

literatura ludowa

1
2019

DWUMIESIĘCZNIK NAUKOWO-LITERACKI
PL ISSN 0024-4708 (PRINT)
ISSN 2544-2872 (ONLINE)

STYCZEŃ – LUTY



Część 1.

Na okładce: Projekt graficzny Katarzyna Lach

literatura ludowa

**DWUMIESIĘCZNIK
NAUKOWO-LITERACKI**

**POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE
INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ
UNIWERSYTETU WROCŁAWSKIEGO**

**NR 1 (63)
STYCZEŃ-LUTY**

WROCŁAW 2019

RADA NAUKOWA

CRISTINA BACCHILEGA (UNIVERSITY OF HAWAII)
JERZY BARTMIŃSKI (UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE)
PAULINE GREENHILL (UNIVERSITY OF WINNIPEG)
MARIA JAKITOWICZ (UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU)
JERZY JASTRZĘBSKI (UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE)
ANTONI KUCZYŃSKI (UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)
KATIA MICHAJŁOWA (BUŁGARSKA AKADEMIA NAUK)
SADHANA NAITHANI (JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY, NEW DELHI)
MAREK OZIEWICZ (UNIVERSITY OF MINNESOTA)
DOROTA SIMONIDES (UNIWERSYTET OPOLSKI)
JOHN STEPHENS (MACQUARIE UNIVERSITY)
ROCH SULIMA (UNIWERSYTET HUMANISTYCZNOSPÓŁECZNY SWPS)
LARISA WACHNINA (NARODOWA AKADEMIA NAUK UKRAINY)
RYSZARD WAKSMUND (UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)
KATARZYNA WILLIAMS (AUSTRALIAN NATIONAL UNIVERSITY)
JACK ZIPES (UNIVERSITY OF MINNESOTA)

KOMITET REDAKCYJNY

VIOLETTA WRÓBLEWSKA
KATARZYNA SMYK
JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK

REDAKTOR NACZELNY

JOLANTA ŁUGOWSKA

REDAKTOR TEMATYCZNY (KULTURA POPULARNA)

ANNA GEMRA

REDAKTOR JĘZYKOWY

EWA SERAFIN

SEKRETARZ REDAKCJI I REDAKCJA TECHNICZNA CZASOPISMA

SABINA WALERIA ŚWITAŁA

TŁUMACZENIE I KOREKTA STRESZCZEŃ

JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK I AUTORZY

Adres redakcji:

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław
tel. +48 (71) 375 75 83; tel./fax +48 (71) 375 75 84
e-mail: ptl@ptl.info.pl; www.ptl.info.pl

ISSN 2544-2872 (online)

ISSN 0024-4708 (print)

Od Redakcji:

Teksty opublikowane w pierwszym i drugim numerze *Literatury Ludowej* w roku 2019 powstały pod patronatem Koła Baśni, które działa przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.



OD CZASU TELEOLOGICZNEGO DO APOKALIPTYCZNEGO.

PEREGRYNACJE *FUTURUM* PO LITERATURZE DZIECIĘCEJ I SZTUCE

Kategoria, problem, obraz i temat przyszłości mają w sztuce zorientowanej na dziecięcego i nastoletniego odbiorcę szczególne znaczenie. Nedorosły adresat literatury dziewiętnastowiecznej (zarówno hipotetyczny, jak i wirtualny) był niejako „wychylony” ku przyszłości, niedojrzały lub niedorosły, w pewnym sensie więc pozbawiony czegoś, oczekujący na coś. Ta niedojrzałość i niedorósłość za sprawą prefiksu „nie” sygnalizowała jakiś brak, niedostatek, które czas i nabywane doświadczenia, a także lektura książek miały systematycznie osłabiać. Dziecko i nastolatek są pod względem kulturowym w trakcie rozwoju, którego pełni nie osiągnęli. Są w drodze. Pielgrzymują do dorosłości jak do miejsca i czasu świętego. Taką postać odbiorcy zdołała ukształtować jedynie kultura opierająca się na opresji ze strony dorosłych. Ponowoczesność neutralizuje to nacechowanie. Najbardziej zmiennym dowodem jest pojawienie się w nomenklaturze bibliotecznej, księgarskiej i wydawniczej pojęcia „Young Adult”. Znika przymimek „dla” (w wyrażeniu „literatura dla młodzieży”), charakteryzujący zwrot dorosłego ku niedorostemu, dojrzałego ku niedojrzałemu. Ten, kto jest młodym dorosłym przestaje być niedorostym. Nedorosły patrzy na własną przyszłość. Dorosły nie musi, osiągnął pełnię, przynajmniej na tyle, by nie był mu już potrzebny mądrzejszy od niego towarzysz lekturowej podróży, ktoś, kto dla niego pisze, kto go prowadzi, wychowuje, kształtuje, wydaje książkę i ją wypożycza. Osiągnął pełnię – na miarę swych młodych lat („Young”), na miarę swojego wieku. Nie musi spoglądać w przyszłość, by określić własną tożsamość. Tu i teraz jest ważniejsze niż gdzieś i kiedyś. Podobne zjawisko można dostrzec w ponowoczesnej sztuce dla dziecka: przestała ona projektować rozwój hipotetycznego odbiorcy, stymulować jego zachowania, wpływać na postawę i kształtować wizję życia realizowaną na dalszych etapach rozwoju, zwłaszcza u szczytu tego rozwoju (zasadniczo nie ma utworów mówiących o dziecięcych wyobrażeniach własnej starości). Sztuka przyjęła strategię odmienną, polegającą na swoistym „konserwowaniu” dzieciństwa, utrwalaniu go zamiast ociosywania zgodnego z kulturowym wyobrażeniem procesu dojrzewania jako dynamicznego obrazu indywidualnej ewolucji człowieka, zmierzającej do osiągnięcia cnót dominujących w obowiązującym w danym czasie modelu kultury. Zestawienie utworów dziewiętnastowiecznych z ponowoczesnymi znakomicie uwydatnia tę metamorfozę literatury. Znany wiersz Stanisława Jachowicza *Chłopczyk wchodzi sam w siebie* oparty jest na przyjętej apriorycznie tezie pedagogicznej, zgodnie z którą byt człowieka dorosłego zależny jest od ukształtowania w dzieciństwie wartości uznawanych za pożądane, od ukształtowanego w dzieciństwie zmysłu moralnego (pojęcie wprowadzone przez filozofów moralności w XVII i XVIII w., m.in. Antony’ego Shaftesbury’ego, Francis’a Hutchesona, Davida’a Hume’a i Adama Smitha), od stopnia interioryzacji przez dziecko tych cnót, które są właściwe wiekowi dojrzałości: odpowiedzialności, roztropności i mądrości. I przeciwnie: wszystko, co dziecięce, powinno zostać oddalone, odrzucone, dlatego też jest ośmieszane i umniejszane. Świetną tego egzemplifikacją jest kontrast zabawy, zachowania typowego dla dziecka, i różnej wymagającej wysiłku działalności zmierzającej do przekształcania rzeczywistości, zwłaszcza kształtowania

samego siebie i tworzenia w ten sposób nowych wartości duchowych i materialnych (czytanie książek, wykonywanie pracy możliwej do wykonania przez dziecko). Praca wymaga pokonania lenistwa, które postrzega Jachowicz jako antycnotę godną szczególnie wyrazistego napiętnowania. Próżniactwo – obok nieposłuszeństwa i łakomstwa – jest wadą najczęściej piętnowaną w literaturze XIX w., ponieważ podobnie jak dwie pozostałe utrwalą (jak sądzono) dziecięce skłonności i słabości.

Wstałem rano,
Jeść mi dano,
Chodzę sobie,
Nic nie robię;
Ludzie inni
Bardzo czynni:

Ten rąbie, choć stary,
Ten dźwiga ciężary,
Ten się uczy, ten pisze,
Ta dziecię kołysze,
Ta szyje, ta pierze,
Każdy się do czegoś bierze:
Ja-ż jeden mam być próżniakiem?

Po pytaniu takim
Myślę sobie:
I ja też coś zrobię.
Poskrobałem patyczki,
Zrobiłem z nich koszyczki!
Niech pracują i mali.
Nie będą już gadali:
„Ach! to próżniak nie lada,
Darmo kaszę nam zjada” (Kaniowska-Lewańska 1978: 238–239).

U źródeł tego wiersza anonimowego autora leży przeświadczenie o determinizmie dorosłości, zakotwiczonej na wcześniejszych etapach ludzkiego życia w okiełznaniu namiętności i pokus, którym dziecko w widoczny sposób ulega. W przytoczonym wierszu dziecięcy bohater nie cieszy się, że jest dzieckiem, pełnię szczęścia osiąga dopiero wówczas, gdy przyjmuje postawę człowieka dorosłego, gdy na tyle, na ile pozwalają wiek i umiejętności, podejmuje właściwe dorosłości obowiązki. Podobne przeciwstawienie tego, co dziecięce, i tego, co właściwe wiekowi dojrzałemu, znajdziemy w słynnym wierszu o różdżce, którą „dziateczki Duch Święty bić radzi”:

Różdżka dziateczki posłusznymi czyni,
Wypędza kozły, a uczy łaciny (Kaniowska-Lewańska 1978: 238–239).

Z jednej strony złe dziecięce, a właściwie chłopięce przywary (nieposłuszeństwo, skłonność do błazenady), z drugiej – dobre cnoty, pożądane, cenione przez dorosłych, które ma wcielić dziecko. Z tego samego powodu, który można określić mianem teleologicznej orientacji na *Futurum*, propagowano i zalecano w XIX w. zabawki określane mianem edukacyjnych – rozwijające sprawność manualną wycinanki, miniaturowe warsztaty tkackie, zestawy przyrządów do haftowania i samodzielnego wykonywania zminiaturyzowanych konstrukcji technicznych. „Przy ich pomocy – pisał Prus w roku 1872 – dziecko oswaja się z kształtami, kolorami i figurami symetrycznymi, a więc uczy się obserwacji i budzi w sobie zawiązki estetycznego smaku” (Głowacki 1872: 217). Nawet wyzbyta z właściwości ludycznych zabawa miała przystosowywać

młodego człowieka do zadań czekających go nie w chwili obecnej, w dziecięcym *praesens*, lecz w kulturowo zaprojektowanej wizji dorosłości. Również baśnie, skądinąd potępiane w polskiej refleksji pedagogicznej XIX w. jako zbyt silnie akcentujące właściwą dziecku wyobraźniowość, nacechowane były tą samą orientacją na przyszłość, zwracały na nią uwagę dziecięcego odbiorcy, kształtowały wizję przyszłych, nie teraźniejszych ról. Poprzez manipulowanie portretami protagonistów można było w licznych adaptacjach (np. utworach Jadwigi Chrzęszczewskiej i Jadwigi Warnkówny) względnie swobodnie kształtować wyobrażenie najmłodszych odbiorców o ich własnej przeszłości, zatem również o wzorach osobowych, które jako dojrzewający lub dorośli ludzie winni wcielać we własne życie. Tego rodzaju teleologiczna orientacja literatury kierowanej do młodych odbiorców pozwalała redukować kulturowy obraz dziecka do zapowiedzi dorosłości. Tym samym czas teraźniejszy, owo dziecięce *praesens*, zredukowano do roli okresu przejściowego, koniecznego ze względów rozwojowych, ale poza tym – zbędnego. Dzieciństwu miało przyświecać niepisane, nigdy wprost niewyrażone hasło, będące parafrazą średniowiecznego *memento mori* – *memento aduitorum*, pamiętaj o dorosłości. Dziecięce życie było życiem ku śmierci dziecka. Konsekwencją tak ujmowanego dzieciństwa były niezliczone utwory, których protagoniści – jak w przytoczonym wierszu Stanisława Jachowicza – antycypowali czas bycia dorosłym w ten sposób, że realizowali zadania właściwe wiekowi dojrzałości: pracę, prowadzenie domu, wykonywania obowiązków zawodowych. Kilka znamienitych przykładów: *Amelia matką* Klementyny Tańskiej-Hoffmanowej, *Mały pisarczyk z Florencji* Edmondo de Amicisa, *Piętnastoletni kapitan* Juliusza Verne’a, *Małe kobiety* i *Mali mężczyźni* Louisy May Alcott, *Jak Wojtek został strażakiem* Czesława Janczarskiego, *Hela będzie traktorzystką* Marty Michalskiej, *Pietrek będzie budowniczym* Jadwigi Stępieniowej. Powieści o tym, jak dorosły został na powrót dzieckiem, ukazujące więc *à rebours* bieg czasu, należą do rzadkości (*Kiedy znów będę mały* Janusza Korczaka). Przewrót kopernikański w tej materii następował powoli. Znakami jego nadejścia były szaleńcze opowieści o niegrzecznych dzieciach. Protagonisci za sprawą swej dzikiej, nieujarzmionej natury, skutecznie neutralizującej opresyjne działania dorosłych, wbrew teleologicznej koncepcji czasu odnosili życiowy sukces. Przykładem przewrotna bajka Juliusza Słowackiego *O Janku, co psom szyl buty* – groteskowa historia chłopca, który „w literach nie czuł smaku”, ale sprytem i dowcipem wkraść się w łaski króla. Najsłynniejsze dziewiętnastowieczne opowieści adresowane do młodych czytelników – *Pinokio* Carla Collodiego w pierwotnej wersji (zakończony śmiercią pajaca), *Przygody Tomka Sawyera* i *Przygody Hucka* Marka Twaina, *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carrolla – opowiadają o młodych bohaterach, którzy nie chcieli porzucić świata własnych przeżyć i wkroczyć w wydrwioną, ukazaną w krzywym zwierciadle dorosłość. Niekiedy nawet – jak w *Dawidzie Copperfieldzie* Charlesa Dickensa – dorosłość kumulującą negatywne cechy człowieka: okrucieństwo, podłość, wyrachowanie, materializm, egoizm, zdolność do zdrady. Dzieciństwo stało się szansą ocalenia wartości, stanowiących fundament człowieczeństwa (*Opowieść wigilijna* Dickensa). Tendencje te systematycznie narastały w literaturze XX w., osiągając pełnię krystalizacji w twórczości Janusza Korczaka i Astrid Lindgren. W ujęciu Korczaka powrót do dzieciństwa jest jedyną szansą na ocalenie duchowych wartości człowieka (*Król Maciuś Pierwszy* oraz *Król Maciuś na Wyspie Bezludnej*, *Kiedy znów będę mały*), w prozie Astrid Lindgren dziecięca postać ludzkiego bytowania jest najpełniejszą formą egzystencji (*Pippi Långstrump*), a pozbawiona trosk zabawa – najpełniejszą formą szczęścia (*Dzieci z Bullerbyn*). Nałożyły się na to literackie świadectwa ukazujące wiek dojrzały jako pasmo nieuchronnych klęsk (*Mały Książę* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego,

Motyl Jana Józefa Szczepańskiego). Świetnym przykładem ilustrującym te przekształcenia jest wiersz Józefa Ratajczaka:

Pożegnanie baśni

Jeśli już zaczniesz
wszystko widzieć wyraźnie,
blask od cienia
odróżnisz –
odejdą baśnie,
by nigdy nie powrócić

Zwierzęta mówić przestaną,
czary odlecą z przedmiotów,
wieloryb zmieni się w butelkę tranu
a słońce – w kroplę potu (Ratajczak 1996: 60).

Przyszłość, która miała być ukoronowaniem rozwoju i ewolucji wieku dziecięcego, jawi się jako czas apokalipsy. Niesie kres wszystkiego, co piękne i wartościowe, co nadaje smak nie tylko pierwszym okresom ludzkiego życia, ale całemu ludzkiemu jestestwu. We wspomnieniowym *Zaciemnieniu* Witolda Zalewskiego pojawia się nostalgiczna perspektywa refleksyjna: linie łączące dzieciństwo z dojrzałością są całkowicie zerwane. Nie ma powrotu do dzieciństwa, jest ono zamkniętym czasem i bezpowrotnie utraconą krainą. Już nie dziecko marzy o dorosłości, nie dziecko chce zostać matką, jak Amelia z powieści Tańskiej-Hoffmanowej, czy strażakiem, jak chłopiec z książki Janczarskiego. To dorosły rozpamiętuje przeszłość i rozdziera bolesne rany utraty dzieciństwa.

[...] nie czuję żadnej jedności z tym małym buntownikiem. A przecież jestem nim, byłem... I co to znaczy? Myślę o nim jednak jak o przybyszu z daleka. [...] Gdybym mógł się cofnąć... Ale gdzieś więc została zerwana. Rozpostarła się ogromna czarna dziura. Nie mamy sobie nic do powiedzenia.. Nie znam słowa, którym bym mógł go do siebie przywołać” (Zalewski 1997: 5).

Brak ciągłości między tym, co było, i tym, co z perspektywy „dorosłej współczesności” jest, to jedna z odmian literackiego dyskursu skupionego wokół relacji ja-dawniej i ja-dziś. Odmianę drugą tworzy ciąg utworów narracyjnych, w których dzieciństwo okazuje się pułapką, a dojrzały człowiek – jej niewolnikiem (*Włoskie szpilki* i *Szum* Magdaleny Tulli, *Weiser Dawidek* Pawła Huelle, *Ocean na końcu drogi* Naila Gaimana). Przykład z *Topografii myślenia* Joanny Kulmowej:

Wciąż mną władają dziecięce światy.

Może dlatego, że tam pod ściółką leśną czekają zbudowane przeze mnie dla Jagodowego Króla komnaty z mchu i patyczków, a pod korzeniem dębu siedzi krasnalowy kronikarz Koszałek Opatek i niestrudzenie zapisuje moje nieustające złudzenia. Złudzenia dziecka i złudzenia starej kobiety. Te same. Pragnienie pozostania wewnątrz własnego świata. Marzenie o ścieżce do dalszego ciągu (Kulmowa 2001: 32).

Dzieciństwo jest tu zobrazowane jako pułapka, w którą wpada człowiek i z której nigdy wydobyć się nie może. Nie zapowiada ono „dorosłej” przyszłości, nie antycypuje tego, co stać się będzie musiało, przeciwnie: wyznaczając obszary lęku i fascynacji, kreśląc horyzonty skojarzeń, rysując w pamięci niezatarte obrazy – wyznacza horyzont naszego człowieczeństwa, tożsamości, działań twórczych. To nie nostalgia za przeszłością, lecz raczej rozpoznawanie dzieciństwa, rozumianego jako wiecznie żywa teraźniejszość. Wszystkie te cząstkowe rozpoznania literackie łączą się w spójny obraz dzieciństwa, które nie tyle wychylone jest ku przyszłości, ile raczej na tę przyszłość

nieuchronnie skazane. Wyrok ten ma charakter pejoratywny, zatem jakakolwiek teleologiczna wizja rozwoju ludzkiego życia od niedoskonałości ku pełni skazana jest na degradację w oczach odbiorcy. Stąd wynika to zakwestionowanie przywołanego, czy raczej zrekonstruowanego na podstawie tekstów kultury hasła wyrażającego skompromitowaną dziś mądrość: *memento adulatorum*. Współczesność hołduje raczej przeciwnemu hasłu: *non memento adulatorum*. Zapomnij, że będziesz dorosłym. Zadanie „oswojenia” lęku przed dorosłością realizowały utwory nacechowane humorystycznie. Ich tradycja sięga przede wszystkim poezji Juliana Tuwima i Jana Brzechwy, gdzie dorosłość kojarzyła się z szeregiem wad nieliczących z jej narzuconą przez kulturę powagą. Dorosli są więc roztargnieni (*Okulary* Juliana Tuwima), zapominalscy (*Słoń Trąbalski* Juliana Tuwima), kłótlivi (*Ptasie radio* Juliana Tuwima), obrażalscy (*Zuraw i czapla* Jana Brzechwy)... Mają wady przypisywane przez kulturę dzieciństwu. Współczesne przykłady znajdziemy w cyklu opowieści o przygodach Mikołajka autorstwa duetu Jean-Jacques'a Sempé i René Goscinny'ego czy w serii przygód Koszmarne Karolka Franceski Simon. Pojawiły się utwory, w których dorosli bohaterowie ukazani są jako dzieci czy niedojrzałe nastolatki (*Kacperiada* Grzegorza Kasdepke, *Dynastia Miziołków* Joanny Olech, *Buba* Barbary Kosmowskiej, *Seria niefortunnych zdarzeń* Lemony'ego Snicketa). To negatywne nacechowanie czasu przyszłego daje również efekty we współczesnej prozie fantastycznej w postaci apokaliptycznych obrazów erozji rzeczywistości społecznej i rozkładu kondycji ludzkiej właściwych czasom przyszłym. Obrazy przyszłości mają barwę zdecydowanie minorową, napawają lękiem i stwarzają sytuację swoistego lekturowego wyzwania budzącego niezgodę na świat, kształtującego lub utrwalającego postawę buntu i negacji zastanych struktur i hierarchii, praw rządzących ludzkimi zbiorowościami, polityki prowadzącej do ubezwłasnowolnienia człowieka, zniewolenia go przez nieludzki system polityczny, terror lub niekontrolowany rozwój techniki i cywilizacji. Diagnoza współczesnego społeczeństwa (*5 sekund do Io* Małgorzaty Wardy), zagrożeń, jakie niesie rozwój cyberprzestrzeni (*Omega i Serce Neftydy* Marcina Szczygielskiego), obraz przyszłości zdominowanej przez zło i żądzę władzy (*Igrzyska śmierci* Suzanne Collins) – dowodzą, że obszary zarezerwowane w klasycznej utopii dla wyobraźniowych wizji społeczeństw doskonałych zostały zastąpione ich całkowitymi przeciwieństwami. Przyszłość kryje mrok, spowijają ją najciemniejsze instynkty, uruchomione w czasach zagłady (*Droga* Cormaca McCarthy'ego).

Oto, co zobaczyliśmy: Około dziesięciu żołnierzy, w większości nagich i ociekających potem, kilku miało na sobie dziwne strzępy ubrań. Niewielki stosik dziecinnych kości, cała polana była czerwona od spływających z nich krwi. Troje żywych dzieci, dwie dziewczynki i chłopca, przywiązano na klęczkach do drewnianych ram. W środku zaś, kiwając głową w rytm śpiewanej przez żołnierzy piosenki, stał porucznik. On jeden wśród żołnierzy miał na sobie prawie kompletny mundur, choć spodnie wisiały mu na wysokości kostek. Członek wysuwał się i wsuwał w ranę wyciętą na gardle pięcioletniej dziewczynki, która przed nim klęczała. Trzymał jej głowę w taki sposób, by mógł stale widzieć jej oczy. Wciąż jeszcze żyła. [...] Miałem wrażenie, że cały świat się zatrzymał (Smith 1999: 312).

Tragedia przyszłości ma różne twarze – także twarz ekologicznej śmierci, zniszczenia planety, pozbawienia jej wszystkiego, co było znakiem życia. Taki właśnie motyw znajdziemy choćby w *Sercu Neftydy* Marcina Szczygielskiego:

Ta kapsuła zawiera zarodki organizmów zwierzęcych. Według moich obliczeń około 8 milionów zarodków [...]. Może być ich więcej. I większość na pewno żyje, bo inaczej sygnał, który emituje sześcian, zostałby automatycznie wyłączony (Szczygielski 2017: 24).

Ale i ta „Arka Noego” musi zostać unicestwiona:

Otwieram oczy i rozglądam się w popłochu po kabinie. Panele sterowania ścigacza rozświetlają się czerwoną łuną, a przestrzeń wypełnia zawodząca kaskada dźwięków alarmowych. [...] Marszczę brwi i gapię się w czarny prostokąt. Myślałem, że zgasł, ale nie – w matowej czerni lśni kilka jaśniejszych punktów. [...] Wokół plamy mroku pojawiają się gwiazdy. Sześcian rozpadł się na 8 milionów martwych kostek (Szczygielski 2017: 24).

Jeśli na podstawie literatury można formułować sądy w sprawie kondycji społecznej i samooceny pokolenia twórców i odbiorców, to trzeba przyznać, że diagnoza na tej podstawie postawiona nie daje powodów do zadowolenia. Budzący optymizm obraz społecznego rozwoju cywilizacji technicznej, która umożliwi człowiekowi panowanie nad przyrodą, śmiercią i przestrzenią, należy do literackiej przeszłości. Literatura schyłku XX i początku XXI w. przynosi wyobrażenia minorowe, daje świadectwo negatywnej oceny przyszłości przez żyjące pokolenia, świadectwo obaw i lęków wyrosłych z rozpoznania zdarzeń i zjawisk należących do współczesności. Przyszłość nie jest przecież niczym innym niż wysnutym na zasadzie prawdopodobieństwa lub marzenia fantasmagorią oddającą przeczucie tego, co nadejdzie. Prawdopodobieństwo wskazuje na zagładę. Na marzenia współczesność nie zostawia miejsca. Literackie obrazy przyszłości stanowią swoisty punkt docelowy drogi, którą wizje *Futurum* szły w ciągu dwóch stuleci. Zaczęło się od ukierunkowania myśli hipotetycznego niedorośłego odbiorcy na własną jego współczesność, która miała przygotowywać go do ról i cnót charakterystycznych dla wieku dojrzałego. Skończyło się na wyniesieniu dzieciństwa i zakwestionowaniu dorosłości jako podstawowej kategorii egzystencjalnej, nadającej wartość ludzkiemu istnieniu. Jak twierdzi Francesco Cataluccio, wzorem dla współczesnych bohaterów literackich jest Piotruś Pan – ten, który chciałby wiecznie żyć w swym chłopięcym świecie zabaw (Cataluccio 2006). W zorientowanej na diagnozowanie przyszłości literaturze fantastycznej obrazy przyszłości początkowo, jak konstrukty dziecka i dzieciństwa, głosiły pochwałę postępu i wiarę w nieograniczone możliwości nauki i techniki. Dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczna fantastyka wobec tej samej nauki i techniki przyszłości odczuwa lęk. Lęk przed dorosłością jest w jednostkowym ludzkim życiu tym samym czym lęk przed przyszłością utrwalony w świadomości społecznej.

GRZEGORZ LESZCZYŃSKI
Uniwersytet Warszawski

Bibliografia

- KANIEWSKA-LEWAŃSKA, I. (1978). *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
CATALUCCIO, F. M. (2006). *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów* (przekł. S. Kasprzysiak). Warszawa: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
GŁOWACKI, A. (1872). *Sprawy dziecinne*. „Opiekun Domowy” nr 28.
KULMOWA, J. (2001). *Topografia myślenia*. Warszawa: Iskry.

- RATAJCZAK, J. (1996). *Pożegnanie baśni*. W: G. Leszczyński (red.), *Po schodach wierszy. Antologia polskiej poezji współczesnej* (s. 50). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- SMITH, M. M. (1999). *Zmieniaki* (przeł. Krzysztof Fordoński). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- SZCZYGIELSKI, M. (2017). *Serce Neftydy*. Warszawa: Wydawnictwo Latarnik.
- ZAŁEWSKI, W. (1997). *Zaciemnienie: opowiadania*. Warszawa: Czytelnik.

**KRZYSZTOF RYBAK**

Uniwersytet Warszawski

I (NIE) ŻYLI DŁUGO I SZCZĘŚLIWIE. KONSTRUKCJE ZAKOŃCZEŃ W POLSKIEJ LITERATURZE DZIECIĘCEJ O ZAGŁADZIE¹

W 1977 roku na łamach czasopisma „The Horn Book Magazine” ukazał się tekst Erika A. Kimmela zatytułowany *Confronting the Ovens*, w którym autor zaproponował klasyfikację tekstów literatury dziecięcej o Zagładzie, opierając się na kręgach z *Piekle* Dantego (Kimmel 1977). Wedle Kimmela kręgów jest pięć, a w kolejności od zewnętrznego do wewnętrznego (gdzie stoją kominy Birkenau) składają się na nie teksty literatury dziecięcej prezentujące:

- ruchy oporu (z aktywnym udziałem dzieci),
- uchodźców wojennych uciekających przez nazistowski reżim,
- życie pod okupacją niemiecką,
- heroiczny opór Żydów (zarówno zbrojny, jak i pacyfistyczny, oparty na dzielnym znoszeniu kolejnych represji – pierwszy z nich autor kojarzy z przestrzenią lasu, drugi z gettem),
- obóz zagłady (Kimmel 1977: 85–90).

Zastosowanie zaproponowanej przez Kimmela klasyfikacji w obszarze rodzimej twórczości pozwala stwierdzić, że większość polskich opowieści mieści się w kręgu czwartym, najpopularniejszym bowiem miejscem akcji jest istotnie „dzielnica żydowska” i to właśnie przekroczenie granicy między gettem a „aryjską”² stroną jest momentem przełomowym dla bohaterów polskiej literatury dziecięcej o Zagładzie. Pokonanie tej fizycznej granicy rozumiem jednak wielorako, zarówno jako pozytywną zapowiedź przyszłości (ucieczka od terroru getta i doczekanie końca wojny poza jego murami), ale także negatywny znak końca życia (opuszczenie murów w transporcie) czy też neutralny punkt zero, nowy początek niepewności o własny los.

Głównym tematem niniejszego studium będą zakończenia wybranych współczesnych polskich tekstów o Zagładzie przeznaczonych dla młodego czytelnika. W interesującej mnie twórczości można wyróżnić kilka grup podobnych do siebie publikacji, z tego względu artykuł zostanie podzielony na mniejsze partie dotyczące szczegółowych zagadnień. W pierwszej części uwaga zostanie zwrócona na biografie Janusza Korczaka. Analizie zostaną poddane: *Pamiętnik Blumki* Iwony Chmielewskiej, *Ostatnie przedstawienie Panny Esterki* Adama Jaromira i Gabrieli Cichowskiej, *Jest taka historia* Beaty Ostrowickiej oraz *Po drugiej stronie okna* i *Listy w butelce* Anny Czerwińskiej-Rydel. Jest to grupa istotna ze względu na zespolony z biografią układ zdarzeń, z których ostatni epizod – dobrowolne towarzyszenie podopiecznym Domu Sierot w drodze do Treblinki – może być, w kontekście prezentacji śmierci i Zagłady młodym odbiorcom, wyzwaniem dla twórców. W drugiej części analizie poddane

¹ Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2016–2020, jako projekt badawczy w ramach programu „Diamantowy Grant” Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Projekt nosi tytuł „Oczami dziecka. Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej po roku 1989” i jest realizowany na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego pod opieką prof. dr. hab. Grzegorz Leszczyńskiego (Wydział Polonistyki UW). Więcej informacji na stronie projektu: <https://oczamidziecka.al.uw.edu.pl/>.

² Określenie „aryjski” zapisuję w cudzysłowie, ponieważ, jak zwraca uwagę Małgorzata Melchior, kategoria ta, wprowadzona przez reżim III Rzeszy, wypływa z ideologii politycznej inspirowanej rasizmem i wprowadza sztuczny podział społeczny (Melchior 2004).

zostaną zakończenia wybranych opowieści o Zagładzie. Korpus tekstów stanowić będą *XY* i *Kotka Brygidy* Joanny Rudniańskiej, *Szlemiel* Ryszarda Marka Grońskiego, *Ostatnie piętro* Ireny Landau, *Wszystkie moje mamy* Renaty Piątkowskiej oraz *Bezszenność Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali. Trzecia część to studium *Arki czasu* Marcina Szczygielskiego. Zebrane w trakcie analizy wnioski chciałbym rozważyć w kontekście silnie przynależnego – wedle niektórych badaczy – literaturze dziecięcej happy endu³. Temat ten jest niezwykle istotny nie tylko w kontekście prezentacji Zagłady i ludobójstwa w literaturze dziecięcej, ale również dla zrozumienia twórczości dla młodych odbiorców w ogóle. Jak zauważa Maria Nikolajewa,

tragiczne zakończenia, wciąż dziś nietypowe dla literatury dziecięcej i młodzieżowej, są nieetyczne lub co najmniej etycznie niejednoznaczne, ponieważ [...] pozostawiają początkującego czytelnika z poczuciem frustracji. Piszący dla dzieci często twierdzili, że początkujący czytelnicy nie powinni być pozostawieni bez nadziei. Nawet w najbardziej katastrofalnym zakończeniu [...] zawsze istnieje małe promienie nadziei, ponieważ bohater [...] ma jeszcze czas, by odrodzić się po stracie, której doznał. [...] Jest to jeden z wielkich paradoksów literatury dziecięcej: szczęśliwe zakończenie jest nieuniknione ze względu na zdolności poznawcze i afektywne projektowanego odbiorcy (Nikolajewa 2014: 193–194).

Ostatnim etapem przesiedlenia jest...⁴

Choć Katarzyna Wądolny-Tatar słusznie zauważa, że „w literaturze i kulturze Korczak żyje poprzez swoją śmierć” (Wądolny-Tatar 2015: 366), to w dziecięcych biografiach Starego Doktora ten tragiczny epizod schodzi raczej na dalszy plan. Najwięcej miejsca zajmuje przedstawienie relacji między opiekunem a wychowankami Domu Sierot. Wydarzenie z 5 sierpnia 1942 roku, czyli likwidacja sierocińca i marsz na Umschlagplatz, a następnie transport do obozu zagłady w Treblince, kończą historię Korczaka i przez wszystkich autorów są przedstawiane w złagodzony sposób. Jak podkreśla Wądolny-Tatar, analizując książkę Ostrowickiej *Jest taka historia* (Ostrowicka 2012),

w zakończeniu zminimalizowano drastyczność scen poprzez specyficzne poniechanie finału. [...] Treścią finalnego przekazu jest również ilustracja: puste tory kolejowe, wokół których rozrzucono zabawki i części dziecięcej garderoby. Jest w tym rysunku także pewne »pęknięcie« dające nadzieję, trasa kolejowa [...] wiedzie przez zielone łąki, niczym przez Pola Elizejskie (Wądolny-Tatar 2015: 367–368).

Wniosek o unikaniu przez twórców drastycznych scen pełnych okrucieństwa oraz danie nadziei na lepsze zakończenie dotyczy też innych książek o Korczaku. W *Pamiętniku Blumki* jedynym znakiem Zagłady jest ilustracja przedstawiająca wagon pociągu (Chmielewska 2011)⁵, w *Ostatnim przedstawieniu Panny Esterki* informacja o likwidacji Domu Sierot pojawia się w epilogu (Jaromir, Cichowska 2013), a w *Po*

³ Jak pisze Nikolajewa, „szczęśliwe zakończenie jest jednym z głównych kryteriów zawartych w konwencjonalnych definicjach literatury dziecięcej, jak również jednym z najpopularniejszych przesądów dotyczących tej twórczości” (Nikolajewa 2005: 104). Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora niniejszego tekstu. O happy endzie w anglojęzycznej i hebrajskiej literaturze dziecięcej pisze Eve Tal (Tal 2012: 85–102).

⁴ Nawiązuję do przypisywanej Gustawie Jareckiej relacji powstałej w warszawskim getcie jesienią 1942 roku, tuż po zakończeniu wielkiej akcji likwidacyjnej (Janczewska 2017).

⁵ Wyczerpującą analizę *Pamiętnika Blumki* zaproponowały Magdalena Sikorska i Katarzyna Smyczyńska (Sikorska, Smyczyńska 2014: 151–159).

drugiej stronie okna akcja kończy się w momencie, w którym pociąg z Korczakiem i wychowankami rusza w kierunku Treblinki:

Drzwi wagonów zamknięto i zaplombowano. W środku było ciasno i duszno. Korczak kolejno brał dzieci na ręce i przysuwał je do niewielkiego, zakratowanego okna, by zaczerpnąć powietrza. Pociąg ruszył.

– Pamiętacie Amalę, który czekał na list od króla? – zapytał doktor. Dzieci skinęły głowami.

– Ten list miał go uwolnić. My też czekamy na list. A może właśnie go otrzymaliśmy?

Po drugiej stronie okna jaśniało bezchmurne sierpniowe niebo (Czerwińska-Rydel 2012: 163).

Ostatnie zdanie opowieści sugeruje raczej wizję pełną nadziei: odwołujący się do wystawionej przez wychowanków Poczty Rabindranatha Tagore, Korczak stara się je pocieszyć i pokazać, że wyruszają w podróż ku wolności⁶. Scena ostatniego marszu ukazana została przez Czerwińską-Rydel również w biografii Ireny Sendlerowej *Listy w butelce*. Sendlerowa jest przedstawiona jako świadek tego zdarzenia, a autorka biografii w dramatyczny sposób (inny od tego z *Po drugiej stronie okna*) opisuje przejście na Umschlagplatz:

– Boże!!! To sierociniec Doktora Korczaka! – krzyknęła. – Gdzie oni idą? [...]

– Nie wie pani? – zagadnięta kobieta zaczęła płakać. – Wczoraj wyszło zarządzenie, że wszystkie żydowskie sieroty mają stawić się na Umschlagplatzu. Przecież od kilku dni wsadzają tam ludzi do pociągu do Treblinki. Teraz zabrali się za sierocińce. Wywożą po kilka tysięcy ludzi dziennie – szlochała. – Ci ludzie nie wracają. To pociągi donikąd. Na ostatniej stacji czeka wszystkich śmierć! – szloch kobiety zamienił się w krzyk. – Czekają nas wszystkich śmierć!!! [...]

Droga na Umschlagplatz była długa. Trzeba było przejść wiele ulic w tym strasznym upale, żeby wreszcie dojść do celu. Bardzo chciało im się pić, ale wody było mało i każdy mógł tylko zwilżyć sobie usta. Szli więc dzielnie, nie marudząc, tylko podążając tam, gdzie tysiące ludzi tłoczyło się w oczekiwaniu na otwarcie pociągu. A potem...

Co będzie z nimi potem? – pomyślała Irena i zadrżała. – Czy naprawdę nikt nie może tego zatrzymać? NIKT nie może NIC zrobić?! (Czerwińska-Rydel 2018: 28–30).

W tym późniejszym o sześć lat utworze Czerwińska-Rydel proponuje bardziej dosadny opis marszu Korczaka, ale śmierć nadal umyka przedstawieniu, choć jej nieuchronność podkreślają pełne bezsilności pytania: „Czy naprawdę nikt nie może tego zatrzymać? NIKT nie może NIC zrobić?” (Czerwińska-Rydel 2018: 30).

W wypadku Korczaka i jego wychowanków tragiczna przyszłość w warstwie tekstowej zostaje w większości utworów pominięta, a na poziomie ilustracji sprowadzona do synekdochy, w której elementy topiki Holokaustu służą jako *pars pro*

⁶ Na marginesie chciałbym wspomnieć o filmie *Korczak* (1980) Andrzeja Wajdy. W zakończeniu wagon ze Starym Doktorem i dziećmi odłącza się od reszty pociągu, a przewożone w nim osoby wychodzą na łąkę. Jak pisze Tadeusz Lubelski, „najwięcej nieporozumień odbiorczych [...] wywołała finałowa, wizyjna scena [...]. [...] przyjmowano [ją – K.R.] bądź jako zapowiedź powstania państwa Izrael, bądź jako alegorię chrześcijańskiego nieba, symptom zawłaszczenia żydowskiej Zagłady przez katolicyzm. Tymczasem w pierwotnym scenariuszu scena ta była wyobrażeniem legendy. Bezpośrednio poprzedzała ją rozmowa Szłomy z Igorem (Newerlym) w obozie koncentracyjnym, przerywana przez chłopca z sąsiedniej pryczy: *Mówicie o Korczaku? To nieprawda, że on nie żyje! Ja nie widziałem, ale mój sąsiad widział... Korczak z dziećmi był w ostatnim wagonie... I za Białą Podlaską ten wagon nagle się odczepił*. Gdyby więc dołączono tę poprzedzającą scenę, wielu nieporozumień udałooby się może uniknąć” (Lubelski 2013: 127). W kontekście filmów holokaustowych Kinga Krzemińska pisze o „kiczu magicznego końca” i tym, że „Wajda [...] dokonuje [...] ucieczki w marzenie, odczepiając wagon z wychowawcą i sierotami, i dając im możliwość wybiegnięcia na rozświetloną łąkę” (Krzemińska 2010: 69–70).

toto zagłady w obozie. Jak komentuje Wądolny-Tatar, „zarówno twórcy słowa, jak i obrazu nie epatują okrucieństwem, zwłaszcza ilustratorzy dokonują kondensacji treści, jedynie sugerując określony rozwój zdarzeń. Wielu z nich wybiera »zastępstwo« synekdochy [...]” (Wądolny-Tatar 2016: 102) ⁷. Lydia Kokkola stwierdza, że pewne pominięcia w literaturze dziecięcej o Zagładzie domagają się uzupełnienia – na przykład przez dorosłego lub pośrednika lektury – zwłaszcza ze względu na to, że czytelnik dziecięcy może domyślić się obecności pewnych niedopowiedzeń⁸. Według badaczki takie rozwiązanie może przynieść pozytywny skutek:

Teksty, które ukrywają pewne informacje, lecz równocześnie zachęcają dziecięcych czytelników do zadawania pytań i wręcz wskazują dzieciom, o co wypada pytać, w rezultacie mogą przynieść o wiele bardziej wartościową, by nie powiedzieć bardziej etyczną, formę komunikowania młodym dzieciom Holokaustu (Kokkola 2003: 46).

Z jednej strony dorosły pośrednik lektury (jeśli bierze w niej udział) zna zapewne tragiczny finał historii Starego Doktora, z drugiej – dziecięcy odbiorca nie otrzyma konkretnych informacji o zagładzie w Treblince⁹, co niektórzy badacze łączą z kategoriami zarówno (nie)stosowności, jak i niewyraźności Zagłady¹⁰.

Być może zaniechanie finału jest jedynym możliwym rozwiązaniem, polska literatura dziecięca unika bowiem przestrzeni obozu jako miejsca akcji¹¹, a dostępny na polskim rynku *Dym* Antóna Fortesa i Joanny Concejo jest krytykowany za zbyt dosadne zakończenie, w którym bohaterowie giną w komorze gazowej (Fortes, Concejo 2011)¹². Jak pisze Małgorzata Wójcik-Dudek:

Mały czytelnik nie ma szans na zrozumienie podstawowego kontekstu: nie wie, kim jest główny bohater i dlaczego znalazł się w obozie. Dostaje za to tragiczny finał z przerażającą sceną oddzielenia dziecka od matki i w konsekwencji – śmiercią. Taka dekontekstualizacja z jednej strony grozi uniwersalizacją tematu Zagłady, a z drugiej – nadmiernym utożsamieniem

⁷ Małgorzata Wójcik-Dudek nazywa ten zabieg „pseudonimowaniem” śmierci (Wójcik-Dudek 2018: 279–294).

⁸ Podobnie stwierdza Wądolny-Tatar: „Zastosowanie graficznej synekdochy minimalizuje problematykę moralno-tanatologiczną, ale jej nie usuwa. Opowieść domaga się zakończenia, nawet pozatekstowego, życie musi zostać uzupełnione o śmierć” (Wądolny-Tatar 2015: 368).

⁹ Na ten problem zwraca uwagę Krystyna Heska-Kwaśniewicz (Heska-Kwaśniewicz 2013: 72). Upomnienie o szczerłość w kwestii śmierci Korczaka krytykuje Wójcik-Dudek (Wójcik-Dudek 2018: 284).

¹⁰ Nawiązując do tytułu pracy *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* (Głowiński, Chmielewska, Makaruk, Molisak, Żukowski 2005). Przykładem może być postawa Wójcik-Dudek wyrażana wielokrotnie w jej monografii (Wójcik-Dudek 2016: 18, 28, 135, 141, 159, 183, 186–187, 194, 225, 228, 242).

¹¹ Podobnie niechętnie czynią to autorzy zagranczni (Kokkola 2003: 152; Kertzer 2002: 59–75, 278–279; Tal 2012: 40–41, 171).

¹² Wójcik-Dudek pisze, że jest to „picturebook o niezdefiniowanym odbiorcy” (Wójcik-Dudek 2016: 254), by zanalizować jego zawartość w kontekście „małego czytelnika” (Wójcik-Dudek 2016: 255). Choć trudno jednoznacznie określić adresata *Dymu*, warto zaznaczyć, że polskie wydanie ukazało się nakładem wydawnictwa Tako (znanego głównie z publikacji dla dzieci) i znaleźć je można choćby w zbiorach Muzeum Książki Dziecięcej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego. W 2009 roku została ponadto wpisana na listę White Ravens zawierającą – w opinii Internationale Jugendbibliothek w Monachium – najcenniejsze książki dla dzieci i młodzieży z całego świata. Selekcjonerzy zaznaczyli przy tym, że *Dym* – przeznaczony jest odbiorców od dziewiątego roku życia – jest „wspaniałą książką dla młodych i dorosłych czytelników” (Raabe 2009: 45).

z bohaterem, który staje się po prostu Każdym. To ostatnie zjawisko byłoby nawet pożądane, gdyby nie oczywisty fakt, że młody czytelnik nie zostaje w żaden sposób wyprowadzony z traumy, jaką gotuje mu lektura (Wójcik-Dudek 2016: 254–255).

Krytycznie do tego twierdzenia odnosi się Marta Tomczok, która w monografii śląskiej badaczki dostrzega dominujący „ton fałszywego pocieszenia, w którym zatracą się nie tylko historyczność Zagłady, ale nade wszystko jej sens (czy raczej: bezsens)” (Tomczok 2017: 800). Trudno nie zgodzić się opinią, że Wójcik-Dudek ideową postawą opisywania Holokaustu „czyni przywiązanie młodego czytelnika do bohatera, który powinien przeżyć tylko dlatego, by nie unieszczęśliwić współczesnego odbiorcy” (Tomczok 2017: 800)¹³. Warto ponownie przywołać słowa Kokkoli, podkreślającej rolę i znaczenie literatury dla dzieci o Zagładzie, w której „tekst ponosi odpowiedzialność za prezentowanie faktyczności swojej zawartości” (Kokkola 2003: 53). Takiemu zarzutowi zdaje się opierać właśnie *Dym*, prezentujący los zdecydowanej większości dziecięcych ofiar Zagłady zgładzonych w komorach gazowych, choć w jego kontekście Wójcik-Dudek przywołuje kategorię kiczu (Wójcik-Dudek 2016: 255). Inne spojrzenie na tę kategorię – za Theodorem Adornem – przedstawia Maria Janion: „Kicz w tym rozumieniu to niczym nieuzasadnione dążenie do harmonii, tania apologia »prostych« wartości moralnych, uchylenie tragizmu i sprzeczności, opatrywanie wszystkiego co się da *happy endem*” (Janion 2011: 21). *Dym* nie oferuje czytelnikowi szczęśliwego zakończenia, nie taka bowiem jest zapewne jego rola. Choć bezpośrednio w mówieniu o tragicznej śmierci żydowskich dzieci w czasie Zagłady może wzbudzić sprzeciw i oburzenie, to ma też swoich zwolenników takich jak David L. Russell, który już w 1997 pisał:

Co jest odpowiednie dla młodych czytelników? Prawda, prawda, prawda. Zagłada nie pozostawia miejsca na zakłamanie. Sama była przecież dyrygowana z użyciem kłamstwa – byłoby okropną ironią, gdybyśmy przekazywali jej pamięć z jeszcze większym udziałem zakłamania (Russell 1997: 279).

Przeżyć za wszelką cenę

Podejście zaproponowane przez Russella można ocenić jako radykalne, zwłaszcza w kontekście rozwiązań narracyjnych stosowanych najczęściej przez polskich autorów. Hamida Bosmajian twierdzi, że

wiele opowieści dla młodzieży w żaden sposób nie podważa losu europejskich Żydów, który zostaje ograniczony do Żydów w ogóle i wydarza się niejako „za kulisami”; nie spotyka głównego bohatera [...]. Wraz z jednoznacznym przekonaniem iż kompleksowa narracja o Zagładzie jest niemożliwa, finał potwierdza przeświadczenie o koniecznej obecności pozytywnego, jeśli nie szczęśliwego, zakończenia, przynajmniej w Ameryce Północnej (Bosmajian 2002: 133–134).¹⁴

¹³ W tym miejscu warto zaznaczyć, że Wójcik-Dudek, zdecydowanie sprzeciwiając się traumatyzowaniu młodego odbiorcy, zdaje się podkreślać fakt utożsamienia się czytelnika z bohaterem. Jak zauważa Nikolajeva, przekonanie o identyfikacji czytelnika z postacią literacką, silnie obecny i narzucany szczególnie w szkolnictwie (klasyczne pytanie podczas lekcji to „Którym bohaterem chciałabyś/chciałbyś być?”), mocno ogranicza rozwój dojrzałego sposobu lektury. Jak podkreśla, czytelnik powinien uwolnić się od podmiotowości bohatera i spojrzeć na niego z dystansu, jedynie w ten sposób będzie mógł ocenić jego postawę i działania, a także wykazać się empatią wobec jego przeżyć (Nikolajeva 2010: 188–189).

¹⁴ W tym kontekście interesującym przykładem jest skonstruowana na zasadzie gry paragrafowej książka *Escape from the Holocaust* Kennetha Rosemana angażująca czytelnika w

Rozwiązanie zakładające ocalenie głównego bohatera wydaje się najpopularniejsze, przynajmniej na pierwszy rzut oka, również w polskiej literaturze dla niedorosłego odbiorcy. Charakteryzując ten rodzaj pisarstwa Agnieszka Kania wymienia kilka kluczowych elementów, między innymi narrację pierwszoosobową, bohatera dziecięcego, operowanie niedomówieniami oraz „mimo ukazania grozy sytuacji i trudnych doświadczeń, szczęśliwe zakończenie” (Kania 2017: 93).

W tej części analizie poddane zostaną zakończenia wybranych opowieści o Zagładzie – spośród nich wybrałem te, których głównymi bohaterami są żydowskie dzieci zamknięte w getcie. Są to postaci pasywne, w pełni zdane na łaskę nie tylko niemieckich żołnierzy, ale również innych dorosłych, którzy podejmują za nich decyzje – w takim sensie także ich przyszłość leży w rękach dorosłych: rodziców, opiekunów.

Tytułowa bohaterka *Bezsenności Jutki* Combrzyńskiej-Nogali wraz z ciotką ucieka z łódzkiego getta, wsiada do tramwaju, w którym udaje jej się uniknąć rozpoznania i spokojnie dojeżdża do końca trasy:

Chodnikiem biegł czarny pies i merdał ogonem. Jutka wiedziała, że to coś znaczy, ale nie wiedziała, czy to dobrze, czy źle. Stała zaskoczona, aż [ciotka – K.R.] Estera pociągnęła ją niecierpliwie za sobą. Gdzieś daleko piał kogut. TU było zupełnie inaczej niż TAM. Zniknęły za rogiem ulicy (Combrzyńska-Nogala 2012: 79).

Choć te słowa kończą główny tekst, to w opracowaniu graficznym Joanny Rusinek widać ilustrację przedstawiającą dziadka Jutki, Dawida Cwancygiera, machającego zapewne przy pożegnaniu (Combrzyńska-Nogala 2012: 80). Czytelnik otrzymuje więc aż dwa sygnały, które świadczą o tym, że chociaż dziewczynce udało się przetrwać getto i po tej stronie jest „zupełnie inaczej” niż po tamtej, to „Jutka nie wiedziała, czy to dobrze, czy źle” (Combrzyńska-Nogala 2012: 79). Przecież po „aryjskiej” stronie czyha na nią również wiele niebezpieczeństw – krótka podróż tramwajem była tego przedsmakiem¹⁵. Ponadto wizerunek dziadka pozostawionego w getcie rodzi również pytanie o jego los.

Trzy utwory prezentują powojenne wizje przyszłości skażonej traumą. Bliźniaczki Hania X i Hania Y z XY Rudniańskiej po wojnie, w której jedna z nich (przygarnięta przez żydowskich rodziców) traci całą rodzinę, postanawiają zamieszkać

dokonywanie wyborów, które wpływają na kolejne zdarzenia w życiu bohatera. Co może wydawać się kontrowersyjne, zaledwie trzy z sześćdziesięciu ośmiu możliwych zakończeń przewidują śmierć protagonisty, z czego tylko dwa z nich w trakcie Zagłady; jedno wyjątkowo zastanawiające zakłada, że bohater pracował w Domu Sierot Korczaka i wraz z nim dobrowolnie towarzyszył wychowankom w transporcie do Treblinki (Roseman 1985: 83). Warto wspomnieć, że w 2017 roku na polskim rynku ukazała się oparta na podobnym rozwiązaniu narracyjnym książka poświęcona powstaniu warszawskiemu, *Powstanie warszawskie. Pierwsze dni. Interaktywne spotkanie z historią* (Mital 2017). Książka oferuje dziesięć różnych zakończeń: w sześciu z nich głównemu bohaterowi udaje się przeżyć powstanie, w czterech ginie, choć nie jest to powiedziane wprost (Mital 2017: 90, 93, 102, 120). Znaczące, że po każdym zakończeniu pojawia się formuła „Jeśli chcesz przeżyć inną przygodę, wróć do s. 11” (Mital 2017: 60, 86, 93, 120).

¹⁵ Na to niedopowiedzenie zwraca uwagę sama autorka (Skowera 2018), a także inni badacze (Wójcik-Dudek 2018: 288; Kania 2017: 93, przyp. 34). W opinii Katarzyny Marciniak za pomocą niejednoznacznie pozytywnego zakończenia Combrzyńska-Nogala pokazuje młodemu odbiorcy, że świat nie jest czarno-biały (Marciniak 2015: 81–82). O jednoznacznym „szczęśliwym zakończeniu” *Bezsenności Jutki* pisze natomiast Hanna Dymel-Trzebiatowska (Dymel-Trzebiatowska 2018: 182).

razem, „ale czasami Hania X tak okropnie tęskniła za swoją mamą i za swoim tatą! Wtulała się wtedy w swojego psa Cygana i płakała [...]” (Rudniańska 2012: 57). Na podobnie traumatyczną przyszłość Zagłady skazała Cesię, bohaterkę *Ostatniego piętra* Landau, która musiała ukrywać się w specjalnym schowku, by przetrwać wojnę. W epilogu osadzonym we współczesności Pani Cesia odwiedza swoją przyjaciółkę Krystynę, której rodzice w czasie wojny ukrywali żydowską dziewczynkę. Gospodyni proponuje jej zajrzenie do skrytki, w której w dzieciństwie ukrywała się kobieta:

Nie, starsza pani absolutnie nie chciała oglądać swojej wojennej kryjówki. Słabo jej się robiło na samo wspomnienie godzin, które musiała tam spędzić. – W życiu – odpowiedziała. [...] Przyjaciółki jak zwykle spędziły razem parę godzin i było nawet przyjemnie, ale pani Cesia nie spała potem całą noc. Bo nie wszystkie wspomnienia są miłe (Landau 2015: 100).

Wizja powojennej przyszłości, skażonej wojenną traumą i strasznymi wspomnieniami o stracie rodziny i ciągłym strachu związanym z życiem w ukryciu sprawia, że fakt przeżycia Zagłady nabiera cech ambiwalentnych. Podobną wizję przyszłości proponuje Rudniańska w *Kotce Brygidy* (Rudniańska 2007), bo choć główna bohaterka Helena nie jest Żydówką, to jako świadek silnie doświadczyła Zagłady i, jak pisze Grzegorz Leszczyński, w pamięci bohaterki pozostaje „gorycz starej kobiety, bezskutecznie próbującej wprowadzić ład do własnego życia w pół wieku od wygaśnięcia wojny” (Leszczyński 2015: 171).

Inną konstrukcję narracyjną, niejako wymuszającą szczęśliwe zakończenie, stosuje Piątkowska we *Wszystkich moich mamach* (Piątkowska 2013). Fabuła opowieści rozgrywa się na dwóch planach, współczesnym i historycznym. Pan Szymon Bauman jest starszym mężczyzną, który wspomina czasy Zagłady, fabuła zaczyna się więc i kończy we współczesności, jej środek stanowi historia wojny. Chłopiec staje świadkiem postępującego osłabienia matki, która postanawia oddać go w ręce Ireny Sendlerowej, by opuścić teren getta: każdego dnia Sprawiedliwa wśród Narodów Świata przekazuje Szymonowi informacje od pozostającej w getcie matki, by pewnego dnia zamilknąć, co – zarówno dla chłopca, jak i czytelnika – jest subtelnym wprowadzeniem informacji o śmierci kobiety. Zdecydowanie bardziej dramatyczna jest scena pojmania przez niemieckich żołnierzy jego siostry Chany i wywiezienie jej z Umschlagplatzu – i choć zaraz po tym zdarzeniu Szymon jest szoku i zaczyna się jękać, to zakończenie utworu nie wskazuje na związaną z utratą siostry i matki traumę dotyczącą starszego mężczyznę. Na pierwszy plan wybija się wspomniana klamra kompozycyjna: taki zabieg sprawia, że hipotetyczny odbiorca już od pierwszych stron wie, iż młody bohater przeżyje wojnę, może mieć to więc wpływ na odbiór czytelniczy i budzić w odbiorcy spokój i pewność o los chłopca.

Wyjątkowy w tym gronie jest *Szlemiel* Grońskiego. Tytułowy bohater – buldog – obserwuje wojnę i Zagładę z perspektywy psa. W pewnym momencie, kiedy żydowska dziewczynka Joasia nie ma już gdzie się ukryć i dokąd iść, postanawia powrócić na teren getta, do swoich rodziców. W tej dramatycznej chwili towarzyszy jej Szlemiel:

MURU pilnowali Niemcy i granatowi policjanci. [...]

– Tam są moi rodzice [...] Muszę być z nimi. Niech pan nas przepuści. [...]

Wiem, że patrzył za nami, gdy szliśmy każdym krokiem zbliżając się do MURU.

Jeszcze krok, dwa kroki...

Niemiec repetujący karabin. Jego twarz, na którą hełm rzuca cień.

W tym miejscu się rozstajemy.

Chciałbym tylko pomachać wam łapką na pożegnanie, przypomnieć – biała plamka na tle MURU to ja, Szlemiel (Groński 2010: 93–94).

Również tutaj, choć tekst sugeruje śmierć bohaterki i psa, autor powstrzymał się od bezpośredniego opisu, pozostawiając historię niedopowiedzianą, ale „finał historii, mimo że otwarty, raczej nie stanowi gry niedomówień [...]” (Wójcik-Dudek 2016: 197)¹⁶.

Kokkola w *Representing the Holocaust in Children's Literature* część swoich rozważań poświęca zakończeniom tekstów o Zagładzie, wprowadzając kluczowe rozróżnienie na „zamknięcie strukturalne” (*structural closure*) i „zamknięcie psychologiczne” (*psychological closure*), przy czym zamknięcie strukturalne oznacza doprowadzenie fabuły do satysfakcjonującej konkluzji, a zamknięcie psychologiczne ustabilizowanie sytuacji wewnętrznej postaci (Kokkola 2003: 154–157). Ponadto za Nikolajewą używa również terminu „otwarcie” (*aperture*), oznaczającego zakończenie poddające się wielorakim interpretacjom¹⁷. Zgodnie z tym podziałem polskie przykłady, które przedstawiłem charakteryzują się najczęściej zamknięciem strukturalnym lub otwarciem, często jednak nie towarzyszy im zamknięcie psychologiczne. Z jednej strony – w przypadku otwarcia – nie wiemy, jak wygląda przyszłość bohaterów i czy po drugiej stronie muru uda im się przetrwać wojnę. Z drugiej – w przypadku braku zamknięcia psychologicznego – sytuacja wewnętrzna bohaterów pozostaje nieunormowana, bowiem nawet wiele lat po wojnie trauma nie pozwala na normalne funkcjonowanie. Jedyńm tekstem z zamknięciem strukturalnym dalekim od happy endu jest *Szlemiel*, choć – paradoksalnie – można w nim dostrzec zamknięcie psychologiczne (bohaterka wraca zgodnie z własną wolą do getta, licząc, że spotka tam swoich rodziców).

Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od Zagłady przez przyszłość do starości i happy endu¹⁸

Rafał, bohater powieści *Arka czasu* Szczygielskiego, mieszka razem z dziadkiem w warszawskim getcie i by umilić sobie czas bardzo dużo czyta, a największe wrażenie zrobił na nim *Wehikuł czasu* Herberta George’a Wellsa: chłopiec zaczyna postrzegać otaczającą rzeczywistość przez pryzmat fantastycznego świata z roku 802 701, naziści stają się więc mrocznymi Morlokami terroryzującymi biednych Żydów-Elojów. Po tym, jak Rafał został wyprowadzony z getta i ukryty w ogrodzie zoologicznym, wsiada do *Wehikułu Czasu*, który tam znalazł i – uciekając przed zbliżającymi się nazistami – przenosi do przyszłości, czyli do roku 2013 (roku wydania *Arki czasu*). Po niedługim czasie wraca jednak do rzeczywistości okupacyjnej Warszawy, a podróż w czasie – której „rzeczywisty” wymiar zostaje potwierdzony w epilogu osadzonym we

¹⁶ Badaczka określa takie rozwiązanie jako „przełamujące kanoniczną niemal narrację opartą na ostatecznym zwycięstwie dobra nad złem”, pisząc też o „okrucieństwie finału”, pozbawieniu opowieści nadziei i happy endu oraz traumatyzacji czytelnika, (Wójcik-Dudek 2016: 241–242). Jak notuje, „trudno sobie przecież wyobrazić, aby postać wiekowo zbliżona do czytelnika, z którą ten zdążył się już utożsamić, została zamordowana lub sama zdecydowała o powrocie do getta, co byłoby jednoznaczne z wyrokiem śmierci” (Wójcik-Dudek 2016: 242). To stwierdzenie wydaje się o tyle chybione, o ile bohaterka książki jest sześciolatką, natomiast *Szlemiel* wydaje się przeznaczony dla starszego czytelnika. O utożsamieniu się czytelnika z bohaterem, zob. przyp. 26.

¹⁷ Sama Nikolajewa – o czym wspomina Kokkola – proponuje inne rozumienie wybranych terminów, rozróżniając „zakończenie otwarte” (*open ending*) i „zakończenie zamknięte” (*closed ending*) na poziomie strukturalnym oraz „otwarcie” (*aperture*) i „zamknięcie” (*closure*) na poziomie psychologii postaci (Nikolajewa 2002: 166–171).

¹⁸ Parafrazuję oczywiście tytuł powieści Szczygielskiego.

współczesności (Szczypiński 2013: 276–281) – zwiastuje zakończenie wojny i odbudowanie Warszawy.

Warto zaznaczyć, że autorzy prozy historycznej dla dzieci i młodzieży często sięgają po motyw podróży w czasie¹⁹, i choć w polskiej literaturze o Zagładzie bodaj jedynym przykładem jest *Arka czasu*, to w tekstach obcych jest to zjawisko spotykane częściej. Najszerzej komentowanym przykładem jest *The Devil's Arithmetic* Jane Yolen, opowiadanie o podróży do przeszłości, dzięki której bohaterka Hannah przenosi się z Nowego Jorku do Polski roku 1942, gdzie staje się ofiarą Zagłady, by w momencie przejścia przez drzwi komory gazowej powrócić do właściwego sobie czasu (Yolen 1988). Susan Stewart dostrzega w tym rozwiązaniu sposób na aktywne konstruowanie przez bohaterkę poczucia tego, kim jest, kim była i kim będzie w przyszłości (Stewart 2010: 237). Ponadto pozwala to odbiorcom na zrozumienie, w jaki sposób człowiek podlega przemianom czasu, nad czym – zdaniem badaczki – zwykle młodzi czytelnicy się nie zastanawiają (Stewart 2010: 248).

W powieści Szczypińskiego widać wyraźnie połączone siły zarówno wpływu na Rafała lektury Wellsa, jak i samej podróży w czasie. Przeniesienie do przyszłości, ukazującej bezpieczną powojenną rzeczywistość wpływa zapewne również na wirtualnego czytelnika, który ze spokojem może śledzić historię chłopca – podróż staje się, jak słusznie zauważa Wójcik-Dudek, zwiastunem happy endu (Wójcik-Dudek 2016: 166). Takie przeniesienie fabuły w inną przestrzeń czasową pozwala na przerwanie dramatycznego momentu akcji (otoczenie przez nazistów w ogrodzie zoologicznym), doświadczenie przez bohatera innej rzeczywistości i rozwój jego osobowości (Por. Wójcik-Dudek 2016: 238–239). Dzięki podróży w czasie bohaterowie obu utworów zyskują również coś więcej: u Yolen bohaterka wzbogaca się o wiedzę o przeszłości, u Szczypińskiego Rafał odzyskuje nadzieję na lepsze jutro.

Czas jest niezwykle istotnym elementem powieści Szczypińskiego. Poza podróżą w przyszłość w tekście często pojawiają się rozważania na temat KIEDYŚ, odnoszącego się zarówno do przeszłości, jak i przyszłości. Rafał wyznaje:

Czytam też oczywiście książki i dużo myślę. O wynalazkach albo o KIEDYŚ. To KIEDYŚ dotyczy tego, co było, i tego, co będzie. Myślę więc o tym, co będę robił KIEDYŚ – że będę wynalazcą i będę odkrywał różne niesamowite rzeczy. [...] Drugie KIEDYŚ, o którym myślę, dotyczy tego, co było. KIEDYŚ nie było wojny ani Dzielnicy. [...] KIEDYŚ byli ze mną rodzice i mieszkaliśmy wszyscy razem na Saskiej Kępie. Podobno, bo ja tego prawie wcale nie pamiętam – tylko jakieś oderwane momenty, a i tych nie jestem pewny, czy mi się przypadkiem nie śniły (Szczypiński 2013: 27–28).

Powtarzane niczym mantra słowo „KIEDYŚ” w rozumieniu Rafała odnosi się zarówno do przeszłości, jak i przyszłości, pozwala na porównanie okropnej współczesności do tego, co było kiedyś, ale także daje możliwość snucia marzeń o tym, co nastąpi po wojnie, bo „wszyscy mówią, że wojna KIEDYŚ się skończy, a skoro wszyscy to mówią, to tak na pewno będzie, chociaż trudno w to uwierzyć” (Szczypiński 2013: 30). Przedwojenne „KIEDYŚ” zostało jednak utracone, nie tylko dlatego, że Rafał ledwo pamięta wybrane fakty sprzed wojny. Bohaterowie muszą nieustannie konfrontować się z przerażającą, brutalną teraźniejszością, bo przeszłe „KIEDYŚ” zniknęło bezpowrotnie, a trudno sobie wyobrazić rychłe nadejście „KIEDYŚ” przyszłego. Szczypiński oferuje wyjście z tej sytuacji, pozwalając swojemu bohaterowi na podróż w czasie, która daje pewność, że przyszłe „KIEDYŚ” nastąpi

¹⁹ O tej konwencji w najnowszej polskiej literaturze dla młodych czytelników pisze Krystyna Zabawa (Zabawa 2017: 78).

i wojna się skończy. Zapowiedź zostaje oczywiście spełniona w epilogu, odtwarzającym scenę podróży do przyszłości tym razem z perspektywy dorosłego już Rafała patrzącego na samego siebie sprzed siedemdziesięciu lat.

Przedstawione pokrótce przykłady prezentowania pogettowego losu bohaterów wykazują, że – przynajmniej pozornie – w polskiej literaturze o Zagładzie dominują opowieści z happy endem. Bohaterom udaje się w większości przetrwać wojnę i Zagładę, choć ich stan psychologiczny pozostaje nieunormowany. Pozatekstowe dalsze losy, choć nieznane czytelnikowi, są zasugerowane. Ponadto, nawet jeśli faktów nie da się zmienić (jak w przypadku Korczaka), autorzy posługują się synekdochą lub metonimią, łagodząc drastyczny finał i szczedząc czytelnikowi tragicznej przyszłości Starego Doktora. Jak zauważa Grzegorz Leszczyński, „niekiedy można odnieść wrażenie, że pod względem faktograficznym mniej w powieściach czy opowiadaniach jest powiedziane, a więcej manifestacyjnie przemilczane” (Leszczyński 2015: 173). Bosmajian negatywnie ocenia takie rozwiązania narracyjne, gdyż kulturowe przeświadczenie o potrzebie pozytywnego zakończenia w literaturze dziecięcej przenosi to, czego pragną dorośli na to, czego prawdopodobnie potrzebuje dziecięcy czytelnik, odmawiając w ten sposób dziecku szansy na wyobrażenie i przepracowanie ambiwalentnych, a nawet tragicznych historii życiowych (Bosmajian 2002: 135)²⁰. Reprezentantem tego stanowiska w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie jest *Podróżnik Czasu* z książki Szczygielskiego:

Przyszłość wynika z przeszłości. Jeśli pamięta się o tym, co było – zarówno o dobrych, jak i o złych rzeczach, które się wydarzyły – można kształtować przyszłość tak, aby była lepsza od przeszłości. [...] Za wiele lat dzieci i dorośli nie będą chcieli pamiętać, że działy się na świecie takie przerażające rzeczy, jak w twoim czasie, bo będzie ich to smuciło. Ale tylko pamięć i wiedza o tym wszystkim pozwolą im budować lepszą i szczęśliwą przyszłość! (Szczygielski 2013: 271–272).

Czy więc bez pełnej wiedzy o tragicznych wydarzeniach Zagłady można „budować lepszą i szczęśliwą przyszłość”? Trudno odpowiedzieć na to pytanie jednoznacznie, lecz warto docenić takie teksty jak *Szlemiel* Grońskiego, który nie szczędzi czytelnikowi śmierci głównego bohatera. Może z czasem takich tekstów pojawi się więcej, a spektrum reprezentacji ludobójstwa w literaturze dla młodych odbiorców rozszerzy się.

²⁰ Niejako w kontrze Kania stwierdza, że „tylko taka – nieco odrealniona [...], ale prowadząca, jak w baśni, do zwycięstwa nad złem narracja i taktowne, wyważone przygotowanie gruntu w psychice uczniów na zmierzenie się później z okrutną prawdą o obozach śmierci i komorach gazowych mogą znaleźć uzasadnienie dla pojawienia się tych tekstów na lekcjach” (Kania 2017: 93–94).

Bibliografia

- BOSMAJIAN, H. (2002). *Sparing the Child. Grief and Unspeakable in Youth Literature about Nazism and the Holocaust*. London: Routledge.
- CHMIELEWSKA, I. (2011). *Pamiętnik Blumki*. Poznań: Media Rodzina.
- COMBRZYŃSKA-NOGALA, D. (2012). *Bezsensowność Jutki*. Łódź: Literatura.
- CZERWIŃSKA-RYDEL, A. (2012). *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku*, Warszawa: Muchomor.
- CZERWIŃSKA-RYDEL, A. (2018). *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej*, Łódź: Literatura.
- DYMEL-TRZEBIATOWSKA, H. (2018). *Opowieść dla dzieci a opowieść dla dorosłych. Dwie literackie odsłony Wielkiej Szpery w łódzkim getcie*. W: B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek (red.), *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży* (s. 173–186). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- FORTES, A., CONCEJO, J. (2011). *Dym* (przeł. B. Haniec). Toruń: Tako.
- GŁOWIŃSKI, M., CHMIELEWSKA, K., MAKARUK, K., MOLISAK, A., ŻUKOWSKI, T., (red.). (2005). *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Kraków: UNIVERSITAS.
- GRÓŃSKI, R. M. (2010). *Szlemiel*. Warszawa: Nowy Świat.
- HESKA-KWAŚNIEWICZ, K. (2013). *Tajemnicze ogrody. 3. Rozprawy i szkice z literatury dla dzieci i młodzieży*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- JANCZEWSKA, M., (wstęp i oprac.). (2017). *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny.
- JANION, M. (2011). *Porzucić etyczną arogancję*. W: B. Polak, T. Polak (red.), *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa* (s. 19–29), Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.
- JAROMIR, A., CICHOWSKA G. (2013). *Ostatnie przedstawienie panny Esterki*. Poznań: Media Rodzina.
- KANIA, A. (2017). *Lekcja (nie)obecności. Dziedzictwo polsko-żydowskie w edukacji polonistycznej*. Kraków: UNIVERSITAS.
- KERTZER, A. (2002). *My Mother's Voice. Children, Literature, and the Holocaust*. Peterborough: Broadview Press.
- KIMMEL, E. A. (1977). *Confronting the Ovens. The Holocaust and Juvenile Fiction*. „The Horn Book Magazine”, t. LIII (nr 1), 84–91.
- KOKKOLA, L. (2003). *Representing the Holocaust in Children's Literature*. London: Routledge.
- KRZEMIŃSKA, K. (2010). *Kicz w kinie holokaustowym. „Zagłada Żydów. Studia i materiały”*, nr 6, 55–73.
- LANDAU, I. (2015). *Ostatnie piętro*. Łódź: Literatura.
- LESZCZYŃSKI, G. (2015). „Kto Ty jesteś?” *Literatura XXI w. w poszukiwaniu tożsamości młodego pokolenia*. W: A. Ungeheuer-Gołąb, M. Chrobak, M. Rogoża (red.), *O tym, co Alicja odkryła... W kręgu badań nad toposem dzieciństwa i literaturą dla dzieci i młodzieży* (s. 166–183). Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- LUBELSKI, T. (2013). *Filmowy wizerunek Janusza Korczaka*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 81, 117–132.
- MARCINIAK, K. (2015). *(De)Constructing Arcadia. The Polish Struggles with History and Differing Colours of Childhood in the Mirror of Classical Mythology*. W: L.

- Maurice (red.), *The Reception of Ancient Greece and Rome in Children's Literature. Heroes and Eagles* (s. 56–82). Leiden: Brill.
- MELCHIOR, M. (2004). *Żydzi a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- MITAL, K. (2017). *Powstanie warszawskie. Pierwsze dni. Interaktywne spotkanie z historyą*. Gdańsk: Meandry.
- NIKOLAJEVA, M. (2002). *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- NIKOLAJEVA, M. (2005). *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- NIKOLAJEVA, M. (2010). *The Identification Fallacy. Perspective and Subjectivity in Children's Literature*. W: M. Cadden (red.), *Telling Children's Stories. Narrative Theory and Children's Literature* (s. 187–208). Lincoln: University of Nebraska Press.
- NIKOLAJEVA, M. (2014). *Reading for Learning. Cognitive approaches to children's literature*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.
- OSTROWICKA, B. (2012). *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku*. Łódź: Literatura.
- PIĄTKOWSKA, R. (2013). *Wszystkie moje mamy*. Łódź: Literatura.
- RAABE, C. (Red.). (2009). *The White Ravens 2009. A Selection of International Children's and Youth Literature*. München: Internationale Jugendbibliothek.
- ROSEMAN, K. (1985). *Escape from the Holocaust*. New York: Union of American Hebrew Congregations.
- RUDNIAŃSKA, J. (2007). *Kotka Brygidy*. Lasek: Pierwsze.
- RUDNIAŃSKA, J. (2012). *XY*. Warszawa: Muchomor.
- RUSSELL, D.L. (1997). *Reading the Shards and Fragments. Holocaust Literature for Young Readers*. „The Lion and the Unicorn”, nr 21 (t. 2), 267–280.
- SIKORSKA, M., SMYCZYŃSKA K. (2014). *Ewangelia według Korczaka*. Pamiętnik Blumki Iwony Chmielewskiej. W: B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek (red.), *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży* (s. 151–159). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- SKOWERA, M. (2018). *Jutka's Insomnia [Bezsenność Jutki]*. „Our Mythical Childhood Survey”. Pozyskano z <http://www.omc.obta.al.uw.edu.pl/myth-survey/item/385>.
- STEWART, S. (2010). *Shifting Worlds. Constructing the Subject, Narrative, and History in Historical Time Shifts*. W: M. Cadden (red.), *Telling Children's Stories. Narrative Theory and Children's Literature* (s. 231–250). Lincoln: University of Nebraska Press.
- SZCZYGIELSKI, M. (2013). *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz*. Warszawa: STENTOR.
- TAL, E. (2012). *A Truth to Tell. Novels about the Holocaust for Young Readers. A Comparative Discussion of Selected English-Language and Hebrew Fiction*. Birmingham: LAP Look Again Press.
- TOMCZOK, M. (2017). *Anna Mach, Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej; Małgorzata Wójcik-Dudek, W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży. „Zagłada Żydów. Studia i materiały”, nr 13, 795–801.*
- WĄDOLNY-TATAR, K. (2015). *(Re)konstrukcja osoby. Chopin Anny Czerwińskiej-Rydel i Korczak Beaty Ostrowickiej*. W: B. Olszewska, O. Pajęczkowski, L. Urbańczyk (red.), *„Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży – biografie* (s. 359–372). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

- WĄDOLNY-TATAR, K. (2016). *Estetyka przeszłości w przekazach dla najmłodszych w świetle uwag o filogenezie kulturowej*. „Polonistyka. Innowacje”, nr 3, 99–108.
- WÓJCIK-DUDEK, M. (2016). *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- WÓJCIK-DUDEK, M. (2018). *Elementarz Zagłady w polskiej najnowszej literaturze dla dzieci*. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (s. 279–294). Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- YOLEN, J. (1988). *The Devil's Arithmetic*. New York: Viking Kestrel.
- ZABAWA, K. (2017). *Literatura dla dzieci w kontekstach edukacyjnych*. Kraków: Wydawnictwo WAM.

KRZYSZTOF RYBAK

AND THEY DID (NOT) LIVE HAPPILY EVER AFTER: ENDINGS IN POLISH CHILDREN'S LITERATURE ABOUT THE HOLOCAUST

The article focuses on endings of selected contemporary Polish children's books about the Holocaust. In the majority of these stories, events are set in a ghetto. Crossing its wall is a turning point for the protagonists. I understand crossing this physical boundary as a positive preview of the future, a negative sign of the end of life, and a new beginning of one's uncertainty about one's fate. The study is divided into three parts devoted, respectively, to the biographies of Janusz Korczak, the endings of selected texts (including *XY* by Joanna Rudniańska, *Szlemiel* by Ryszard Marek Groński and *Bezszenność Jutki* by Dorota Combrzyńska-Nogala) and the case study of *Arka czasu* by Marcin Szczygielski. The collected observations are then analyzed in the context of the happy end convention, which, according to some researchers, is strongly associated with children's literature.



MARIUSZ HAŁUSZKA
Uniwersytet Warszawski

**PUER EXISTENS. PRZELAMANIE FIGURY WIECZNEGO DZIECKA W KOMIKSIE PRASOWYM
NA PRZYKŁADZIE „CALVINA I HOBBSA” BILLA WATTERSONA**

Calvin i Hobbes to amerykański pasek komiksowy (ang. *comic strip*), który pierwotnie był drukowany na łamach prasy amerykańskiej między 1985 a 1995 rokiem, przedstawiający przygody sześciolatniego Calvina oraz jego tygrysa Hobbesa¹.

Należy zwrócić uwagę, że pasek komiksowy to gatunek prasowy, który w XX wieku był istotnym elementem kultury amerykańskiej, mającym niebagatelny wpływ na masową wyobraźnię. Amerykańskie dzienniki do dziś podtrzymują tradycję drukowania na swoich łamach sekcji z komiksami, w której codziennie, przez trzysta sześćdziesiąt pięć dni w roku, pojawiają się nowe odcinki najrozmaitszych serii komiksowych. Wśród tytułów, które są w Polsce najlepiej kojarzone, należałoby wymienić *Garfielda* Jima Dávise i *Fistaszki* Charlesa Schulza. Ten ostatni pojawiał się na łamach prasy przez pięćdziesiąt lat – od 1950 roku aż do śmierci autora w roku 2000. W efekcie powstało aż 17 897 odcinków serii, co zdaniem Roberta Thompsona, amerykańskiego profesora zajmującego się kulturą popularną, czyni dzieło Schulza „prawdopodobnie najdłuższą historią kiedykolwiek opowiedzianą przez jednego człowieka” (Thompson 2000)².

Popularne serie komiksowe najczęściej zostają po pewnym czasie przedrukowywane w wydaniach książkowych, będącymi antologiami zbierającymi odcinki z pewnego okresu, np. wszystkie odcinki z konkretnego roku. W ten sposób utwór nie umiera tak łatwo, jak można by się było tego spodziewać po gatunku prasowym, ale pozostaje żywy i dostępny dla kolejnych pokoleń, które nie miały okazji obcować z danymi odcinkami w ich pierwotnej formie gazetowej. Taka praktyka zresztą nie powinna nas w żaden sposób zaskakiwać. Największe powieści przełomu XIX i XX wieku utrwalone w kanonie polskiej literatury, również powstawały w ten sposób.

W przeciwieństwie jednak do wielkich powieści pozytywistycznych, paski komiksowe z reguły nie tworzą spójnego ciągu fabularnego, nie układają się w jedną, wielką opowieść. Lektura kilkuobrazkowego, pojedynczego odcinka komiksu prasowego (która zajmuje raptem kilka czy kilkanaście sekund) nie wymaga najmniejszej znajomości cyklu. Taki pojedynczy odcinek jest małą formą sztuki sekwencyjnej, która zawiera tylko minimum koniecznej fabularności (Szyłak 2011: 35-36) – rozumianej jako „dzianie się” – i może funkcjonować samodzielnie, w oderwaniu od całości. W tej kwestii pasek komiksowy przypomina malarstwo rodzajowe: daje nam możliwość podejrzenia postaci, krótkiego zerknięcia na scenkę z ich życia – z tą tylko różnicą, że postaci przedstawione w komiksie nie muszą być dla nas anonimowe. Jeżeli regularnie śledzimy serię, to znamy ich osobowość, marzenia i lęki. Mimo to w kolejnych epizodach pamięć o minionych zdarzeniach zanika, jakby w najmniejszym stopniu nie wpłynęły one na bohaterów i ich otoczenie. W świecie pasków komiksowych kolejny odcinek potrafi całkowicie zanegować wydarzenia

¹ Wszyscy oprócz Calvina widzą w Hobbesie jedynie pluszową zabawkę, natomiast Calvin z kolei w ogóle zdaje postrzega go jako żywego, antropomorficznego tygrysa, który chodzi na dwóch nogach, mówi, ma własną osobowość itp.

² Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego w niniejszym artykule są mojego autorstwa, chyba że w przypisie bibliograficznym zaznaczono inaczej – M.H.

z poprzedniego, a świat przedstawiony odradza się na nowo. Autorzy rzadko odwołują się do tego, co zaszło w przeszłości, a to, co się dzieje, tylko incydentalnie ma wpływ na to, co nastąpi kolejnego dnia.

Ponadto bohaterowie na ogół pozostają zamknięci w swojej czasowości, to znaczy rzadko się starzeją. Charlie i przyjaciele przez pięćdziesiąt lat ukazywania się *Fistaszków* na zawsze pozostali dziećmi, tak samo jak Calvin przez dziesięć lat ukazywania się na łamach prasy zawsze był sześciolatkiem. Mogą upływać dni, miesiące, lata; możemy wspólnie z bohaterami przeżywać następne zimy i wiosny, kolejne Gwiazdki, Święta Dziękczynienia i zakończenia roku szkolnego. Nieważne, ile razy powtórzy się cykl kalendarzowy, chłopcy i tak nie zmężnieją, a twarze dorosłych nie poprzecinają zmarszczki. Z tych właśnie względów formalnych, typowych dla gatunku, dzieci z komiksów prasowych zdają się bardzo dobrze wpisywać w typową dla literatury dziecięcej topikę *puer aeternus*.

Puer aeternus, czyli dosłownie „wieczny chłopiec” to termin zaczerpnięty z poezji Owidiusza, który określił nim w *Przemianach* boga Iacchusa, odgrywającego bliżej nieznaną, ale znaczącą rolę w misteriach eleuzyjskich (Ovidius Naso: 15-20). W literaturze dziecięcej najbardziej znaną realizacją toposu wiecznego chłopca – kogoś, kto został zatrzymany w czasie, kto zanurzony jest w wiecznym „teraz”, kogoś, kogo nie dotyczy ani przyszłość, ani przeszłość – jest oczywiście postać Piotrusia Pana. W tym duchu również, zwłaszcza przez psychoanalityków jungowskich, postrzegany był Mały Książę. Zdaniem Marie-Louise von Franz, szwajcarskiej psycholożki, bezpośredniej współpracownicy Carla Gustawa Junga i autorki pracy *Problem puer aeternus*, Mały Książę symbolizuje tęsknotę narratora i autora powieści zarazem za byciem dzieckiem oraz pragnienie, by dzieckiem pozostać. Dorosłość jest dla niej przedstawiana w tej opowieści jednoznacznie negatywnie (von Franz 2000).

Clementine Beauvais w swojej rozprawie zatytułowanej *The Mighty Child* prezentuje jednak zgoła inną interpretację. Dla niej Mały Książę tylko na początku historii, kiedy jest zanurzony w swoim rytuale codziennego czyszczenia wulkanów i oglądania zachodów słońca, jawi się jako *puer aeternus*. W toku fabuły następuje jednak wyjście ze spokojnego zakłętego kręgu wiecznego „teraz” i przejście chłopca z figury *puer aeternus* w kierunku figury nazwanej przez Beauvais *puer existens*. By podtrzymać tę interpretację, Beauvais powołuje się na spojrzenie zanurzone w duchu filozofii egzystencjalistycznej (Beauvais 2015).

Zdaniem Beauvais figura *puer aeternus* to figura zanurzona w ewangeliczno-romantycznej wizji dzieciństwa, typowej dla starszej literatury dziecięcej, podczas gdy figura *puer existens* cechuje teksty bardziej współczesne i jest pokłosiem rozwoju myśli humanistycznej. Dla Beauvais *puer aeternus*, podobnie jak dla psychoanalityków jungowskich, jest kimś, kogo potencjał został zatrzymany w czasie. Jest wyrazem nostalgii dorosłych, którzy zazdroszczą dziecku ogromu możliwości, jaki wciąż przed nim stoi. *Puer aeternus*, dzięki temu, że się nie starzeje, konserwuje swoją możliwość – by przywołać Arystotelesowskie określenie. Nie przybywa mu lat, więc zawsze ma przed sobą czas, co nie jest naturalne dla kondycji ludzkiej, ponieważ liczba możliwości, jakie stoją przed człowiekiem zmniejsza się wraz z upływającym czasem, albowiem, zgodnie z teorią Heideggera, bycie-w-świecie oznacza jednocześnie bycie-ku-śmierci. Śmierć jest kresem wszystkiego; im bliżej niej się znajdujemy, tym mniej możliwości nam pozostaje, a jesteśmy bliżej niej z każdą upływającą chwilą. Z każdą chwilą stajemy się ubożsi o czas, który nam upłynął. *Puer aeternus* zaś jest wolny od tej swoistej inflacji. Postępujący spadek wartości naszego życia związany z upływającym

czasem nie dotyczy go. I tego zazdrości mu – jak określa go Beauvais – ukryty dorosły, stojący za takim tekstem literackim.

Z kolei *puer existens* to dziecko, które – zgodnie z łacińską etymologią – „wychodzi poza siebie”. Po pierwsze – jak każdy inny człowiek – zostało wrzucone w świat i skazane na istnienie, a po drugie jest wciąż rzucone naprzód (ang. *thrown forward*), oczekuje się od niego przemiany i rozwoju, tego, że stanie się kimś więcej, niż jest. *Puer existens* odnajduje się w sytuacjach, które – zgodnie z filozofią egzystencji – stwarzają go, budują jego istotę, kształtują jako człowieka. W przypadku Małego Księcia proces stawania się rozpoczęło poznanie Róży, pierwszego Innego, z którym Małym Księżem miał do czynienia. Tytułowy bohater powieści Exupery’ego dostrzega, że nie jest sam w świecie, że jest także byciem-dla-innych, co okazuje się bolesnym odkryciem. Przypieczętowaniem tej przemiany jest, zdaniem Beauvais, spotkanie z Geografem, który uświadamia chłopcu jego efemeryczność. Tak Księż, jak i jego róża, nie interesują Geografa. Są zbyt krótkotrwali, zbyt ulotni. Ich życie trwa tylko okamgnienie. On i róża muszą umrzeć, przeminąć. Możliwy do wyobrażenia staje się świat bez niej, a więc możliwy staje się i świat bez niego. Odkrycie tej prawdy przez Małego Księcia Beauvais nazywa egzystencjalną epifanią (Beauvais 2015). Narrator powieści zaś „jego pierwszym odruchem żalu” (de Saint-Exupéry 2003: 77).

W przypadku Calvina z komiksu Billa Wattersona trudno mówić o drodze, którą przebywa protagonista, albowiem afabularność charakterystyczna dla pasków komiksowych polegająca na ukazywaniu tylko zlepek krótkich, niepowiązanych ze sobą momentów z życia bohaterów, połączona z ideą pewnej stałości charakterów, uniemożliwia ukazanie takiej wędrówki. Niemniej, w moim odczuciu, Wattersonowi udaje się uchwycić postać Calvina jako *puer existens*. Świat wiecznej zabawy chłopca, zatrzymany w powtarzającym się cyklu pór roku, wydaje się arkadyjski, ale raz na jakiś czas, podglądamy chłopca w sytuacjach niebagatelnych dla jego rozwoju, w sytuacjach, które stwarzają go jako osobę. W komiksie doświadczamy zatem pewnej gry między warstwą graficzną a warstwą tekstową – z jednej strony wciąż widzimy tego samego, niezmieniającego się zewnętrznie sześciolatka z charakterystyczną burzą jasnych włosów na głowie, a z drugiej stajemy się świadkami sytuacji, które sprawiają, że chłopiec dojrzewa wewnętrznie, co pozwala mu na umocnienie swojej podmiotowości i zrozumienie siebie w chaosie otaczającej rzeczywistości.

Sytuacja, postrzegana w ten sposób, jest kategorią egzystencjalną, na którą szczególną uwagę zwracał Jean Paul Sartre. Na gruncie teorii teatru, w swoim eseju *Pour un théâtre de situations* ujął ją w ten sposób:

Jeżeli prawdą jest, że człowiek w danej mu sytuacji jest wolny i w tej sytuacji oraz poprzez tę sytuację wybiera, czym będzie, to najbardziej poruszającą rzeczą, jaką teatr może pokazać, jest bohater stwarzający siebie, moment wyboru, wolnej decyzji, która spleta go z jakimś kodeksem moralnym, z jakimś sposobem życia (Sartre 1974: 186).

Z tym spojrzeniem koresponduje między innymi odcinek *Calvina i Hobbesa* oryginalnie wydrukowany 16.04.1991 roku, ujmujący niepokoje typowe dla dwudziestowiecznego egzystencjalizmu. Chłopiec ze swoim tygrysem przystają na środku szerokiej płytki chodnikowej, po czym Calvin, wskazując na przeciwne brzegi płytki mówi:

Przypuśćmy, że życie to ta płyta chodnikowa. Rodzimy się przy tej szczelinie, a umieramy przy tamtej. A teraz jesteśmy gdzieś pośrodku tej płyty i przechodzimy przez nią, aż nagle uświadamiamy sobie, że nasz czas upływa... Czy nasz krótki pobyt tutaj ma jakiś sens? Czy ma znaczenie, cokolwiek powiemy albo zrobimy? Czy dokonaliśmy czegoś ważnego? Czy byliśmy szczęśliwi? Czy jak najlepiej wykorzystaliśmy te bezcenne kilka kroków? (Watterson 2008a: 8).

Po tych słowach przeskakujemy do ostatniego kadru odcinka, który gra na kontraście temporalno-spacjalnym. Bohaterowie pozostali dokładnie w tym samym miejscu, natomiast w międzyczasie zdążyło zajść słońce, a noc otoczyła bohaterów nieprzeniknioną ciemnością. Ze spuszczonej głowami, bez słowa, wpatrują się w kraniec betonowej płytki, który w metaforze Calvina ma symbolizować śmierć, i lękają się ruszyć w jego stronę. Wypowiedź chłopca bardzo jasno przywołuje niepokoję i pytania, które stawiali sobie egzystencjaliści: wrzuceni w życie, bynajmniej nie na własną prośbę, zostaliśmy skazani na wieczne dokonywanie wyborów. Strach przed obraniem nieoptymalnej drogi może być dla człowieka paraliżujący, jak bardzo dosłownie pokazują Calvin z Hobbesem zawieszeni w trwaniu na betonowej płytce. Każdy kolejny wybór jest wyborem najważniejszym, ponieważ zawsze dokonując wyboru, stwarzam siebie. Człowiek nie tyle istnieje, co kreuje siebie. Zgodnie z myślą Karla Jaspersa:

W decyzji doświadczam wolności, w której już nie o czymś, lecz o sobie samym rozstrzygam, w czym niemożliwe już jest oddzielenie wyboru od ja, lecz ja sam jestem wolnością tego wyboru. Zwykły wybór ukazuje się jako wybieranie między dwoma obiektywnościami: wolność zaś istnieje jako wybór mnie samego (za Rudziński 1980: 265).

Ale nie można przecież wiecznie stać na chodniku, nie da się powstrzymać pędu życia popychającego wciąż do przodu³. Na każde przeżyte doświadczenie przypadają setki doświadczeń nieprzeżytych, które otwierał przed nami inny wybór. Skąd mamy wiedzieć, że to, co robimy jest słuszne? Że kierunek, który obraliśmy, był tym właściwszym? Życie jest tylko jedno, tylko kilka cennych kroków, a na końcu drogi czeka śmierć, pęknięcie na chodniku pochłaniające w swych odmętach maleńką drobinę pyłu, jaką jest każdy z nas. Również i tę gorzką prawdę, o własnej małości i braku znaczenia w perspektywie wszechświata, dobrze rozumiał ten sześciolatek chłopiec. W jednym z innych odcinków Calvin, stając samotnie w blasku gwiazd połyskujących na nocnym firmamencie, wykrzykuje słowa „Jestem ważny”, by po chwili z goryczą dodać „wrzasnęła drobina pyłu” (Watterson 2008b: 30).

Przyjrzyjmy się zatem jednej z ważnych sytuacji, na które natknął się sześciolatek Calvin na swojej drodze – sytuacji oscylującej wokół problemu śmierci, której nieuchronność jest jednym z centralnych zainteresowań filozofii egzystencjalistycznej. Odcinki *Calvina i Hobbesa*, które pojawiły się na łamach prasy między 9 a 19 marca 1987 roku, ułożyły się w pewną dłuższą historyjkę. Rozpoczyna się ona od tego, że Calvin natrafia na rannego szopa gdzieś w okolicach domu podczas swojej zwykłej, codziennej zabawy na dworze. Rozmowa przeprowadzona przez bohaterów zamartwiających się o los zwierzęcia, kiedy już udało im się sprowadzić je do domu, pokazuje, jak bardzo czyjaś śmierć może mieć wpływ na życie dziecka (Watterson 2012a: 95): Calvin mówi wówczas z przejmująco smutną miną i łzami w oczach: „Nie umieraj, mały szopie. Okażesz wielką niewdzięczność, jeśli złamiesz mi serce”.

Kiedy Calvin dowie się nad ranem o ostatecznie przypieczętowanym losie szopa, nie będzie w stanie powstrzymać szczerej rozpacz. Gdy tata pociesza syna, zapewniając, że dzięki nim przynajmniej mógł odejść w cieple i spokoju, chłopiec

³ Wszak Calvina czeka jeszcze wiele przygód, a i jego przesłanie z ostatniego odcinka zamykającego całą serię, które pojawiło się na łamach prasy 31 grudnia 1995 roku, nawoływało do przezwyciężenia bierności: „To magiczny świat, Hobbes, stary druhu. Chodźmy go odkrywać” (Watterson 2012b: 371).

z szalenie wielką dojrzałością odpowiada: „Wiem, płaczę, bo tutaj już go nie ma, ale dalej został gdzieś w środku mnie” (Watterson 2012a: 95).

Człowiek pozostaje bezsilny wobec faktu śmierci, wobec dramatu przemijania. W pewnym sensie jawi się ona jako przeciwieństwo dzieciństwa, okresu przepełnionego życiem, tego czujnego, „bezbieżnego z całych sił istnienia” (Leśmian 2001: 271), jak określił to Bolesław Leśmian. W dziecięcym umyśle Calvina pojawia się ta sama epifania, która przytrafiła się Małemu Księciu podczas rozmowy z Geografem. Śmierć zabierająca nas na wieczność czyha gdzieś nad nami wszystkimi. Skoro zabrała małego szopa, to dlaczego miałyby nie zabrać małego chłopca?

Dlaczego ten mały szop musiał umrzeć? – zapyta wzburzony Calvin, wiedząc, że nie otrzyma na to pytanie odpowiedzi – Przecież nie zrobił nic złego... Był całkiem mały! Jaki był sens przysyłania go tu i zabierania z powrotem tak szybko? To jest albo okrutne, albo całkiem przypadkowe. Tak czy tak, dreszcz mnie przechodzi (Watterson 2012a: 96).

Śmierć szopiatka to wydarzenie, która staje się okazją do świadomego przeżycia sytuacji granicznej – a z pewnością jest nią dla wrażliwego chłopca. Sytuacje graniczne, jak wyjaśnia Karl Jaspers, sprowadzają się bowiem do tego, że „stale znajduję się w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że muszę umrzeć” (Jaspers 1978: 188). Ponadto:

Nie da się ich przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego. Są jak mur, w który uderzamy, o który się rozbijamy. Nie potrafimy ich zmienić, lecz jedynie naświetlić, nie mogąc ich wywieść i wyjaśnić przez odniesienie do czego innego. Nie da się ich oddzielić od samego istnienia empirycznego (Jaspers 1978: 188).

Doświadczenie takiej sytuacji odkrywa przed człowiekiem prawdę o świecie oraz prawdę o nim samym, a także potrafi prowadzić do rozpadu poglądów czy przekonań, które przyjmowaliśmy jako oczywiste. Jak ujęła to Karolina Rozmarynowska: „[człowiek] doświadcza siebie jako podmiotu, czyli tego, który decyduje o sobie i w ten sposób stwarza siebie (kształtuje to, jaki jest)” (Rozmarynowska 2012: 176), a „doświadczenie tych sytuacji umożliwia rozszerzenie samoświadomości” (Rozmarynowska 2012: 174).

Tragedia małego zwierzątka pozwoli zatem „stwarzać siebie” – lepiej rozumieć sens świata, nawiązać w swoim życiu kontakt z tym, co transcendentne i umocnić swoją podmiotowość – mimo że nic nie można poradzić na to dotyczące do głębi przeżycie. Właśnie dlatego chłopiec w pewnym przygnębiającym sensie jest zadowolony z tego spotkania, zdaje sobie bowiem sprawę z tego, że wychodzi z niego zmienionym, już nie będzie tym, kim był wcześniej. Już na zawsze będzie pamiętał, jakie to uczucie stracić kogoś, o kogo człowiek się troszczy, nawet jeśli było to tylko przypadkowe szopiatko, które los okrutnie postawił na drodze w dziecięcej arkadii. Jak zwierza się Hobbesowi Calvin w przedostatnim odcinku historyjki o szopie:

Parę dni temu nie wiedziałem nawet, że istnieje, a teraz odszedł na zawsze. Tak jakbym znalazł go bez powodu. Musiałem go pożegnać, ledwie się przywitałem. Mimo to... w jakiś smutny, okropny, straszny sposób cieszę się, że go spotkałem... Co za głupi świat.

Te słowa chłopca podkreślają, jak bardzo człowieka uderza bezsensowność śmierci niewinnego stworzenia. Sama świadomość śmierci odsłania przed nami absurd istnienia oraz naszą własną bezsilność, która zasmuca i przeraża. Ta bezsilność może być trudna do zaakceptowania, ale jej świadomość jest konieczna, by na końcu drogi być na nią przygotowanym. W takich chwilach człowiek bowiem dociera do głębi swojego „ja”, albowiem zgodnie z myślą Jaspersa „przeżywać sytuacje graniczne

i egzystować to jedno i to samo” (Jaspers 1978: 189). Prawdziwa głębia istnienia nie jest zatem możliwa bez odczucia niesprawiedliwości, tragiczności i samotności człowieka w obliczu Losu.

Niewinność dziecka wobec okropieństw świata jest silnie zakorzeniona w naszym myśleniu, a my, dorośli, którzy powinniśmy stać na straży dziecięcej arkadii, okazujemy się w gruncie rzeczy tak samo bezradni wobec absurdu śmierci i bezsensu istnienia, co dobrze ujmuje drugi odcinek historii o szopie, w którym mama okazuje się nie mniej przerażona od swojego syna, i sama zaczyna szukać dla siebie kojącej przestrzeni w kontakcie z pluszowym tygrysem, dzieląc się z nim swoimi emocjami: „Nie wiem, Hobbes, czy ten mały biedak przeżyje. Nie znoszę, kiedy zdarzają się takie rzeczy”. Po czym sama przed sobą przyznaje: „Widać, że jestem zdenerwowana, skoro zaczynam rozmawiać z tobą” (Watterson 2012a: 94).

Tak samo błądzimy we mgle, tak samo w życiu szukamy jakiegoś znaczenia, nigdy nie wiedząc tak naprawdę na ile to, co robimy ma uzasadnienie, wreszcie – czy to, co robimy jest zwyczajnie słuszne. Jak dawać przykład? Jak chronić mniejszych od nas przed tym porażającym uczuciem człowieczego zagubienia? A może właśnie nie powinniśmy dziecka chronić, tylko od najmłodszych lat delikatnie podsycać te refleksje, skoro zagubienie i absurd istnienia okazują się integralną częścią każdej egzystencji? Przestać traktować dziecko jak *puer aeternus* będące, zgodnie z myślą Clementine Beauvais, tylko kanałem dla naszej tęsknoty za czasem, który utraciliśmy, wyrazem zazdrości wobec ogromu możliwości, jakie stoją przed dzieckiem? Może trzeba dziecko traktować jako *puer existens*, czyli po prostu jako ludzi?

Na tym stanowisku zdaje się stać Bill Watterson, który nie waha się podejmować trudnych tematów w swoim komiksie, choćby miały wywołać smutek i niepokój nawet u najmłodszych czytelników. Dlatego też na przykład kiedy Calvin i Hobbes znajdują w jednym z niedzielnych odcinków martwego ptaka, ten będzie narysowany w sposób niezwykle realistyczny, niczym ilustracja z książki przyrodniczej. Staje się to dla chłopca bodźcem do wysnucia kolejnej, egzystencjalistycznej refleksji:

Czy [ten martwy ptak] nie jest piękny? Ech... Kiedy jest już za późno, człowiek docenia, jakim cudem jest życie. Uświadamia sobie, że natura jest okrutna, a nasze istnienie kruche, krótkotrwałe i drogocenne. Ale by działać w świecie, nie można myśleć o takich rzeczach. I pewnie dlatego uważamy świat za coś oczywistego i zachowujemy się tak bezmyślnie. To bardzo zagmatwane. Chyba nabierze sensu, kiedy już będziemy dorośli (Watterson 2008b: 16).

Podczas lektury tego odcinka u dorosłego czytelnika pojawia się napięcie czytelnicze spowodowane tym, że dobrze zdaje on sobie sprawę z tego, jak bardzo nadzieje małego chłopca są płonne. Mimo wszystko cenne są tu jednak słowa pocieszenia z odcinka zamykającego historyjkę o szopie. Mama tłumaczy wówczas swojemu synowi, że nie możemy poznać odpowiedzi na najtrudniejsze pytania, ale to nie zwalnia nas z poszukiwań, musimy robić wszystko, co w naszej mocy z tym, co wiemy. Tylko niezłomne odkrywanie własnego *humanitas*, nigdy się niekończące, wiecznie trwające, może nadać jakikolwiek sens temu, jak określił go Calvin, „głupiemu” światu – światu, który nie zawsze jest przyjaznym miejscem. Tu cierpią niewinni i umierają bezbronni, tu zło zawsze będzie rewersem dobra, ból – szczęścia, a przemoc i nienawiść – miłości. Tak uporządkowany jest kosmos istnienia. Dla egzystencjalistów nasze życie samo w sobie nie ma najmniejszego znaczenia, nadawanie mu sensu leży tylko w naszych rękach. I tego od najmłodszych lat uczyć może lektura *Calvina i Hobbesa*, o ile dostrzeżemy w głównym bohaterze figurę *puer existens*.

Bibliografia

- BEAUVAIS, C. (2015). *The Mighty Child: Time and power in children literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- DE SAINT-EXUPÉRY, A. (2003). *Mały Księżę*. Warszawa: Muza S.A.
- JASPERS, K. (1932). *Philosophie*. T. 2. Berlin.
- Kontekstowy miks. *Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej* (2011). G. Gajewska, R. Wójcik (red.). Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- LEŚMIAN, B. (2001). *Zwiedzam wszechświat: wybór wierszy*. Warszawa: Libros
- Ovidius Naso, *Metamorphoses*.
- ROZMARYNOWSKA, K. (2012). Sytuacja graniczna jako moment doświadczenia siebie w ujęciu Karla Jaspersa. „*Studia Philosophiae Christianae*”, nr 48/3, s. 165-183.
- RUDZIŃSKI, R. (1980). *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- RUDZIŃSKI, R. (1978). *Jaspers*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- SARTRE, J.P. (1974). *For a Theatre of Situation*. M. Contant i M. Rybalka (red.), *The Writings of Jean-Paul Sartre*, t. 2. Evanston: Northwestern University Press.
- THOMPSON, R. (2000). Charles M. Schulz, 'Peanuts' Creator, Dies at 77. „*New York Times*”. Pozyskane z <http://www.nytimes.com/2000/02/14/arts/charles-m-schulz-peanuts-creator-dies-at-77.html>.
- VON FRANZ, M.L. (2000). *The Problem of the Puer Aeternus*. Toronto: Inner City Books.
- WATTERSON, B. (2012a). *Coś się ślini pod łóżkiem* (tłum. P. Cholewa). Warszawa: Egmont Polska.
- WATTERSON, B. (2008a). *Dni są po prostu za krótkie* (tłum. P. Cholewa). Warszawa: Egmont Polska.
- WATTERSON, B. (2012b). *The Complete Calvin and Hobbes*, t. 4. Kansas City.
- WATTERSON, B. (2008b). *Wszędzie leżą skarby* (tłum. P. Cholewa). Warszawa: Egmont Polska.

MARIUSZ HALUSZKA

PUER EXISTENS: SUBVERTING THE PUER AETERNUS FIGURE IN THE COMIC STRIP AS EXEMPLIFIED WITH BILL WATTERSON'S CALVIN AND HOBBS

The article presents an interpretation of *Calvin and Hobbes* in light of the concepts of existential philosophy and psychology. In this context, the protagonist is shown as a *puer aeternus* figure, which is typical of the comic strip genre. Indeed, Calvin is a good example of the *puer aeternus*. After all, he lives season by season in an idyllic neighbourhood and does not grow up. Yet, a closer look reveals cracks in this Arcadian picture of childhood. Calvin is regularly put in situations (in the meaning developed by Karl Jasper) that make him choose. Referring to Clémentine Beauvais's idea of the *puer existens* figure invoked in relation to the works of Jean Paul Sartre, the article presents Calvin as being more a *puer existens* than a *puer aeternus*. As a result, we can see Calvin as a child who, by his very own choices, makes himself and creates the world around him rather than as an eternally happy child who has been frozen in time.

**MARTA NIEWIECZERZAŁ**Uniwersytet Warszawski
Muzeum Książki Dziecięcej**STARE I NOWE MIASTO. PRZYSZŁOŚĆ BOHATERÓW WARSZAWSKICH LEGEND**

Baśnie i legendy związane są z czasem przeszłym. Już sam język wskazuje, że opowieści snute są o dawnych dziejach, formuły typu: „dawno, dawno temu”, „zdarzyło się kiedyś...” odnoszą się do czasu przeszłego. Narrator opowiada historię, która wydarzyła się przed wiekami i usłyszał ją od kogoś innego lub sam uczestniczył w niej dawno temu, a teraz dopiero opowiada ją słuchaczom. Wciąż żywe pozostaje jednak pierwotne pragnienie opowiadania historii, być może dlatego tradycyjne wersje baśni i legend powracają w zmienionej formie, tak, by dostosować się do nowych czasów. Niewątpliwie zmieniający się świat, pewne przemiany społeczne i kulturowe mają ogromny wpływ na wszelkiego typu opowieści oraz na samo na postrzeganie legend i postaci z nimi związanych. Eksperymentowanie z baśniami, legendami czy podaniami to nie rzecz nowa i można ją zaobserwować na przestrzeni wieków. Baśń odpowiada na pragnienia i potrzeby ludzkie w danym czasie, zatem potrzeba dostosowania jej do aktualnego okresu dziejów wciąż pozostaje żywa, ale z jednoczesnym zakwestionowaniem pewnego określonego jej modelu. Pierwowzór staje się szczególnie plastycznym tworzywem, rekwizytornią do dalszych reinterpretacji (Kostecka 2014). Problemem pozostaje występowanie równoległe utworów zbliżonych do siebie gatunkowo, tj. baśń, podanie, legenda, na co słusznie zwracają uwagę badacze (m.in. Jolanta Ługowska, Ryszard Waksmund, Gertruda Skotnicka). Skotnicka pisze: „Podania i legendy są w rozmaity sposób związane z mitami, na przykład podania o najdawniejszej polskiej przeszłości wywodzą się z mitu prapoczątku, mitu genezy, kształtującego wyobrażenia o powstaniu i porządku wszechświata” (Skotnicka 2008: 171). Jack Zipes również wspominał o wspólnych początkach pewnych mitów i opowieści ludowych, których we współczesnych narracjach ustnych i literackich nie sposób rozdzielić (Zipes 1993: 3). Jak zauważa Antoni Porczak: „[...] cała nasza rzeczywistość staje się hybrydowa i niejednorodna gatunkowo” (Leszczyński 2006: 157). Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie wybranych postaci z tradycyjnych legend (których akcja dzieje się w przestrzeni miejskiej) oraz ich postmodernistycznych wersji. Rozważę, jak zmienia się podejście do utrwalaonych w kulturze potworów oraz innych postaci pochodzących z legend, jaka czeka je przyszłość? Czy one również dorastają i dojrzewają wraz z upływającym czasem? Z bogatego zbioru legend jako charakterystyczne przykłady wybrane zostały przede wszystkim legendy warszawskie i postaci z nimi związane m.in.: Złota Kaczka czy Bazyliśzek. Podstawą materiałową była wydana w 2016 roku antologia *Legend warszawskich* w wyborze Anny Marty Zdanowskiej, zawierająca wersje wielu legend oraz powieści Marcina Szczygielskiego *Kłątwa dziewiątych urodzin* oraz tomu *Legendy polskie. Allegro* opublikowanego w formie e-booka w 2015 roku.

To, co proponują nam autorzy omawianych tekstów, wpisuje się w obecny trend intertekstualnych gier z tradycją. Według Weroniki Kosteckiej „gra z tradycją – z powszechnie znanymi baśniowymi motywami, schematami fabularnymi czy morałami – stanowi naczelną zasadę rządzącą baśnią postmodernistyczną” (Kostecka 2014: 197). Jak pisze badaczka, baśń postmodernistyczna, „posługując się różnorodnymi intertekstualnymi strategiami, ożywia tradycję, która w »literaturze wyczerpania« staje się zbiorem przewidywalnych, gotowych rozwiązań. Wskazuje, że jedynie twórcze przetwarzanie kultury – nie zaś tylko jej odtwarzanie – oraz ciągły dialog z »pre-

tekstem» stanowią szansę na przezwycięzenie postmodernistycznego kryzysu” (Kostecka 2014: 161).

Wykorzystywanie przez autorów bezpośrednich nawiązań do postaci i motywów z legend również można potraktować jako postmodernistyczną grę z tradycją.

Poddana analizie *Kłątwa dziewiątych urodzin* Marcina Szczygielskiego należy do cyklu o przygodach nastoletniej Mai. Wart uwagi pozostaje sposób, w jak autor wykorzystał legendy warszawskie, służące mu jako swoiste tworzywo, wokół którego osnuł swoją opowieść. Jego zamysł trafnie odzwierciedlają słowa pojawiające się na kartach powieści: „Z legendami jest tak, że każdemu wydają się doskonale znane, ale gdy przychodzi do szczegółów, niewiele osób ma o nich pojęcie” (Szczygielski 2016: 98). Legendy funkcjonują w pamięci zbiorowej jako pewien znany większości punkt odniesienia, dzięki temu łatwo można poddać je pewnym przekształceniom, niejako napisać historię na nowo, która jednak wciąż będzie wydawała się znajoma.

W powieści Szczygielskiego Maja, w związku z ciężką nad nią klątwą, musi odnaleźć cegłę pochodzącą ze Szczecina, która po wojnie znalazła się w odbudowanej Warszawie. Podczas poszukiwań spotyka się z postaciami należącymi do kanonu legend warszawskich. Jak sam autor w jednym z wywiadów mówi:

Mam wrażenie, że choć Warszawa jest miastem o długiej, skomplikowanej, burzliwej historii, to jednak legendy z nią związane prawie odeszły już w niepamięć. Z wielu mitów, które rodziły się na przestrzeni setek lat dziejów naszej stolicy, do dziś przetrwało zaledwie kilka, na dodatek w mocno okrojonej formie. Nie wiem nawet, czy można określić je mianem „świętości”, bo warszawska Syrenka, Złota Kaczka, Wars i Sawa funkcjonują teraz raczej jako stołeczne gadżety, a nie cenne pamiątki kultury i historii miasta. W *Kłątwie dziewiątych urodzin* pojawiają się więc jako sfrustrowane, zapomniane postacie, które z mniejszym lub większym powodzeniem próbują znaleźć dla siebie miejsce we współczesnej stolicy – ale jednak są wciąż żywe (Szczygielski w rozmowie z Ewą Świerżewską 2016¹).

Ożywianie na nowo zapomnianych postaci oraz ukazanie, że ich potencjał nie został jeszcze wyczerpany, wpisują się we wspomniane już postmodernistyczne strategie. Znani odbiorcy bohaterowie dojrzewają i przystosowują się do warunków otoczenia – w tym wypadku do przestrzeni miejskiej. Warto w tym miejscu pokrótce przyrzeć się samemu miastu, które zajmuje ważne miejsce w literaturze w ogóle. Co ciekawe, w literaturze dla dzieci, jak pisze Violetta Wróblewska:

[...] przestrzeń realnie istniejącego miasta bywa zazwyczaj mało eksponowanym elementem świata przedstawionego. Pełni funkcję tła zdarzeń, dookreśla pod względem charakterologicznym bohaterów, niekiedy wpływa na przebieg działań protagonisty. Jako że miasto, podlegając daleko idącej funkcjonalizacji, odgrywa przede wszystkim rolę usługową wobec innych części ukazanej rzeczywistości, rzadko kiedy staje się składnikiem literackim w pełni samodzielnym bądź równoważnym protagonistom (Wróblewska 2016: 79).

Podobnie dzieje się w omawianych tekstach, jednak w powieści Szczygielskiego możemy zauważyć pewną prawidłowość: tak, jak miasto żyje, zmienia się, tak samo i związane z nim legendy muszą ewoluować, ponieważ są jego częścią, pewną niematerialną tkanką. W takim rozumieniu miasto pełni funkcję nieokreślonej siły sprawczej, bodźca do nieuchronnych zmian.

¹ Wywiad: *Od mitów do celebrytów – rozmowa z Marcinem Szczygielskim*
<https://www.empik.com/przecinek-i-kropka/od-mitow-do-celebrytow-rozmowa-z-marcinem-szczygielskim,16515,a> [5.01.2019].

Pierwszą napotkaną przez główną bohaterkę postacią z legend jest Żłota Kaczka, w zależności od wariantu, była to albo „zła boginka”, która wraz z diabłem namawia do egoizmu i chciwości, albo księżniczka, której nikt nie potrafi pomóc i uratować (Zdanowska 2016). Zadaniem dzielnego śmiałka jest wydanie dużej sumy pieniędzy na zbytki w bardzo krótkim czasie, czego nikt nie potrafi uczynić. Natomiast w powieści Szczygielskiego Żłotą Kaczką okazuje się być Żłoty Kaczor. Mieszka, tak jak w tradycyjnej wersji, na Powiślu, pod Zamkiem Ostrogoskich. Co ważne, przestrzeń miejska również się zmienia i teraz w tym zamku mieści się Muzeum Chopina, a znakiem pamięci o legendzie jest jedynie stojący pomnik złotej kaczki. Jak się przekonują bohaterki powieści po przekręceniu złotej figury ptaka na postumencie, trafiają się do ukrytych podziemi i odnajdują to, czego (a raczej kogo) szukały. Czytamy: „Blask bił od złocistej wody wypełniającej owalny basen wpuszczony w podłogę. Pośrodku sadzawki kołysała się na falach Żłota Kaczka. Na łebku miała lekko przekrzywioną koronę. Czytała gazetę” (Szczygielski 2016 : 128). Początkowo opis brzmi, jak ten z klasycznej legendy, dopiero trzymana przez kaczkę gazeta rozbija utrwalone wyobrażenie legendy. Jak się też przekonuje za chwilę czytelnik, tak naprawdę jest to Żłoty Kaczor, który w dodatku twierdzi, że padł ofiarą cwane go szewczyka nieroba i przez niego ma zszarganą reputację na kilka stuleci. Neguje on historię, którą Maja przeczytała o nim w internecie. W wersji Oppmana Żłota Kaczka jest oceniana negatywnie – „Bo zła to musiała być boginka, kiedy za warunek stawiała: sobie, nie komu!”. Natomiast Żłoty Kaczor twierdzi, że jego historia jest przekłamana – Szewczyk to wszystko wymyślił, a prawda jest zupełnie inna. Mamy tutaj do czynienia z postmodernistycznym zabiegiem ujawniania „prawdziwej historii”. Przed czytelnikiem odsłania się niesfałszowany życiorys Kaczora, który sam jest narratorem tej opowieści. To Kaczor, a nie Szewczyk, jest pokrzywdzony w tej legendzie: „Ten złośliwy leń wszystkim rozpowiedział, że wcale nie jestem kaczorem, tylko kaczką [...]. I to w dodatku podłą, wredną, nieużyłą kaczką, która zabroniła mu podzielić się bogactwami z innymi!” (Szczygielski 2016: 134). Tym samym zostaje odwrócona hierarchia postaci względem tradycyjnej wersji. Przed czytelnikiem odsłania się prawdziwy przebieg wydarzeń i jednocześnie przywrócone zostaje dobre imię postaci tradycyjnie uważanej za antagonistę (Kostecka 2014: 133).

Kolejną legendarną postacią z nowym życiorysem w powieści Szczygielskiego jest Syrenka Warszawska, która według Żłotego Kaczora „ostatnio nieco wyszła z formy i trochę się roztyła, ale na pewno trzyma płetwę na pulsie miasta” (Szczygielski 2016: 138). Po pewnych problemach ze znalezieniem domu Syreny, bohaterki odnajdują wejście do tunelu, z którego dobiega ich szczególna melodia rozpoznana jako melodia Ariel, czyli Małej Syrenki, znanej odbiorcy z realizacji filmowej Disneya (1989), stającą się jednocześnie pewnym symbolem przemian i wyobrażeń na temat legend. W tekście Szczygielskiego to nawiązanie pokazujące z czym kojarzy się *syrenka*, ma zabarwienie ironiczne, ponieważ, jak czytamy dalej:

Na kanapie leżała okropnie gruba kobieta w średnim wieku, ubrana w poplamiony biały T-shirt z napisem „I love Warsaw”. Gęste ciemne włosy, przetkane pasmami siwizny, upięła w nieporządną kok. Zamiast nóg miała rybi ogon ozdobiony kolorowymi kapslami od butelek. Jadła kopytko ze skwarkami i oglądała „Małą Syrenkę” na turystycznym czarno-białym telewizorku, do którego podłączony był przedpotopowy magnetowid (Szczygielski 2016: 171).

To już nie wyobrażenie z tradycyjnej legendy, czyli piękna syrena z anielskim głosem, tylko zaniedbana kobieta z ogonem, która nie wymawia głoski *r*, co staje się dodatkowym elementem komicznym. Przytyła, ponieważ podkrada jedzenie przywożone do stolicy w słoikach (m.in. przez osoby pracujące i studiujące): „Od

pewnego czasu do Walszawy przysyłane są z całego kłaju tony słoików z takim pysznym jedzeniem” (Szczygielski 2016: 174) – aluzja do nazywania przez mieszkańców Warszawy osób przyjezdnych, szczególnie studentów, „słoikami”. Syrenka Warszawska nie jest już małą syrenką, lecz dojrzałą kobietą z siwymi włosami, która ma zaburzenia metabolizmu i przybrała na wadze (Szczygielski 2016: 174). Postać ta oprócz fizycznych różnic związanych ze starzeniem się, doświadcza również zmian zależnych od miasta, które tak samo podlega wielorakim transformacjom i rozwija się wraz z czasem. To między innymi powojenna odbudowa Warszawy miała wpływ na relację Katarzyny z ukochanym. Viadrus, bóg rzeki Odry, obraził się na nią, ponieważ wszystkie cegły wysyłane były do stolicy zamiast posłużyć do naprawy Szczecina. W powieści jest również mowa o budowie metra, które Katarzyna chciała podpocić (sam fakt zalania stacji metra podczas jej budowy jest zgodny z prawdą). Historia syrenki jest więc wpleciona w historię Warszawy w każdym momencie dziejowym miasta.

Kolejne legendarne postaci w powieści Szczygielskiego to Wars i Sawa, które również dojrzały i zmieniły się we współczesnej Warszawie. Maja odnajduje je w galerii na Marszałkowskiej, która nazywa się Wars i Sawa i znana jest wszystkim warszawiakom. Sawa „ubrana była w elegancką łososiową garsonkę, na nogach miała wysokie beżowe szpilki, a z jej ramienia zwisała na złotym łańcuchu nieduża czarna torebka ze złotym emblematem” (Szczygielski 2016: 212). Natomiast Wars przechadzał się w popielatomorskim garniturze, „starannie uczesany, jego ciemne włosy połyskiwały od żelu” (Szczygielski 2016: 212). Relacja obu postaci jest czuła i swobodna, zwracają się do siebie „Warsiu” „Sawuńciu” – jak stare dobre małżeństwo. Nie zajmowali się łowieniem ryb, jak mówi stary przekaz, ale „przestawili się na łowienie okazji” (Szczygielski 2016: 214). Są dobrze prosperującymi handlowcami. Kierują oni Maję do nadwiślańskiej Biedy zamieszkującej wołowy gnat, gdyż tylko ona zna odpowiedź, gdzie znajduje się poszukiwana przez Maję cegła. Jednak Bieda nie można wypuścić, (by powiedziała, co wie), ponieważ cały kraj według Warsa i Sawy popadłby w nędzę. Odnajdujemy tutaj odwołanie do legendy o dwóch braciach, biednym i bogatym, którzy żyli w Warszawie. Walerek Orzeszek, biedniejszy z braci, uwieźił prześladowając go Biedę w gnacie, by wreszcie zaczęło mu się powodzić. W toku akcji powieści wkrótce okazuje się, że Wars i Sawa to sprytni kapitaliści, którzy uknuli intrygę, a Bieda pomaga im na swój sposób – zakopana pod domem towarowym psuje interesy konkurencji.

Przykłady te pokazują, że wszystkie omówione legendarne postaci żyją razem z miastem, z nim dorastają i zmieniają się. Dodatkowo można dostrzec wprowadzanie rozbudowanej psychologii bohaterów, co Kamila Kowalczyk podaje jako jeden z podstawowych mechanizmów we współczesnych renarracjach (Kowalczyk 2016: 7). Badaczka wyróżnia je w kontekście przekształceń baśni braci Grimm. Sądzę jednak, że mechanizmy te można odnieść również do innych tekstów pierwotnie pochodzących z kultury oralnej. Bohaterowie zyskują nowy życiorys, dowiadujemy się nowych faktów z ich życia, nie są już tak bardzo schematyczni jak w pierwowzorach. Można zadać sobie pytanie, jaka czeka je przyszłość? Szczygielski wykorzystuje w swojej powieści pewne utrwalone w świadomości zbiorowej obrazy postaci ze słynnych opowieści i rozbija legendę o ich życiu oraz dopisuje dalsze ciągi. Wars i Sawa funkcjonujący do tej pory jako pozytywni bohaterowie stają się antagonistami. Złota Kaczka również odgrywa nowe role i zmianie ulega jej płć w porównaniu do dawnego przekazu. Zastosowane przez autora mechanizmy powodują, że historia legendarnych bohaterów uzupełniona jest o nowe wątki dotyczące zarówno czasów przeszłych, jak

i ówczesnych, w których teraz funkcjonują. Interesujące wydaje się także budowanie historii „co było potem”, co działo się z tymi postaciami po zakończeniu, czy dalej żyją, co teraz robią? Jak im się powodzi? Wpisuje się to w tradycję kontynuowania historii nie tylko przez fanów, czytelników (m.in. fanfic), lecz także przez samych autorów. Powieść Szczygielskiego uświadamia również, że legendy funkcjonują nie tylko jako zapomniana tradycja, lecz także jako żywa opowieść inspirująca do dalszych interpretacji. Strategia sequela i prequela jest również jednym ze sposobów modyfikowania historii wyjściowej (Kowalczyk 2016). Sequel przedstawiający późniejsze losy bohatera w przypadku omówionych postaci – „wyznacza specyficzny rodzaj uzupełnienia i konkretyzacji” (Kowalczyk 2016: 7) fabuł legendarnych.

Podobne podejście do legend jako swoistego tworzywa mają twórcy *Legend polskich* tworzonych pod patronatem Allegro. Analizowany e-book towarzyszył filmom wyświetlanym na stronie internetowej youtube.com, gdzie cieszyły się one ogromną popularnością². Jedną z opowieści, której akcja toczy się w Warszawie, jest *Spójrz mi w oczy* Elżbiety Cherezińskiej, inspirowana legendą o Bazyliisku. Istnieje wiele tradycyjnych warantów tego podania, jednak niezmiennie pojawia się ulica Krzywe Koło, znajdująca się na Starym Mieście w Warszawie. *Legends warszawskie. Antologia* (2016) prezentują nam aż sześć wersji tej legendy, ich autorzy to między innymi Edmund Jeziński, Artur Oppman, Wanda Chotomska (Zdanowska 2016). Bazyliiszek znany nam z dawnych przekazów to przeraźliwy stwór zamieszkujący staromiejskie piwnice i zabijający wzrokiem każdego, kto się zbliży. Oczywiście w każdej z wersji występują pewne różnice dotyczące potwora, jednak nie są one tak znaczące. Dotyczą one m.in. wyglądu Bazyliiska, zależnie od wariantu czytamy: „niby kogut, niby wąż” (Oppman 2016: 71), „miał skrzydła jak nietoperz, ogon jak krokodyl, łapy zakończone szponami” (Chotomska 2016: 96), „wyglądał trochę jak dinozaur, trochę jak smok” (Gal 2016: 109). Natomiast wizerunek, który pojawia się w tekście Elżbiety Cherezińskiej *Spójrz mi w oczy*, jest szczególną interpretacją legendarnego potwora. Mamy tu do czynienia z futurystyczną wizją tej legendy. Akcja dzieje się w odległej przyszłości, co można wywnioskować na podstawie prezentowanej technologii. Interesującym zabiegiem jest przedstawienie Polski, która wróciła do systemu monarchicznego – na tronie zasiada Anna Jagiellonka XIII, a wokół niej tłoczy się szlachta w tradycyjnych sarmackich strojach (Rak i in. 2015). Niekonkretna przyszłość została ubrana w tradycyjny kostium – państwo nazwa się Królestwo Polskie, pojawiają się również elementy związane ze znaną odbiorcy historią (m. in. nazwiska i imiona królów oraz królowych oraz stroje sarmackie). Poddani z niecierpliwością oczekują ogłoszenia decyzji monarchini w sprawie wyboru jej przyszłego małżonka i ojca następcy tronu. Prasa spekuluje na kogo padnie wybór, jednak spokój na dworze królowej zakłóca niedawne, nadal niewytłumaczone zaginięcie piętnastu uczniów elitarniej Szkoły Paziów. Jeden z gości na dworze polskiej królowej to chiński uczony, pan Li, kryjący zaskakującą tajemnicę, a już pewną wskazówką może być wynajęcie przez niego apartamentu na ulicy Krzywe Koło. Jak się okazuje w toku akcji, to on jest Bazyliiskiem chcącym podstępnie wykorzystać i zapłodnić królową, zdecydowaną na przywrócenie starej dynastii za pomocą metody pana Li, która pozwala pobrać materiał genetyczny od jednego z dawnych królów Polski i na bazie wyabstrahowanego z nich DNA, wyhodować żywy plemnik. Niezmiennym znakiem Bazyliiska w dawnych

² Świadectwem tego jest między innymi bardzo duża liczba wyświetleń filmów na portalu youtube.com. Przykładowo film o Panu Twardowskim pt. *TWARDOWSKY* ma ponad 5 mln wyświetleń (stan na styczeń 2019 roku).

przekazach był zabójczy wzrok, a w wersji Cherezińskiej Pan Li nosi soczewki, pod którymi ukrywa tę szczególną cechę. Sposób, w jaki potraktowała autorka postać Bazyliszka, dobrze oddaje dialog, który toczy się między Panem Li a dwoma chłopcami:

Pan Li – zachnął się Paweł. – Co za banalny kryptonim bazyliszka! Jak wszyscy daliśmy się nabrać!

– Jest pan wybrykiem natury – zadziwiająco spokojnie powiedział Piotr.

– Potworem poczętym wbrew niej – dodał bliźniak. – Jak w legendzie, wykłutym pewnie z koguciego jaja!

– Oj, oj, jacy zasadniczy! – zaśmiał się Li. – Czy widzicie ogon, koguci łeb i tę całą resztę? Można to ująć inaczej, bardziej współcześnie, mówiąc, że jestem...

– Supermenem? – roześmiał mu się w twarz Paweł. –

Jest pan wybrykiem natury i wynaturza pan wszystko, czego się tknie.

– Przeciwnie. Moją domeną jest doskonałość. Pigmalion chciał wyrzeźbić idealny kamień i tchnąć w niego życie, ja biorę życie i zamieniam w idealny kamień. To nie podlega dyskusji (Rak i in. 2015).

Jak podaje Kowalczyk: „poprzez renarracje rozumiane są takie teksty kultury, które bazują przede wszystkim na zakorzenionym w masowej wyobraźni (treściowym i gatunkowym) wzorcu (...) (Kowalczyk 2016: 6). Istniejący utrwalaony obraz Bazyliszka ulega transformacji. Cała intryga Pana Li/Bazyliszka polegała na opanowaniu Starej Europy, nie tylko Polski. Czarny charakter, potwór z legend otrzymuje tutaj całkiem nową, swoją historię, staje się głównym bohaterem tej futurystycznej wersji. Wykorzystany plastyczny tradycyjny kostium funkcjonuje w całkowicie innych realiach.

Wybrane przeze mnie przykłady prezentują dwa modele skonfrontowania legendy z szeroko rozumianą przyszłością. W omawianych utworach odnajdujemy proponowane przez Kamilę Kowalczyk (2016: 7) mechanizmy modyfikowania wyjściowej historii (m.in. osadzenie baśniowej fabuły w nowej konwencji, nowe elementy fabularne, psychologizacja baśniowych postaci, odwrócenie hierarchii postaci). Obraz zarówno starego, jak i nowego miasta zbudowany jest z elementów rzeczywistych i fantastycznych, które jednocześnie obok siebie funkcjonują, tworząc tym samym legendarne uniwersum. Czas wpływa na topografię, architekturę, społeczeństwo, jednak najważniejsze punkty wokół, których koncentruje się tożsamość miasta, pozostają niezmiennie. Legendy pozostają spoiwem łączącym stare i nowe miasto. Szczygielski wybiera postaci z kanonu legend warszawskich i dopisuje im dalszą historię. Przez nadanie im konkretnych życiorysów i zaznaczenie ich bytności na współczesnej mapie Warszawy autor pokazuje, że nie są one zastalym tworem i reliktem przeszłości. Ponieważ jednym z budulców miasta są legendy, one również wpływają na tożsamość miasta i jego mieszkańców. Natomiast *Legendy polskie* Allegro pokazują, jak można tradycyjny przekaz ubrać w nowy futurystyczny kostium. Twórcy osadzają legendarną fabułę w całkiem nowej konwencji gatunkowej i tworzą historię wzbogaconą o nowe elementy fabularne. Stwory zamieszkujące miasto zarówno w przeszłości, jak i w teraźniejszości oraz wyobrażonej przyszłości są jednym z ważniejszych elementów pojawiających się w omawianych tekstach. Wraz z upływem czasu dorastają i zmieniają się wraz z samym miastem, co szczególnie widoczne jest podczas zestawienia tradycyjnych przekazów z ich postmodernistycznymi transformacjami. Niekiedy antagoniści otrzymują całkiem nową historię i stają się głównymi bohaterami wariantywnych opowieści, odwrócona zostaje również hierarchizacja postaci. Dopiero dzięki istnieniu w masowej pamięci pewnego obrazu

potwora (np. bazyliuszka czy złotej kaczki) możliwe są późniejsze jego przekształcenia. Intertekstualne zabiegi budowania opowieści *prawdziwej*, negowanie tradycyjnej wersji jednocześnie budują kolejną opowieść, wokół której być może powstaną kolejne. Przedstawione teksty i mechanizmy w nich obecne pokazują, że wspólną cechą postmodernistycznych opowieści jest gra z tradycją literacką, która powoduje, że wiele baśni, legend, podań może wciąż żyć i ewoluować wśród odbiorców współczesnej kultury.

Bibliografia

- KOSTECKA, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*. Warszawa: SBP.
- KOWALCZYK, K. (2016). *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- ŁUGOWSKA, J. (1993). *W świecie ludowych opowiadań*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- PORCZAK, A. (2006). *Od pigmentu do piksela. Kraina uludy*. W: G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni*, t. 2. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka.
- RAK, R., WEGNER, R. M., CHEREZIŃSKA, E., KOSIK, R., MAŁECKI, J., ORBITOWSKI, Ł. (2015). *Legendy polskie*. Warszawa: Powergraph Sp. z o.o. Pozyskano z <https://allegro.pl/legendy#ebook>.
- SKOTNICKA, G. (2008). *Barwy przyszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939-1989*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- SZCZYGIELSKI, M. (2016). *Kłątwa dziewiątych urodzin*. Warszawa: Wydawnictwo Bajka.
- WRÓBLEWSKA, V. (2014) *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- WRÓBLEWSKA, V. (2016). *Od przestrzeni realnej do wyimaginowanej – Toruń w literaturze dla dzieci*. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej fantastycznej*. Warszawa: SBP.
- ZDANOWSKA, A. M. (2016). *Legendy warszawskie. Antologia*. Warszawa: Muzeum Warszawy.
- ZIPES, J. (1994). *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

MARTA NIEWIECZERZAŁ

THE OLD AND NEW TOWN: THE FUTURE OF WARSAW LEGENDARY CHARACTERS

This article presents a comparison of depictions of selected characters from traditional urban legends and their postmodern versions in contemporary Polish children's and YA literature. The analysis herein focuses on Warsaw Legends and characters related to them (the Golden Duck, Wars and Sawa, Basilisk and others). The article outlines problems associated with the future as a category concerning the individual, i.e. specific characters from the Warsaw Legends: how do they change and mature? What kind of future awaits them in the new reality? The article also examines selected narrative strategies aimed at modifying the original in the analyzed texts.



ANNA GWADERA

Uniwersytet Śląski w Katowicach

GEOGRAFIA PRZYSZŁOŚCI OSTATECZNEJ W „OSTATNIEJ BITWIE” CLIVE STAPLE LEWISA I „NAD RZEKĄ I TAM DALEJ” WILIAMIA HORWOODA

Według współczesnych nauk ścisłych żyjemy w świecie, który jest charakteryzowany przez cztery wymiary: trzy przestrzenne oraz czas. Oznacza to, że zainteresowanie relacjami między miejscem, określanym przez wymiary przestrzenne, a czasem, jest w pełni uzasadnione na gruncie nauki. W kulturze europejskiej sposób myślenia o śmierci i jej następstwach, czyli o swoistej formie przyszłości – przyszłości ostatecznej – łączy się z wyobrażeniem miejsca. Myśl europejska wyrastająca z chrześcijaństwa nazywa przestrzeń przynależną przyszłości ostatecznej niebem, podobnie jak religia żydowska czy muzułmańska. Jednak koncepcja miejsca ostatecznego nie jest charakterystyczna jedynie dla wyznań monoteistycznych. Dotyczy to także mitologii Sumerów, Babilonu, Chin, Indian Ameryki Północnej, u których nosi wdzięczną nazwę Krainy Wiecznych Łowów, a także mitologii Słowian. Warto wspomnieć także o greckim Hadesie, ogrodzonym rzekami, przez które przepawę ułatwiał Charon na swojej łodzi. Co istotne, język potoczny także implikuje istnienie miejsca po śmierci: *przejsć na tamtą stronę, na tamten świat*, książkowo – *przejsć na łono Abrahama*, czy wariant potoczny tego wyrażenia: *iść do Abrahama na piwo*. Myślimy o śmierci, jako o zakończeniu podróży, a więc zdobyciu wyznaczonego miejsca będącego celem.

Wątek śmierci i jej następstw jest częstym, choć trudnym elementem literatury dziecięcej. Wielokrotnie jest przedstawiany w konwencji baśniowej i dokładnie tak prezentuje się to zagadnienie u Clive Staple Lewisa w *Ostatniej bitwie* oraz *Nad Rzeką i Tam Dalej* Wiliama Horwooda. Baśń, albo – jak określał ten gatunek Władimir Propp – bajka magiczna z racji samej swojej konstrukcji (Propp 2011) oraz wartości literackiej, jest dla dziecka zupełnie zrozumiała, jak żadna inna forma literacka. Na każdym etapie rozwoju młody człowiek odnajdzie w bajce magicznej inne przesłanie do siebie skierowane, zależnie od indywidualnych potrzeb. Takie znaczenie baśni dla tworzenia samoświadomości dziecka, jego dojrzewania opisywał Bruno Bettelheim. Uważał on, że „baśń konfrontuje dziecko uczciwie z podstawowymi kłopotami egzystencjalnymi człowieka” (Bettelheim 1985: 47). Tym samym ma funkcję biblioterapeutyczną, gdyż oswaja z rzeczywistością śmierci, pozwala dziecku zrozumieć ją w sposób wystarczający dla jego młodej osoby.

W przypadku powieści Lewisa i Horwooda ich kreacje przyszłości ostatecznej warto poddać analizie na gruncie geopoetyki. Należy zaznaczyć, że interpretacja ukierunkowana na aspekty geograficzne nie polega wyłącznie na „badaniu reprezentacji, tropieniu śladów geograficznych w literaturze, ale stawianiu pytań o to, co twórczość literacka czyni – w ramach poetyki i *poesis* – z owym miejscem czy obszarem” (Rybicka 2014: 93). Podobne zdanie stanowczo wyraził Kenneth White, założyciel Międzynarodowego Instytutu Geopoetyki: „Geopoetyka to coś więcej aniżeli »poezja zajmująca się środowiskiem«, coś więcej niż literatura zawierająca takie lub inne treści geograficzne [...]. Geopoetyka z zasady zajmuje się stosunkiem do Ziemi i otwieraniem świata” (White 2011: 21). Uwzględniając taką definicję problemu, geopoetyka akcentuje obecność dwóch stron procesu interakcji, a więc zwraca uwagę doświadczenie miejsc oraz aktywną rolę miejsc w owym doświadczeniu. Oznacza to, że przestrzeń jest pełnoprawnym bohaterem literackim, działającym aktywnie na równi z postaciami literackimi, jednak nie zawsze jest równie wyeksponowana. W przypadku

świata Narni, jak i przestrzeni Nad Rzeką, miejsce, także zapowiedź miejsca ostatecznego, jest wyraziście zarysowane jako czynne indywiduum literackie.

Mieszkańcy Brzegu Rzeki – Kret, Szczur Wodny, Borsuk i Ropuch (być może z wyjątkiem tego ostatniego) żyją w przekonaniu istnienia miejsca, które nazywają Tam Dalej. W tekście oryginalnym Horwood posłużył się przyimkiem „beyond”, który oznacza *za czymś, po drugiej stronie czegoś, poza, ale także później, po czymś oraz więcej niż*. W tłumaczeniu Hanna Pasierska nadała tej frazie konstrukcję Tam Dalej, co wyraźnie odnosi się do miejsca w przestrzeni, jednak nie należy zapominać o czasowym wymiarze przyimka użytego przez autora, gdyż w prosty sposób łączy on oba te aspekty.

Umiejscowienie Tam Dalej na mapie świata przedstawionego nie należy do prostych zagadnień, podobnie jak wyznaczenie trasy wiodącej w to miejsce. Na podstawie przeżyć bohaterów, Kreta i Szczura, czytelnik może odnieść wrażenie, że informacje przez nich podane są sprzeczne. Przyjaciele niemal w jednym momencie, lecz w sytuacjach niezależnych od siebie, które miały miejsce w różnych przestrzeniach (woda oraz powietrze), doznali epifanii dotyczącej Tam Dalej. Kret, w stanie zagrożenia życia został cudownie uratowany przez Jego, Opiekuna, Przyjaciela i Dobroczyńcę opisanego w I części cyklu napisanej przez Kennetha Grahame’a *O czym szumią wierzyby*. Zwierzątko, które było blisko przekroczenia granicy Tam Dalej, wspomina:

Pamiętam jak tonąłem w ciemności głębszej i mroczniejszej niż wszystko, co widziałem lub wyobrażałem sobie wcześniej. To było coś więcej niż tylko głębia Rzeki, jestem pewien, było mi zimno, a tam, dokąd zmierzałem panował spokój i zapomnienie, i sen bez końca i CHCIAŁEM tam iść Szczurku, naprawdę tego pragnąłem (Horwood 1997: 176).

Dalej stwierdza „miałem niezwykle uczucie, prawie wizję, że istnieje jakieś Przedtem podobnie jak istnieje owo Dalej” (Horwood 1997: 177). Tak więc Kret sam potwierdza, że jego poznanie Tam Dalej miało charakter epifaniczny, było pozarozumowe. Stanowiło jednak tak silne przeżycie emocjonalne, że nie był w stanie mówić o nim w sposób zwyczajny, nie był w stanie snuć zwykłej opowieści o tym miejscu – usiadł wyprostowany, zapatrzył się w ogień i mówił niezwykle cicho, tak skupiony, że kilka zdań wyczerpało go krańcowo. Ważnym elementem tego objawienia było spotkanie z Nim, którego Kenneth Grahame, pomysłodawca serii powieści i postaci, przedstawił jako bożka Pana. Zwierzęta spotkały go na wyspie, w dole rzeki, czyli w miejscu, które postrzegały jako tajemnicze, a nawet święte. Spotkanie z Tym, do którego przynależała sfera sacrum, a w przypadku Kreta nawet rozmowa z bożkiem, była przeżyciem nie do końca przez zwierzęta zrozumiałym, jednak dała zwierzętom zrozumienie, że „Tam Dalej jest przeznaczone dla nich i czeka, aż w końcu będą gotowi do niego iść” (Horwood 1997: 178).

Epifania Szczura również była połączona z zagrożeniem życia, gdyż po szalonym locie z Ropuchem wypadł z samolotu. W trakcie upadku jego oczom ukazała się mityczna kraina. Co ciekawe, według Szczurka Tam Dalej leżało w górze Rzeki, poza zasięgiem jego wątlej łódki. W przekazie Kreta, niesionego nurtem w dół Rzeki, Tam Dalej miałoby się znajdować niemal na przeciwległym krańcu miejsca opisywanego przez Szczurka. Mimo tego, przyjaciele są przekonani, że obaj doświadczyli tego samego. Co istotne, Szczur swoją wizję także przekazuje szeptem, nieomal nieobecny. Warto zwrócić na to uwagę, gdyż Elżbieta Rybicka w swojej publikacji dotyczącej geopoetyki, podkreśla, iż analiza topografii emotywnych może stanowić jeden z ważnych obszarów zwrotu geograficznego w teorii literatury (Rybicka

2014: 269). Badaczka zastanawia się, „czy istnieją miejsca, obszary terytoria, które wywołują u różnych autorów podobne uczucia” (Rybicka 2014: 271). W wypadku analizowanego Tam Dalej podobieństwo uczuć dotyczy bohaterów, którzy w sposób metafizyczny byli u progu miejsca ostatecznego. Zarówno u Kreta, jak i Szczura, stan emocjonalny przejawia się w podobny sposób. Można go interpretować jako uzewnętrznienie zdumienia, tęsknoty, wewnętrznego rozerwania między tu i Tam. Mimo różnej formy doświadczenia namiastki miejsca ostatecznego, zwierzątka mocno emocjonalnie wiążą się ze swoją wizją, przez co ich funkcjonowanie w rzeczywistości zostaje zaburzone na rzecz oddawania się wewnętrznej kontemplacji indywidualnej epifanii.

Topografia Tam Dalej przypomina senne marzenie lub niemal baśniową krainę gór i rzek:

„Rzeka, wijąc się, ginie w błękitnej mgle i gdzie góry są lśniące w promieniach słońca” (Horwood 1997: 177).

„Rzeka płynęła w dal, wiła się tu i tam, [...], i jeszcze dalej coraz dalej aż w końcu rozpływała się wśród dziwnej zieleni i błękitu, szkarłatu i różu... i wzgórz” (Horwood 1997: 184–185).

Sensualne doświadczenie krajobrazu zapośredniczone przez kolor, może świadczyć o różnicach geograficznych i specyfice miejsc. „Wizualne geografie są sposobami nadawania znaczenia widzialnemu światu, dlatego krajobrazy naturalne czy cywilizacyjne często są postrzegane w literackich reprezentacjach jako malarskie pejzaże, sceny, widowiska i spektakle” (Rybicka 2014: 258). Oznacza to, że spojrzenie patrzącego jest obarczone pewnym wykształceniem, znajomością tradycji malarskiej. W wypadku przywołanych cytatów z łatwością można zaobserwować próbę oddania za pomocą słów techniki malarskiej zwanej perspektywą powietrzną, która, nawet bez znajomości terminu artystycznego, jest rozpoznawalna przez przeciętnego odbiorcę kultury. Warto podkreślić, że owe oddalone, zamglone wzgórza w całości cyklu Horwooda są opisywane jako coś znacznie więcej niż wzgórza, a góry jako coś znacznie większego niż góry. Te znaczące elementy opisu w toku analizy okazują się kluczowe, tym bardziej, że bohaterowie znad Rzeki w podobny sposób – jako coś więcej, coś bardziej – postrzegają okolice wyspy: „bujna trawa łąk po obu stronach Rzeki wydawała się im dziwnie żywa i zielona. Zwierzątka nie widziały nigdy tak świeżych róż, tak bujnych wierzbówek i spirei o tak silnym, tak przenikliwym zapachu” (Grahamme 1997: 136–137). Taki zabieg poetycki wprost buduje analogię o kontekście filozoficznym, wyrastającym z *Państwa* Platona, czyli nawiązuje do metafory jaskini. Świat materialny został w niej opisany jako zaledwie świat cieni, a świat idei jako świat realny, świat właściwy, który nie każdemu dany jest poznać. Uwikłani w więzach swoich zmysłów ludzie nie mogą obejrzeć więcej niż tylko cienie (Platon 2011: 220–223). Zakładając, że opisane przez Horwooda okolice Rzeki to świat cieni, a Tam Dalej to ekwiwalent świata idei, koncepcja przeniesienia metafory jaskini do powieści dla młodego odbiorcy została także dopełniona brakiem zrozumienia doświadczenia Kreta i Szczurka przez inne zwierzęta, które potęgowało tęsknotę za miejscem ostatecznym. W dialogu Platona niezrozumienie człowieka, który zobaczył świat idei, przez kajdaniarzy kończy się zabójstwem tego, który zobaczył i zrozumiał więcej (Platon 2011: 224). Nad Rzeką powrót do codzienności i przyjaciół w niej zamkniętych zakończył się jedynie czasowym wyobcowaniem. Było ono jednak trudnym przeżyciem dla Kreta i Szczura, którzy musieli zrozumieć, że dla innych zwierząt świat z ich wizji pozostał niedostępny.

Tęsknota za miejscem ostatecznym zaowocowała próbą dopłynięcia do Tam Dalej, co zwierzętom, całej czwórce i ich następcom, udało się, jednak nie za

pierwszym razem. Gdy przez rozwijającą się cywilizację zostały zmuszone do opuszczenia Brzegu Rzeki, Ropuch, jako jedyny zupełnie nieczuły na ideę miejsca ostatecznego, kupił ziemię w górze Rzeki, nie zwracając większej uwagi na to, co tak naprawdę kupuje. Z racji komplikacji prawnych dostęp do tej posiadłości – co ważne – został przez zwierzęta wywalczony w wielkiej bitwie, w której brali także udział mieszkańcy Lathbury. Ziemia ta – Las Lathburski – według przyjaciół okazała się być mitycznym Tam Dalej odkrytym przez Szczurka podczas upadku z samolotu. Mimo to zwierzęta podążając w górę Rzeki, nie przekroczyły granicy między światem żywych i zmarłych. Należy więc przypuszczać, że Las Lathburski okazał się być jedynie projekcją realnego Tam Dalej. Mówiąc językiem Platona, był cieniem idei Tam Dalej jako miejsca ostatecznego. Samo rzeczywiste Tam Dalej okazało się znajdować na wyspie leżącej poniżej Puszczy i głównego miejsca akcji. Była traktowana przez zwierzęta jako przestrzeń sacrum („Wyspa stanowiła miejsce nieczęsto odwiedzane przez zwierzęta; nie dlatego, by się jej zbyt lękały, ale ponieważ otaczały ją swojego rodzaju szacunkiem i podziwem, wyczuwały, że gdyby kiedyś bardzo potrzebowały pomocy i opieki, tu właśnie mogły zastać Tego, kto gotów był jej udzielić” (Horwood 1997: 104), a przez naturę została odgradzona od reszty świata niebezpieczną, trudną do pokonania przestrzenią wodną. Co interesujące, wyspa zawsze była związana z dźwiękiem. Jest to rzadko spotykane przedstawienie sfery sacrum, gdyż na ogół jest ona łączona z ciszą (Rybicka 2014: 251), która staje się warunkiem otwarcia na pozazmysłowe, pozaempiryczne doświadczenia. W kreacji Horwooda wyspa posiada charakterystyczny krajobraz dźwiękowy (sonotopografię). Wynika to z faktu, że wyspa jest miejscem spotkania z bożkiem przypominającym mitologicznego Pana, które realizowane jest przede wszystkim przez muzykę fletni, wpływającą znacznie na emocje zwierząt. Ostatnia podróż Kreta i Szczura, którzy za życia najwięcej poznali Tam Dalej, wiodła właśnie na wyspę, gdzie czekali już inni – ci, którzy odeszli wcześniej: Borsuk, Wydra, Ropuch. Ponownie powitał ich tam On, Opiekun i Dobroczyńca. Co istotne, według słów Ropucha na wyspie „wszystko właśnie się zaczyna” (Horwood 1998: 297). Horwood zawarł więc w powieści ideę życia po śmierci, odrzucił kres życia jako absolutny koniec, po którym następuje jedynie pustka. Jest to z pewnością wyobrażenie głęboko zakorzenione w kulturze europejskiej, ponadto stanowi dla młodego czytelnika funkcję terapeutyczną, ponieważ próbuje oswoić wizję śmierci, jako przejście do kolejnego porządku życia.

Ostatnia bitwa Lewisa zawiera obraz nieco różniący się od wyobrażeń Horwooda. W Narni podczas panowania króla Tiriana zaczynają się dziać dziwne rzeczy. Krąży wiadomość, że powrócił Aslan, nieprzypominający zupełnie swoim zachowaniem Aslana z przeszłych lat. Król wraz ze swoim towarzyszem, jednorożcem Klejnotem, podczas badania sprawy przekonują się, że kraj został najejchany przez Kalormeńczyków, którzy niszczą wszystko, co stanie na ich drodze. W beznadziejnej sytuacji Tirian bardzo pragnął wezwać do Narni dzieci, które wielokrotnie pomogły jego królestwu, wędrując między światami. Po przybyciu Julii i Eustachego, zgromadziwszy siedmioro przyjaciół, musiał stawić czoła wrogom, patrząc jak jego królestwo pogrąża się w apokaliptycznym chaosie.

Tytułowa ostatnia bitwa rozegrała się na Latarnianym Pustkowiu, tuż obok stajni, która była początkiem miejsca ostatecznego. Według Kalormeńczyków w stajni miał znajdować się ich bóg, Tasz, a sam budynek stał się świątynią, w której składali ofiary. Z tego powodu zapragnęli wrzucić do stajni Tiriana, Julię i Eustachego. Bohaterowie, mimo zacieklej obrony, ostatecznie znaleźli się w stajni, która okazała się

czymś innym niż małą, ciemną szopą. Stała się miejscem inicjacji do nowego świata, gdyż po przekroczeniu Drzwi ostatni król Narni i dzieci

„stali na trawie, nad głową mieli błękitne niebo, a twarze chłodził im lekki wiatr, jaki bywa wczesnym latem. Niedaleko rosła duża kępa drzew gęsto pokrytych liśćmi, a spod każdego liścia wyglądały złote pomarańczowe purpurowe lub jaskrawoczerwone owoce, jakich nikt nigdy nie widział w naszym świecie” (Lewis 1991: 647).

Owoce okazały się niezrównane w smaku: „o tych owocach można powiedzieć tylko tyle, że w porównaniu z nimi najświeższe grejpfruty są bez smaku, najsoczystsze pomarańcze suche, najbardziej rozpywające się gruszki twarde i drewniane, najśłodsze poziomki kwaśne” (Lewis 1991, 647). Cała kraina, w której znaleźli się oni oraz ich przyjaciele z Anglii: Piotr, Edmund, Łucja, Lord Digory i pani Pola okazała się złudnie podobna do Narni. Nie była ona jednak identyczna wobec tej, którą znali. Podobnie jak w przypadku Horwoodowskiego Tam Dalej wyznacznikiem okazały się wzgórza. Łucja stwierdziła, że „są inne, bardziej kolorowe. I chyba są o wiele dalej niż tamte w Narni, i są bardziej, bardziej... och nie wiem! – są bardziej prawdziwe – rzekł Lord Digory cicho” (Lewis 1991: 647). Także w Narni powróciła metafora jaskini Platona, tak mądrze wyjaśniona przez lorda Digorego:

„Kiedy Aslan powiedział, że już nie wrócisz do Narni, mówiło Narni jaką ty miałeś na myśli, lecz nie o prawdziwej Narni. Tamta miała początek i koniec. Była tylko cieniem lub odbiciem prawdziwej Narni, która zawsze tu istniała i zawsze tu będzie, jak nasz własny świat, Anglia i cała reszta jest tylko cieniem lub odbiciem czegoś w prawdziwym świecie Aslana” (Lewis 1991: 675).

Lewis próbował wyjaśnić czytelnikowi metaforę jaskini w dobrze przystosowany do możliwości młodego odbiorcy sposób. Porównał ją do pomieszczenia, w którym przez okno widać wspaniały widok. Naprzeciw okna, w lustrze, można zobaczyć ten sam widok, jednak jest on jakby zniekształcony, niepełny, mniej prawdziwy. Nowa Narnia była dla Lewisa „krajem GŁĘBSZYM: każda skała, kwiat, każde źdźbło trawy wyglądały tak, jakby znaczyły WIĘCEJ” (Lewis 1991: 676). Co interesujące, świat przedstawiony wydawał się bohaterom bardziej prawdziwy przez zmianę kolorów. Z malarskiego punktu widzenia zyskały one zapewne większą głębię. Są one jednak także istotne z punktu widzenia geopoetyki, podobnie jak w przypadku kreacji Horwooda. Wizualny odbiór prawdziwego świata Narni nadaje krajobrazowi znaczenie, którego bohaterowie muszą dociec.

Hasłem wędrówki po prawdziwej Narni stało się zawołanie „dalej wwyż, dalej w głąb” (Lewis 1991: 668) (*further up and further in*; Lewis 2002: 152). Podjęcie tej wędrówki pokazało, że ludzie i zwierzęta nie mają żadnych ograniczeń – nie są w stanie się bać, mogą biec bez zmęczenia, przy czym ludzie przemieszczali się tak szybko, jak galopujący jednorożec. W centrum krainy, w pobliżu gór, po konieczności pokonania rzeki, odnaleźli ogród, w którym znajdowały się wszyscy szlachetni mieszkańcy Narni, którzy odeszli już wcześniej. Co więcej, okazało się, że Piotr, Edmund i Łucja z tego miejsca dostrzegli Anglię, również zmienioną, bo bardziej prawdziwą. Znajdowali się w niej rodzice czwórki rodzeństwa. Spotkanie z Aslanem pozwoliło dorosłym już dzieciom w pełni zrozumieć, dlaczego znaleźli się w tym prawdziwym świecie – otóż umarli dla świata cieni, dla tego, co do tej pory było dla nich światem rzeczywistym. Odtąd zaczęli nowe życie, pierwszy rozdział wielkiej opowieści, do której poprzednie historie stanowiły zaledwie wstęp.

Podobieństwa obu wyobrażeń miejsca ostatecznego u Lewisa i Horwooda (topos prawdziwego świata, początku opowieści, walka przed wkroczeniem w miejsce ostateczne, przekroczenie rzeki, a nawet podobne hasło przewodnie) nie powinny

zakryć nam jednej ważnej różnicy. Prawdziwa Narnia nie była krainą dostępną dla wszystkich. Pierwszym przykładem są karły. Wrzucone do tej samej stajni co Tirian, Julia i Eustachy nie znaleźli się w cudownej krainie. Siedziały dalej w ciemnej szopie, były ograniczone jej ścianami. Nawet pojawienie się Aslana, podany im cudowny posiłek, próba fizycznego wyciągnięcia ich poza granice stajni nie wyzwoliło ich z barier stajni. Prawdziwa Narnia była poza ich zasięgiem. Poprzez swoje decyzje, opowiedzenie się po pewnej stronie w konflikcie, sami zamknęli sobie drzwi do tego cudownego kraju. Nie widać tego aspektu zupełnie u Horwooda. Wszak Ropuch, mający na sumieniu wiele złych postępów, co więcej, nawet niewierzący w to, że istnieje miejsce po śmierci, znalazł się w obrębie Tam Dalej. Nowa Narnia jest więc krainą, która wymaga od swoich mieszkańców moralnego dobra, moralnej oceny. Potwierdza to także scena przypominająca sąd. Na wzgórzu, obok otwartych Drzwi Alsan czekał na wszystkie stworzenia żyjące w Narni. Każde z nich, niezależnie od lęku musiało spojrzeć mu w oczy. Nie każde z nich przeszło PRZEZ Drzwi do nowej Narni. Te, których spojrzenie wyrażało nienawiść i przerażenie przestały być mówiącymi zwierzętami. Następnie przeszły na lewą stronę Aslana i zniknęły w jego wielkim czarnym cieniu.

Zestawienie tych dwóch wyobrażeń przyszłości ostatecznej nasuwa myśl, że Horwood stworzył przestrzeń bardziej uniwersalną, niezwiązaną z żadną religią. Elementy panteistyczne kontynuował za Grahamem, a ponadto ta myśl filozoficzna wydaje się jedyną możliwą do zrealizowania w przypadku bohaterów zwierzęcych wizją świata, która umożliwia interwencje pozarozumowe w obrębie historii literackiej. Wyobrażenie Lewisa jest bardziej związane z założeniami chrześcijaństwa, szczególnie ze względu na element sądu oraz motyw apokaliptyczny. Ponadto taka opinia jest uprawniona w odniesieniu do całości cyklu *Opowieści z Narni*, w których można odnaleźć o wiele więcej motywów chrześcijańskich. Obaj pisarze posłużyli się głęboko zakorzenioną w kulturze europejskiej metaforą jaskini do przedstawienia młodym czytelnikom wizji przyszłości ostatecznej, co stanowi element osławiania śmierci w świecie dziecka. Ponadto obaj twórcy posłużyli się licznymi konstrukcjami stylistycznymi, które kreują sensoryczną geografię literacką miejsca ostatecznego. Można także wysnuć hipotezę, że świat literacki stworzony przez Horwooda, jest zgodny z większą częścią światopoglądowych wyznaczników geopoetyki opracowanych przez Annę Kronenberg, między innymi reprezentuje on krytyczne nastawienie do niektórych dominujących paradygmatów kulturowych: antropocentryzmu, materializmu, konsumpcjonizmu, rozwoju opartego na rabunkowej gospodarce zasobami naturalnymi, ponadto realizuje motyw szczególnego stosunku do Natury oraz zaangażowanie emocjonalne wobec świata, zwłaszcza wobec zamieszkiwanego miejsca (Puszcza dla Borsuka i Kreta, Rzeka dla Szczurka; Kronenberg 2014: 85-86).

Bibliografia

- BETTELHEIM, B. (1985). *Cudowne i pożyteczne. o znaczeniach i wartościach baśni* (przeł. D. Danek). T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GRAHAMME, K. (1997). *O czym szumią wierzby* (przeł. M. Godlewska). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- HORWOOD, W. (1997). *Zima pośród wierzb* (przeł. H. Pasierska). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- HORWOOD, W. (1998). *Nad Rzeką i Tam Dalej* (przeł. H. Pasierska). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- KRONENBERG, A. (2014). *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- LEWIS, C.S. (1991). *Ostania bitwa*. W: Lewis C.S. (1991). *Opowieści z Narni* (przeł. A. Polkowski). T. 2. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- LEWIS, C.S. (2002). *The Last Battle*. Surrey: Grafton, Croydon.
- PLATON, (2003). *Państwo* (przeł. W. Witwicki). Kęty: Wydawnictwo Antyk.
- PROPP, W. (2011). *Morfologia bajki magicznej* (przeł. P. Rojek). Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- WHITE, K. (2011). *Zarys geopoetyki* (przeł. A. Czarnacka) "Białostackie Studia Literaturoznawcze", nr 2.

ANNA GWADERA

THE GEOGRAPHY OF THE ULTIMATE FUTURE IN “THE LAST BATTLE” BY CLIVE STAPLES LEWIS AND “THE WILLOWS AND BEYOND” BY WILLIAM HORWOOD

The article addresses the realization the topoi of death and life beyond by focusing on the border of thanatology and sacrum in children’s and YA literature expressed as the function of time – the Ultimate Future. These considerations are exemplified with *The Chronicles of Narnia* by Clive Staples Lewis (with a special reference to *The Last Battle*) and *The Willows and Beyond* by William Horwood, which is the sequel to *The Wind in the Willows* by Kenneth Grahame. The analysis of the passage to “the better world” centers on representations of place. The comparative analysis of Horwood’s “Beyond” and Lewis’s “Further up and further in” enables describing the Ultimate Future in the categories of domestication. Moreover, it reveals the philosophical roots of the presented images. The analogies between Lewis’s and Horwood’s texts constitute a coherent implementation of the Ultimate Place topoi, which could be analyzed with the use of geopoetics.

The aim of this study is to show the unique mission that is or could be undertaken by children’s and YA literature with reference to existential issues, and especially eschatological ones.



O WOLNOŚCI I WYOBRAŹNI W LITERATURZE DZIECIĘCEJ

Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Kotkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, ss. 364.

Tom *Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej* to praca zbiorowa będąca pokłosiem konferencji naukowej pod tym samym tytułem. Sesja odbyła się w Krakowie, na Uniwersytecie Jagiellońskim, na przełomie maja i czerwca 2016 roku. Recenzowana tu książka zawiera ponad dwadzieścia artykułów o zróżnicowanej tematyce, usytuowanych na różnych stopniach ogólności. W związku z tym publikacja ta jest jednocześnie bardzo interesująca, jak i niełatwa do podsumowania.

W tomie zabrakło niestety wstępu redaktorek. Anna Czabanowska-Wróbel i Marta Kotkowska nie zdecydowały się na napisanie przedmowy, zamiast niej zamieszczając na początku krótkie zaproszenie do lektury. To duża szkoda dla odbioru całości; w publikacjach naukowych, zwłaszcza zawierających artykuły różnych autorów, wprowadzenie od redaktorek pomaga usystematyzować lekturę, określa porządek tomu i przybliża cel, jaki przyświecał pomysłodawczyniom książki przy doborze tekstów. Przede wszystkim jednak odpowiednie wprowadzenie informuje czytelników o samym pomysle na książkę; o intencji badaczek, które zdecydowały się na taki a nie inny obszar tematyczny. Szkicuje zaplecze teoretyczne, jakie stało za projektem konferencji, a następnie publikacji oraz przynajmniej pobieżnie osadza daną tematykę w aktualnym stanie badań i wiodących obecnie tendencjach w nauce. Bez tego tom wydaje się zbiorem tekstów co prawda powiązanych ze sobą tematycznie, ale jednak dobranych w sposób nie tylko nieoczywisty, ale i trudny do scharakteryzowania. Książka nie została podzielona na rozdziały lub obszary

tematyczne, więc będę odnosić się do poszczególnych tekstów po kolei, według porządku pojawiania się w książce.

Zbiór otwierają dwa teksty poruszające temat wychowania: *Wychowanie do wolności w ramach wychowania przez sztukę* Alicji Baluch oraz *Od „wolno ci” do wolności (rozważania o wychowaniu i literaturze dla dzieci)* Alicji Ungeheuer-Gołąb. W pierwszym z tych artykułów autorka porusza zagadnienie wychowania do wolności, to znaczy przygotowania niedorosłych do samostanowienia o sobie w przyszłości. Snuje przy tym rozważania o wolności jako konstrukcie, uwzględniając perspektywę historyczną i pomysły kolejnych myślicieli na definiowanie tego trudnego pojęcia. Baluch zdaje się w tekście naukowym przyjmować chrześcijański punkt widzenia, pisze na przykład, że wolność jest warunkiem zbawienia, a w dalszej części tekstu rozwija tę myśl: „Bóg obdarzył człowieka wolnością (także dziecko) – niech z niej skorzysta i pozbędzie się egoizmu, braku empatii, a napelni się współczuciem i otworzy na wewnętrzną mądrość” (Baluch 2017: 14). Wbrew deklaracji pojawiającej się w abstrakcie, trudno mówić tu o analizie wybranych utworów literackich – są one w tekście raczej przywoływane niż omawiane. Może wynikać to z naturalnych ograniczeń formy artykułu naukowego. Autorka następnej pracy, Alicja Ungeheuer-Gołąb, wskazuje natomiast w swoim tekście, że temat wolności łączy się z pozycją dziecka w relacji z dorosłym, co widać choćby po tym, że zachowania uznawane za „niegrzeczne” niegdyś, dziś, wyposażeni w narzędzia pedagogiki i psychologii rozwojowej, rozpoznajemy jako neutralne i typowe dla wieku dziecięcego. Badaczka postuluje rezygnację z odniesień ideologicznych w literaturze dla dzieci, jako że ma ona (literatura) ogromny wpływ na kształtującą się osobowość. Zaznacza przy tym, iż, jako że wolność w utworach dla dzieci na ogół mieści się w wytyczonych

przez dorosłych (zarówno autorów, jak i bohaterów tekstów) ramach, czyli jest przez nich kontrolowana, wychowanie do wolności polega na zachęcaniu dziecka do postępowania w zgodzie ze sobą, do wierności własnym uczuciom i przekonaniom.

Kolejny tekst to *Rzecz o wolności słowa*: Harun i Morze Opowieści *Salmana Rushdiego* autorstwa Jakuba Czernika. Badacz przybliżył w nim okoliczności powstania powieści, którą analizuje przez pryzmat życia prywatnego jej autora, a także omawia tekst tej mocno intertekstualnej, jak sam wskazuje, historii. Autor artykułu wyłuszczenie priorytetów Rushdiego w książce dla dzieci (a raczej dla dziecka, gdyż *Harun* powstał z myślą o synu pisarza) w sposób metaforyczny, zręczny i malowniczo określa jak ciekawy zabieg, samą zaś książkę klasyfikuje jako udany manifest przeciwko aspiracjom autokratycznym. Ukazanie wolności słowa jako kluczowej wartości w życiu wydaje się tu zrozumiałe szczególnie przez wzgląd na życiorys Rushdiego, który, objęty fatwą po publikacji swojej najsłynniejszej książki, żył w ukryciu przez wiele lat.

Dwa następne artykuły poruszają problemy translatologii literatury dla dzieci. Bogumiła Kaniewska w tekście *Po co tłumaczowi (dla dzieci) wyobraźnia* i Karolina Rybicka w *Wolności i wyobraźni tłumacza ilustrowanej literatury dla dzieci* omawiają specyfikę pracy nad przekładami dzieł adresowanych do niedorosłych czytelników. Pierwsza badaczka, używając pojęcia wyobrazonego obrazu odbiorcy dziecięcego, charakteryzuje przekład jako przestrzeń wynegocjowaną przez tłumacza, odpowiedzialnego za tekst w podobnej mierze, co sam autor. Kaniewska porusza również problem sporu o wierność przekładu, zajmując stanowisko, że adaptowanie tekstu dla dzieci jest dużo bardziej uzasadnione niż w przypadku tekstów dla dorosłych, choćby z uwagi na niedojrzałość poznawczą i komunikacyjną młodych czytelników. Porównując fragmenty polskich tłumaczeń *Przygód*

Alicji w Krainie Czarów autorka artykułu wykazuje, że wyobrażenie o odbiorcy tekstu ma duży wpływ na finalny efekt pracy translatorskiej. Bogumiła Rybicka z kolei porusza w swoim tekście problem ilustracji literatury dziecięcej, służącej dla tłumacza za punkt odniesienia niemal na równi z tekstem. To zagadnienie szczególnie istotne przy książkach obrazkowych i bogato ilustrowanych; jako że ilustracje często uzupełniają lub dopełniają tekst, warto, postuluje Rybicka, aby tłumacze posilkowali się w swojej pracy również nimi. Dotyczy to zwłaszcza obrazów autorskich, kanonicznych – tłumacz musi mieć świadomość współistnienia warstwy wizualnej i tekstowej. Obie autorki artykułów przekładoznawczych powołują się na bachtinowską koncepcję dialogiczności, wskazując, że tłumacz prowadzi dialog zarówno z autorem, jak i z wyobrażonym czytelnikiem tekstu, a także (co punktuje Rybicka), z „oczekiwaniem społeczeństwa, podejściem danej kultury do dzieciństwa czy wreszcie z własną wizją tego okresu” (Rybicka 2017: 61). Oba artykuły, wskazujące na specyficzność i wyjątkowość tego rodzaju przekładów, to z pewnością źródło cennych uwag i przyczynek do dalszej dyskusji.

Następną pracą opublikowaną w zbiorze jest *Wolność baśni (?)* Oliwii Brzeźniak, i choć trudno nie zgodzić się z postulatami autorki, aby, omawiając w szkole baśnie, starać się zaciekać nimi dziecięcych odbiorców, sam artykuł pozostawia nieco do życzenia. Autorka nie definiuje, co właściwie rozumie przez baśń; z tekstu można wywnioskować, że terminem tym określa nierealistyczne opowiadania dla dzieci. To niemała przeszkoda metodologiczna, jako że baśniami są tu zarówno opowiadania Andersena, bajki Perraulta, jak i baśnie ludowe ze zbiorów braci Grimm. Brzeźniak zarzuca systemowi edukacji wymuszanie na lekcjach uschematyzowanej lektury baśni zamiast podjęcia próby zainteresowania uczniów problematyką utworów, i proponuje kilka rozwiązań scenariuszowych pozwalających

według niej pobudzić uczniów do dyskusji poprzez osadzenie omawianych baśni we współczesnym kontekście.

Siedem kolejnych tekstów odnosi się do twórczości konkretnych autorów lub wręcz pojedynczych tekstów literackich. I tak: Anna Pekaniec w artykule *Poezja, która daje wolność. O wyobraźni (nie tylko poetyckiej) we Franciszce Anny Piwkowskiej* opisuje, jak tytułowa bohaterka powieści znajduje w poezji miejsce dla siebie. Dzięki odkryciu twórczości poetek dziewczyna lepiej radzi sobie w kryzysowych sytuacjach. W opinii Pekaniec rozwijanie w sobie wyobraźni poetyckiej daje Franciszce poczucie wolności, zaufanie do samej siebie i reszty świata. Ukazanie emancypacyjnej funkcji poezji kobiecej, na które nacisk kładzie autorka artykułu, wydaje się głównym atutem powieści Piwkowskiej. Marta Chrabąszcz, autorka tekstu *Światy wyobrażone Marcina Szczygielskiego*, skupia się z kolei na trzech wybranych utworach jednego autora. Chrabąszcz poddaje refleksji sposób, w jaki pisarz kreuje fantastyczne uniwersa, oceniając go pozytywnie: jako pisarza tworzącego światy oryginalne i zaskakujące. Badaczka zwraca przy tym uwagę na literackie inspiracje autora, które, widoczne dla doświadczonych czytelników, zdają się dodawać uroku światom wymyślonym przez twórcę *Omegi*. Sam artykuł, skoncentrowany na analizie poszczególnych utworów przez pryzmat przedstawionych tam rzeczywistości, stanowi ciekawą propozycję zwłaszcza dla miłośników prozy tego autora.

Następny tekst to swojego rodzaju analiza porównawcza wycinków twórczości dwóch znakomitych autorek słowiańskich przełomu XIX i XX wieku – Marii Konopnickiej i Iwany Brlić-Mażuranić. Skupia się zwłaszcza na przedstawieniach natury u obu pisarek, a także na odwołaniach do mitologii słowiańskich. To ciekawy pomysł, zwłaszcza że Iwana Brlić-Mażuranić jest autorką niemal nieobecną w polskiej krytyce literackiej. Okazuje się, że stylistycznie autorki niewiele mają ze sobą wspólnego, oprócz szeroko

rozumianego nadążania za trendami kulturowymi w owym czasie. Fidowicz nie udało się co prawda wykazać, czy Brlić inspirowała się Konopnicką, aczkolwiek należy podkreślić, że same dociekania na ten temat, wsparte bogatą literaturą zarówno polską, jak południowosłowiańską, są nad wyraz interesujące i z pewnością warte prześledzenia. Kolejny artykuł dotyczy utworów rówieśniczki chorwackiej pisarki, urodzonej w 1874 roku Lucy Maud Montgomery. Jolanta Ługowska w pracy pt. *Dziecko jako twórca opowieści. Na przykładzie utworów Lucy Maud Montgomery* skupia się na snuciu historii, narracji, opowiadania przez bohaterki tekstów kanadyjskiej pisarki. Wykreowanie dziecięcego *homo narrans* Ługowska nazywa prawdziwym sukcesem autorki cyklu o Ani. Badaczka zwraca uwagę na ciekawy element struktury fabularnej charakterystyczny dla Montgomery, czyli odwrócenie tradycyjnych ról – w jej powieściach to dorośli słuchają z zaskoczeniem i niedowierzaniem młodych dziewcząt, którym możliwość wewnętrznej emancypacji poprzez wyobraźnię dodaje pogody ducha.

W kolejnym artykule pt. *Struktury wyobrażeńiowe w Klechdach sezamowych Bolesława Leśmiana* Marzena Karwowska do interpretacji jednego z najbardziej znanych dzieł Leśmiana używa propozycji metodologicznych wprowadzonych do dyskursu przez Gastona Bachelarda oraz Gilberta Duranda. Badaczka w swojej analizie zmierza do wydobywania elementów symbolicznych tworzących układy strukturalne dzieła literackiego. Szczególnie zajmujące dla Karwowskiej wydaje się to, jak w dziele artystycznym funkcjonują wyodrębnione uniwersalne symbole. Następny tekst, *Wolność i wyobraźnia w Stachu Janiny Morkowiczowej* autorstwa Katii Vandenborre, wiąże się z poprzednim poprzez postać Jakuba Morkowicza, męża autorki *Stacha* oraz wydawcy Leśmiana. W artykule na temat powieści Morkowiczowej autorka opisuje widziany w niej przez siebie nowatorski związek między wyobraźnią a wolnością. Odnosząc

się do poszczególnych motywów występujących w *Stachu*, takich jak entuzjazm wobec przyrody, nacisk położony na rozwijanie zmysłów, kształtowanie wyobraźni, również tej twórczej, i poczucie wolności wynikające z zachwyty, Vandenborre opisuje tekst powieści jako inspirujący i pobudzający. Wykazuje również, że, jako pierwsza autorska książka w serii dziecięcej Mortkowiczów, powstawał on jako literatura dydaktyczna, mając za zadanie dawać przykład zarówno młodym czytelnikom, jak i autorom kolejnych książek. Kształcenie poczucia estetyki, rozwijanie wyobraźni i w końcu pomoc w dorastaniu do wolności to cele, w które według badaczki mierzyć miała swoją powieścią Mortkowiczowa.

Beata Gromadzka w artykule *Dokąd wędrują bohaterowie książek dla dzieci Franciszki i Stefana Themersonów?* poddaje analizie te utwory małżeństwa Themersonów, w których pojawia się motyw wędrówki mającej na celu poznawanie świata i siebie: *Jacusz w zaczarowanym mieście*, *Przygody Marcelianka Majster-Klepki* historyj 6 oraz *Przygody Pedrka Wyrzutka*. Badaczka podkreśla nierozzerwalność tekstu i ilustracji przywoływanych utworów, wskazując również na prekursorstwo współczesnych trendów w ilustrowaniu książek, które stało się udziałem tego duetu artystycznego. Gromadzka charakteryzuje opisywane przez siebie historyjki jako na poły zabawną, a na poły poważną narrację filozoficzną, i, znając dorobek Themersonów, trudno nie zgodzić się z taką diagnozą.

Następny tekst, *Gry wyobraźni a oswajanie przestrzeni strachu. Czasy Holokaustu w literaturze dla dzieci* Anny Janus-Sitarz, mówi o przeznaczonych dla niedorosłych odbiorców książkach podejmujących tematykę Zagłady. Autorka wskazuje na korzyści płynące z lektury literatury o tej trudnej tematyce – z jednej strony przybliża ona czytelnikom, a więc i oswaja, znane im poczucie wytrącenia z bezpiecznej przestrzeni, z drugiej zaś, pobudza empatię z bohaterami

poszczególnych historii. Podkreśla przy tym, że dorosły pośrednik między książkami a dziećmi jest w przypadku literatury inspirowanej tak tragicznymi wydarzeniami nieodzowny, aby młodzi czytelnicy wyszli z obcowania z lekturą nie dość, że bez szwanku, to jeszcze silniejsi i wrażliwsii.

Śmierć i groza pojawiają się także, choć może nieco mniej na serio, w prozie Chrise Priestleya będącej przedmiotem artykułu Katarzyny Slany pt. *Żywiol dziecięcej wyobraźni w widmowych narracjach Chrise Priestleya*. Badaczka w swoim tekście porusza kwestię ontologicznej kondycji widm w powieściach grozy angielskiego autora. Rozważa również strukturę widmowych narracji, które u Priestleya stają się magicznym przekazem z mocą trwałego infekowania wyobraźni bohaterów. Tego rodzaju frenetyczne wyobrażenia, charakterystyczne dla schizoidalnych narracji, wskazane zostają przez Slany jako ważny temat w literaturze grozy dla dzieci. Kolejny artykuł zbioru, *Autor (w) powieści: nieograniczona wolność tworzenia czy przekleństwo wyobraźni? Dylematy pisarza w Atramentowej Trylogii Cornelii Funke* autorstwa Urszuli Wielgosz odnosi się do zagadnienia nieco zbliżonego do problematyki poprzedniego artykułu: szkatułkowości światów przedstawionych. Podobnie jak w widmowych narracjach, u Funke bohaterowie powieści napisanej w książce przenikają do „akcji właściwej”, czyli rzeczywistego świata powieściowego. Wielgosz porusza problem wolności tworzenia i wpływania na losy bohaterów, którzy z wymyślonych twórców stają się prawdziwymi osobami, oraz odnosi się do dylematów filozoficzno-etycznych z tym związanych. Interesujące są szczególnie rozważania o kontroli nad własną opowieścią (a zatem wyobraźnią), a więc również zakresie możliwości, ale i odpowiedzialności autora względem własnej opowieści.

W następnym artykule zatytułowanym *Wyobraźnia płata figle*. Karlsson z Dachy *Astrid Lindgren* Iwona Gralewicz-Wolny

zajmuje się znanym z psychologii dziecięcej toposem wymyślonego przyjaciela. Tym właśnie bowiem wydaje się tytułowy Karlsson – nieistniejącym alter ego dziecięcego bohatera powieści, które może pozwolić sobie na dużo więcej, niż on sam: na samodzielność, a nawet psoty. Gralewicz-Wolny zwraca uwagę na ambiwalencję w odbiorze tej niesablonowej postaci, która nie daje się zaszufladkować nie tylko jako „dobra” czy „zła”; trudno przyporządkować nieprzewidywalnego Karlssona jakiegokolwiek kategorii, na czym polegać ma jego urok. Ta niepokorna, oryginalna natura postaci, jest według badaczki kluczem do sukcesu jej popularności. O przełamaniu imperatywu posłuszeństwa i przewidywalności pisze również w następnym artykule Aleksandra Korczak. Tekst *Dolina Muminków – fantastyczna przestrzeń rzeczywistej wolności* to pochwała wolnościowej pedagogiki Tove Jansson. Mimo pesymistycznej konkluzji (Korczak dowodzi, nie bez racji, że w świecie rzeczywistym osiągnięcie prawdziwej wolności bez wtłaczania się w normy społeczne nie jest możliwe), artykuł zdaje się ciekawą propozycją dla osób poszukujących literatury pobudzającej wyobraźnię i uczącej tolerancji. Jednocześnie badaczka podkreśla, że w żadnym z licznych tomów opowiadających o Muminkach nie ma mowy o kształtowaniu charakteru młodego odbiorcy czy jego punktu widzenia – wręcz przeciwnie, Jansson wyspecjalizowała się w prezentacji równych sobie i wzajemnie niezależnych postaci, które nie dość, że mogą się od siebie bardzo różnić, to jeszcze wcale nie muszą spędzać razem czasu. Ich wolność sięga nawet do rezygnacji z uczestnictwa w umowach społecznych na rzecz prawdziwej samodzielności.

W artykule „*Ach, jak cudowna jest...*... fikcja – dziecięce tworzenie wyobrażeń i praca marzenia” Anna Czabanowska-Wróbel na przykładzie książek Janosha o Misiu i Tygrysku analizuje mechanizmy działania dziecięcej wyobraźni. Badaczka wskazuje na korzyści płynące dla młodych odbiorców z wielokrotnego wracania do

prostych opowieści, takie jak poczucie bezpieczeństwa i możliwość stopniowego rozwijania swoich wyobrażeń poprzez powolne konstruowanie i uzupełnianie nierzeczywistego świata w ramach własnej imaginacji. Czabanowska-Wróbel odwołuje się do fenomenologicznych koncepcji wyobrażenia dowodząc, że już samo istnienie literatury dziecięcej jest zaświadczeniem istnienia wyobraźni w działaniu. Ten ciekawy artykuł stanowi apologię powtarzalnej lektury i wynikającej z niej prostoty ładu.

Kolejny tekst umieszczony w tomie to opracowanie poruszające temat animizmu dziecięcego. W artykule *Czym/kim jest pluszowy tygrys? Wolność dziecięcej wyobraźni na przykładzie serii komiksów Billa Wattersona* Calvin i Hobbes Beata Mytych-Forajter, posługując się cyklem o chłopcu i pluszowym tygrysku, snuje rozważania o sprawczej sile imaginacji niedorosłych. Status ontologiczny maskotki pozostaje niejasny; dla dorosłych jest rzeczą, ale Calvin uważa go za pełnowartościowego przyjaciela, towarzysza zabaw i interesującego uczestnika rozmów. Jest dla niego tak samo żywy, jak rodzice czy nauczyciele. Wspomagając się badaniami psychologów, jak Piaget czy Ribot, badaczka opisuje tę charakterystyczną dla wieku dziecięcego skłonność do ożywiania przedmiotów, zaś momenty, w których Hobbes wydaje się wymykać spod kontroli chłopca, interpretuje jako poświadczenie sprawczej mocy wyobraźni – pluszowy tygrys naprawdę staje się żywy, czyli samodzielny i nie zawsze przewidywalny. Dostrzeganie osobowości pluszowej zabawki to przywilej Calvina, którego nie posiadają dorośli z jego świata. Czyni to jego życie ciekawszym, jego samego obdarzając przewagą dostępu do więcej niż jednej rzeczywistości.

Następny w kolejności artykuł, „*W misce księżyc widzieć*” – *teatr wyobraźni poezji dziecięcej* Joanny Kulmowej autorstwa Krystyny Zabawy, to interesujący wywód o twórczości jednej z najznakomitszych polskich poetek piszących dla dzieci. Badaczka, pamiętając o teatralnej proveniencji poetki (była ona

absolwentką PWST w Łodzi oraz PWST w Warszawie), analizuje obecne w jej utworach odwołania do szeroko rozumianej teatralności. Zabawa, analizując kolejno obraz podmiotu lirycznego u Kulmowej, sposób konstrukcji świata, a także ilustracje towarzyszące wierszom tej autorki, często stanowiące swojego rodzaju scenografię, dochodzi w swoim tekście do wniosku, że w teatrze wyobraźni stworzonym przez Kulmową odbiorca – w tym steatralizowanym świecie mianowany „widzem” – jest ważny w takim samym stopniu, jak pozostałe rekwizyty sceniczne tego specyficznego uniwersum. Jak zauważa badaczka, tego rodzaju twórczość pomaga dziecięcym odbiorcom uzbroić się w wyobraźnię służącą im za oręż przez długie lata, przynosząc ukojenie wówczas, gdy mogą go potrzebować. W kolejnym artykule zatytułowanym *Przekraczanie granic wyobraźni. Romantyczne doświadczanie egzystencji, natury i tajemnicy postaci w baśniach-przypowieściach Emilii Kiereś Brat i Łowy*, autorka, Dorota Michułka, interpretuje perypetie bohaterów Kiereś jako swoiste poszukiwania własnej tożsamości, skutkujące osiągnięciem dojrzałości i lepszym poznaniem siebie samego. Badaczka rozpoznaje wyraźne zakorzenienie utworów Emilii Kiereś w tradycji romantycznej, widoczne chociażby w strukturze świata przedstawionego czy w sposobie doboru fantastycznych postaci obecnych w obu tekstach. Michułka zwraca również uwagę na duże znaczenie w omawianych utworach dynamicznej i dzikiej natury otaczającej bohaterów; z jednej strony współgra z wewnętrznymi przeżyciami bohaterów, z drugiej, poprzez posiadaną magiczną moc, sama staje się bohaterką.

Dwa ostatnie artykuły opublikowane w zbiorze to *Zielnik wróżek, zielnik wyobraźni – L'herbier des fées* (Zielnik wróżek) Benjamina Lacombe'a i Sébastiena Pereza autorstwa Elżbiety Zarych oraz *Dzieci i natura – nieznana wyobraźnia artystyczna Sibylle von Olfers wobec twórczości Elsy*

Beskow, napisany przez Martę Kotkowską. W pierwszym z tekstów Elżbieta Zarych pochyla się nad stymulującą wyobraźnię publikacją stylizowaną na zielnik, a okazującą się poruszającą estetycznie przepustką do fantastycznych światów pełnych wróżek. Jak pisze autorka, książka Lacombe'a i Pereza stawia przed czytelnikiem wymaganie uważności, w zamian oferując zaskakujące, stymulujące wyobraźnię obrazy i możliwość odkrywania coraz to nowych znaczeń, zarówno w treści zielnika, jak i wśród zawartych w nim ilustracji. Artykuł Zarych to ciekawe, choć dość skoncentrowane na relacjonowaniu warstwy fabularnej, omówienie książki. Tom zamyka tekst Marty Kotkowskiej traktujący o nie dość dobrze znanej w Polsce artystce niemieckiej, Sybille von Olfers. Kotkowska rekonstruuje biografię ilustratorki a następnie porównuje losy jej grafiki z pracami szwedzkiej artystki, Elsy Beskow, do której Olfers bywa porównywana. Obie autorki stworzyły ilustracje inspirujące polskich pisarzy do napisania znanych, do dziś czytanych utworów, lecz to Beskow jest dziś bardziej rozpoznawalna, podczas gdy niemiecką twórczynię uznaje się często, jak pisze Kotkowska, za artystycznie zależną od Szwedki. Z ustaleń badaczki, poczynionych za pomocą porównań książek obu ilustratorek, wynika, że style Beskow i Olfers różnią się od siebie znacznie pod wieloma względami. Świat twórczości tej pierwszej otoczony jest aurą bezpieczeństwa i porządku. Sympatyczne postacie, przyjazna przyroda tworzą według Kotkowskiej uniwersum pozbawione rozbudowanej warstwy symbolicznej. W przypadku Olfers jest zgoła inaczej – autorka artykułu określa świat jej twórczości jako hermetyczny i magiczny, w którym przyroda stanowi interpretację świata, a nie jedynie jego dekorację. Ilustracje pozornie prostsze, mają kryć w sobie więcej ukrytych znaczeń. Ostatecznie Kotkowska konkluduje, że dzieła obu artystek są „jedyne w swoim rodzaju”, wydając salomonowy, chciałoby się powiedzieć,

wyrok. Tekst ten jest ciekawą analizą porównawczą, stanowi też cenne źródło informacji o znakomitej ilustratorce, która nie jest u nas znana wystarczająco dobrze.

Zbiór *Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej* jest bardzo ciekawą i godną polecenia publikacją zbiorową. Dzięki różnorodności tematów podejmowanych przez poszczególne badaczki i badaczy w artykułach, lektura *Wolności...* jest zarówno ciekawa, jak i pouczająca. Odniesienie się do wielu obszarów jest niewątpliwym atutem tomu rozpatrywanego jako całość: mamy tu zarówno refleksje dotyczące wychowania, sugestie na temat szkolnictwa, krytykę poszczególnych utworów lub twórczości konkretnych autorów, a także teksty podnoszące kwestię grafiki książkowej. Co szczególnie ważne, autorzy artykułów nie odnosili się wyłącznie do tekstów współczesnych, na przedmiot badań wybierając również starsze publikacje. Poprzez refleksję na temat tak ważnych w dorastaniu, ale i dorosłym życiu, pojęć, badacze współtworzący monografię przybliżają czytelnikom różne pomysły na ułatwienie dzieciom wejścia w dorosłość, przepuszczając je przez pryzmat własnych narzędzi badawczych.

PATRYCJA POKORA
Muzeum Książki Dziecięcej



O OBLICZACH WAMPIRYZMU

Oblicza wampiryzmu, red. A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2018, ss. 209.

Wampiryzm we wszelkich odmianach zdaje się nie tracić na popularności, pomimo faktu, że temu zjawisku poświęcono już tysiące opracowań. Ten niezwykle płodny motyw nieustannie rozbudza wyobraźnię twórców i odbiorców na całym świecie, a twórcy literatury wampirycznej i jej badacze wciąż jeszcze potrafią zaskakiwać. Kolejnym dowodem niezmiennego zainteresowania wampirami jest tom *Oblicza wampiryzmu* – pokłosie konferencji o tym samym tytule, która odbyła się w dniach 2-3 grudnia 2016 roku we Wrocławiu.

Oblicza wampiryzmu to zbiór składający się z trzynastu tekstów o wyraźnie komparatystycznym ukierunkowaniu – autorzy skupiają się nie tylko na literaturze, lecz także na teatrze, muzyce i filmie. Zbiór otwiera wstęp napisany przez redaktorów, pokrótce zapowiadający, jakiego typu tekstów powinien się spodziewać odbiorca. Jak pisał redaktorzy tomu:

Konferencja *Oblicza wampiryzmu*, zorganizowana 2–3 grudnia 2016 r. we Wrocławiu przez Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej *Trickster*, pokazała, jak wiele aspektów postaci wampira nie zostało jeszcze przebadanych i wystarczająco opisanych. Niniejsza publikacja stanowi podsumowanie owych obrad i jest już dziesiątą monografią zbiorową w bibliotece *Trickstera*. W tomie oddajemy głos młodym badaczom, którzy w swej naukowej refleksji często zajmują się mniej znanymi realizacjami mitu wampirycznego, stosując jednak umiejętnie metody badawcze właściwe różnym gałęziom humanistyki (Depta, Cieśliński, Wolski 2018: 10).

Od razu należy zaznaczyć, że poziom tekstów jest nierówny – odbiorca dobrze zorientowany w motywach wampirycznych może pominąć niektóre artykuły, a z kolei odbiorca niebędący specjalistą w tym

zakresie poczuje się nieco zagubiony; myśl tę rozwinę w dalszej części recenzji.

Jeśli chodzi o konstrukcję spisu treści – brak w nim podziału na konkretne rozdziały czy też motywy analizowane przez badaczy, a związane z wampiryzmem. Ze względu na szeroki przekrój tematyczny tekstów taka kategoryzacja byłaby bardzo wskazana i pomogłaby uporządkować zakresy badawcze. Pomimo wyżej wskazanego braku uporządkowania tekstów, przekrój poruszonych tematów jest imponujący i warto pochylić się zwłaszcza nad kilkoma artykułami. W zbiorze dominują artykuły poświęcone współczesnemu obrazowaniu wampira, wampirowi jako formie post-człowieka – co zdecydowanie przemawia na korzyść całości i pozwala odświeżyć tak, zdawałoby się, wyeksploatowany temat, o czym pisze chociażby Alfonso M. di Nola:

Porywającym z punktu widzenia narracji osiągnięciem jest ujęcie mitu w *Draculi* Brama Stokera [...], która stała się matrycą niewyczerpanych i do znudzenia powtarzanych wątków wersji komiksowych i filmowych. Dlatego też wampiryzm wydaje się należeć do sfery najpospolitszego banału, natomiast badania antropologiczne, poparte wieloma faktami historycznymi oraz tekstami zebranymi w niniejszym tomie, pozwalają uwolnić to zjawisko z przestrzeni prostej zabawy intelektualnej i przenieść do kręgu zamierzonych początków cywilizacji (Nola di 2004: 22).

Przy ilości opracowań poświęconych klasycznym wizerunkom wampira zdecydowanie potrzebne są coraz to nowe spojrzenia badawcze – zarówno na klasykę, jak i na współczesność motywu.

Pierwsze trzy teksty zbioru, czyli artykuły Daniela Wojtuckiego (Wojtucki 2018: 13-35), Agaty Szylińczuk (Szylińczuk 2018: 35-43) i Adrianny Fiłonowicz (Fiłonowicz 2018: 43-57) stanowią „klasyczną” część monografii – wprowadzają mniej obytego z motywami wampirycznymi czytelnika w zagadnienia dotyczące pochówków antywampirycznych w XVI-XVIII wieku, protoplastów wampirycznych postaci w czasach

antyku oraz objaśniają wampiryczną symbolikę rytuałów przejścia.

W przypadku Wojtuckiego tekst został także opatrzony ilustracjami – zdjęciami grobów, w których zmarli zostali obłożeni kamieniami (przesąd związany z chęcią zapobieżenia powstaniu zmarłego z grobu) i fragmentami dokumentów, akt procesowych osób podejrzanych o bycie demonami, co jest dobrym uzupełnieniem tekstu. Badacz jest jednak niekonsekwentny we wprowadzaniu cytatów w języku niemieckim – objaśnia tylko część z nich. Najlepszym rozwiązaniem byłoby przełożenie wszystkich cytatów na polski.

Artykuł Agaty Szylińczuk, poświęcony krwi i wampirom w kulturze i literaturze klasycznej słusznie przypomina o tym, że wampir nie ma wcale jednoznacznie słowiańskich korzeni. Badaczka wykazuje występowanie motywów wampirycznych w utworach takich jak *Odyseja* Homera, *Faust* Owidiusza czy *Metamorfozy* Apulejusza, słusznie też wskazuje na brak ogólnego określenia na istoty podobne wampirom w czasach antyku. Tematykę antycznych protoplastów wampirów poruszali już między innymi tacy badacze jak Erberto Petoia¹ czy Maria Janion (zob. Janion 2008: 14-17, 17-28), jednakże popkulturowy charakter *Obliczy wampiryzmu* na pewno czyni tematykę przystępniejszą.

Tekst Adrianny Fiłonowicz, poświęcony przemianie w wampira jako rytuale przejścia, jest przejrzyste podzielony na części. Autorka przytacza znaczące opracowania antropologiczne tematu (Fiłonowicz 2018: 44-47) i opisuje kolejne fazy rytuału. Jest to jeden z najbardziej uporządkowanych tekstów w monografii.

Po wyżej wymienionych artykułach następuje przejście w nowoczesność. Bardzo interesujący jest tekst Anny Kaczmar, dotyczący postaci wampira-detektywa w amerykańskiej popkulturze. Temat ten zdaje się nieczęsto badany i poruszany, warto zatem odnotować jako godny uwagi.

Jako przykłady wampira-detektywa podaje Kaczmar, m.in. Nicka Knighta (z filmu o tym samym tytule), Angelusa z serialu *Buffy, postrach wampirów* oraz Micka St. Johna (*Pod osłoną nocy*). Badaczka porusza problematykę konstrukcji postaci wampirycznych detektywów, którzy pomimo (a może właśnie z powodu) dwuznacznego statusu ontologicznego przemieniają się w superbohaterów. Ich nadludzkie moce pomagają przysłużyć się prawu. O głównym bohaterze serialu *Pod osłoną nocy* Kaczmar pisze:

Dzięki wyostrzonemu słuchowi oraz umiejętności dostrzegania niewidocznych ludzkim okiem śladów Mick jest doskonałym detektywem. Potrafi usłyszeć bicie serca z dużej odległości i posiada umiejętność »wyczuwania przeszłości« (doskonała węch powoduje, że – będąc na miejscu zbrodni – potrafi z detalami opisać przebieg morderstwa i określić cechy psychologiczne sprawcy – czy był wampirem, czy zabił dla przyjemności, czy z powodu gniewu). Aby zregenerować siły, detektyw śpi w lodówce ludzkich rozmiarów, która chłodzi szybko nagrzewające się ciało wampira i spowalnia procesy degradacji komórek ciała (Kaczmar 2018: 65).

Nasuwa się więc być może banalny, ale ważny wniosek – status wampira w świecie fantasy zmienił się, nie jest on już jednoznacznie upiorem i/lub złoczyńcą – co badaczka słusznie kreśli.

Artykuł Magdaleny Jackowskiej *Postwampir jako element złożoności narracyjnej i fabularnej serialu jakościowego* to wartościowy tekst, jednakże autorka wydaje się zbyt skupiać na właściwościach serialu jakościowego, a za mało miejsca poświęca postaciom wampirycznym. Z drugiej strony, jest to jeden z ciekawszych artykułów w zbiorze – badaczka analizuje przede wszystkim seriale *Dom grozy* i *American Horror Story: Hotel*, ale nawiązuje także do klasyki kina wampirycznego, np. filmu *Zagadka nieśmiertelności* czy serialu *Buffy, postrach wampirów*. Popularność obu seriali wskazuje na nieustanne zainteresowanie gotykiem i grozą we współczesnej

¹ W pracy autorstwa E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności* znajdziemy całkiem obszerny

rozdział poświęcony przodkom słowiańskich wampirów – *Wampiry i wilkołaki w świecie klasycznym*.

popkulturze, konsekwencją ciągłej ewolucji mediów jest też ewolucja tego typu motywów. Badaczka udowadnia, że przeanalizowane przez nią seriale zostały stworzone w estetyce ponowoczesnej (Jackowska 2018: 96). Analizy tego typu są zatem niezmiennie istotne; badania nad wampiryzmem powinny być jak najczęściej uaktualniane.

Teksty Darii Tyblewskiej (*Współczesne wampiry a człowieczeństwo – analiza porównawcza Edwarda Cullena i Stefana Salvatore’a*) i Magdaleny Grabias (*Pożegnanie z Draculą. Jak współczesne kino uśmierciło demona*) skupiają się na ucłowieczonym wizerunku wampira, co jest zasadne, aczkolwiek dosyć oczywiste. Wampiry nabrały wielu ludzkich cech zwłaszcza dzięki konstrukcji postaci krwio pijców w *Kronikach wampirów* Anne Rice. Dla czytelnika obeznanego z motywami wampirycznymi tego typu tekstu będą oczywiste i nie wniosą niczego nowego.

Do najciekawszych chyba tekstów w zbiorze należą *Oblicza wampiryzmu* to *Film o wampirach jako opowieść o czasie i jego wartości* na przykładzie „*Tylko kochankowie przeżyją*” Jima Jarmuscha Pauliny Kajzer i „*Co robimy w ukryciu*”, czyli *mockument* w wampirycznym wydaniu Kai Łuczyńskiej. Oba analizowane i wskazane w tytułach artykułów filmy stanowią niezwykle interesujące podejście do przedstawianej tematyki. Artykuł dotyczący *Co robimy w ukryciu* jako wampirycznego *mockumentu* z pewnością odświeży pole badań dotyczących postaci wampira w kinie, podobnie zresztą jak sam film. Tekst Kajzer natomiast zawiera bardzo trafne spostrzeżenie, że w filmie *Tylko kochankowie przeżyją* Jim Jarmuscha najistotniejsza jest właściwie refleksja nad czasem.

Oblicza wampiryzmu to monografia bardzo niejednorodna – co jest jednocześnie jej wadą i zaletą. Wśród trzynastu publikacji zawartych w tej pracy znajdziemy zarówno teksty znakomite, jak i niedopracowane lub nieprzystające do zbioru (do tej drugiej kategorii należy tekst Adrianny Choraży *Wampiryczne motywy we włoskim rapie jako hip-hopowe symbole idiosynkratyczne. Przykład*

„*L'amore eternit*” Fedeza). Temat artykułu wydaje się egzotyczny w stosunku do reszty zbioru – co można odebrać oczywiście zarówno pozytywnie, jak i negatywnie. Język tekstu jest nieco przeintelektualizowany, co utrudnia jego odbiór – zwłaszcza mniej wprawnemu odbiorcy. Ogromną zaletą tekstu jest to, że badaczka przekłada cytaty z języka włoskiego na polski, a także omawia niedostępne niewłoskojęzycznemu czytelnikowi gry słowne zawarte w utworze rapera Fedeza. Z kolei w przypadku tekstu *Skaza Krzyżowa i mlaski – zrekonstruowane wampiry w prozie Petera Wattsa* Małgorzaty Potent-Ambroziewicz (niezwykle interesującego w ogólnym odbiorze) problemem jest ogromna ilość pojęć medycznych, która zarówno filologa, jak i przeciętnego czytelnika może zniechęcić do lektury.

Obliczom wampiryzmu brakuje też pewnego ujednolicenia tekstów pod względem merytorycznym. W całym zbiorze na trzynaście artykułów pięć lub sześć razy mamy podaną definicję wampira, co jest przesadne i zbędne. Badacze nie są konsekwentni w tłumaczeniu obcojęzycznych cytatów (jak już wspomniano wcześniej, Choraży przekłada wszystkie cytaty z języka włoskiego, natomiast Wojtucki objaśnia tylko niektóre cytaty po niemiecku).

Podsumowując, monografia *Oblicza wampiryzmu* to zbiór, który niewątpliwie przyczynił się do uaktualnienia i odświeżenia pewnych zakresów badań nad wampirami w popkulturze. Wypadałoby jednak zadać pytanie – do kogo właściwie jest on skierowany? Ze względu na różnoraki stopień zaawansowania tekstów trudno to stwierdzić. W tej sytuacji można właściwie przyjąć, że w tej publikacji zarówno specjaliści w dziedzinie motywów wampirycznych, jak i przeciętny czytelnik znajdą coś dla siebie.

BLANKA PELA
Uniwersytet Warszawski

BIBLIOGRAFIA

- CHORAŻY, A. (2018). *Wampiryczne motywy we włoskim rapie jako hip-hopowe symbole idiosynkratyczne. Przykład „L'amore eternit” Fedeza*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 169-181). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- DEPTA, A., CIEŚLIŃSKI, S., WOLSKI, M. (2018). *Wstęp, albo nowe twarze starych upiórów*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 7-12). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- FIŁONOWICZ, A. (2018). *Stając się krwiopijcą. Mit wampiryczny, a symbolika rytuałów przejścia*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 43-56). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- GRABIAS, M. (2018). *Pożegnanie z Draculą. Jak współczesne kino uśmierciło demona*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 109-123). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- JACKOWSKA, M. (2018). *Postwampir jako element złożoności narracyjnej i fabularnej serialu jakościowego*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 79-97). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- JANION, M. (2008). *Wampir: biografia symboliczna*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- KACZMAR, A. (2018). *Śledztwo prowadzi Nieuumarły. Wizerunek wampira-detektywa w amerykańskiej popkulturze*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 57-78). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- KAJZER, P. (2018). *Film o wampirach jako opowieść o czasie i jego wartości na przykładzie „Tylko kochankowie przeżyją” Jima Jarmuscha*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 143-154). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- ŁUCZYŃSKA, K. (2018). *„Co robimy w ukryciu”, czyli mockument w wampirycznym wydaniu*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 125-141). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- NOLA DI, A.M. (2004). *Wstęp* (przeł. A. Pers). W: E. Petoia, *Wampiry i wilkolaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności* (przeł. A. Pers, J. Kornecka, M. Małecka, N. Korzycka, B. Bielańska). Kraków: TAIWPN Universitas.
- PETOIA, E. (2004). *Wampiry i wilkolaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności* (przeł. A. Pers, J. Kornecka, M. Małecka, N. Korzycka, B. Bielańska). Kraków: TAIWPN Universitas.
- POTENT-AMBROZIEWICZ, M. (2018). *Skaza Krzyżowa i mlaski – zrekonstruowane wampiry w prozie Petera Wattsa*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 183-194). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- Oblicza wampiryzmu* (2018). Red. A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski. Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- SZYLIŃCZUK, A. (2018). *Krew i wampiry w kulturze klasycznej*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 35-41). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- TYBLEWSKA, D. (2018). *Współczesne wampiry a człowieczeństwo – analiza porównawcza Edwarda Cullena i Stefana Salvatore’a*. W: A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.), *Oblicza wampiryzmu* (s. 99-107). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.
- WOJTUCKI, D. (2018). *Elementy wiary w szkoldliwą, pośmiertną aktywność zmarłych na Śląsku i Morawach w świetle relacji i dokumentów z XVI–XVIII wieku* (s. 13-33). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”.

SPIS TREŚCI

Wstęp

Grzegorz Leszczyński, Od czasu teleologicznego do apokaliptycznego. Peregrynacje <i>Futurum</i> po literaturze dziecięcej i sztuce	3
---	---

Artykuły

Krzysztof Rybak, I (nie) żyli długo i szczęśliwie. Konstrukcje zakończeń w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie	10
Mariusz Hałuszka, <i>Puer existens</i> . Przełamanie figury wiecznego dziecka w komiksie prasowym na przykładzie <i>Calvina i Hobbesa</i> Billa Wattersona	24
Marta Niewieczyńska, Stare i nowe miasto. Przyszłość bohaterów warszawskich legend	32
Anna Gwadera, Geografia przyszłości ostatecznej w <i>Ostatniej bitwie</i> Clive Staple Lewisa i <i>Nad Rzeką i Tam Dalej</i> Wiliama Horwooda	40

Recenzje

Patrycja Pokora, Recenzja: O wolności i wyobraźni w literaturze dziecięcej

Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej (2017). A. Czabanowska-Wróbel, M. Kotkowska (red.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 48

Blanka Pela, O obliczach wampiryzmu

Oblicza wampiryzmu (2018). A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” 55

CONTENTS

Introduction

Grzegorz Leszczyński, From Teleology to Apocalypse: Futurum Peregrinations in Children's Literature and Art.....	3
--	---

Articles

Krzysztof Rybak, And They Did (Not) Live Happily Ever After: Endings in Polish Children's Literature about the Holocaust	10
Mariusz Hałuszka, <i>Puer Existens: Subverting the Puer Aeternus Figure in the Comic Strip as Exemplified with Bill Watterson's Calvin and Hobbes</i>	24
Marta Niewieczyża, The Old and New Town: The Future of Warsaw Legendary Characters	32
Anna Gwadera, The Geography of the Ultimate Future in <i>The Last Battle</i> by Clive Staples Lewis and <i>The Willows and Beyond</i> by William Horwood	40

Reviews

Patrycja Pokora, About Freedom and Imagination in Children's Literature

Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej (2017). A. Czabanowska-Wróbel, M. Kotkowska (red.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Blanka Pela, About the faces of vampirism

Oblicza wampiryzmu (2018). A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski (red.). Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”

W numerze 3 *Literatury Ludowej* z 2018 roku (s. 7-21) ukazał się artykuł Katarzyny Smyczyńskiej pt. "Confession and Camouflage: Biographical Memory in Visual Narratives by Peter Sis, Uri Orlev and Marta Ignerska". W treści publikacji zabrakło informacji na temat tego, że artykuł był wynikiem realizacji działania naukowego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (konkurs Miniatura, numer rejestracyjny działania: 2017/01/X/HS1/01710).

**Zamówienia na numery archiwalne
(do roku 2016) realizowane są przez PTL:**

sprzedaż bezpośrednia w siedzibie PTL;
zamówienia można składać pisemnie, telefonicznie lub e-mailowo.

**Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław
tel. +48 (71) 375 75 83; tel./fax +48 (71) 375 75 84
e-mail: ptl@ptl.info.pl
www.ptl.info.pl**

W numerze 2: 2019 między innymi:

KATARZYNA ŚLANY, KSENIA OLKUSZ

- **Apokalipsa zombie we współczesnej literaturze dziecięcej**

DOROTA POWIEŚNIK

- **Od przyszłości / ku przyszłości – fantazmaty tytułowej bohaterki powieści *Ania z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery**

JOANNA MIKOŁAJCZUK

- **Romantyczne science fiction. Przyszłość według Teodora Tripplina**

**„Literatura Ludowa” is regularly indexed in IBSS
International Bibliography of Social and Cultural
Anthropology; in IBZ – CD-ROM.**



**Polskie
Towarzystwo
Ludoznawcze**

Indeks 364-07X