁷.

Bibliografia

- Baluch A., *Odkrywanie świata przedstawionego w literaturze (o regułach czytania prozy narracyjnej przez dziecko)*, w: A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987, s. 42.
- Caillois R., *Definicja gry i zabawy*, w: R. Caillois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1973, s. 4–5.
- Caillois R., *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, przeł. J. Błoński, w: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 204–205.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 115–129.

¹⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 115–129.

¹⁷ H. Lebecka, *Emil i detektywi*, w: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 108.

- Ebert S., *Von der Metropole zur Bühne – dreimal Berlin Emil und die Detektive*, w: *Bilder einer Metropole in einer erzählenden Medien für Kinder und Jugendlichen*, Hrsg. S. Planka, Würzburg 2018, s. 399–413.
- Frużyńska J., *Osiemdziesiąt pięć lat z Emilem Tischbeinem. Polska historia książek dla dzieci Ericha Kästnera – edycje, ilustracje, komentarze*, „Orbis Linguarum” 48 (2018), s. 257–272.
- Ewers H.-H., *Der Autor als Star. Erich Kästners auktoriale und aktionale Selbstinszenierung im Kinderroman*, w: *Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller. Studien zur internationalen Rezeption des kinderliterarischen Werks*, Hrsg. B. Dolle-Weinkauff, H.-H. Ewers, Frankfurt am Main 2002, s. 17.
- Kästner E., *Kruszynka i Antoś*, przeł. M. Tarnowski, Warszawa 1957.
- Lebecka H., *Emil i detektywi*, w: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 108.
- Luba I., *Berlin. Szalone lata dwudzieste, nocne życie i sztuka*, Warszawa 2012.
- Neuhaus S., *Exil und innere Emigration*, w: *Kästner Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Hrsg. S. Neuhaus, Stuttgart 2023, s. 31–40.
- Waksmund R., *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000.
- Wygodzki S., *Przedmowa*, w: E. Kästner, *Fabian, historia pewnego moralisty*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1961, s. 1–9.