

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

MARZEC – KWIECIEŃ



Na okładce: Projekt graficzny Katarzyna Lach

literatura ludowa

**DWUMIESIĘCZNIK
NAUKOWO-LITERACKI**

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

**NR 2 (63)
MARZEC-KWIECIEŃ**

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.



KAROLINA STĘPIEŃ
Uniwersytet Warszawski

**POSKROMIĆ PRZYSZŁOŚĆ? MYŚLI, MARZENIA I WYOBRAŹNIA W KSIĄŻCE
„LOS INDOMABLES PENSAMIENTOS DEL SEÑOR O” AMALI BOSELLI I VERO GATTI**

Praca poświęcona jest analizie argentyńskiej książki obrazkowej dla dzieci pt. *Los indomables pensamientos del Señor O* (2016, tłum. *Nieposkromione myśli Pana O*)¹, wydanej po raz pierwszy w 2013 roku, napisanej przez Amalię Boselli i zilustrowanej przez Vero Gatti. Celem analizy jest uchwycenie dominujących znaczeń implikowanych przez tekst (tzw. *shadow text*)², rozumiany tutaj nie tylko jako elementy werbalne, ale również ikoniczne – obejmujący dwie reprezentacje, słowo i obraz (Cackowska 2009). W ramach próby odpowiedzi na pytanie o orientację temporalną pogrążonego w myślach i marzeniach bohatera opowieści zbadana zostanie rola dzieciństwa i dorastania w zmieniającym się stosunku postaci do teraźniejszości i przyszłości oraz związek postrzegania upływającego czasu z pasywnością i aktywnym działaniem.

Proponuję odczytanie historii tytułowego bohatera w odniesieniu do refleksji filozoficznych Jeana Jacques’a Rousseau na temat czasu i marzenia w interpretacji Georges’a Pouleta (1977), a także w oparciu o paradygmat orientacji temporalnej i wizję marzenia z perspektywy psychologicznej. Teksty Rousseau – *Emil* (1955) i *Przechadzki samotnego marzyciela* (1967) – a także ich krytyka przeprowadzona przez Pouleta, pełnią w pracy nie tyle funkcję ram badawczych, co raczej inspiracji do podjęcia pewnego tropu interpretacyjnego. Jeśli chodzi o właściwą aparaturę badawczą, w analizie wykorzystano głównie kategorie zaczerpnięte z psychologii kognitywnej, m.in. paradygmat orientacji temporalnej, pojęcie obrazów mentalnych i wizję marzenia dziennego. Odejście od ukierunkowania ściśle literaturoznawczego uzasadnione jest bogatą już historią i dorobkiem językoznawstwa i poetyki kognitywnej, bezpośrednio powiązanych z tą gałęzią nauk psychologicznych. Warto także podkreślić rolę kognitywnie zorientowanych badań w przypadku analizy tekstów adresowanych do dziecięcego czytelnika³.

Chociaż prace z zakresu narratologii kognitywistycznej czy poetyki kognitywnej skupiają się – w dużym uproszczeniu – na procesach psychologicznych warunkujących percepcję czytelniczą i rozumienie utworu literackiego, niniejsza analiza wykorzystuje terminy związane z ludzkimi procesami poznawczymi w pierwszej kolejności w kontekście właściwości przypisanych przez narrację bohaterowi literackiemu. W przypadku książki Boselli i Gatti wydaje się to jednak zasadne; tekst przepełniony jest znaczeniami odnoszącymi się do dziedziny, kluczową rolę odgrywa w nim psychika bohatera, jego wyobrażenia i marzenia. Dopiero wnioski wypływające z analizy pozwolą na odwołanie do implikowanego przez tekst oddźwięku czytelniczego.

¹ Książka nie ukazała się w wersji polskiej – wszystkie przetłumaczone cytaty są autorstwa mojego i Alicji Telejko.

² Termin *shadow text* Perry’ego Nodelmana odnosi się do treści, których tekst skierowany do dziecięcego czytelnika nie ujawnia *explicite*, a które mimo to odgrywają szczególną rolę przy formułowaniu *intentio operis* (Eco 1996: 64). Jak wyjaśnia Nodelman: „*the shadow accompanying (...) [the] text will include a set of realizations about the ways in which the events the text describes as happening do and do not mirror the actual possibilities of reality*” (2008: 10).

³ Analizą literatury dziecięcej z wykorzystaniem nauk kognitywnych zajmują się m.in. Maria Nikolajewa (2014) i John Stephens (2011).

Terminów powstałych na gruncie psychologii używam w pracy ze świadomością, że ich zadaniem nie jest zastąpienie narzędzi wypracowanych przez teorię literatury, a jedynie poszerzenie perspektywy interpretacyjnej tekstu. Ich zastosowanie nie wyklucza analizy literaturoznawczej, która pozostaje nadrzędnym celem tej pracy. W centrum uwagi znajdują się tu więc zjawiska literackie, choć ujęte z nieco innej perspektywy. Ponadto uwzględniam rolę ilustracji, które w *Nieposkromionych myślach Pana O* są równie istotne co słowa⁴.

Przechodząc do jednego z najważniejszych terminów zaczerpniętych z psychologii, na potrzeby niniejszej pracy przyjmuję definicję marzenia za Jerome'em L. Singerem, który o „marzeniu dziennym” pisał jako o stanie zamyślenia, zadumania, fantazjowania itp., w efekcie którego w umyśle powstają nowe reprezentacje, przeważnie o charakterze myśli wyobraźniowych (1980). Właśnie te myśli zdają się odgrywać pierwszoplanową rolę w analizowanym tekście.

Pisze Poulet, czytając Rousseau:

Z dziećmi rzecz ma się podobnie jak z ludźmi pierwotnymi: „cała ich wiedza polega na wrażeniu”⁵. Gdy spojrzeć na istotę ludzką w momencie jej narodzin lub w stanie naturalnym (...), podlega ona czystemu wrażeniu zmysłowemu, to znaczy wrażeniu teraźniejszemu, „czysto organicznemu i lokalnemu” (...). (...) Wrażenie nie łączy się u niego z niczym, nie tworzy konstrukcji, nie przeradza się w idee, lecz pozostaje obrazem (Poulet 1977: 125).

Psychologia, rozróżniając wrażenie od spostrzeżenia, a więc percepcji, przypisuje temu pierwszemu charakter doznania pierwotnego i niezwiązanego z procesem nadawania znaczeń (Maruszewski 2011: 45-46). Rousseau właśnie w pierwotności wrażenia dostrzega jego wartość. Związek wrażenia zmysłowego z bodźcami zewnętrznymi, bycie niejako poza myśleniem i poza czasem, umożliwia według niego zgodność z zawieszonym w chwili teraźniejszej własnym „ja” zespolonym z otaczającym je światem. Gwarantuje to poczucie absolutnego spokoju, który celnie zdaje się opisywać autorka *Tajemniczego ogrodu*:

Opanowuje uczucie owo niekiedy, gdy człowiek się ze snu zbudzi o jutrzence, znajdzie się sam wobec natury i głowę w tył odrzuciwszy spojrzy ku niebu, ujrzy, jak jego błady seledyn z wolna się rozjaśnia, gdy tymczasem na wschodzie dzieją się cudowne rzeczy, aż wreszcie narasta jakby w jeden okrzyk triumfu. (...) Wtedy – na chwilę – zapomina się o wszystkim (Burnett 1999: 221).

Nie bez przyczyny cytatem zdającym się ilustrować rozważania Rousseau jest ten zaczerpnięty z klasyka literatury dziecięcej początku XX wieku. Znaczna część poglądów filozofia oczywiście nie znajduje już potwierdzenia we współczesnej refleksji humanistycznej, szczególnie teorii dotyczące „ludów pierwotnych” i anachroniczna dziś opozycja binarna natura-kultura. Stąd konieczne wydaje się podkreślenie raz jeszcze, że fragmenty myśli Rousseau są w niniejszej analizie nie tyle zapleczem filozoficznym, co raczej lekturą paralelną do lektury książki Boselli i Gatti. W odwołaniach do tekstów Pouleta nie chodzi o podkreślenie mistycznej siły natury i jej roli w doświadczaniu wrażenia zmysłowego. Interesująca wydaje się tu przede wszystkim wielowymiarowość koncepcji marzenia, jego orientacja temporalna i status marzyciela, niosący ze sobą zatarcie różnicy między aktywnością i pasywnością.

⁴ Roli słowa i obrazu w picturebookach nie sposób poświęcić tu wiele miejsca; teksty związane z tym zagadnieniem napisały m.in.: Kristin Hallberg (1982) czy Maria Nikolajewa i Carole Scott (2006), a na gruncie polskim Małgorzata Cackowska (2009) (by wspomnieć o tylko kilku autorkach najbardziej znanych prac na ten temat).

⁵ Wyróżnienie autorki.

Wyraźnie widoczna jest obecność obu tych postaw, aktywnej i pasywnej, w przypadku marzącego bohatera omawianej książki i dlatego ciekawe wydaje się odwołanie właśnie do Rousseau.

Opowieść Boselli zaczyna się od słów: „Mały O miał wielkie myśli” (Boselli, Gatti 2016: [2]⁶). Istotne dla analizy wydaje się przyjrzenie temu, jakie dokładnie są owe myśli i czego dotyczą. Już epitet użyty w tytule książki do ich opisanie zwraca uwagę na charakteryzującą je dzikość. To myśli „nieposkromione”, a więc nieokiełznane, nieujarzmione jeszcze przez człowieka. W dużej mierze dotyczą fauny i flory – na ilustracji towarzyszącej temu pierwszemu zdaniu widać słońce, chmury, ogromne ukwiecone drzewo, ptaki, ryby i dinozaura (Boselli, Gatti 2016: [3]). To nie wspomnienia ani antycypacje, a raczej wizualne reprezentacje zmysłowych wrażeń, oderwane od kontekstu i wolne od kategoriycznych podziałów na to, co realne i to, co fikcyjne. Warto zaznaczyć, że na ilustracji chłopiec i jego imaginarium to jeden spójny byt, poszczególne elementy łączą się tu z O, niejako wyrastając z jego głowy. W tym ujęciu myśli nie są częściami składowymi ustrukturyzowanego procesu poznawczego, a raczej zdają się być potencjalnie zawarte w chłopięcym istnieniu jako takim. Na byciu tą czystą potencją, którą w przypadku obrazów wrażeń zmysłowych zachwyca się Rousseau, może także polegać ich wielkość.

Już na początku warto podkreślić, że chociaż wspomniałam wcześniej o wrażeniach, „wielkie myśli”, o których tu mowa, wymykają się precyzyjnym definicjom. Nawet w perspektywie całej opowieści nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy rzeczywiście chodzi o „myśli” i co dokładnie widoczne jest na ilustracjach: wizualne reprezentacje myśli⁷, wyobrażeń⁸ czy marzeń, metaforyczne obrazy wrażeń lub doświadczanych emocji⁹ itd. Ta zagadkowość wpisana jest jednak niejako w specyfikę książki obrazkowej, a w tym konkretnym przypadku może być także interpretowana na poziomie metafikcyjnym – nieokreśloność doświadczeń związanych z funkcjonowaniem poznawczym głównego bohatera odpowiada wieloznacznym interpretacjom wynikającym z lektury książki.

Wydaje się, że szerokie rozumienie myśli pana O ukazanych na omawianej ilustracji (a także wielu kolejnych), tj. jako obrazów mentalnych, w książce przedstawionych w formie wizualnej, pozwoli na omówienie tekstu i jednocześnie uniknięcie definitywnych rozstrzygnięć, które mogłyby być interpretacyjnym nadużyciem. Pojęcie to odwołuje się do wewnętrznie odczuwanych danych sensorycznych (Łapiński 2009: 49) czy też pewnego rodzaju mentalnej reprezentacji tworzonej poprzez różne sensualne modalności (Rembowska-Płuciennik 2012: 278)¹⁰. Użycie terminu obrazów mentalnych zwalnia niejako z konieczności decydowania, co reprezentują lub czego dokładnie są metaforą, a jednocześnie pozwala poruszać się w obrębie ludzkiej doznaniowości.

Czytamy dalej, że Mały O „(...) miał też jednak wielki problem. Myśli unosiły się nad jego głową i każdy mógł je zobaczyć” (Boselli, Gatti 2016: [5]). W konsekwencji już w dzieciństwie O uczy się, że dzikie myśli należy poskramiać –

⁶ W książce brak paginacji, numery stron pochodzą od autorki.

⁷ Myśli rozumiem tu jak świadomy i kontrolowany proces psychiczny, za którego pomocą „tworzy się pewien model rzeczywistości” (Maruszewski 2011: 360).

⁸ „(...) wyobrażenia są umysłowymi obrazami rzeczywistości przypominającymi spostrzeżenia tyle tylko, że pojawiają się one pod nieobecność pewnego obiektu” (Maruszewski 2011: 269).

⁹ Emocje – „(...) system trójskładnikowy, zawierający komponenty nerwowe, ekspresyjno-motoryczne oraz subiektywne, czyli uczucia” (Maruszewski 2011: 404).

¹⁰ Zob. też Reisberg, D., Wilson M., Smith, J.D. (1991).

i to niezależnie, czy dotyczą tego, co pozytywne, czy tego, co negatywne. Jest też przekonany, że jeśli to niemożliwe, trzeba je ukrywać, żeby nie narażać się na niezadowolenie dorosłych albo drwiny rówieśników. To, że je widać, chłopiec postrzega jako odstępstwo od normy, coś, co sprawia, że czuje się inny i ma wrażenie, że za bardzo zwraca na siebie uwagę otoczenia.

Puste wcześniej tło ilustracji na kolejnej stronie wypełnione zostaje rzeczywistością (szkolną), w której widoczność myśli definiowana jest jako „problem” – koledzy i koleżanki zwracają uwagę na nietypową właściwość chłopca, pokazują go palcami i śmieją się, a nauczycielka spogląda surowo (Boselli, Gatti 2016: [4-5]). Mały O odczytuje tę sytuację, jako konfrontację. Przerażają go jego myśli widoczne dla innych, ponieważ wiążą się z wybiegającymi w przyszłość konsekwencjami. Tym samym opuszcza teraźniejszy stan potencji twórczej, odpowiadający okresowi dzieciństwa i wkracza w stan społeczny określany przez czas linearny prowadzący ku dorosłości. Ten etap istnienia, nazywany upadkiem w czas, w filozoficznych rozważaniach Rousseau wyjaśnia Poulet.

To chwila, kiedy spójnemu „ja” granice zaczyna wyznaczać „nie-ja”, a konflikt między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne stopniowo się pogłębia (Poulet 1977: 131). Istnienie wykracza tym samym poza teraźniejszość, zaczyna doświadczać także przeszłości i przyszłości. W ten sposób „ja” zostaje rozcłunkowane. Upływający czas sprawia, że rzeczywistość jest niestabilna i niezdeterminowana, dopasowanie się do niej wymusza więc rozwój jednostki, działanie (Poulet 1977: 131-132). Wszystko to wiąże się z naturalnym przełożeniem potencji myśli na świadome przeżywanie tej aktywności poznawczej. Skoro działanie jest konieczne, musi też istnieć w umyśle poprzedzająca je refleksja. Nic dziwnego, że w procesie myślenia przeważać zaczyna wyobrażenia antycypująca – człowiek projektuje myśli w stronę przyszłości i przyszłych działań, od czystych fantazji do bardziej realistycznych planów, opartych na przeszłych i obecnych doświadczeniach (Zalewski 1994: 10). W pracach psychologicznych, chociażby Erica Klingera (1990, 1994), Philipa Zimbardo (Zimbardo, Boyd 2009) czy Singera (1980), podkreślana jest dominacja marzeń zorientowanych na przyszłość nad tymi dotyczącymi minionych wydarzeń. Wyobrażanie sobie potencjalnych zdarzeń może napawać nadzieją, ale jednocześnie budzi niepokój i lęk. Z badań wynika także, że w początkowej fazie dojrzewania marzenia dzienne często wywołują poczucie winy. Zmartwienia powiązane z przyszłością wpływają więc na różne reprezentacje mentalne, a wszystko to pociąga za sobą silne emocje.

Jak zauważa Poulet, wyobrażenia antycypująca dominuje u młodego Rousseau (1977: 133). W porównaniu z teraźniejszością czy przeszłością, której wydarzeniami władamy we wspomnieniach, przyszłość jest dla filozofa w swojej istocie nieprzyjemna (Poulet 1977: 132-133); wystarczy nawet niewielkie ryzyko, że wydarzy się coś złego, żeby wzbudzała permanentny niepokój.

Wydaje się, że upadek w przyszłość, rozumianą chociażby jako czas ponoszenia konsekwencji za teraźniejsze wydarzenia, przeraża również O. Chłopiec decyduje się poskromić swoje myśli nie dlatego, że same w sobie są nieprzyjemne – ich wizualizacje są przecież pełne pozytywnych konotacji – ale dlatego, że ich wielobarwność, na ilustracjach wyraźnie kontrastująca z czarno-białym światem, wiąże się z niepewnością i niepokojem. Upływ czasu skłania do porównań i zaznacza granicę między „ja” i „nie-ja”, między O i jego myślami a otoczeniem. Chłopiec żegna się więc z dziecięcymi fantazjami i szybko dorasta. Na jednej stronie jego myśli – widoczne dla czytelnika, rozniewanej nauczycielki i kolegów z klasy – krążą wokół żagli, słońca i błękitnych fal; na następnej Pan O chowa je już pod specjalnie w tym celu uszytym kapeluszem.

Bohater wkłada okulary, nosi wąsik, ubrany jest w garnitur z kieszeniami wypchanymi po brzegi wizytówkami i matematycznymi przyborami (Boselli, Gatti 2016: [7]). Zostaje „wybitnym naukowcem i profesorem nauk najściślejszych. Zawsze mówi o rzeczach poważnych i konkretnych. I nigdy się nie uśmiecha” (Boselli, Gatti 2016: [6]).

Od tej chwili po głowie bohatera krążą wyłącznie myśli o formułach matematycznych. Tylko takie mieszczą się pod kapeluszem – to myśli poukładane, powiązane z twardymi faktami, konkretnymi teoriami i definicjami – myśli bardzo dorosłe. Tkwiący w O załazek potencjalnie nieograniczonej wyobraźni pozostaje niewykorzystany, spłoszony zderzeniem z rzeczywistością i upadkiem w czas nieposkromione myśli chowają się w głąb umysłu, a sam bohater zamyka się w sobie.

To wszystko do czasu, gdy na konferencji naukowej spotyka Panią I, która wpatruje się w niego z zainteresowaniem: „serce mu załopotало, a nad głową coś urosło. (...) I tak właśnie jego myśl po raz pierwszy uwalnia się spod kapelusza i ucieka” (Boselli, Gatti 2016: [8]).

Myśli, które rozsadzają kapelusz, zrywają się do lotu, płyną nieprzerwanym strumieniem. Wielkie myśli, powracające z czasów dzieciństwa, to zarazem myśli wzbudzające wielkie emocje, co podkreślone jest na ilustracji za pomocą kolorów, przestrzeni, którą zajmują na kartkach książki, i wrażenia ruchu; z umysłu O wystrzeliwiają czerwone kwiaty, błękitne ryby, żółte ptaki, balon z helem i wielki wieloryb szymbujący przez rozkładówkę (Boselli, Gatti 2016: [10-11]).

Warto zwrócić uwagę na związek między uwolnionym strumieniem myśli a poprzedzającym go strumieniem słów. Z początku oszczędna narracja rozrasta się z każdym wersem, ze strony na stronę coraz dłuższym; w końcu bezradne słowa urywają się, zalane potokiem wizualnych reprezentacji mentalnych uwalniających się spod kapelusza.

Na kolejnej stronie narracja wraca już w swoje ramy, nieposkromione obrazy zostają bowiem przywołane do porządku za pomocą nowego kapelusza – „jeszcze większego od poprzedniego” (Boselli, Gatti 2016: [12]). Pan O ucieka od swoich myśli i zarazem od emocji, które się z nimi wiążą. Jak gdyby bał się, że jego marzenia mogłyby się spełnić, a myśli mogłyby napędzać działania o negatywnych skutkach.

Mimo tego, podczas podróży pociągiem, kolejna myśl uwalnia się spod kapelusza: „Myśl zaczęła figlować, zabawiając ludzi, śpiewając bolera, kradnąc uśmiechy i bawiąc się wszystkim, co napotkała. Tymczasem Pan O wysiadł, nie oglądając się za siebie, i pobiegł w pośpiechu przez stację, trzymając się za głowę” (Boselli, Gatti 2016: [17]).

Na ilustracji pasażerowie zdają się być zachwyceni feerią barw i dźwięków uwolnionych spod kapelusza (Boselli, Gatti 2016: [17]). To w tym miejscu szczególnie istotna wydaje się interpretacja słów i obrazów jako jednego, spójnego ikonotekstu – w warstwie werbalnej opowieści nie ma bowiem mowy o refleksjach czy zachowaniu jakichkolwiek bohaterów poza tytułowym. Tymczasem widoczny w warstwie wizualnej niedostrzegalny na pierwszy rzut oka, a jednak niepodważalny entuzjizm postaci z całą mocą podważa zasadność represjonowania myśli przez Pana O. Zamknięty w swoim świecie bohater zdaje się sam definiować swoją sytuację w sposób pejoratywny, nie zważając na sygnały otoczenia. W tym kontekście śmiech i zdumienie uczniów z klasy O z czasów jego dzieciństwa można interpretować jako pozytywne reakcje, błędnie odczytane przez głównego zainteresowanego.

Pan O sam siebie zamyka więc w ramach jednej ze stron opozycji binarnej „ja” – „nie-ja”. Zgodnie z obranym kierunkiem interpretacji kapelusz ukrywający jego myśli

byłby więc nie tyle wiążącymi dorosłych normami postępowania narzuconymi z zewnątrz, co konwencjami silnie zinternalizowanymi, jeśli nie własną projekcją lęku przed rzeczywistością.

Przerażony utratą kontroli Pan O „próbuję wielu sposobów, żeby rozwiązać ten problem – oczyszcza umysł, medytuje, nie myśli o niczym” (Boselli, Gatti 2016: [21]). Zakotwicza się w teraźniejszości, ale nie tej hedonistycznej – jak dziecko zwane przez Rousseau „powszechnym sensorium” (Poulet 1977: 129), jednoczące się ze światem poprzez wrażenia zmysłowe. Dla Rousseau ucieczka od przyszłości poprzez powrót do pierwotnie zmysłowego zanurzenia się w rzeczywistości jest szansą na odnalezienie się na nowo i dotarcie do szczęścia. Teraźniejszość Pana O jest fatalistyczna. Bohater bowiem nie chce nic zmieniać nie tylko własnym działaniem, co już na etapie reprezentacji umysłowych. Do tego stopnia daje się ponieść lękom, wstydom i zagubieniu, że próbuje odciąć się od jakichkolwiek wrażeń. Żyje więc z godziny na godzinę, bez planów i unikając jakichkolwiek ingerencji. Chce, żeby rzeczywistość działała się – a przyszłość stawała – niejako poza nim.

Pan O konsultuje się wreszcie z lekarzem, który zaleca mu wzięcie urlopu (Boselli, Gatti 2016: [22]). O jedzie więc nad morze, którego nigdy jeszcze nie widział, choć wyobrażenia łodzi i morza pojawiały się w jego myślach od wczesnego dzieciństwa (Boselli, Gatti 2016: [3, 4, 10-11, 14, 19]). Nietrudno postrzegać je jako mentalne obrazy metaforyczne, za którymi stoi oczywista potrzeba wolności, choć jednocześnie także samotność i upływ czasu¹¹.

Nad morzem myśli Pana O ostatecznie go przerastają (nie tylko w przenośni), o czym świadczy ogromny kapelusz, większy już od niego samego, i czarne ptaki, zastępujące towarzyszącego bohaterowi ptaka żółtego, który co jakiś czas unosił się nad jego głową (Boselli, Gatti 2016: [24]). Tymczasem nadchodzi burza, a wiatr porywa kapelusz. Pan O bezskutecznie usiłuje go pochwycić. Ilustracje stają się coraz mroczniejsze, aż w końcu znikają zupełnie. Tęczowe myśli Pana O i szarą kreskę otaczającej go rzeczywistości zastępuje wszechobecna czerń (Boselli, Gatti 2016: [30-31]): „W sercu rozszalałej burzy i bez kapelusza Pan O pomyślał o wielkiej łodzi...” (Boselli, Gatti 2016: [31]).

Jak pisze Singer, „oddawanie się marzeniu na jawie (...) wymaga pewnego spokoju i samoakceptacji” (1980: 198). Podobnie jest z fantazjami Pana O. Pograżony w rozpacz godzi się wreszcie ze swoją naturą „i w myślach żegluję przed siebie” (Boselli, Gatti 2016: [33]). Na ostatniej stronie czerń stron poprzednich zastępuje pełna ekspresji ilustracja Pana O w drewnianej łodzi mknącej przez błękitne morze na tle bezchmurnego nieba. Bohaterowi odfrunęła mucha i spadły okulary, a spod jego płaszcza wylatuje chmara czarnych ptaków. W pewnym sensie O wraca więc do doświadczenia z dzieciństwa, które można odnieść do wspomnianej już wielokrotnie interpretacji rozważań Rousseau Pouleta:

„Człowiek pierwotny [człowiek-dziecko] jest zawsze bierny, ponieważ zawsze poddaje się swoim wrażeniom; ale jest jednocześnie aktywny, ponieważ zawsze chce tych wrażeń. Jest swoim wrażeniem, ale jest także wewnętrznym poczuciem, że go chce, że je przyjmuje, powiedzmy nawet – że je powoduje i tworzy” (Poulet 1977: 129-130).

¹¹ O mentalnych obrazach metaforycznych, a więc „symbolicznej transformacji przedmiotu” służącej uchwyceniu abstrakcyjnych problemów, pisze m.in. Singer (1980: 62), a w podobnym kontekście – choć z innej perspektywy – o związku metafory z psychologiczną teorią wyobraźni i uczucia chociażby Paul Ricoeur (1984).

U Pana O pasywne poddanie się swoim myślom jest jednocześnie aktywnym odczuciem własnej egzystencji i zarazem częściowym powrotem do teraźniejszości.

Nie jest to jednak dziecięce doświadczenie czystego wrażenia zmysłowego i poczucia istnienia wyłącznie w chwili obecnej – do niego nie ma już dostępu po długotrwałym udziale w procesie socjalizacji. Świadomość istnienia jest tym razem połączona z akceptacją „ja” osobnego i odosobnionego. Według Rousseau, skupienie na chwili obecnej i zmarginalizowanie przyszłości otwiera dojrzałemu umysłowi drogę do wyobraźni, która jest nie antycypująca, a twórcza. Działanie przestaje być brzemieniem związanym z wyłącznie potencjalnie negatywnymi konsekwencjami, jeśli jednostka otworzy się na otaczający ją świat pomimo swojego poczucia odrębności czy inności (albo właśnie ze względu na nie).

Na ostatniej stronie opowieści, Pan O podejmuje wreszcie wysiłek, by kumulowany od dzieciństwa potencjał myśli przełożyć na twórcze działanie.

Nie można wprawdzie powiedzieć, żeby bohater pozbył się kapelusza w efekcie samodzielnie podjętej decyzji, pozbywając się w ten sposób także norm społecznych (które zresztą *de facto* sam na siebie narzucił). Kapelusz strąca mu z głowy wiatr, a bohater wreszcie po prostu się poddaje. Jeśli jednak interpretować burzę jako żywioł rozpętany przez jego czarne myśli, właśnie fakt, że świadomie pozwala, żeby nim owładnęły, staje się jego ratunkiem.

Bierne poddanie się strumieniowi myśli i popłynięcie z ich prądem łączy się wreszcie z ich aktywnym wykorzystaniem dla własnego dobra i dla czystej przyjemności – pełni w pewien sposób funkcję terapeutyczną; jak w historii o Piotrusiu Panie, gdy przywołanie myśli o czymś cudownym dodaje skrzydeł i unosi w powietrzu. Działanie staje się twórczą syntezą pracy rozumu i wyobraźni, otwartych na różne, nie tylko te fatalistyczne, scenariusze przyszłych wydarzeń.

Pytanie, czy ta podróż przed siebie pana O nie jest zaledwie kolejnym obrazem mentalnym, który nie przekłada się na realne działanie. Być może to jednak wciąż tylko czysta potencja umysłu, która towarzyszy bohaterowi nawet wtedy, kiedy jego historia dobiega końca i która uświadamia czytelnikowi, że przyszłość poskromić można tylko poprzez śmierć, a więc zamykając ostatecznie prowadzące ku niej drzwi. Takie rozumienie zakończenia analizowanej opowieści wiązałoby się z różnorodnością dziecięcych i dorosłych interpretacji i mogłoby otworzyć dyskusję dotyczącą podwójnej odbiorczości literatury dziecięcej. Można jednak również pójść w stronę interpretacji, zgodnie z którą ostatnia ilustracja w książce (Pan O mknący przez fale) byłaby mimo wszystko obrazem uwolnionej kreatywności, wychodzącej poza ramy znormalizowanego świata współczesnej wyobraźni zastraszonej przyszłością; kreatywności powiązanej z myślami śmiałymi, które mogą realnie odmienić naszą rzeczywistość.

Wybór jednego z możliwych odczytań zakończenia nie determinuje jednak obrazu dziecka i dorosłego, który wyłania się z analizy całego utworu; czytelnikowi prezentowane jest jedno ze stereotypowych spojrzeń na dzieciństwo jako etap w życiu utożsamiany z czystą potencją i nieograniczoną wyobraźnią (mały nieskrępowany kapeluszem O)¹². Dorosłość jawi się natomiast jako koncept powiązany z ograniczeniami, lękiem i tłumieniem emocji.

Powyższy przekaz zdaje się być szczególnie perswazyjny, jeśli wziąć pod uwagę rolę ilustracji w analizowanej książce. Wszystkie procesy psychologiczne i stany

¹² O dzieciństwie jako sielance, czy też iluzji lepszego świata pisze m.in. Astrid Męczkowska-Christiansen (2010).

psychiczne bohatera przedstawione w tekście w formie wizualnych metafor i powtórzeń oddziałują z dodatkową siłą, m.in. ze względu na barwy (tęczowe myśli bohatera i czarno-biała rzeczywistość), organizację przestrzenną (np. zmieniające się proporcje między Panem O i jego kapeluszem) czy zawartość ekspresyjną (strony, na których myśli wyfruwają spod kapelusza skonstrastowane z czarnymi stronami bez ilustracji).

Omówione w pracy zabiegi literackie i graficzne odpowiedzialne są za immersyjność przekazu czy też czytelniczy proces wyobraźniowego przenoszenia się w narrację (Fortuna 2007). W przypadku analizowanego tekstu jest on tym silniejszy, że kwestia uczuć i wrażeń zmysłowych jest tematem książki. Jak już podkreślano, narracja Boselli i – choć w nieco mniejszym stopniu – ilustracje Gatti są bardzo subiektywne, skupione na punkcie widzenia Pana O do tego stopnia, że niemal niwelują alternatywną perspektywę, która należałaby do narratora czy innych postaci. Ikonotekst staje się niemalże tożsamy z bohaterem i jego światem wewnętrznym. Emocje bohatera angażują emocje odbiorcy; wizualne obrazy mentalne Pana O generują pochodne wyobrażenia w umyśle czytelnika.

Jak podkreśla Rembowska-Płuciennik, obrazowanie mentalne odbiorcy „nadaje samemu procesowi czytania i rozumienia charakter sensualny (...). Wyzwalając indywidualne czytelnicze skojarzenia i wspomnienia, wprowadza pewien naddatek informacji, inherentny dla reprezentacji wizualnej” (Rembowska-Płuciennik 2009: 132 i 133). To obrazowanie mentalne odwołuje się do „doświadczeniowego charakteru samego momentu czytania”, jak je nazywa badaczka, niezwiązanego z późniejszymi procesami poznawczymi, refleksją i interpretacją (2009: 133). Jakkolwiek ta końcowa hipoteza może wydawać się zbyt śmiała, na poziomie wykraczającym poza samą narrację, *shadow text* u Boselli i Gatti – poprzez liczne odwołania do emocjonalności i zmysłowości – aspiruje do zintensyfikowania towarzyszącego każdej lekturze indywidualnego czytelniczego doświadczenia. Tym samym, pomimo obecnych w opowieści uproszczeń i generalizacji, otwiera się on na jednostkowy odbiór, dziecięcy czy dorosły.

Bibliografia

- BOSELLI, A., GATTI, V. (2016). *Los indomables pensamientos del Señor O*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- BURNETT, F.H. (1999). *Tajemniczy ogród* (przeł. J. Włodarkiewicz). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- CACKOWSKA, M. (2009). *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej dla dzieci w Polsce – część II*. „Ryms”, 6, s. 14-16. Pozyskano z http://ryms.pl/artykul_szczegoly/12/czym-jest-ksiazka-obrazkowa-o-pojmowaniu-ksiazki-obrazkowej-dla-dzieci-w-polsce-czesc-i-ii-i-iii.html.
- CACKOWSKA, M., DYMEL-TRZEBIATOWSKA, H., SZYŁAK, J. (red.) (2017). *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*. Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- ECO, U. (1996). *Nadinterpretowanie tekstów*. W: S. Collini (red.), *Interpretacja i nadinterpretacja*. Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- FORTUNA, P. (2007). *Zmiana przekonań w wyimaginowanym świecie. Rola wyobraźni w perswazji narracyjnej*. W: P. Francuz (red.), *Obrazy w umyśle: studia nad percepcją i wyobraźnią* (s. 249-270). Warszawa: Scholar.

- HALLBERG, K. (1982). *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen*. „Tidskrift för litteraturvetenskap”, 3–4, s. 163–168.
- KLINGER, E. (1990). *Daydreaming: Using Waking Fantasy and Imagery for Self-Knowledge and Creativity*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher.
- KLINGER, E. (1994). *On Living Tomorrow Today: The Quality of Inner Life as a Function of Goal Expectations*. W: Z. Zalewski (red.), *Psychology of Future Orientation* (s. 97-106). Lublin: TN KUL.
- ŁAPIŃSKI, Z. (2009). *Widziane, wyobrażone, pomyślane*. „Teksty Drugie”, 1-2, s. 46-56.
- MARUSZEWSKI, T. (2011). *Psychologia poznania. Umysł i świat*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- MĘCZKOWSKA-CHRISTIANSEN, A. (2010). *Dyskursy dzieciństwa a polityka. Pomiedzy wykluczeniem a obywatelskim uczestnictwem*. „Problemy Wczesnej Edukacji”, 2 (12), s. 25-38.
- NIKOLAJEVA, M., SCOTT, C. (2006). *How Picturebooks Work*, New York-London: Routledge.
- NIKOLAJEVA, M. (2014). *Reading for Learning: Cognitive Approaches to Children's Literature*. Amsterdam: Benjamins.
- NODELMAN, P. (2008). *The Hidden Adult: Defining Children's Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- POULET, G. (1977). *Metamorfozy czasu: szkice krytyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- REISBERG, D., WILSON, M., SMITH, J.D. (1991). *Auditory Imagery and Inner Speech*. W: Logie, R.H., Denis, M. (red.), *Mental Images in Human Cognition* (s. 59-81). Amsterdam-New York: North-Holland.
- REMBOWSKA-PLUCIENNIK, M. (2012). *Poetyka intersubiektywności: kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- REMBOWSKA-PLUCIENNIK, M. (2009). *Wizualne efekty i afekty. Obrazowanie mentalne a emocjonalne zaangażowanie czytelnika*. „Teksty Drugie”, 6, s. 120-134.
- RICOEUR, P. (1984). *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*. „Pamiętniki Literackie”, LXXV, s. 269-286.
- ROUSSEAU, J.J. (1955). *Emil czyli o wychowaniu. 1*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- ROUSSEAU, J.J. (1967). *Przechadzki samotnego marzyciela*. Warszawa: Czytelnik.
- SINGER, J.L. (1980). *Marzenie dzienne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- STEPHENS, J. (2011). *Schemas and Scripts: Cognitive Instruments and the Representation of Cultural Diversity in Children's Literature*. W: K. Mallan, C. Bradford (red.), *Contemporary Children's Literature and Film* (s. 12-35). Palgrave Macmillan. doi 10.1007/978-0-230-34530-0_2.
- ZALEWSKI, Z. (1994). *Towards a Psychology of the Personal Future*. W: Z. Zalewski (red.), *Psychology of Future Orientation*. Lublin: TN KUL.
- ZIMBARDO, P., BOYD, J. (2009). *Paradoks czasu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

KAROLINA STĘPIEŃ***TAMING THE FUTURE: THOUGHTS, DREAMS, AND IMAGINATION IN LOS INDOMABLES PENSAMIENTOS DEL SEÑOR O BY AMALIA BOSELLI AND VERO GATTI***

The paper focuses on the Argentine picture book for children by Amalia Boselli and Vero Gatti titled *Los indomables pensamientos del Señor O* from 2013. It is suggested to analyze the text with respect to Rousseau's philosophical reflections on time and dreaming as seen by Poulet, and on the basis of the future orientation paradigm and the concept of daydreaming studied from the psychological perspective. The research revolves around the relationship between the main character's mental imagery and his perception of the future, with regards to actions he undertakes. Over time, Mr. O's thinking process becomes dominated by the anticipatory imagination which deprives him of boundless creativity experienced in childhood. Eventually the protagonist's journey ends with the triumph of creative imagination. It is through numerous references to the emotionality and sensuality — present at both verbal and visual levels — that the text by Boselli and Gatti intensifies a singular reading experience. Thus, despite several simplifications and generalizations, it opens up to the individualized (child and adult) reader response.



KATARZYNA SLANY Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
KSENIA OLKUSZ Ośrodek Badawczy Facta Ficta

APOKALIPSA ZOMBIE WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE DZIECIĘCEJ

Wprowadzenie

Artykuł stanowi studium interpretacyjne trzech anglosaskich utworów zombiecentrycznych (nietłumaczonych na język polski): *A Brain is for Eating* (2001) Dana i Amelii Jacobsów z ilustracjami Scotta Brundagea, *Peanut Butter & Jelly Brains* (2015) Joe'go McGee i Charles'a Santoso oraz *Zombie Cat. The Tale of a Decomposing Kitty* (2012) Isabel Atherton i Bethany Straker. Teksty te, skierowane do dzieci w młodszym wieku szkolnym, należą do popularnego we współczesnej literaturze dziecięcej nurtu monsterologicznego (Warner 2000:45). Nurt ten rozwija się prężnie na gruncie anglosaskim od lat 50. XX wieku, co autorki niniejszego artykułu omawiały wyczerpująco w pracach poświęconych XX- i XXI-wiecznej monsterologicznej literaturze dziecięcej, ale także tej dedykowanej dorosłym (Olkusz 2010, Olkusz 2016a, Olkusz 2016b, Olkusz 2016c, Olkusz 2018, Olkusz 2019, Slany 2016, Slany 2017a, Slany 2017b, Slany 2017c, Slany 2017d).

Anglosascy twórcy literatury dziecięcej, w przeciwieństwie do polskich, nie tabuizują grozy oraz monstrów, traktują je jako tematy dyskursywne, budzące w niedoroslach naturalną fascynację połączoną z lękiem. Dzieci w wieku przedszkolnym pokonują ów lęk podczas gestycznych, słownych i ruchowych zabaw „w strachy” oraz „straszenie się”, a także poprzez improwizowanie makabrycznych, frenetycznych i groteskowych rymowanek lub opowiadań strachu (*ghoulish stories*), nazywanych folklorem dziecięcym, mającym funkcję ludyczną i kompensacyjną (*Haunting Experience. Ghosts in Contemporary Folklore* 2007). Najmłodsi konfrontują się ze strachem między innymi w trakcie lektury książek obrazkowych, których dominantą kompozycyjną są straszdyła, potwory, monstra – postrzegane analogicznie jak w folklorze dziecięcym jako wyszydzone i sprofanowane, ukazane w rubasznej wersji „na opak”, w którą wycelowany jest ostentacyjny, obrazoburczy, rewolucyjny dziecięcy śmiech (Slany 2017a: 3–19). W książkach tych monstra sprowadzone są do „atrap strachu”, które mogą odbiorcy dziecięcy parodiować i wyśmiewać, zgodnie z ich dominantami kompozycyjnymi, określanymi jako *ridiculing*, *clowning*, *mockery* (Slany 2017b: 13–30). Marina Warner pisze, że twórcy anglosascy są świadomi zarówno ludycznego potencjału monstrualności, w którym lubują się dzieci młodsze, jak i monstrualności groźnej, mrocznej, związanej ze śmiercią, bliższej zainteresowaniom odbiorców młodzieżowych (Warner 2000: 324). Badaczka dodaje, że autorów cieszy traktowanie dziecka jako partnera literackiej zabawy oraz fakt, że potrafią sprostać jego emocjonalnym oczekiwaniom (tamże: 325). Takiego stosunku do rekwizytorni grozy i monsterologicznej brakuje polskim autorom, co zostanie rozwinięte w dalszej części artykułu.

Gdyby chcieć wskazać kanoniczne nazwiska zagranicznych pisarzy, którzy zapożyczyli z folkloru dziecięcego karnawałowe strategie odczyniania strasznych oblicz monstrów śmiechem, byłiby to: Mercer Mayer, Maurice Sendak, Lemony Snicket, David McKee, Roald Dahl, Dick Gackenbach, Ed Vere, Edouard Manceau, Ed Emberley, Paul Hoppe, Amanda Noll, Pat Hutchins, Claire Freedman i Ben Cort, Nicola L. Robinson, Russel Hoban i Quentin Blake, Enric Lluch, Dan i Amelia Jacobsowie, Joe McGee, Isabel Atherton, Peter Haswell, Margarita del Mazo oraz wielu

innych. Osobno należałoby potraktować twórców piszących dla młodzieży, wśród których na uwagę zasługują: Chris Priestley, Neil Gaiman, John Connolly, Joanne K. Rowling, Zilphy K. Snyder, Patrick Ness, Ransom Riggs, Joke van Leeuwen, John Boyne, Stefan Ljungqvist czy Ian Ogilvy. Zostają oni przywołani jako twórcy wyraziści, którzy nowatorsko podchodzą do literackiej monsterologii. Ich twórczość na polskim gruncie omówiona została w szeregu prac Macieja Skowery, Weroniki Kosteckiej, Lidii Urbańczyk-Tulik i Katarzyny Slany.

Klasycznymi bohaterami monsterologicznej literatury dla dzieci młodszych są potwory i stwory różnej proveniencji (Slany 2017c: 5). Slany pisze, że „twórcy wymiennie używają terminów potwór, monstrum i stwór, gdyż często pojęcia te utożsamiają i stosują w odniesieniu do istot fantastycznych o zniekształconym, hybrydycznym, groteskowym i zoomorficznym wyglądzie” (tamże: 6). Oddzielnie mówić możemy o galerii topicznych straszdeł, popularnych we współczesnej literaturze dziecięcej, na gruncie której podlegają istotnym dla postmodernizmu intertekstualnym przekształceniom w ramach pastiszu oraz parodii tradycyjnych figur grozy (Kostecka 2014: 150). Często spotykamy się z książkami obrazkowymi, w dość jednoznaczny sposób operującymi postaciami strachów, w których przypisuje się im osobowość dziecka i jego zamięłowanie do zabawy, w wyniku czego straszdeła stają się ikonami karnawałowej literatury dla niedorostłych i noszą miano „fantomów udziecięconych” (Slany 2016: 145). Współczesna literatura dla najmłodszych uludycznia potwora, który wpisany w scenię karnawału traci pierwotną (groźną) tożsamość.

W Polsce literatura monsterologiczna dla niedorostłych jest niezwykle uładzona i grzeczna, a jej bohaterem jest monstrum jako fantom uczłowieczony, będący reminiscencją antypotworów wypracowanych przez wskazanych wyżej pisarzy anglosaskich. Przykładami mogą być następujące książki wykorzystujące rekwizytornię monsterologiczną: Kaliny Jerzykowskiej (*Widma z ulicy Wydmowej* 2018), Joanny Olech (*Gdzie diabeł mówi...do usług!* 1997), Marcina Szczygielskiego (*Serce Neftdy* 2017, *Bez piątej klepki* 2018), Grzegorza Kasdepke (*Potwór* 2012, *Wakacje potworaka* 2003, *Potworak i inne kosmiczne opowieści* 2014), Katarzyny Ryrych (*Siódma piszczałka* 2017), Michała Rusinka (*Księża potworów* 2017), Martyny Skibińskiej i Anny Niemierko (*Kazio i Nocny Potwór* 2005), Roksanę Jędrzejewskiej-Wróbel (*Gębolud* 2004), Magdaleny i Sergiusza Pinkwartów (*Drakulcio ma kłopoty. Klątwa* 2015), Anny Onichimowskiej (*Prawie się nie boję* 2016, *Dobry potwór nie jest zły* 2000), Pawła Pawlaka (*Ignatek szuka przyjaciela* 2015), Grzegorza Gortata (*Nie budź mnie jeszcze* 2013), Marii Ewy Letki (*Diabelek* 2004), Joanny Papużyńskiej (np. *Rokiś wraca* 1981), Stanisława Pagaczewskiego (*Gospoda pod upiorkiem* 1968) lub zbiory opowiadań: (*Opowiadania z kluczem* 2015, *Opowiadania z dreszczykiem* 2017, *Czarownice są wśród nas* 2017).

Powielany wizerunek oswojonego potwora może stać się dla niedorostłych czytelników nudny i przewidywalny, zwłaszcza że już dzieci w młodszym wieku szkolnym mają świadomość fikcyjności, figuratywności i umowności kanonicznych cech monstrów, zrozumiała jest dla nich też idea intertekstualnej zabawy wpisanej w dyskurs o monstrach, co opisują badacze anglosascy w pracach: *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders* (2008), *The Gothic Fairy Tales in Young Adults Literature: Essays on Stories from Grimm to Gaiman* (2014) oraz Michael Howarth w książce *Under the Bed, Creeping: Psychoanalyzing the Gothic in Children's Literature* (2014), a także Shryock K. Hood w studium *Once Upon a Time in a Dark and Scary Book: The Messages of Horror Literature for Children* (2018), a w Polsce

Katarzyna Slany w monografii *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana* (2016). Fakt ten znany badaczom grozy w literaturze dziecięcej i twórcom anglosaskim, niekoniecznie dostrzegany jest przez polskich autorów piszących dla dzieci. W rodzimej literaturze monsterologicznej dla niedorosłych trudno podać przykłady, które byłyby wysokoartystyczne, jak i warsztatowo odpowiednie do wykorzystania w edukacji szkolnej. Polscy twórcy rzadko sięgają po jakiegokolwiek monstruarium, niełatwo przychodzi im też mierzenie się z wymagającym i trudnym sztafażem fantastyki grozy. Wynika to zapewne z tabu kulturowego, jakim okryte są w polskiej literaturze dla dzieci tematy i motywy związane z grozą, makabrą, turpizmem, śmiercią, maskarami, monstrami czy nieupostaciowionym złem i lękiem. W polskiej literaturze dla niedorosłych nie ma tradycji sięgania po nie, w końcu jeszcze w 2 poł. XX wieku usuwano z różnych baśni wszystkie fragmenty mogące narażać dzieci na strach (Wortman 1985: 88). Nie dziwi więc w Polsce brak kultowych twórców horroru dla dzieci i młodzieży, takich, jakimi przykładowo są wspomniani Gaiman lub Priestley. Pisarze ci to miłośnicy horroru, znawcy wszelkich monstruariuszy, którym pasja i wiedza podpowiadają oryginalne, nowatorskie, czasami kontrowersyjne fabuły tekstów kultury dla niedorosłych. Jeżeli polska literatura grozy dla dzieci ma się rozwijać (na razie od wielu lat w omawianym obszarze trwa stagnacja lub pojawiają się słabe propozycje), warto aby po formułę horroru sięgali twórcy podobni do Priestleya i Gaimana, czyli ci, którzy rozumieją jej konwencję, przeobrażenia, znają wpisane w nią tematy, motywy, wątki oraz potrafią je nowocześnie reinterpretować, a także nadać im właściwy klimat i sens warunkowany odbiorcą tej literatury.

Szczególnie trudno wskazać nowatorskie polskie interpretacje interesującego nas w tym szkicu zjawiska zombizmu. Co ciekawe, jest ono mocno akcentowane w zachodniej literaturze dziecięcej, inspirowanej posthumanistyczną wymową zombie apokalipsy, związaną z zagrożeniami kulturowymi, planetarnymi i ekologicznymi. Jedyną polską powieścią dla dzieci, która podejmuje temat zombizmu jest wyróżnione przez Polską Sekcję IBBY (International Board of Books for Young People) w 2015 roku *Strachopolis* Doroty Wieczorek. Utwór ten został przez nas zbadany osobno (Slany 2017d), dlatego tutaj jedynie sygnalizujemy, że jest to ciekawa pozycja literacka dla niedorosłych. Na tle współczesnej polskiej literatury dziecięcej, operującej ludycznym strachem i karnawałową monsterologią, wydaje się nieszablonową propozycją lektury, w której autorka wykorzystuje mało znane na polskim gruncie funkcje zombie, zdejmując z nich *odium* czystej grozy lub czystej ludyczności. W powieści tej zombie uwikłane są w istotne dla współczesności problemy społeczne, ukazane między innymi jako „korporacyjne szczury”, lecz zasadniczym motywem organizującym fabułę jest przedstawienie ich jako Innych – zakorzenionych w dyskursach genderowych, równościowych, rasowych i im podobnym. Ze *Strachopolis* chętnie zapoznają się nie tylko małoletni polscy czytelnicy, ale także zagraniczni miłośnicy literackiej monsterologii, którzy wysoko cenią gruntowne przygotowanie merytoryczne twórców, sygnujących swe utwory formułą horroru lub motywem monstrów. Powieść Wieczorek mogłaby zwrócić uwagę również zagranicznych badaczy literatury grozy dla dzieci, autorka bowiem rearanżuje rekwizytornię monstrualności w celu uwrażliwienia młodego odbiorcy na zagadnienia „antropologicznie wrażliwe” (*Posthumanism in Young Adult Fiction* 2018). Terminem tym obejmujemy trudne tematy społeczne, bliskie wszystkim współczesnym społeczeństwom, będące miejscami wspólnymi w wielokulturowej przestrzeni edukacji. Społeczne metafory zombie, przywołane przez Wieczorek, wyjaśni krótkie omówienie współczesnej teorii zombizmu.

Wprowadzenie do współczesnej teorii zombizmu

Victoria Carrington, Esther Priyadharshini, Jennifer Rowsell i Rebecca Westrup we wstępie do tomu zatytułowanego *Generation Z: Zombies. Popular Culture, and Educating Youth* piszą, że zombie stanowią jedną z najpotężniejszych metafor pojawiających się we współczesnej kulturze popularnej, a w związku z tym stanowią mogą niezwykle użyteczne narzędzie kreacji artystycznej (Carrington, Priyadharshini, Rowsell, Westrup 2016: 1). Ogromną rolę w spopularyzowaniu motywu zombie odgrywa duża nośność znaczeniowa tej figury, bogactwo konotacyjne oraz sieć skojarzeń rozciągająca się od tych najbardziej podstawowych, jak pozbawione woli monstra, po bardziej wysublimowane czy aktualne dyskursy, jak posthumanizm, postkolonializm, władza polityczna, starzenie się społeczeństw, uchodźstwo, korporacjonizm lub kryzys społecznego zaufania¹.

Problematyka zombie mocno związana jest między innymi z problematyką ekonomiczną, czego refleksami są określenia, takie jak „banki zombie”, „zombie kapitalizm”². David McNally, autor książki zatytułowanej *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*, zauważa, że w kontekście relacji pomiędzy nowoczesnym kapitalizmem a potwornością

Monstrualność współczesności nie zaczyna się i nie kończy na szokujących kryzysach rynków finansowych, jakkolwiek mogą one być bolesne i dramatyczne. Zamiast tego, podstępność kapitalistycznej groteskowości ma związek z jej niewidzialnością czy, innymi słowy, sposobami, w jakie monstrualność staje się normą i naturalizowana poprzez kolonizację podstawowej materii codziennego życia, poczynając od podszewki materialistycznego doświadczenia w nowoczesnym świecie. Tym, co najbardziej uderzające w [figurze – K.O. K.S.] kapitalistycznego monstrum, jest jego nieuchwytna zwyczajność, pozornie niewidoczna integracja z banalnymi i przyziemnymi rytmem codziennej egzystencji. [...] W takich okolicznościach obrazy wampirów i zombie często dramatyzują głębokie zmysły materialnej wrażliwości, która przenika współczesne społeczeństwo. [...] to paradoks naszej epoki, że potwory są wszędzie i nigdzie (McNally 2011: 1–2).

Z kolei Daniel W. Drezner spostrzega niezwykle interesującą zależność, wskazując, że:

Humanistyka i *hard science* poświęcały nieustannie uwagę problemowi, jaki stwarzają ożywione zwłoki uczujące na ludzkich ciałach. [...] Kiedy w pracach socjologów wspomniane zostają zombie, czyni się to zazwyczaj tylko z powodów metaforycznych. Podczas gdy ekonomiści opracowali twardy model optymalnej taktyki makroekonomicznej odwołującej się do świata wampirów, dopiero niedawno zaczęli wykorzystywać funkcję konsumpcyjnych działań zombie. Pomimo specyfiki zachowań tłumu w odniesieniu do żywych trupów, socjologowie nie przyglądali się dotąd społecznej towarzyskości zombie. Nauki polityczne dopiero zaczynają zajmować się reakcjami politycznymi i kwestiami zarządzania związanymi z żywymi trupami. W porównaniu do wykonanej pracy w pokrewnych dyscyplinach, nauki społeczne w ogóle – a zwłaszcza te dotyczące stosunków międzynarodowych – cierpią z powodu braku badań odnoszących się do zombie (Drezner 2015: 18–19).

¹ O czym więcej przeczytać można w książce K. Olkusz (2019), *Narracje zombiencyczne. Literatura – Teoria – Antropologia*, Universitas: Kraków.

² McNally pisze: „Gdy banki upadły i zachwiała się pozycja globalnych korporacji, a miliony zostały wyrzucone z pracy, eksperci mówili o »bankach zombie«, »ekonomii zombie«, »kapitalizmie zombie«, nawet o nowej »polityce zombie«, gdzie bogaci pożerali biednych”. D. McNally (2011), *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*, Haymarket Books: Leiden, s. 2.

Wszelako pisząc o popularyzacji tekstów o zombie i uwikłaniu ich w kwestie aktualnych lęków społecznych jako wykładni nowego ujęcia estetycznego tych figur, Eric Boyer słusznie wskazuje na ścisły ich związek z obawami przed terroryzmem. Otóż w wyniku rozmaitych przemian politycznych „powolna w ruchu i nieograniczona (komunistyczny/wyobcowany konsument) horda zombie XX wieku, stała się [...] poruszającymi się szybko (terrorysta/zarażony) zombie z XXI wieku” (Boyer 2015: 1140). To ujęcie z jednej strony pogłębia wykładnię metaforyki zombicznej, a z drugiej sygnalizuje tendencje artystyczne do portretowania hord nieumartych nie tylko jako powolnych i otępiałych, lecz także jako zbiorowości agresywnych, nierzadko obdarzonych zdolnościami motorycznymi, kierowanych siłą odśrodkową.

Wśród istotnych kwestii związanych z asocjacjami zombicznymi, wymienić warto problematykę obcości. W przeciwieństwie bowiem do żywego obcego, fizyczna powłoka zombie zostaje całkowicie i nieodwracalnie zawłaszczona przez śmierć. Podobna sytuacja wikała je w dyskurs cielesności, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę fakt, iż

[...] ciało funkcjonuje jako generator metafor, przyczyniając się do somatyzacji świata, tym samym kształtuje otaczającą je realność, określa ją i interpretuje. [...] Potencjał metaforyczny ciała bywa przypisywany temu, co pierwotne, prymarne i podstawowe w obcowaniu z otaczającą rzeczywistością (Łebkowska 2012: 104–105).

W narracjach zombiecentrycznych³ ciało stanowi wieloaspektowy problem, bywa bowiem pokarmem, co narusza kulturowe tabu antropofagii, a jednocześnie odczytywać je można jako autoimmunologiczne zagrożenie, skoro genezą epidemii (i transformacji ciała) są ludzkie działania, a więc eksperymentowanie – medyczne, farmakologiczne, bioterrorystyczne – z organizmami żywymi. Ponadto, co ważne, ciało zombie postrzegać można również jako koncepcyjne połączenie dwóch paradygmatów, a mianowicie wirusologicznego Jeana Baudrillarda oraz autoimmunologicznego Jacquesa Derridy. Obie koncepcje wnikliwie przeanalizował Michał Kłosiński:

Wirusologia opiera się [...] na opozycjach: wewnątrz – zewnątrz, swój – obcy. Z drugiej strony nowa metaforyka autoimmunologii służy przekraczaniu sztucznych granic, uznając, że nie ma już wyraźnego rozdziału na to, co w środku, i na to, co na zewnątrz, że wszystkie procesy

³ Termin ten (zaproponowany przez K. Olkusz) oznacza taki rodzaj narracji, w której koncept światotwórczy ogniskowany zostaje wokół implikacji związanych ze zmianami w układach społecznych, politycznych, ekonomicznych czy obyczajowych, będących rezultatem zaburzenia dawnego porządku w wyniku pandemii lub epidemii zombizmu. Żywe trupy albo liczne ich warianty stanowią będą konstytutywny element światotwórczy, definiując status bohaterów w rzeczywistości przedstawianej i dookreślając stan tejże jako porządek aktualnie się załamujący lub zdestabilizowany już wcześniej z powodu rozprzestrzenienia się plagi zmartwychwstałych, dążących do zarażenia i/ lub konsumpcji albo przetransformowania wszystkich żywych członków społeczności. Istotny jest w utworach zombiecentrycznych imperatyw redukcji roli jednostki do mobilnego nosiciela wirusa lub pasożyta oraz wyłączenie tych funkcji mózgu, które odpowiadają za pamięć (np. tożsamość), emocje (np. empatię, strach, cierpienie) i reakcje bólowe (np. niewrażliwość na obrażenia) jako zbędnych dla roli inkubatora i zarażającego. Mechanizmy determinujące funkcjonowanie świata oraz poczynania bohaterów są w takich wypadkach tożsame. Wirusy/ pasożyty chcą się replikować i przechodzić na możliwie największą liczbę nosicieli. Nie jest przy tym istotne, w jakiej konwencji realizowany jest tekst, ponieważ wspomniane koncepcje światotwórcze oparte zostały na determinantach pandemicznych, będących rezultatem globalnego zainfekowania schorzeniem, wywołującym stan pozbawienia świadomości i zredukowania tejże do prymarnej potrzeby przenoszenia i powielania wirusa poprzez kontakt z krwią oraz wydzielinami ciała. Więcej o takich kontekstach przeczytać można w pracach K. Olkusz poświęconych zjawisku zombizmu, m.in. w K. Olkusz (2016), *Jak „ugryźć” temat? Wieloaspektowość figur zombie*, [w:] *Zombie w kulturze*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta: Kraków, s. 17–29.

odbywające się na poziomie mikrobiologicznym stanowią część systemu ciała, polityki tego systemu itp. O ile wirusologia w tym podziale postrzega człowieka jako obiekt ataku z zewnątrz, o tyle autoimmunologia myśli o człowieku jako o systemie, który sam zasiedlany jest przez miliony mikroorganizmów, bez których nie byłby w stanie funkcjonować. Wirusologia stara się ustalić granice pomiędzy ciałem i ciałem-obcym, podczas gdy autoimmunologia te granice bezustannie dekonstruuje. Obce ciało zamieszkuje nasze ciało, obcy jest w nas (Kłosiński 2015: 208).

Zombie jest produktem wirusologii, ponieważ zaraża, zagrażając jednym ciałem z zewnątrz innemu ciału. Jest więc figurą lękotwórczą, wyrażającą strach przed obcym, zwłaszcza tym zdeindywidualizowanym. Równocześnie jednak ciało zombie jest arcyłudzkie, odsłaniając „obrzydzenie śmiercią, którą »ja« jestem” (Kristeva 2007: 29).

Istnienie zombie warunkowane jest nadto poprzez cielesność zbiorową, wyrażając się w szczególnym *neo-danse macabre*, w którym kolektywność tę tworzą członkowie pochodzący z każdej grupy społecznej. Wędrujące hordami żywe trupy stanowią jeden, połączony w śmierci, poddany dekompozycji organizm, determinowany imperatywem pochłaniania innych ciał po to, by – jako kolejne zainfekowane – stały się częścią tej niewysłowionej upiornej zbiorowości, która ostatecznie pożre i zniweczy ludzkość. O swoistej pandemizacji współczesnej kultury przez rozmaite reprezentacje zombie Elana Gomel pisze następująco:

Jeżeli zombie w istocie „weszły w prawdziwe życie”, musimy rozważyć, co to oznacza dla dwudziestopiętnastowiecznej egzystencji. Jeżeli obecny wysyp żywych trupów poprzedzał postmodernizm, to tendencja do artykułowania podmiotowości rezonuje z poetyką zombifikacji. W istocie, gdzieś poza Jamesonowskim podmiotem rozproszonym, kształtuje się znacznie bardziej ekstremalny model ponowoczesnej jaźni – jej nieobecność (Gomel 2018: 174–175).

Taka „nieobecność” konkretyzuje się w narracjach zombiecentrycznych w modelu uprzedmiotowienia, w sytuacji, gdy żywy i świadomy przeobraża się w zreanimowanego martwego. Odmienność, błyskawiczne, odruchowe niemal, oddzielenie zombie od świata podmiotowego, staje się niezwykle dotkliwie, gdyż, jak zauważa Emma Austin, „przez odmowę ostatecznej kategoryzacji [...], zombie jest ostatecznym odrzuceniem” (Austin 2015: 177). Oznacza to, że świat opanowany przez nie staje się – *nomen omen* – ucieleśnieniem rozpadu ludzkości. Publiczna przestrzeń, zdominowana przez wiecznie głodne monstra, jawi się jako terytorium odwróconego porządku, naruszonych reguł. Gdy brakuje żywych, to obcy martwi przejmują we władanie ich domenę, wprowadzając się na ich miejsce, zawłaszczając i zanieczyszczając wszystko abiektem (tamże: 179–180). Monstrualna cielesność – groteskowa i liminalna – stawia opór życiu, nie pozwalając na kontynuowanie istnienia w dotychczasowym formacie. Same zombie stanowią symulację bytu, a ich traumatyzująca obecność wskazuje na atrofię wszelkiej ludzkiej aktywności zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym. Co więcej, jak zauważa Fran Mason:

W świecie zombie ludzie są również mięsem, które może zostać przez nie pochłonięte lub zainfekowane [...]. Materialistyczna koncepcja człowieka i zombie jako mięsa sugeruje, że jedyną rzeczą, która oddziela tę parę, jest sama śmierć, a ich podobieństwo wyrażone bywa także w inny sposób [...], pokazujący apokalipsę zombie, w której ocaleni stają się bardziej dzicy niż żywe trupy, które im zagrażają (Mason 2015: 195).

Oznacza to po prostu uprzedmiotowienie człowieka, zredukowanie go do niemal tych samych instynktów, które determinują zombie. Pragnienie przetrwania za wszelką cenę staje się podstawą dehumanizacji jednostki w świecie, w którym jest ona zaledwie pożywieniem dla nieumarłych i przeszkodą dla żywych.

Wydawać by się mogło, że figura zombie została już mocno wyeksploatowana przez współczesne kino i literaturę, zaczyna więc powoli odchodzić do lamusa. Przywoływana wcześniej Gomel komentuje to następująco:

Faktem [...] jest, że żywy trup – czyli całkowite przeciwieństwo seksownego wampira, tajemniczego obcego czy uwodzicielskiego cyborga – jest nie tylko nieestetyczny, lecz przecież także i nudny. Z martwych wszak powstają, pożerają żywych, którzy też się następnie reanimują jako zombie – i tak raz po raz, raz za razem (Gomel 2018: 174–175).

Gomel nie wspomina jednak, że zapomniana rekwizytoria grozy odżywa na nowo na gruncie współczesnej literatury dziecięcej. Szczególnie dotyczy to zjawiska zombizmu uwikłanego w omówioną wyżej metaforykę społeczną, ekonomiczną i ekologiczną. Autorzy anglosaskich monsterologicznych utworów dla dzieci są wrażliwi na przekazy, jakie niosą ze sobą narracje zombiencentryczne kierowane do dorosłych. Dlatego w książkach dziecięcych sygnowanych motywem zombie odchodzi się od ściśle horrorowej formuły na rzecz zaangażowania zombizmu w konteksty istotne dla postmodernizmu i posthumanizmu. Pytania, które się nasuwają, dotyczą dwóch kwestii:

- 1) w jakim stopniu anglosascy autorzy utworów skierowanych do dzieci mogą odwoływać się do ukształtowanego przez różne konwencje modelu narracji zombiencentrycznej oraz
- 2) kiedy na polskim gruncie spodziewać się możemy nowatorskich aranżacji motywu zombizmu?

Zombiencentryczne narracje dla dzieci

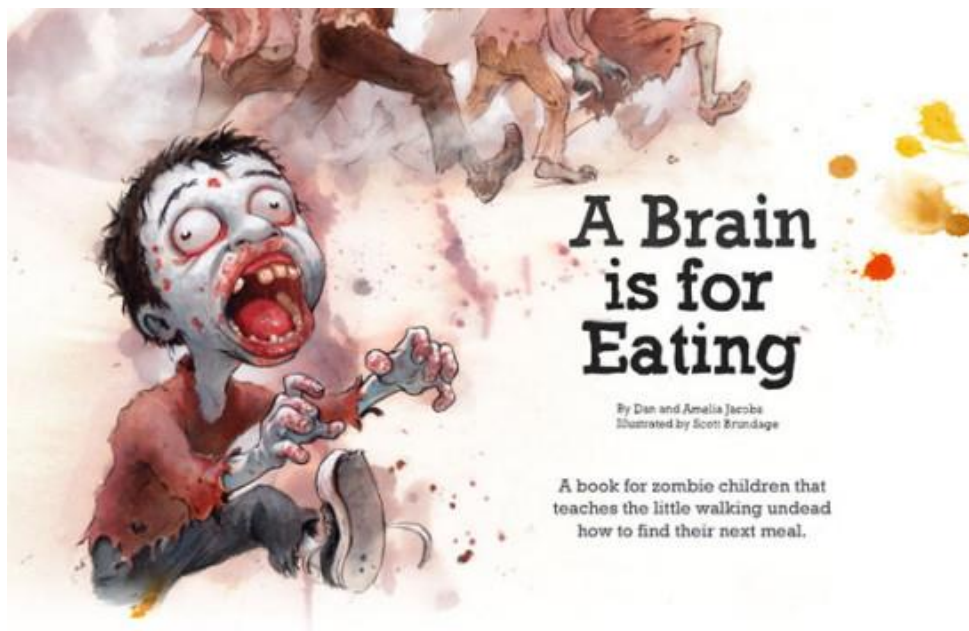
Pośród wielu zagranicznych zombicznych książek dla dzieci warto wymienić te, które cechuje ludyczna fabuła i obecność metafor zombizmu związanych z innością, odmiennością, wykluczeniem oraz tolerancją. Przywołajmy *Zombelinę* (2013) Kristyn Crow i Molly Idle, *Zombie in Love* i *Zombie in Love (2 + 1)* (2015) Kelly DiPucchio i Scotta Campbella, *If I Were A Zombie* (2016) Kate Inglis i Erica Orchard, *My Pet Zombie* (2015) Sherry Snider i PJ Thyme, *The Little Zombie* (2013) Carli Shives, *There is a Zombie in my Closet* (2016) Kena Day'a, *Vinnie The Vegetarian Zombie* (2014) Victorii Zigler, *The Zombie Who Cried Humans* (2019) Briana J. Freemana i Glenn Chadbourne, *The Last Kids on Earth and the Zombie Parade* (2016) Maxa Bralliera i Douglasa Holgate'a, *Rise of the Zombie Rabbit (Undead Pets)* (2013) Sama Hay'a i Simona Copperra, *The Curse of the Zombie Zoo* (2012) Erica Mastersona, *Help! My Brother's a Zombie* (2011) Annie Graves i Glenn McElhinney, *Abigail and Her Pet Zombie* (2014) Marie F. Crow, *Zombies Love Brains* (2016) Colina M. Drysdale'a i Mike'a Klorana, *Stop Bullying Me! I'm Zombie. So what?* (2011) Edwarda Kenta, a także tłumaczone na język polski popularne serie: „Mortynka” Barbary Cantini (wyd. oryg. 2017, pol. 2018) oraz „Moja złota rybka zombie” (wyd. org. 2015, pol. 2016) Mo O'Hary.

Bardziej interesujące wydają się jednak mniej uładzone wizje zombizmu, w których zombie stanowi ucieleśnienie groteski, upostaciowienie nieoswajalnej obcości oraz ekwiwalent makabrycznej śmierci, w sytuacji, w której obecność żywego trupa w utworze dla dzieci odwołuje się do literacko-filmowej zombie apokalipsy. Z takim obrazem spotykamy się w trzech, wspomnianych na początku, książkach obrazkowych: *A Brain is for Eating*, *Peanut Butter & Jelly Brains*, *Zombie Cat. The Tale of Decomposing Kitty*. W utworach tych pojawia się zombie apokalipsa, która podlega regułom karnawału rozumianego po Bachtinowsku jako odwrócenie znanego

wszystkim porządku społecznego na rzecz świata wynaturzonych norm i wartości (Bachtin 1975: 67). Elementem budującym te postapokaliptyczne narracje jest epidemia dotykająca ludzkość oraz podmioty nie-ludzkie, wywołująca transformację ludzi i zwierząt w żywe trupy – nosiciele zarazy i uosobienia obcości w kontekście łamania tabu kanibalizmu. Choć odbiorcą tych zombiecentrycznych książek jest dziecko, uwypuklają one ambiwalentne zachowania ludzkie oraz mechanizmy radzenia sobie w sytuacjach granicznych, szczególnie próby zapanowania nad śmiercią w jej makabrycznej, turpistycznej odsłonie. Ksenia Olkusz pisze, że „Człowiek pochłaniający innego człowieka nie należy już do akceptowalnego porządku świata, staje się *numinosum*, obiektem nieczystym, którego istnienie stanowi rodzaj aberracji. I to właśnie ona, multiplikowana w hordach »szwendaczy«, amplifikowana zostaje do wymiaru pandemii, choroby, która – literalnie – »pożera« społeczeństwa, tworzące je jednostki, odbiera tożsamość i naznacza monstrualnością» (Olkusz 2016a: 19).

We wskazanych trzech książkach nie istnieje wyraźna opozycja między ludycznym a makabrycznym obrazowaniem karnawału, zespala je bowiem groteskowy obraz ciała, czyli obrzydliwe ujęcie Bachtinowskiego „dołu materialno-cielesnego” – kluczowego dla frenetycznej wizualizacji żywego trupa (Bachtin 1975: 47). Przedstawiają to ilustracje dowartościowujące sferę instynktów, na których zombie apokalipsa reprezentowana jest na przykładzie krwiożerczej społeczności dziecięcej. Interesująca wydaje się widoczna na każdej ilustracji hiperbolizacja motywu pożerania, pochłaniania, rozrywania na części ciał ludzkich przez najmłodszych oraz wizja zdeformowanej, zdegradowanej cielesności, w której zombie-dzieci znajdują upodobanie. Obnażanie dziecięcej krwiożerczości wywodzi się bezpośrednio z poetyki folkloru dziecięcego, który jest dowodem na to, że dzieci lubują się w obrazach obscenicznych, skatologicznych i makabrycznych. Zainteresowanych tą tematyką odsyłamy do prac Mariny Warner, Diane Goldstein, Sylvii Grider i Jeannie Banks, Germaine Chloe Buckley i Michaela Howartha, a na polskim gruncie do studiów Doroty Simonides, Jerzego Cieślukowskiego, Joanny Papużyńskiej, Anny Janus-Sitarz czy pracy Slany na temat grozy w folklorze dziecięcym (Slany 2017a:10).

Ekspozowanie makabry i groteski widać szczególnie w książce *A Brain is for Eating*. Karnawalizacja ma tutaj mroczne oblicze i służy uwypukleniu turpistycznego obrazowania. Autorzy odwołują się do fascynacji dzieci makabrą, obrzydliwością, frenezją oraz wszelkiej maści straszidłami zaprezentowanymi w formie gargantuicznej. Dokonują jednak ciekawej inwersji motywu monstrum, którym jest dziecko – wygłodniały, żywy trup. Co więcej, ilustracje w książce nie ukazują rytualnego, osławiającego drastyczne obrazy, ośmieszenia dzieci-zombie, lecz podkreślają ich krwiożerczość poprzez rubaszny fizjologizm i szydercze metamorfozy ciała związane z gwałtowną i nieestetyczną śmiercią. Twórcy *A Brain is for Eating* prezentują zmasakrowane przez dzieci-zombie zwłoki ludzkie – głównie, co oczywiste, dorosłych, a także apokaliptyczne pejzaże: opustoszałe miasta, ulice, uliczki, budynki, w których drzewi napęczniałe od krwi, przejedzone do granic możliwości małe żywe trupy, wyczekujące nowych ofiar.



Ilustracja do książki *A Brain is for Eating* autorstwa Dana i Amelii Jacobsów z ilustracjami Scotta Brundagea, Pale Dot Voyage, New York 2001.

Autorzy nawiązują do popularnego wśród dzieci zwyczaju pokpiwania z dorosłych i profanowania uznanych przez nich świętości, a także do dyskredytowania śmierci w jej najmroczniejszej odsłonie. Mali nieumarli odwracają reguły rytuałów pogrzebowych, rozgrzebują groby, niszczą ciała zmarłych i przemieniają inne dzieci w zombie. Na każdej ilustracji widzimy demonstracyjne atakowanie odbiorców dziecięcych pandemią zombizmu – hordami szwendaczy będących w narracjach zombicznych strażnikami postapokaliptycznego nieporządku. Dla monstrualnych dzieci ciało ludzkie stanowi ulubioną strawę. Autorzy epatują estetyką obrzydliwości, szpetoty oraz portretami najmłodszych czerpiących radość z kanibalizmu. Dyskusyjne jest, czy ta makabryczna karnawalizacja budzi w dziecięcym odbiorcy lęk, przerysowanie jest tutaj bowiem tak znamienne, iż figuratywność zombicznego słowa i obrazu wywoływać może raczej zgrozę i wstręt, podobnie jak obrazy *gore* obecne na gruncie kultowych seriali czy filmów sygnowanych zombie apokalipsą (Kristeva 2007: 29; Howarth 2014: 55–64).

W sukurs obrazowi rusza rubaszna i soczyście fizjologiczna wierszowana narracja:

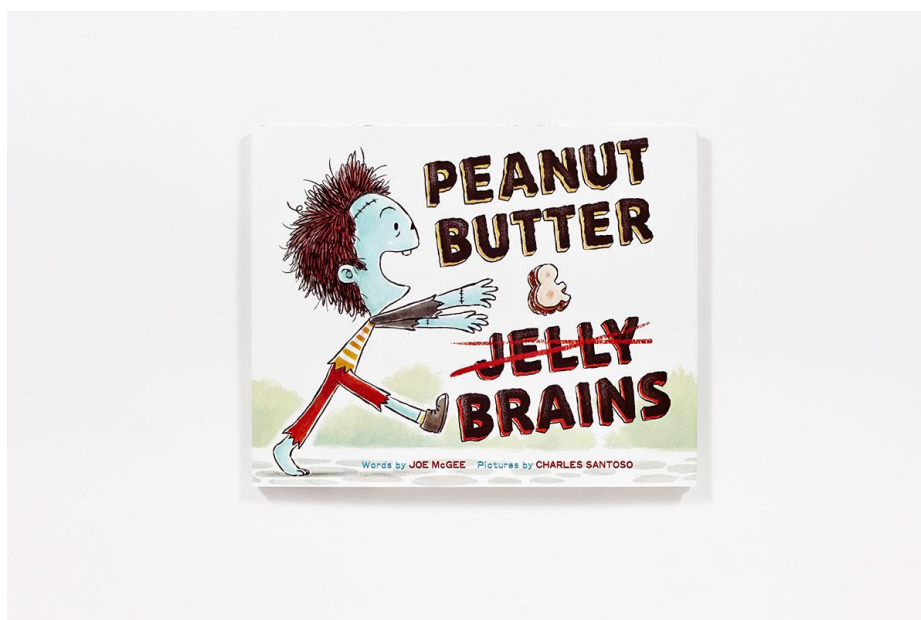
A brain is for eating/ yes, that's what I said/ They come in all sizes and hide in the 'head'/ The package is different/ some big and some small./ Some package has two brains and some none at all./ There are packages in boxes/ that move on fast wheeles./ But find one not moving and you'll have many meals./ If the packing is old and lying in bed/ you may not have long to make it undead./ But if it is young and able and true,/ it will taste that much sweeter/ when its running is through./ So remember these rules and follow the lead/ of your big zombie brothers/ when its time

for the feed./ When hunting for packages/ just say with a roar/ its 'braaaaaains' you are after/ and you always want 'moooooore'./ Always practise fine habits/ when slurping your sup/ and announce to the world/ when your feasting is up (belch)./ Though brains is our diet/ don't waste but a sliver./ Enjoy heart, spleen, and lungs/ both kidneys and liver./ Sharing is caring/ so give what you snatch/ to zombies less able to bag a fine catch (Jacobsowie 2001: [3–8])⁴.

Na przykładzie powyższego fragmentu widać, że autorzy przywiązują dużą uwagę do ekscytacji dzieci-zombie wywołanej zaspokajaniem ekstremalnych potrzeb fizjologicznych. Dziecięcy narratorzy pouczają innych jak polować na ludzi, jak atakować, jak wgrzyzać się w ciało i pożerać jego najlepsze partie. Lincz dzieci na dorosłych, tak charakterystyczny dla folkloru dziecięcego, zostaje tu przedstawiony za pomocą ekstremalnej metafory zombie apokalipsy. To oryginalna i nowoczesna propozycja ukazania rewolty dzieci jako chmary agresywnych, bestialskich zombie demolujących świat. Twórcy rezygnują z nawiązań do typowego dla współczesnej literackiej monsterologii dziecięcej paradygmatu monstrum jako fantoma uczłowieczonego. Nie wpisują też motywu zombie w dyskurs o Innym wymagającym akceptacji lub w projekty terapeutyzujące lęki dziecięce. Zarówno wierszowana opowieść, jak i ilustracje nie bazują na inwersji krwiożerczego wzorca i nie dekontekstualizują zombizmu. Autorzy *A Brain is for Eating* pozostają wierni makabrycznej wykładni zombie apokalipsy, widocznej w przesycie turpistyczną estetyką i wyeksponowaniu katastroficznego oblicza karnawału. Ten rodzaj karnawalizacji wydaje się ciekawy, tym bardziej, że znawczyni postmodernistycznych gier intertekstualnych stosowanych w literaturze dziecięcej, Weronika Kostecka, zauważa, iż większość twórców piszących dla dzieci dokonuje inwersji klasycznych wizerunków postaci grozy, przez co nowoczesne monstra podlegają oswojeniu i zmieniają się w antypotwory (Kostecka 2014: 168). Badaczka zaznacza, że tego rodzaju dekontekstualizacja stanowi zabieg wyrazisty, ale i niebezpiecznie łatwy, co stwarza zagrożenie powstania wtórnego stereotypu (tamże: 169). Twórcom *A Brain is for Eating* zdecydowanie udało się go uniknąć.

⁴ „Mózgi są do jedzenia/ Powiadam to wam!/ Schowane w ludzkich głowach, mają różną masę i różny kształt/ Obiekty ludzkie są dziwne/ Jedne małe, inne spore/ Niektóre z podwójnymi mózgami, niektóre kompletnie bezmózgie/ Obiekty podróżują w maszynach na szybkich kółkach/ Znajdź jednak obiekt, który przemieszcza się sam, a będziesz szybko syty, jesteśmy bowiem szybsi, w ściganiu nie dorównują nam/ Jeśli obiekt jest stary, spiesz się z odebraniem mu życia, bo szybko wykorkuje/ Jeśli jednak obiekt jest młody, ruchliwy i świeży/ będzie smakował soczyściej po długiej ucieczce/ kiedy go samodzielnie dopadniesz/ Pamiętaj o tych zasadach i podążaj za przykładem wielkich braci zombie/ bo pora posiłku jest najważniejsza/ Kiedy polujesz na obiekt/ rób to z groźnym rykiem/ krzycz, że chcesz jego mózgu i mózgow nigdy ci dosyć/ Zawsze stosuj dobre praktyki/ kiedy siorbiesz zwłoki/ manifestuj to światu/ celebry ucztę/ bekaj na potęgę/ Chociaż zombie żywią się mózgami/ Nie marnuj nawet skrawka ludzkiego ciała/ Smakuj serce, śledzionę, płuka, nerek i wątroby/ Dzielić się znaczy dbać o zombiczną brać/ dlatego rzucajcie wszystkie części rozszarpanych obiektów/ mniej zdolne zombie nasycą się nimi, choć nie skosztują największych smaczków”. Przekład filologiczny: Katarzyna Słany.

Inaczej skonstruowana jest książka *Peanut Butter & Jelly Brains*, w której zombie apokalipsa zostaje „węgzorczyzmowana śmiechem” (Slany 2016:220). Strategia ta polega na odczynianiu jej mrocznego znaczenia komizmem, ironią, satyrą i karykaturą, czego konsekwencją jest neutralizowanie niepokojów związanych z grozą zombizmu (Hood 2018: 48). Warner pisze, że metamorficzny humor charakteryzujący tego typu utwory trawestuje grozę wpisaną w obrazowanie katastroficzne, co stanowi najpopularniejszy we współczesnej monsterologicznej literaturze dla najmłodszych fortel w konfrontacji dziecka ze strachem (Warner 2000: 19). Warner zabieg ten wpisuje w poetykę ludycznego karnawału, będącego dominantą kompozycyjną wielu książek obrazkowych dla dzieci, w których fabuły zombiczne lub elementy zombizmu są mocno karykaturyzowane (tamże). Ten rodzaj opowieści zombiecentrycznych jest w literaturze dziecięcej najpopularniejszy.



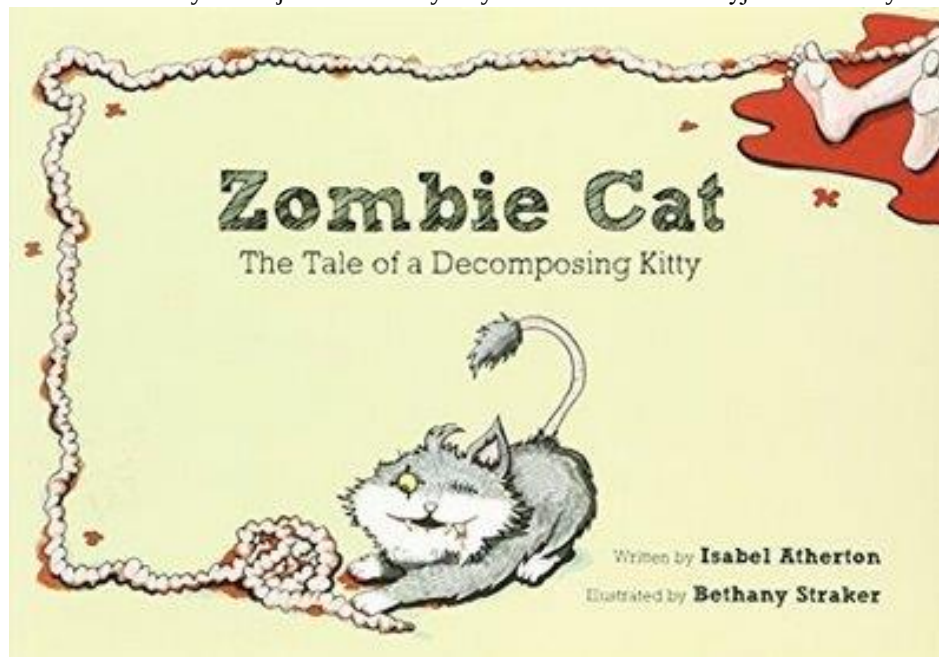
Okladka książki *Peanut Butter & Jelly Brains* autorstwa Joe McGee z ilustracjami Charlesa Santoso, Abrams Books for Young Readers, New York 2015.

Ludyczne podejście do grozy, preferowane przez dzieci młodsze, „długo należało do podziemia kultury dziecięcej, współcześnie jednak stało się elementem kultury oficjalnej, a drażliwy repertuar strachu został świadomie połączony z dzieckiem przez pisarzy, literaturoznawców, psychologów i pedagogów, których coraz mniej przeraża wizja dziecka zafascynowanego grozą, bawiącego się i cieszącego się nią” (Slany 2017a: 10). W *Peanut Butter & Jelly Brains* autorzy dają świadectwo, że postawiona wyżej teza nie jest tylko mrzonką badaczy grozy w literaturze dziecięcej. McGee i Santoso bardzo świadomie operują motywem zombizmu i wykorzystują go jako metaforę jednej z największych bolączek nowoczesności, jaką jest powszechny konsumpcjonizm. Co więcej, zombiczne nienasycenie odzwierciedla nowoczesne

pragnienia ludzi o posiadaniu ogromnej ilości tych samych materialnych dóbr. W omawianej książce zombizm stanowi także metaforę poszukiwania indywidualnej tożsamości oraz autonomii w zunifikowanym i zglobalizowanym świecie. Zombie Reginald wytypowany zostaje na wywrotowca, który, pośród masy dzieci-zombie, pragnących pożerać ludzkie mózgi, marzy o kanapce z masłem orzechowym i galaretką. Kiedy jednak inne zombie masowo zaczynają szukać tego przysmaku, postanawia pożerać ogromne ilości pizzy.

Autorzy celowo rezygnują z widocznego w *A Brain is for Eating* modelu krwiożerczego zombie. Reginald posiada emocje, pewną wrażliwość, a odmawiając partycypacji w kanibalistycznej uczcie, kwestionuje sferę instynktów, którym niewolniczo poddają się żywe trupy. Bunt zombie Reginalda służy propagowaniu wolnościowo-podmiotowego ujęcia monstrualnego dziecka, które odrzuca społeczne mechanizmy unifikacji. Ilustracje podkreślają ludzkie oblicze Reginalda oraz fakt posiadania przez niego sympatycznej osobowości. Omawiana książka, dzięki udanej reinterpretacji pierwotnej natury zombie, w wyrazisty sposób prezentuje osobną względem mas tożsamość jednostki, niepodlegającej zniewolonemu umysłowi. Utwór może być przyczynkiem do rozmowy z dziećmi na temat posiadania/ nieposiadania tożsamości przez zombie – sensem takich działań reinterpretacyjnych – oraz ogólniej zasadności postrzegania monstrów jako znaczących Innych i/ lub Innych bardziej ludzkich od ludzi.

W trzeciej książce, *Zombie Cat. The Tale of a Decomposing Kitty*, pojawia się popularny w zagranicznej literaturze dla dzieci motyw zombie apokalipsy, która dotyka ludzi i zwierzęta. Ciekawym zabiegiem jest traktowanie dziecięcego odbiorcy jako konesera i znawcy narracji zombiecentrycznych. Brak w utworze wyjaśnienia motywu



Okladka książki *Zombie Cat. The Tale of a Decomposing Kitty* autorstwa Isabel Atherton z ilustracjami Bethany Straker, Skyhorse, New York 2012.

zakażenia zombicznym wirusem, zamiast tego mali czytelnicy mierzą się z jego natychmiastowym efektem, a autorka używa profesjonalnych zombicznych terminów, takich jak: *reborn*, *reanimated*, *undead*, *decomposing* (Atherton i Straker: [4–5]). Ilustracje przedstawiają groteskowe obrazy rozkładu ciała zombie kota na tle zniszczonej metropolii. Pojawia się na nich wątek ekstremalnych zachowań zarażonych wirusem zwierząt, co puentuje makabryczna scena rozrywania na części wykrwawiającej się dziewczynki, kłusanej przez hordę zombie kocurów, szwendających się po wyludnionych ulicach. Tytułowego bohatera od tak krwiożerczych zapędów ratują resztki świadomości, które pozostały mu po drastycznej transformacji, dzięki niesłabnącej miłości do swojego opiekuna, u którego zombie kot szuka ratunku.

Kluczowym tematem tej opowieści jest odbudowywanie więzi między człowiekiem a zwierzęciem w trakcie zombie apokalipsy, która jest metaforą zaniku wszystkich więzi społecznych. Książka wychodzi naprzeciw posthumanistycznej krytyce antropocentryzmu, dowartościowującej sytuację społeczną i prawa zwierząt (Wolfie 2008: 15). Obecna jest w niej refleksja wywiedziona świadomie przez autorki z *Human-Animal Studies* oraz *Critical Animal Studies*, czyli z interdyscyplinarnych studiów nad zwierzętami, poświęconych dyskursom o prawach zwierząt, ich podmiotowości, tożsamości, psychice i sferze emocjonalnej (DeMello 2012: 45–50, Hurn 2012: 112–124). Wszystkie odmiany *animal studies* wprowadzają świeże spojrzenie na kwestię zwierzęcą, negując uwarunkowane kulturowo stereotypowe sposoby myślenia o zwierzęciu w kategoriach przedmiotu, istoty służebnej lub produktu (Hurn 2012: 9–10). Omawiany utwór prezentuje rozpacz rozpadającego się zombie kota i rozdarcie wewnętrzne jego opiekuna, który przez szybę obserwuje niekończącą się agonię nie-martwego kocura. Dzięki książce odbiorca dziecięcy ma czas na refleksję nad odrębną perspektywą zwierzęcia jako podmiotu społecznego, a także na rozmowę z dorosłym na temat procesów konstruowania społecznej i kulturowej tożsamości zwierząt, ich praw, śmierci, ale również sytuacji zwierzęcia podczas zagłady, którą interpretować można różnorodnie, niekoniecznie jako futurystyczną zombie apokalipsę.

Opiekun zombie kota postanawia wpuścić go do domu, zszyć jego poszarpane ciało ze względu na łączące ich przed apokalipsą zombie głębokie uczucie. Intrygujące i oryginalne wydają się następujące słowa narratora opowieści:

Jakie and his monstrous cat reached an understanding. Zombie Cat could stay and live with his owner just as long as he promised not to eat him. They would spend their days in quiet, companionable silence while the zombie apocalypse played out around them and the rest of the neighbors were eaten (Atherton i Straker 2012: [11])⁵.

Autorki sytuują doświadczenie przyjaciół poza hermetyczną sferą przeżyć podmiotów ludzkich i poza ludzką perspektywą. Choć apokalipsa zombie jest straszna, obserwujemy ją z bezpiecznej przystani – domu zombie kota i jego opiekuna. Wraz z nimi oglądamy przez szybę zmasowany atak zombie – patrzymy na sceny makabryczne i pełne grozy. Widzimy, jak gwałt zadają sobie ludzie, zwierzęta, ptaki i mamy wrażenie, że pandemia zombizmu dotknęła każdą istotę żywą na Ziemi, poza tą wyłączoną z chaosu dwójką. Zaryzykować można hipotezę, że książka wpisuje się w zootanatologię, czyli mortualne i graniczne opowieści o zwierzętach, w których

⁵ „Jakie i jego potworny kot porozumieli się. Kot Zombie mógł zostać ze swym właścicielem, musiał jednak obiecać, że go nie zje. Spędzali dni w ciszy, spokoju i porozumieniu, podczas gdy apokalipsa zombie pochłaniała wszystko wokół, a bliscy sąsiedzi pozjadali się”. Przekład filologiczny: Katarzyna Slany.

przedstawienie umierania i śmierci zwierzęcia ma wartość autoteliczną ze względu na nieantropocentryczne traktowanie podmiotu zwierzęcego (Kołtyczka 2014: 11).

Opiekun daje zombie kotu szansę na przetrwanie, zszywa jego zarażone ciało i choć ilustracje są groteskowe, makabryczne, osadzone w wizji mrocznego karnawału, płynnie z tej historii przekaz o łamaniu dominującej w kulturze niepamięci o tożsamości i psychice zwierzęcia. Zombie kot nie jest skazany na anonimowość mimo swej drastycznej transformacji. Dlatego utwór ten czytać można jako metaforę umierania ukochanego zwierzęcia, które nie zostaje sprowadzone do rangi rzeczy, nie ginie w sferze niepamięci. Donna Haraway w *Manifeście gatunków stowarzyszonych* twierdzi, że na zwierzęta domowe skłonni jesteśmy patrzeć subiektywnie, porzuciwszy antropomorficzną terminologię na rzecz obszarów psychiki zwierzęcej, dzięki czemu w pełni ujawnia się indywidualna osoba zwierzęcia, zwierzęcy podmiot zostaje zapamiętany (Haraway 2012: 245). Dyskutowana książka pozwala starszym dzieciom dostrzec, że w codziennym dyskursie śmierć zwierząt jest najczęściej anonimowa, a w zwierzęciu nie rozpoznaje się ofiary przemocy, wypadku, kataklizmu itd. (Hurn 2012: 112–124). Apokalipsa zombie jest zatem doskonałą metaforą, by zaprezentować unikatową wartość więzi między człowiekiem i zwierzęciem, ukazując ich jako rodzinę, wspólnotę, z którą dziecko może się utożsamić.

Zombie apokalipsa może być też, jak już wspomniano, metaforą umierania ukochanego zwierzęcia, stąd wyciszenie bohaterów, obserwacja końca świata z domowej niszy, poczucie, że to, co najważniejsze dzieje się w tym jednym miejscu, między związanymi uczuciem podmiotami – ludzkim i zwierzęcym. Dzięki głębszej interpretacji książki możemy pokazać dziecku kulturową reinterpretację śmierci zwierzęcia, które zaczynamy postrzegać jako podmiot społeczny, którego obecność jest godna zauważenia i upamiętnienia. Utwór doskonale pokazuje, że pamięć człowieka o zwierzęciu i zwierzęcia o człowieku jest znakiem i wynikiem wzajemnej miłości. Dlaczego Jakie uratował Tiddlesa (potem zombie kota)? Ponieważ, jak tłumaczy odbiorcom dziecięcym narrator, kochał go za osobowość i indywidualizm. Mieli wspólną historię. Mimo anihilacji, jakiej w wyniku zarażenia podlegał Tiddles, komunikował się z opiekunem wzrokiem i dźwiękiem (przejmująco miauczał), co wystarczyło, by Jakie zapomniał na chwilę o wszechobecnej zombie apokalipsie i wpuścił zainfekowanego przyjaciela do domu. Warto uzmysłwić dziecku, że zrobił to, bo miał wobec kota moralny obowiązek, taki sam, jaki mamy wobec ludzi. Chciał go ocalić i uchronić od zapomnienia, bowiem zombie apokalipsa jest obrazem wymierania wszystkich bytów, ale symbolizuje także zanik pojedynczych jednostek, którymi przeważnie w tego rodzaju katastroficznym obrazowaniu są ukochani ludzie, a tutaj równe im zwierzęta.

Zakończenie

W najnowszej, zachodniej literaturze dziecięcej motyw zombie staje się nie tylko transferem intertekstualnej „antypotworności”, ale, podobnie jak w dyskursach skierowanych do odbiorcy dorosłego, konotuje treści związane z uniwersalnym ludzkim strachem przed umarłymi i drastyczną, bolesną śmiercią, niekoniecznie ów lęk osławiając. Widzimy to zwłaszcza na przykładzie utworu Jacobsów *A Brain is for Eating*, w którym obserwujemy postapokaliptyczny, makabryczno-turpistyczny sposób obrazowania martwych i łaknących żywych ciał nie-ludzkich bytów. Obrazowanie to, w tym oryginalnym picturebooku, uwypukla graniczność zombie-dzieci – tworów o zdeformowanym ciele i umyśle – pozbawionych cech definiujących istotę ludzką: samoświadomości, woli, kreatywności, wrażliwości, których brak zwykle

charakteryzował zombie w narracjach zombiecentrycznych przeznaczonych dla dorosłych.

Rodzi się pytanie: po co epatować grozą w utworze skierowanym do dzieci, jaki jest tego sens i wartość? Być może chodzi o uwypuklenie w literaturze dziecięcej obrazowania groteskowo-makabrycznego, rodzaj estetycznego eksperymentu opartego na fizjologicznym, skatologicznym, turpistycznym żarcie wywiedzionym z folkloru dziecięcego, czego dowodzi Warner w monografii *No Go the Bogeyman. Scaring, Lulling and Making Mock* (Warner 2000: 50–75). Obrazowanie makabryczne, apokaliptyczne i katastroficzne ma wielu miłośników na całym świecie i znajduje ogromne zainteresowanie także wśród dzieci (tamże). Współcześnie wiąże się tego typu mroczne projekcje z dyskusjami o podmiotowości, tożsamości, konsumpcjonizmie, ale też ginących gatunkach, degradacji Ziemi czy globalizacji, o czym traktuje książka *Posthumanism in Young Adult Fiction: Finding Humanity in a Posthuman World* (2018). Śmiało można stwierdzić, że obrazy wyludnionych przestrzeni, zainfekowanych ludzi, porzuconych zwłok oraz osamotnionych niezarażonych w centrach gigantycznych metropolii, na których polują nieumarli, konotują skojarzenia ze śmiercią, wynikającą bezpośrednio z problemów nowoczesnego świata. Nic dziwnego w tym, że narracje zombiecentryczne stają się w XXI wieku odpowiednim narzędziem mówienia do dzieci i z dziećmi o tych problemach (Buckley 2017: 55.)

Kiedy narracje zombiecentryczne pojawiają się na gruncie polskiej literatury dla dzieci? Odpowiedź wydaje się prosta: wtedy, gdy twórcy, badacze, wydawcy przestaną postrzegać rekwizytorium monsterologiczne jako trywialne, mało ambitne i zbyt straszne dla dzieci. Choć topika grozy święci triumfy w zachodniej literaturze dziecięcej oraz w badaniach nad nią, w Polsce zarówno twórcy, jak i badacze podchodzą bardzo asekuracyjnie do formuły strachu. Jeżeli szukają w grozie inspiracji to tylko po to, by ją traktować jako narzędzie osławiania lęków. Zapominają jednak, że czasami ekspansywne żonglowanie rekwizytoriami horroru pełni funkcję przekazu określonej aksjologii, zgodnie z zasadą, że drastyczne obrazowanie zapamiętujemy na dłużej, konceptualizujemy je, by potem przeformułować grozotwórcze metafory na bieżącą rzeczywistość społeczną. Ponadto, aby móc operować poetyką grozy potrzebne jest merytoryczne przygotowanie twórców z zakresu nowoczesnych sposobów konstruowania monsterologicznej opowieści oraz rearanżacji formuły horroru, odzwierciedlone w strukturze budowania apokaliptycznego świata przedstawionego. Pisarz musi być odczytany w fantastyce grozy i zafascynowany nią, dzięki temu będzie mógł podjąć szczególny rodzaj intertekstualnej gry z tradycją grozy, co może decydować o pomyślnym odbiorze jego utworu przez młodych miłośników znamiennej formuły, o jego dalszej recepcji i miejscu w stale ewoluującym kanonie monsterologicznej literatury dla dzieci. Polscy twórcy nadal traktują monsterologię protekcjonalnie, czasami inspirują się pomysłami zachodnimi, ale tylko tymi najłagodniejszymi, tak jakby nie mieli świadomości, że „dziecko podobnie jak dorosły potrzebuje w tekście emocji bardzo intensywnych, ujętych w poetykę horroru, strachu, czasami pozbawionych racjonalnego uzasadnienia, mrocznej fantastyki, dusznego oniryzmu, tajemnicy, nieprzeniknionego, oprawy nocnej” (Slany, Olkusz 2016: 6). Badacze zajmujący się genezą, rozwojem, postmodernistycznymi przeobrażeniami różnorodnych postaci grozy podkreślają, że odbiorcy tekstów monsterologicznych chcą je interpretować, reinterpreterować, szukać nowych aranżacji klasycznych obrazów, chcą, aby pisarz uwodził ich oryginalnym pomysłem oraz znakomitą jego realizacją, która wywoła poruszenie i zmusi do refleksji (tylko na polskim gruncie wymienić można m.in. Kostecka 2014, Slany 2016, Kaczor 2006, Kaczor 1998, Rudolf 2001, Marcela

2015, Radkowska-Walkowicz 2008, Gemra 2008). Rodzimi autorzy literatury dziecięcej i młodzieżowej nie piszą jednak utworów sygnowanych mroczną monsterologią czy zombie apokalipsą. Być może sięgną po nie dopiero dorastające pokolenia, którym ta poetyka jest bliższa i które dostrzegają szereg społecznych oraz kulturowych metafor w nią wpisanych, o czym pisze Jennifer Harrison w pracy *Posthumanist Readings in Dystopian Young Adult Fiction: Negotiating the Nature/Culture Divide (Children and Youth in Popular Culture)* (Harrison 2019).

Reasumując, omawiane utwory mogą stać się pretekstem dla dorosłych oraz dzieci do rozmowy na tematy ważne z perspektywy posthumanizmu, takie jak: wykluczenie, inność, odmienność, przemoc, prześladowania, wojna, wolność, prawa zwierząt, konsumpcjonizm, globalizacja, degradacja Ziemi i inne mocno ważne społecznie. Co więcej, utwory te należą do literatury postapokaliptycznej, stanowiącej silny nośnik kulturotwórczy, który absorbuje dorosłych i niedorosłych odbiorców. Książki te postrzegać można więc jako uverture do rozmów z dziećmi na temat wyzwań nowoczesności, szczególnie w odniesieniu do zagadnień „antropologicznie wrażliwych”, ale także do zaznajamiania ich z topiką grozy wpisaną w formułę literacko-filmowego horroru i jej intertekstualnymi przeobrażeniami, widocznymi szczególnie na przykładzie figur monstrów (Howarth 2014: 90–120).

Bibliografia

- ABBRUSCATO, J., JONES, T. (red.) (2014). *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature: Essays on Stories from Grimm to Gaiman*. North Carolina: McFarland.
- ATHERTON, I., BETHAN, S. (2012). *Zombie Cat. The Tale of a Decomposing Kitty*. New York: Skyhorse.
- AUSTIN, E. (2015). *Zombie Culture: Dissent, Celebration and the Carnavalesque in Social Spaces*. W: L. Hubner, M. Leaning, P. Manning (red.), *The Zombie Renaissance in Popular Culture*. New York: Springer.
- BACHTIN, M. (1975). *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (przeł. A. i A. Goreniewie). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BOYER, E. (2015). *Zombies All! The Janus-Faced Zombie of the Twenty-first Century*, „The Journal of Popular Culture”, 6, s. 1139–1152.
- BUCKLEY, G. Ch. (2017). *Twenty-First-Century Children's Gothic: From the Wanderer to Nomadic Subject (Traditions in American Cinema)*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CARRINGTON, V., PRIYADHARSHINI, E., ROWSELL, J., WESTRUP, R. (red.) (2016). *Generation Z: Zombies. Popular Culture, and Educating Youth*. New York: Springer.
- CIEŚLIKOWSKI, J. (1985). *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- DEMELLO, M. (2012). *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Columbia University Press.

- DREZNER, D. (2011). *Theories of International Politics and Zombies*. Princeton : Princeton University Press.
- GEMRA, A. (2008). *Od gotycyzmu do horroru: wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- GOLDSTEIN, D., GRIDER, D., THOMAS, S. A. (red.) (2007). *Haunting Experiences. Ghosts in Contemporary Folklore*. Logan-Utah : Utah State University Press.
- GOMEL, E. (2018). *Zombie w science fiction w zwierciadle postmodernizmu i podmiotowości* (przeł. K. Olkusz). W: K. Olkusz (red.), *Groza i postgroza*. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- HARAWAY, D. (2012). *Manifest gatunków stowarzyszonych* (przeł. J. Bednarek). W: A. Gajewska (red.), *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- HARRISON, J. (2019). *Posthumanist Readings in Dystopian Young Adult Fiction: Negotiating the Nature/Culture Divide (Children and Youth in Popular Culture)*. London: Lexington Books.
- HOOD, S. K. (2018). *Once Upon a Time in a Dark and Scary Book: The Messages of Horror Literature for Children*. North Carolina: McFarland.
- HOWARTH, M. (2014). *Under the Bed, Creeping: Psychoanalyzing the Gothic in Children's Literature*. North Carolina: McFarland.
- HURN, S. (2012). *Humans and Other Animals. Cross-Cultural Perspectives on Human-Animal Interactions*. New York : PlutoPress.
- JACKSON, A., Coats, K., McGillis, R. (red.) (2008). *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders* (2008). London: Routledge.
- JACOBS, D. i A. (2001). *A Brain is for Eating*, Pale Dot Voyage: New York.
- JANUS-SITARZ, A. (1997). *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Kraków: Universitas.
- KACZOR, K. (2006). *Geralt, czarownice i wampir: recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- KACZOR, K. (2010). *Od Draculi do Lestata: portrety wampira*. Gdańsk: Gdański Klub Fantastyki.
- KŁOSIŃSKI, M. (2015). *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – teoria – literatura*. Warszawa: IBL PAN.
- KOŁTYCZKA, M. (2014). *Słowo wstępne*. W: *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanatologie*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KOSTECKA, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- KRISTEVA, J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (przeł. M. Falski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- ŁEBKOWSKA, A. (2012). *Somatopoetyka*. W: T. Walas, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Kraków: Universitas.
- MARCELA, M. (2015). *Monstrarium nowoczesne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MASON, F. (2015). *The Galvanic 'Unhuman': Technology, the Living Dead and the 'Animal-Machine' in Literature and Culture*. W: L. Hubner, M. Leaning, P. Manning (red.), *The Zombie Renaissance in Popular Culture*. New York: Springer.
- MCGEE, J., SANTOSO, Ch. (2015). *Peanut Butter & Jelly Brains: A Zombie Culinary Tale*. New York : Abrams Books for Young Reader.

- MCNALLY, D. (2011). *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Leiden: Haymarket Books.
- OLKUSZ, K. (2010). *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*. Racibórz: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły w Raciborzu.
- OLKUSZ, K. (2016a). *Jak „ugryźć” temat? Wieloaspektowość figur zombie*. W: K. Olkusz (red.), *Zombie w kulturze*. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- OLKUSZ, K. (2016b). *Literatura zombiecentryczna jako narracje końca i początku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, 2, s. 33–45.
- OLKUSZ, K. (2016c). *No-one is Innocent. Conspiracy Theories in Zombie-centric Literary Narratives*, „Czas Kultury”, 2, s. 66–81.
- OLKUSZ, K. (2019). *Narracje zombiecentryczne. Literatura – Teoria – Antropologia*. Kraków: Universitas.
- PAPUZIŃSKA, J. (1996). *Dziecko w świecie emocji literackich*. Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- RADKOWSKA-WALKOWICZ, M. (2008). *Od Golema do Terminatora: wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- RUDOLF, E. (2001). *Świat istot fantastycznych we współczesnej literaturze popularnej*. Wałbrzych: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej.
- SIMONIDES, D. (1986). *Ele, mele, dudki. Rymowanki dzieci śląskich*. Katowice: Śląski Instytut Naukowy.
- SLANY, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- SLANY, K. (2017a). *Karnawalizacja grozy w folklorze dziecięcym*. „Literatura Ludowa”, 1, s. 3–19.
- SLANY, K. (2017c). *Horror dziecięcy w serii Lepiej w to uwierz! Grzegorza Gortata*, „Ruch Literacki”, 1, s. 24–45.
- SLANY, K. (2017d). *Czy w Strachopolis Doroty Wieczorek straszy?*. „Creatio Fantastica”, 1, s. 7–24.
- SLANY, K., (2017b). *Strategie oswajania monstrów przez dzieci we współczesnych książkach obrazkowych*. „Biblioteka Współczesnej Myśli Pedagogicznej”, nr 6, s. 13–30.
- SLANY, K., OLKUSZ, K. (2016). *Groza w nieco innej odsłonie – z Katarzyną Slany rozmawia Ksenia Olkusz*. „Creatio Fantastica”, XII, 2 (53), s. 1–11. Pozyskano z: https://www.academia.edu/32730075/Groza_w_nieco_innej_ods%C5%82onie.
- TARR, A., WHITE, D. R. (2018). *Posthumanism in Young Adult Fiction: Finding Humanity in a Posthuman World*. Jackson: University Press of Mississippi.
- WARNER, M. (2000). *No Go the Bogeyman. Scaring, Lulling and Making Mock*. London: Vintage.
- WIECZOREK, D. (2015). *Strachopolis*. Kraków: Wydawnictwo Skrzat.
- WOLFE, C. (2008). *What is Posthumanism?* Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- WORTMAN, Stefania (1985), *Baśń w literaturze i życiu dziecka. Co i jak opowiadać?*, Wydawnictwo SBP: Warszawa.

KATARZYNA ŚLANY
KSENIA OLKUSZ

ZOMBIE APOCALYPSE IN CONTEMPORARY CHILDREN'S LITERATURE

The article *Zombie Apocalypse in Contemporary Children's Literature* tackles a subject which has scarcely been mentioned in Polish research on children's literature: that of catastrophic zombie-centric narratives, elements of which – especially the motif of the zombie apocalypse – are increasingly common in works targeted at children of pre-school and early school age. Three popular English-language picturebooks are interpreted: *A Brain Is for Eating* (2001) by Dan and Amelia Jacobs with illustrations by Scott Brundage, Joe McGee and Charles Santoso's *Peanut Butter & Jelly Brains* (2015), and *Zombie Cat. The Tale of a Decomposing Kitty* (2012) by Isabel Atherton and Bethany Straker. The dominant features of these books are respectively: dark carnivalisation and a drastic representation of bloodthirsty monsters; mild carnivalisation and a zombie-child as a humanised phantom; dark carnivalisation with an animal zombie leitmotif. The texts present a multidimensional, grotesque-macabre depiction inspired by children's folklore and apocalyptic gore cinema, as well as its significance in the context of discourses focused on post-humanism and social issues of importance in the present day. The article also seeks to answer the question of why these subjects are less popular among Polish authors, and what makes them so important in Anglo-Saxon children's literature.



DOROTA PIELORZ
Uniwersytet Jagielloński

**OD PRZYSZŁOŚCI / KU PRZYSZŁOŚCI – FANTAZMATY TYTUŁOWEJ BOHATERKI POWIEŚCI
„ANIA Z ZIELONEGO WZGÓRZA” LUCY MAUD MONTGOMERY**

Według słownikowej definicji fantazmat to „osoba, rzecz, miejsce itp. będące wytworem wyobraźni” (*Słownik Języka Polskiego PWN*). Tak w najprostszy sposób można rozumieć pojęcie, które kojarzone jest zwykle z ponownym odkryciem i dowartościowaniem wyobraźni przez romantyków, a także z badaniami nad ludzką psychiką prowadzonymi przez psychoanalitików, takich jak Carl Gustav Jung, Sigmund Freud czy Jacques Lacan. Rozszerzoną definicję, powołując się na *Słownik psychoanalizy*, podaje natomiast Maria Janion w swojej pracy *Projekt krytyki fantazmatycznej*:

fantazmat to scenariusz wyobraźniowy, w którym obecny jest podmiot; przedstawia on, w sposób mniej lub bardziej zdeformowany przez procesy obronne, spełnienie pragnienia, w ostatecznej instancji – pragnienia nieświadomego. Fantazmaty przybierają różne postacie: fantazmatów świadomych lub marzeń dziennych, fantazmatów nieświadomych, prafantazmatów (Janion 1991: 14).

Mając na uwadze te ustalenia, chciałabym przyjrzeć się tytułowej bohaterce powieści Lucy Maud Montgomery *Anne of Green Gables* (*Ania z Zielonego Wzgórza*¹) – Anne² Shirley oraz pracy jej wyobraźni. Bujna fantazja³ to jedna ze sztandarowych cech owej niezwykle popularnej w polskiej kulturze postaci. W odniesieniu do niej ciekawe wydaje się zwłaszcza pojawienie się i funkcjonowanie akcentowanych w przywołanej definicji procesów, mechanizmów obronnych. Próba przeanalizowania wybranych wymiarów tekstu literackiego z wykorzystaniem dorobku innych, obok właściwych literaturoznawstwu, metodologii czy sposobów czytania⁴ będzie miała na

¹ Podaję oryginalny tytuł powieści, ponieważ utrwalone w polskiej recepcji brzmienie nie jest jego jedynym, ani nawet najbardziej trafnym, odpowiednikiem (więcej na ten temat zob.: Oczko 2013: 42-61; Oczko, Nastulczyk, Powieśnik 2018). Jednak ze względu na fakt, że polscy czytelnicy poznali utwór Montgomery jako *Anię z Zielonego Wzgórza* i żaden z dotychczasowych tłumaczy nie zdecydował się nazwać swojego przekładu inaczej, przywołuję właśnie to brzmienie tytułu.

² Mimo iż we wszystkich polskich tłumaczeniach omawianego utworu główna bohaterka nosi imię „Ania”, w niniejszym tekście zdecydowałam się zachować je w wersji oryginalnej (Anne). Warto bowiem zauważyć, iż „kanadyjska powieść o »Anne« akcentowała fakt, że jej bohaterką jest dziewczyna/młoda kobieta; polska powieść o »Ani« skupiała się zaś na małej dziewczynce, obecnej zresztą tylko w kilku pierwszych rozdziałach” (Oczko, Nastulczyk, Powieśnik 2018: 270).

³ Różnicę między fantazją a wyobraźnią można ujmować na różne sposoby, akcentując na przykład, że praca pierwszej z nich polega bardzo często na tworzeniu scenariuszy zdarzeń nierealnych (*Słownik Języka Polskiego PWN*). Jednak, jako że w obu przypadkach chodzi o kreowanie rzeczywistości w pewien sposób alternatywnej wobec prawdziwej, realnej, o to, co potocznie nazywa się „wymyślaniem”, w niniejszym artykule terminy te będę traktować synonimicznie i używać ich wymiennie. Rzecz jasna nie wszyscy krytycy oraz badacze zgodziliby się z takim ujęciem. Na przykład dziewiętnastowieczny realista Wojciech Gerson w swoim szkicu *Fantazja czy wyobraźnia twórcza?* ostro skrytykował utożsamianie tych pojęć (1893). Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, iż autor mówi o „wyobraźni twórczej”, a oba terminy rozumie zupełnie inaczej niż zwykło się je definiować obecnie. Fantazję uważa zatem za „pewien stan niezdrowy, gorączkowy wyobraźni, skutkiem którego człowiekowi, dotkniętemu tym stanem, wydaje się, iż jest czemś więcej, niż to ma miejsce w rzeczywistości...” (Gerson 1893).

⁴ Wśród inspiracji prezentowanego w tym artykule ujęcia wskazać można elementy freudowskiej oraz lacanowskiej (pojęcie fantazmatu) psychoanalizy, antropologię literatury, a także badania socjologiczne i kulturowe, szczególnie namysł nad miejscem kobiet w społeczeństwie i przypisywanymi im rolami społecznymi.

celu pokazanie znanego (choć niekoniecznie odczytywanego w duchu oryginału) utworu Montgomery w nieco innym świetle. Natomiast wzbogacenie mojego, rzecz jasna jedynie szkicowego, opisu fantazji oraz jej wytworów o perspektywę czasową i „rozbicie” ich na związane z przeszłością, teraźniejszością czy przyszłością jeszcze raz wskaże na siłę, znaczenie, a także uniwersalny charakter żywiołu wyobraźni.

Badanie problematyki czasu w dziele literackim ma długą tradycję⁵ i może być prowadzone wielotorowo. Spoglądając z perspektywy filozoficznej, należy zwrócić uwagę na fakt, iż „czasowość w sensie wybiegania w przyszłość, tzw. temporalizacji, uważana bywa przez filozofię zabarwioną egzystencjalistycznie za podstawową strukturę ludzkiej świadomości, odróżniającą jej istnienie od istnienia rzeczy” (Bartoszyński 1976: 204). Z kolei w ujęciu teoretycznoliterackim czas uznaje się zwykle za jeden z elementów konstrukcji utworu, którego ukształtowanie stanowi podstawę wyodrębniania trzech rodzajów literackich (Kleiner 1956/26; Głowiński 1976). Może on wówczas „konotować swym ustrukturyzowaniem, swymi różnorodnymi właściwościami pewien zespół sensów” (Bartoszyński 1976: 206). Ów „kod czasowy”, widoczny także w omawianej powieści, będzie odgrywał znaczącą rolę w proponowanym w niniejszym artykule opisie fantazmatów Anne.

Analizę *Ani z Zielonego Wzgórza* warto jednak poprzedzić przypomnieniem najważniejszych informacji dotyczących tego utworu. Wydany w 1908, a w polskim tłumaczeniu funkcjonujący od 1912 roku bestseller kanadyjskiej pisarki to pierwsza część cyklu opowiadającego o losach osieroconej dziewczynki przygarniętej przez rodzeństwo Marylę i Mateusza Cuthbertów, która mimo początkowych przeszkód znajduje na Zielonym Wzgórzu prawdziwy dom i kochającą rodzinę. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że nie od razu po przybyciu do nowego miejsca było pewne, iż tym razem szczęście uśmiechnęło się do 11-letniej wówczas Anne. Jak postaram się pokazać, to, co działo się w jej życiu wcześniej, choć przedstawione tylko w zarysie, miało bowiem ogromny wpływ na jej charakter, osobowość i interesującą mnie przede wszystkim wyobraźnię⁶.

Wystarczy przywołać kilka powieściowych cytatów, aby pokazać, że tworzenie zarówno osób, rzeczy, jak i miejsc można śmiało nazwać cechą dystynktywną wykreowanej przez Montgomery postaci: „wtedy Katie Maurice [wymyślona przez Anne „przyjaciółka”, będąca w rzeczywistości lustrzanym odbiciem bohaterki – D.P.] wzięła mnie za rękę i poprowadziła do cudownego miejsca, pełnego kwiatów, słońca i wrózek i żyłybyśmy tam długo i szczęśliwie” (Montgomery 2013: 75)⁷, „pozwoliłam moim myślom odpłynąć i myślałam o różnych dziwnych rzeczach” (Montgomery 2013: 103). Tworzony przez osieroconą dziewczynkę własny świat pełnił, jak się wydaje, rolę azylu zapewniającego bezpieczeństwo w pełnym cierpienia, smutku i okrucieństwa, rządzącym się niezrozumiałymi dla niej prawami świecie („Katie dodawała mi otuchy i pocieszała mnie” [Montgomery 2013: 75]).

⁵ Wspomnieć należy prace Michaiła Bachtina (przede wszystkim *Epos i powieść, Czas i przestrzeń w powieści*), natomiast spośród literaturoznawców polskich Kazimierza Wyki (*Teoria czasu powieściowego*), Juliusza Kleiner (*Rola czasu w rodzajach literackich*) czy Henryka Markiewicza (*Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*). Bogatą bibliografię zarówno ujęć monograficznych, jak i analiz konkretnych tekstów (szczególnie powieści XIX- oraz XX-wiecznych) podaje w swoim artykule Kazimierz Bartoszyński (1976).

⁶ Wątki te zostały silnie wyeksponowane w zrealizowanym przez Netflix serialu *Anne with an E* (2017).

⁷ Wszystkie powieściowe cytaty przywołuję za tym wydaniem. Natomiast oznaczone rozstrzeleniem zaznaczenia w cytowanych fragmentach pochodzą od autorki niniejszego artykułu.

Oczywiście różnego rodzaju wyobrażenia są domeną dzieciństwa, zatem same w sobie nie świadczą o niezwykłości bohaterki czy też jej konstrukcji psychicznej. Skomplikować ten model, a jednocześnie uczynić o wiele bardziej interesującym, pozwoli natomiast dostrzeżenie, że owe fantazmaty mają charakter temporalny. Można je odnieść zarówno do przeszłości, teraźniejszości, jak i do przyszłości – pozostają związane ze wszystkimi tymi kategoriami czasu. Przybierają różne formy i ewoluują wraz z rozwojem fabuły. Stale próbując mierzyć się ze swoją trudną przeszłością, Anne początkowo ucieka także od przyszłości, ale stopniowo jej nastawienie się zmienia. Co więcej, podejmuje namysł nad przyszłością już nie tylko własną, ale i tą rozumianą bardziej ogólnie.

Przed podjęciem próby przeanalizowania właściwego bohaterce myślenia o tym, co miało nadejść, warto raz jeszcze powrócić do jej przeszłości, przyglądając się temu, co było już wówczas za Anne. To w przeszłości należy bowiem upatrywać źródeł ponadprzeciętnie rozwiniętej u dziewczynki wyobraźni, nieodzownej w opisywaniu jej stosunku do przyszłości. Osierocona już we wczesnym dzieciństwie, niewiele właściwie o sobie wie. Poproszona przez nową opiekunkę, by opowiedziała o własnej przeszłości, początkowo próbuje uciekać właśnie w fantazmaty i zastępować nimi rzeczywiste zdarzenia:

- Skoro, jak widzę, nie możesz przestać gadać, to może opowiedz, co o sobie wiesz. Przynajmniej będzie jakiś pożytek z twojej paplaniny.
- E tam! O tym, co wiem, nie warto opowiadać. [...] O wiele bardziej by się pani spodobało to, co sobie wyobrażam na swój temat.
- Nie, nie chcę żadnego wyobrażania. Same suche fakty. Zaczniij od początku... (Montgomery 2013: 50)

Opozycja między chęcią modyfikowania przeszłości (ale i szerzej: rzeczywistości) przy użyciu wyobraźni a preferowaniem „suchych faktów” jest w powieści bardzo ważna. W cytowanym fragmencie autorka w typowy dla siebie sposób „zderza” ze sobą przeciwstawne sposoby postrzegania świata. To starcie ma zwykle miejsce w rozmowach prowadzonych przez bohaterów, gdzie „inność” Anne zostaje uwypuklona poprzez skonstrastowanie jej wypowiedzi (zarówno sposobu myślenia oraz mówienia, jak i treści) z uwagami, nieraz ironicznymi, trzeźwo myślących postaci, takich jak Diana, Mateusz czy Maryla. Ta ostatnia zresztą niejednokrotnie otwarcie wyraża dezaprobatę wobec wyobrażeń swej podopiecznej. Słyszając o jej „wymaginowanych przyjaciółkach” oraz „braku przestrzeni dla wyobraźni” w sierocińcu, stwierdza: „I bardzo dobrze, że nie było [...]. Wcale mi się nie podoba to twoje wyobrażanie” (Montgomery 2013: 76).

Po poznaniu nawet części prawdziwej historii Anne Shirley czytelnik nie będzie zdziwiony, że bohaterka nie kwapi się do mówienia o przeszłości, że uważa fakty za co najmniej nieciekawe, jednoznacznie przyznając prymat nad nimi fantazmatom. Jednak przynaglona przez Marylę, szczerze, choć z widoczną i nieukrywaną goryczą, opowiada o zdarzeniach, które śmiało można by nazwać traumatycznymi:

Pani Thomas mówiła, że byłam najbrzydszym dzieckiem, jakie kiedykolwiek widziała – skóra, kości i wielkie oczy. Ale mama uważała, że jestem najpiękniejsza na świecie [...] mama już długo sobie nie pożyła. Umarła na szkarlatynę, kiedy miałam trzy miesiące. [...] A ojciec umarł cztery dni później – też na szkarlatynę. [...] wszyscy się głowili, co ze mną zrobić. Proszę zwrócić uwagę, że już wtedy nikt mnie nie chciał. Już chyba taki mój los. W końcu pani Thomas powiedziała, że mnie weźmie, chociaż była bardzo biedna i miała męża pijaka. [...] Potem pan Thomas wpadł pod pociąg i się zabił [...] pani Hammond [...] zobaczyła, że daję sobie radę z dziećmi, więc postanowiła mnie wziąć. [...] potem pan Hammond umarł i pani Hammond nie

mogła sobie dać rady. [...] Ja musiałam pójść do przytułku w Hoptown, bo nikt nie chciał mnie wziąć. W przytułku zresztą też mnie nie chcieli. Mówili, że niby nie mają już miejsca (Montgomery 2013: 51–53).

Praca ponad siły, różne formy przemocy, problem zaniedbania i alkoholizmu, sieroctwo, samotność... – takie właśnie demony kryją się w przeszłości Anne. Trudno się dziwić, że owa historia porusza nawet surową i powściągliwą zwykle Marylę, chociaż, zgodnie ze swoją naturą, nie uzewnętrznia ona swego żalu ani nie wyraża współczucia:

Maryla nie zadawała więcej pytań. Jechała dalej pogrążona w myślach, podczas gdy Ania w niemym zachwycie obserwowała drogę nad morzem. W sercu kobiety zaczęło wzbierać współczucie dla tego nieszczęsnego dziecka. Ileż ono musiało przeżyć w swoim krótkim życiu – życiu pozbawionym miłości, a za to pełnym głodu, nędzy i nieszczęścia. Maryla miała swój rozum i doskonale potrafiła czytać między wierszami tej smutnej historii. Domyślała się prawdy. Nic dziwnego, że dziewczynka była taka szczęśliwa na myśl o prawdziwym domu. Szkoda, że trzeba ją będzie odesłać (Montgomery 2013: 54–55).

Widać zatem wyraźnie, że przedkładając „to, co sobie wyobraża na swój temat” nad bolesne i przygnębiające fakty (w wypowiedzi dziewczynki jak echo powtarza się zwrot „nikt mnie nie chciał”), Anne stosuje mechanizm obronny, będący sposobem „unikania przykrości i niebezpieczeństw pochodzących ze świata zewnętrznego” (Freud 2012). Ich źródło stanowi dla bohaterki własna przeszłość, toteż początkowo nie chce o niej szczerze mówić.

Mimo iż oczywiście można wskazać wiele typów, motywacji oraz sposobów wykorzystywania mechanizmu obronnego związanego z unikaniem (Freud 2012: 55–79), zasada jego działania w opisywanym przypadku wydaje się dość prosta, a stosowanie – w pełni zrozumiałe, jak u większości osób, szczególnie dzieci, podobnie doświadczanych przez los. Natomiast pragnienia kryjące się, zgodnie z przywołanymi wyżej koncepcjami, za tymi fantazmatami, dotyczą tak fundamentalnych kwestii oraz wartości, jak potrzeba przynależności, bezpieczeństwa, bycia kochanym. Jednocześnie można zauważyć, że opowiadając, Anne próbuje zapanować nad światem i zorganizować, uporządkować go wedle własnych reguł. Tworzona w oparciu o nie „alternatywna rzeczywistość” jest rzecz jasna lepsza, piękniejsza, nastrajająca bardziej optymistycznie niż faktyczna sytuacja postaci. Inny przykład takiego działania stanowi próba zmiany imienia z Anne („bo to takie nieromantyczne imię”, [Montgomery 2012: 35]) na Kordelia, które jako „wykwintne” bohaterka uznaje za dużo lepsze. Twardo stąpająca po ziemi Maryla oczywiście nie godzi się zwracać w ten sposób do podopiecznej. Jednak sam fakt, że dziewczynka poddaje modyfikacji tak ważny element, jakim jest imię, łączone zwykle z tożsamością oraz autoidentyfikacją jednostki, wyraźnie pokazuje, jak głęboko sięgających zmian chciałaby dokonać w swoim życiu. Miałyby one dotyczyć nie tylko przyszłości czy nawet teraźniejszości, ale także – nieco paradoksalnie – przeszłości.

Ucieczka postaci w świat wyobraźni daje się również interpretować jako forma eskapizmu. Owa chęć „oderwania się od rzeczywistości i od problemów z nią związanych” (*Słownik Języka Polskiego PWN*), łączona jest czasem przez badaczy ze sferą id, dążeniem do przyjemności oraz likwidacji napięć powodowanych przez niezaspokojone popędy. Mimo iż współcześnie rolę tę coraz wyraźniej przejmują nowe media (Internet, telewizja, gry RPG), prymarnie ze zjawiskiem eskapizmu wiąza-

można literaturę (Katz, Gurevitch, Haas 1973)⁸. Wykorzystywanie jej w celu izolacji od świata to strategia dobrze znana oraz chętnie stosowana przez bohaterkę utworu Montgomery. Właśnie Anne zachęca koleżanki do założenia „klubu literackiego”, którego działalność polega przede wszystkim na wymyślaniu różnych historii oraz opowieści, po to, aby „ćwiczyć wyobraźnię”⁹ („Co byś powiedziała, gdybyśmy założyły własny klub literacki i opisały opowiadania dla wprawy? Wiesz, trzeba ćwiczyć wyobraźnię. Tak mówi panna Stacy. Tylko musimy obrać właściwą drogę” [Montgomery 2013: 250]). W klubie prym wiedzie tytułowa postać, czemu, choć trochę znając jej naturę i charakter, trudno się dziwić. Anne darzy książki oraz ich autorów ogromnym szacunkiem, mówi o nich z estymą i uwielbieniem. Ponadto dzieła literackie traktuje jak najlepszych przyjaciół, którzy nigdy jej nie zawiodą, oferując owo znane każdemu molowi książkowemu niezwykle uczucie, jakie można osiągnąć poprzez zupełne pogrążenie się w lekturze. Na wzór romantyków, których utwory szczególnie sobie upodobała, dziewczyna uznaje czytanie nie tylko rozrywkę, sposób spędzania wolnego czasu czy przyjemny przerywnik wśród codziennych zajęć i trosk, ale także świetną formę izolacji od świata zewnętrznego, dającą niezwykle kuszącą możliwość chwilowego oderwania się od własnej egzystencji – zwłaszcza wtedy, gdy zdają się na nią składać pełna cierpienia przeszłość, trudna teraźniejszość oraz niepewna przyszłość...

Znajdując swe źródło w przeszłości, wyobrażenia postaci wpływają oczywiście także na sposób, w jaki percypuje ona rzeczywistość, jak doświadcza teraźniejszości:

Postanowiłam sobie, że będę się cieszyć z tej przejażdżki. [...] Przez całą drogę nie będę w ogóle myślała o powrocie do przytułku. Będę myślała tylko o samej drodze. O! Proszę zobaczyć, na tej dzikiej róży jest już jeden kwiatek! (Montgomery 2013: 49)

Tak się cieszę, że w pobliżu Zielonego Wzgórza płynie strumień! Może pani myśli, że to dla mnie bez różnicy, skoro i tak tu nie zostanę, ale nie. Zawsze będę sobie chętnie przypominać, że przy Zielonym Wzgórzu jest potok, nawet jeżeli go już nigdy nie zobaczę (Montgomery 2013: 43).

Zwraca uwagę fakt, że Anne koncentruje się na drobnostkach (kwiatek, przyjemny widok z okna), podnosi ich rangę, celebrytuje je („tak się cieszę”, „zawsze będę sobie chętnie przypominać”), czerpiąc z tego zadowolenie i radość życia. Nasuwa się zatem do pewnego stopnia słuszne skojarzenie z inną znaną oraz słynącą ze znajdowania pozytywnych aspektów każdej sytuacji postacią z literatury dla dzieci i młodzieży – Pollyanną. Tytułowa postać wydanej w 1913 roku, a więc pięć lat później niż *Ania z Zielonego Wzgórza*, powieści Eleanor H. Porter nieustannie prowadzi „grę w zadowolenie” (Kulickowska, Tylicka 1979: 434), polegającą na odnajdywaniu pozytywnych aspektów każdej, nawet najbardziej z pozoru beznadziejnej sytuacji, w której się znajduje. W poprzednich dziesięcioleciach taka postawa nie budziła jeszcze zastrzeżeń badaczy ani czytelników. Podkreślano, że dziewczynka „wprowadza dookoła dobry humor i pogodę” (Kulickowska, Tylicka 1979: 434), zaś „autorka wyraża swój pogląd na temat wielkiego, dodatniego wpływu, jaki na otoczenie i na życie może

⁸ Wskazani badacze zwracają również uwagę na powszechne, choć niekoniecznie słuszne, łączenie poszczególnych mediów z określonego rodzaju funkcjami: telewizja – „zapewniająca eskapizm”, prasa – „informacyjna”, książki – „kulturowa” (zob. Katz, Gurevitch, Haas 1973).

⁹ W ten sposób, choć nie czyni tego bezpośrednio, Montgomery po raz kolejny podkreśla znaczenie pracy wyobraźni oraz jej efektów – fantazmatów – w życiu bohaterki, pokazując, jak fantazjowanie może pomóc ubarwić codzienność, nadać jej sens i większą wartość. Interesujący wydaje się także postulat doskonalenia tych umiejętności.

wywrzeć pogodny, miły charakter, usposobienie pozbawione zgryźliwości i pesymizmu” (Kuliczowska, Tylicka 1979: 434). Współcześnie jednak wyśmiewa się Pollyannę za przesadną słodycz, sztuczność, a jej wieczne zadowolenie uznaje się raczej za naiwność niż za przejaw szlachetnego charakteru. Przyglądający się temu zagadnieniu z perspektywy psychologicznej badacze stwierdzają kategorycznie, że bohaterka ta „w literaturze jest więc symbolem naiwnego i szkodliwego optymizmu” (Kwiatek, Wilczewska 2015: 140). Wobec Anne Shirley trudno byłoby wyśmiewać podobne zarzuty – w sposobie bycia, zachowaniu, wyrażaniu emocji sprawia ona wrażenie zdecydowanie bardziej spontanicznej oraz autentycznej niż Pollyanna. Poza tym w swojej powieści Montgomery nie stroni także od przedstawiania sytuacji, w których tytułowej postaci daleko do optymizmu.

Przywołane cytaty opisujące zachowanie bohaterki (szczególnie przez pozornie beznamiętne, ale pełne smutku, rozgoryczenia, rozczarowania wtrącenie „skoro i tak tu nie zostanę”) nawiązują oczywiście do kategorii przyszłości, a właściwie – do jej zanegowania. W zachowaniu Anne ponownie można widzieć (z pewnością nieświadome) kierowanie się chęcią obrony, ucieczki, podważanie, negowanie znaczenia tego, co ma nadejść. Taką postawę wzmacnia podkreślanie braku nadziei i perspektyw, zapewne w obawie przed powszechnie znaną sytuacją, kiedy po „nastawieniu się na coś” tym trudniej jest przełknąć rozczarowanie i towarzyszący mu zawód. Deklarowanej przez Anne obojętności towarzyszy jednak silny, niemożliwy do ukrycia przez skłoną do uniesień, z reguły ekstrawertyczną bohaterkę ładunek emocjonalny, zdradzający jej prawdziwe uczucia. Jak zauważa Maryla, „nic dziwnego, że dziewczynka była taka szczęśliwa na myśl o prawdziwym domu” (Montgomery 2013: 54–55). Wyrażała tę radość jeszcze wtedy, kiedy wierzyła, że ów prawdziwy dom znajdzie właśnie na farmie w Avonlea. Kiedy nadzieja (jak się później okazuje – tylko chwilowo) pryska, mimo spontanicznego wybuchu rozpacz, bardzo szybko powściąga swe emocje. Zaskakiwać może tak silnie i skutecznie rozwinięta umiejętność kontrolowania, przynajmniej na powierzchni, reakcji oraz odczuć, zwłaszcza że, jak wspomniałam, wykreowaną przez kanadyjską pisarkę bohaterkę zwykło się raczej kojarzyć z czymś przeciwnym – wybuchowym charakterem, impulsywnym działaniem (jak choćby w sytuacji, gdy impertynencko odpowiada Mrs. Lynde czy rozbija tabliczkę na głowie Gilberta). Być może zachowywała się ona w ten sposób tylko w takich warunkach, w jakich „mogła sobie na to pozwolić”, czuła się wystarczająco bezpiecznie, by być sobą. Krótko po przybyciu do Avonlea, w momencie, który obrazuje zaprezentowany cytat, daleko jej było do tego komfortu. Jakże wymownie świadczy o dramatycznej sytuacji dziewczynki fakt, że musiała ona „postanowić sobie, że będzie się cieszyć” nawet z takiej drobnostki jak „przejażdżka”, będąca w istocie podróżą z powrotem do sierocińca.

Kiedy jednak dowiaduje się, że będzie mogła pozostać na Zielonym Wzgórzu, Anne stopniowo przestaje wyłącznie „żyć chwilą”, rezygnuje z deklarowanej pogodnej, choć jednocześnie pełnej rozgoryczenia akceptacji swojego przyszłego losu. Staje się coraz bardziej ufna, tak jakby zaczynała wierzyć w ów „dobry układ gwiazd”, o którym jest mowa w motcie powieści¹⁰. Ważne, że już nie (a przynajmniej nie tylko) fantazjuje

¹⁰ Warto przypomnieć pomijane w wielu polskich przekładach słowa, które autorka uczyniła myślą przewodnią swojego utworu: ‘The good stars met in your horoscope / Made you of spirit, fire and dew’. Jest to cytat z poematu *Evelyn Hope* Roberta Browninga, w przekładzie Beręsewicza brzmiący: „Dobry nad tobą układ gwiazd / Stworzył cię z ducha, ognia, rosy”. (Montgomery 2013: 5).

czy marzy¹¹, ale zaczyna także odważniej planować swoją przyszłość. Fakt ten można powiązać także z nieuchronnym – jak w życiu, tak i w powieści – upływem czasu, który każe młodej bohaterce myśleć o przyszłości nie jedynie jako o rozmytej, jawiącej się gdzieś w oddali, ale i zupełnie konkretnej, wymagającej zaplanowania, a później podjęcia określonych kroków, by te projekty się spełniły.

Warto podkreślić, że pod koniec pierwszej części cyklu Montgomery tytułowa postać ma już 16–17 lat, kończy seminarium nauczycielskie i staje przed wyborem dalszej drogi życiowej. Właśnie w tym miejscu, co komentuje również narrator oraz inne postaci, wyraźnie widać dokonującą się w Anne przemianę. Z żyjącej głównie w świecie złudzeń oraz fantazmatów dziewczynki przeobraża się ona w potrafiącą trzeźwo, rozsądnie myśleć młodą kobietę¹². Wydaje się więc, że można tu mówić o naturalnym procesie, który Anna Freud opisuje jako „stopniową, przebiegającą w miarę upływu lat utratę znaczenia fantazji” (Freud 2012: 65).

Jednak i tym razem na los bohaterki wpływają okoliczności zewnętrzne: mimo świetnie zdanego egzaminu oraz zdobycia stypendium umożliwiającego jej dalsze kształcenie na renomowanej uczelni, z powodu śmierci Mateusza, z którym była bardzo związana, decyduje się ona zostać nauczycielką w pobliskiej szkole. Dzięki temu jest w stanie jednocześnie pomagać swej podupadającej na zdrowiu opiekunce, Maryli. Pomimo tego przyszłość młodej dziewczyny rysuje się w jasnych barwach. Przekonanie owo wydaje się podzielać narrator, nieco patetycznie komentujący położenie, w jakim znajdowała się wówczas Anne, która

myślała o tym, co przyniesie czas, a jej marzenia utkane były ze złotych nitek młodzieńczego optymizmu. Przyszłość należała do niej wraz ze wszystkimi kuszącymi możliwościami, które chowała w zanadru. Każdy krok – nowa obietnica. Jak paciorek w drogocennym naszyjniku życia (Montgomery 2013: 340).

[...] horyzont Ani bardzo się zawężił. [...] Nic nie mogło jej pozbawić przyrodzonego prawa do wyobraźni i cudownego świata marzeń. A poza tym na każdej drodze zdarzają się zakręty (Montgomery 2013: 365).

Co znaczące, i tutaj podkreśla się rolę wyobraźni stanowiącej – wraz z „uczciwą pracą, szlachetnymi ambicjami i serdeczną przyjaźnią” (Montgomery 2013: 365) – kapitał, którym obdarzona zostaje protagonistka. Nie wiadomo, przez co lub kogo/Kogo – czy przez ów „dobry układ gwiazd”, czy szczęśliwy traf, czy przez otrzymane od Stwórcy talenty, zdolności albo samodzielnie wypracowane cechy oraz umiejętności? Być może autorka chciała w ten sposób podkreślić, że wymienione wartości, a wśród nich prawo do wyobraźni i związane z nią ogromne korzyści, właściwe oraz dostępne są każdemu człowiekowi.

Zastanawiając się nad wymiarami oraz przejawami fantazji Anne, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden, niestety bardzo słabo oddany w większości tłumaczeń i niemal nieobecny w polskiej recepcji, aspekt twórczości Montgomery: problematykę spraw społecznych. W ujęciu autorki one także, poprzez swój do pewnego stopnia rewolucyjny, a na pewno emancypacyjny charakter, pozostają silnie związane z przyszłością, tym razem już nie tylko samej bohaterki, ale i wielu podobnych jej

¹¹ Wszak, na co zwraca uwagę Maria Janion, „naturalnym podłożem fantazmatu jest marzenie” – „fantazmat jest derywatem marzenia” (1991: 11).

¹² Choć oczywiście nawet we wczesnym dzieciństwie Anne żyła nie tylko w świecie wyobraźni. To ona z powodzeniem zajmowała się dziećmi poprzednich opiekunów, jako jedyna potrafiła udzielić pomocy chorej siostrze Dianie, odnosiła sukcesy w szkole... – wszystkie te działania wymagają trzeźwego myślenia, opanowania, kierowania się rozumem, a nie tylko emocjami bądź afektami.

dziewcząt, kobiet, a w szerszej perspektywie również całych społeczeństw. Fakt, że młoda osoba, nastolatka, w ogóle podejmuje tego typu tematy w swoich wypowiedziach, można rozumieć na kilka sposobów: albo jako kolejny wyraz jej niezwyklej wyobraźni, która swym zasięgiem obejmuje nawet nietypowe, nieistotne zwykle dla młodzieży sfery, albo jako właściwe pewnemu etapowi rozwoju poszerzanie perspektyw, wyjście nieco poza własne sprawy, zainteresowanie polityką (często związane także z okresem buntu, sprzeciwianiem się zastanym normom i schematom społecznym).

Istnieje jednak jeszcze inne wyjaśnienie – określona intencja autorki, która nieprzypadkowo każe swoim bohaterom w dotyczących często zupełnie błahych spraw monologach czy dialogach „zahaczać” o tematy ponadjednostkowe, związane z funkcjonowaniem większych lub mniejszych społeczności oraz istniejącymi w ich ramach instytucjami. Kierując się perspektywą antropologiczną, można bowiem pojmować „sens świata [...] jako efekt twórczej działalności człowieka” (Markowski 2012: 140–141), przy czym owa twórczość jest

negocjacja [zazn. autora] ze światem wedle określonych reguł. Reguły te nie są wynalazkiem jednostkowym, lecz zbiorowym i dlatego James trafnie twierdził, że „w strumień świeżego doświadczenia zanurzamy się wyposażeni w przekonania naszych przodków” (Markowski 2012: 141).

Jak postaram się pokazać, czytając teksty Montgomery w tym kluczu, można dostrzec, że autorka *Ani z Zielonego Wzgórza* – żona pastora, osoba zainteresowana i zorientowana w aktualnych kwestiach społecznych, politycznych, religijnych – z pewnością prowadziła w swoim pisarstwie tego typu negocjacje. Nie wahała się przy tym rewidować czy nawet otwarcie kontestować owe „przekonania przodków”, jeśli dostrzegała ich anachronizm, nieprzystawanie do ówczesnej rzeczywistości czy wręcz bezzasadność. Przykładała dużą wagę do takich zagadnień, jak rola i traktowanie kobiet, gorąco popierała ich rosnący udział w życiu społecznym czy dostęp do edukacji. Ponadto bardzo często prezentowała w swoich utworach los grup na różne sposoby marginalizowanych, pomijanych, wykluczanych – chorych, ubogich, samotnych, sierot, wdów – oraz ich niełatwą egzystencję. Wszystko to otwiera możliwości badania tekstów kanadyjskiej pisarki za pomocą kolejnej ważnej w antropologii literatury kategorii: doświadczenia (Markowski 2012).

Benjamin Lefebvre, analizując twórczość Montgomery, posługiwał się pojęciem „powracających wątków” (2011: 582–591). Do owych niemal obsesyjnie podejmowanych przez kanadyjską pisarkę motywów i tematów należą między innymi starość, choroba, samotność, staropanieństwo, morderstwo, nienawiść. W licznych utworach, podobnie jak w *Ani...*, zostały one złagodzone przez pozytywne zakończenia. Niemniej jednak wielość traum, z jakimi już od najmłodszych lat muszą się mierzyć stworzeni przez popularną autorkę bohaterowie daje do myślenia¹³.

W najbardziej znanej powieści Montgomery wybrzmiewają także tematy budzące na przełomie XIX i XX wieku gorące dyskusje, niejednokrotnie trwające do dziś. Podczas jednej z rozmów ze swoją podopieczną Marylą zauważa na przykład:

¹³ Obfitujące w trudne, nieraz dramatyczne sytuacje i doświadczenia życie samej Montgomery daje możliwość lektury jej twórczości w kluczu biograficznym. Tego zagadnienia, jako pozostającego poza zakresem tematycznym niniejszego artykułu, nie będę jednak rozwijać.

Pani Lynde mówi, że duch pyszny poprzedza upadek¹⁴ i że nie popiera posyłania kobiet na wyższe studia. Według niej to się kłóci z kobiecością. Bzdury! (Montgomery 2013: 345)

Natomiast Anne zastanawia się:

Czemu kobiety nie mogą być pastorami? Pytałam o to panią Lynde. Wyglądała na wstrząśniętą i powiedziała, że to by był szczyt zgorzenia. Podobno w Stanach już mają kobiety-pastorów, ale myśmy w Kanadzie na szczęście jeszcze tak nisko nie upadli i pani Lynde ma nadzieję, że nigdy do tego nie dojdzie. Moim zdaniem, kobiety byłyby świetnymi pastorami. Kiedy w kościele jest zebranie albo jakaś herbatka, czy inna charytatywna impreza, i tak cała robota jest na głowie kobiet. Jestem pewna, że pani Lynde umie się modlić nie gorzej niż dyrektor Bell, a i z kazaniami by sobie poradziła, gdyby trochę poćwiczyła (Montgomery 2013: 298).

Odnosząc się do kwestii społecznych, z którymi w polskiej recepcji rzadko kojarzona jest twórczość kanadyjskiej pisarki, można uznać te słowa za śmiałe na ówczesne czasy, a nawet dzisiaj nieoczywiste, postulaty. W cytowanych wypowiedziach widać nawiązania do rozmaitych wymiarów emancypacji, jak choćby umożliwienia kobietom dostępu do edukacji czy sprawowania funkcji kościelnych. Równie istotne i niezwykle interesujące wydaje się negocjowanie wzorca kobiecości, namysł nad tym, co „przystoi kobiecie”, a co „kłóci się z kobiecością”. Z kolei gorzka konstatacja Anne, że „i tak wszystko jest na głowie kobiet” wiele mówi o (najczęściej aktualnym również współcześnie) modelu społeczeństwa, podziale obowiązków. Znamienne, że taki układ zostaje zauważony oraz (krytycznie) skomentowany przez nastolatkę, która dopiero zaczyna wchodzić w przypisywane kobietom role społeczne. Włożenie części diagnoz społecznych oraz odważnych postulatów w usta młodej, nie do końca poważnie traktowanej przez otoczenie bohaterki, i przedstawienie w nieco krzywym zwierciadle, z dużą dozą humoru, można nazwać świetną strategią, mającą służyć złagodzeniu ich wymowy. Autorka wydaje się w ten sposób „przemycać” równościowe dążenia do świadomości czytelników oraz, co chyba szczególnie znaczące, czytelniczek. Wybiera takie rozwiązanie, bowiem żyje w czasach, kiedy na czynienie tego wprost było jeszcze dla wielu społeczeństw zbyt wcześnie. Można się tylko zastanawiać, czy i na ile w XXI wieku sytuacja się zmieniła... Warto także zwrócić uwagę na postawę Maryli, która poglądy pani Lynde, jakoby wyższe studia „kłóciły się z kobiecością”, kwituje jednym tylko słowem – „Bzdury!”. Bez obawy o nadinterpretację można przyjąć, iż w tym zdaniu pobrzmiewa głos samej autorki. Nieprzypadkowo w anglojęzycznych opracowaniach dość silnie podkreślane są feministyczne aspekty twórczości Montgomery (zob. Ahmanson 1991; Gammel, Lefebvre 2010; Gammel 2002; Gammel, Epperly 1999; Lefebvre 2013–2015). Przykładem znaczenia, jakie autorka przypisywała edukacji kobiet, jest również historia Anne Shirley. Należy bowiem przypomnieć, iż oprócz nabrania ogłady przez bohaterkę i powściągnięcia wybuchowego charakteru na kartach powieściowego cyklu ma również miejsce jej „spektakularny awans społeczny”¹⁵. Mimo wspomnianych wcześniej przeszkód dziewczyna ostatecznie podejmuje studia i zdobywa dyplom renomowanej uczelni. Nie trzeba dodawać, że jest to w tamtych czasach rzecz niebywała, by podobną ścieżkę wybrało i udanie realizowało osieroczone, mieszkającego

¹⁴ Nawiązanie do Księgi Przysłów 16:18. Tłumaczenie za Biblią Tysiąclecia.

¹⁵ Mówił o tym Piotr Oczko podczas wykładu *Tajemnice Ani z Zielonego Wzgórza. Czego nie wiemy o powieści Lucy Maud Montgomery?* (2018).

w małej wiosce dziecko¹⁶. Poprzez właśnie takie naszkicowanie losów najśłynniejszej spośród wykreowanych przez siebie bohaterek kanadyjska pisarka dała ogromnej rzeszy czytelników nadzieję, że „wszystko przed nami”.

Zatem w powieści Montgomery również na tym poziomie splatają się czasy: mimo trudnych doświadczeń z przeszłości, przyszłość pozostaje otwarta – zarówno dla Anne jako bohaterki (na co wskazuje pozytywne zakończenie pierwszej oraz fabuła kolejnych części cyklu¹⁷), jak i dla całej twórczości Montgomery (cieszącej się ogromną, niesłabnącą popularnością, wciąż czytana oraz odbierana przez fanów i akademików na nowe, interesujące sposoby). Z bliższą lub dalszą, z perspektywy czasu powieściowego, przyszłością¹⁸ można także kojarzyć wysuwane w powieści postulaty społeczne – niektóre już się spełniły, niektóre nawet dziś brzmią dosyć „rewolucyjnie”.

Wartość fantazji, podkreślaną przez autorkę *Ani z Zielonego Wzgórza*, John Ronald Reuel Tolkien w swoim eseju *O baśni* komentował następująco:

Wielu uważa fantazję – ową sztukę tworzenia, która czyni dziwne rzeczy ze światem, łącząc w nowe całości przymiotniki i rzeczowniki – za podejrzaną, a nawet nieprawą. Inni uznają ją za zwykły dziecinny kaprys, za coś, co przystoi tylko osobom w bardzo młodym wieku¹⁹. Fantazja to naturalny aspekt ludzkich działań. Na pewno nie niszczy rozumu ani go nawet nie obraża; nie stępi też apetytu na prawdę naukową i nie zaciera jej postrzegania. Wręcz przeciwnie. Im bystrzejszy i trzeźwiejszy umysł, tym wspanialsze będzie snuł fantazje (Tolkien 2000: 56–57).

Wydaje się, że końcowe zdanie cytowanego fragmentu w trafny sposób charakteryzuje tytułową bohaterkę omawianego utworu, której przekonanie o mocy i pięknu wyobraźni pozwalało nieustannie spoglądać w przyszłość z wiarą, że „wszystko przed nami”.

¹⁶ Wprawdzie w dalszym życiu bohaterka obiera raczej „tradycyjną” drogę – wychodzi za mąż, wraz z mężem wychowuje dzieci. W kolejnych (zresztą zdecydowanie słabszych niż pierwsza) częściach cyklu występuje zatem przede wszystkim w roli „pani domu”, żony, matki, a później babci. Co jednak znaczące, taki układ wydaje się być efektem autonomicznej decyzji bohaterki, a nie skutkiem nacisku ze strony bliskich czy presji społecznej. Mimo iż Anne nie pracuje zawodowo, po założeniu rodziny nie porzuca także swoich zainteresowań, pasji (przede wszystkim poetyckich).

¹⁷ Powieściowy cykl składa się z dziewięciu części, z których ostatnia, *The Blythes Are Quoted*, w pełnej wersji (pod redakcją jednego z najznakomitszych badaczy twórczości Lucy Maud Montgomery, Benjamin Lefebvre) ukazała się dopiero w 2009 roku. Polskie tłumaczenie, *nota bene* zatytułowane... *Ania z Wyspy Księcia Edwarda*, wydano dwa lata później (zob. Montgomery 2011).

¹⁸ Jako czas akcji *Ani z Zielonego Wzgórza*, czyli pierwszej części cyklu, wskazuje się zwykle lata 1877–1882.

¹⁹ Do takich osób początkowo z pewnością zaliczała się Maryla Cuthbert.

Bibliografia

- AHMANSSON, G. (1991). *A Life and Its Mirrors. A Feminist Reading of L.M. Montgomery's Fiction*. Uppsala: Almqvist & Wiksell Internat.
- BARTOSZYŃSKI, K. (1976). *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich*. W: H. Markiewicz (red.). *Problemy teorii literatury 2*. Wrocław: Ossolineum.
- FREUD, A. (2012). *Przykłady unikania przykrości i niebezpieczeństw pochodzących ze świata zewnętrznego*. W: A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne* (przeł. M. Ojrzyńska). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GAMMEL, I. (red.) (2002). *Making Avonlea. L.M. Montgomery and Popular Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- GAMMEL, I., EPPERLY, E.R. (1999). *L.M. Montgomery and Canadian Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- GAMMEL, I., LEFEBVRE, B. (2010) *Anne's World: A New Century of Anne of Green Gables*. Toronto: University of Toronto Press.
- GERSON, W. (1893). *Fantazja czy wyobrażenia twórcza?* W: *Upominek. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej (1866-1891)*. Kraków: Gebethner i Spółka.
- Pozyskano z:
https://pl.wikisource.org/wiki/Fantazja_czy_wyobra%C5%BAnia_tw%C3%B3rcza%3F
- GŁOWIŃSKI, M. (1976) *Czas fabuły; Czas narracji*. W: J. Sławiński (red.). *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum.
- JANION, M. (1991). *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa: Wydawnictwo PEN.
- KATZ, E., GUREVITCH, M., HAAS, H. (1973). *On the Use of the Mass Media for Important Things*. „American Sociological Review” 38/2. Doi: 10.2307/2094393.
- KLEINER, J. (1925/26). *Rola czasu w rodzajach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 22/23/1/4.
- KULICZKOWSKA, K., TYLICKA, B. (red.) (1979). *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- KWIATEK, P., WILCZEWSKA, K. (2015). *Czym jest, a czym nie jest psychologia pozytywna? Poszukiwanie paradygmatu*. „Seminare. Poszukiwania naukowe” 34/4. Doi: 10.21852/sem.2015.4.10.
- LEFEBVRE, B. (2011). *Pożegnanie z Wyspą Księcia Edwarda, czyli zamiast posłowia*. W: L.M. Montgomery, *Ania z Wyspy Księcia Edwarda* (przeł. P. Ciemniowski). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- LEFEBVRE, B. (red.) (2013-2015). *The L.M. Montgomery Reader*. T. 1–3. Toronto: University of Toronto Press.
- MARKOWSKI, M.P. (2012). *Antropologia, humanizm, interpretacja*. W: M. P. Markowski, R. Nycz (red.). *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas.
- MONTGOMERY, L.M. (2011). *Ania z Wyspy Księcia Edwarda* (przeł. P. Ciemniowski). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- MONTGOMERY, L.M. (2007). *Anne of Green Gables* (ed. M.H. Rubio, E. Waterston). New York: Norton & Company.
- MONTGOMERY, L.M. (2013). *Ania z Zielonego Wzgórza* (przeł. P. Beręsewicz). Kraków: Wydawnictwo Skrzat.
- OCZKO, P. (2013). *Anna z domu o zielonym dachu. O cyklu powieściowym Lucy Maud Montgomery*. „Teksty Drugie” nr 5.

- OCZKO, P. (2018). *Tajemnice Ani z Zielonego Wzgórza. Czego nie wiemy o powieści Lucy Maud Montgomery?* [nieopublikowany wykład otwarty wygłoszony w ramach IV Dyktanda Krakowskiego 3.03.2018 r.].
- OCZKO, P., NASTULCZYK, T., POWIEŚNIK, D. (2018). *Na szwedzkim tropie Ani z Zielonego Wzgórza. O przekładzie Rozalii Bernsteinowej*. „Ruch Literacki” nr 3. *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/fantazmat.html>.
- Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/eskapizm.html>.
- TOLKIEN, J.R.R. (2000). *O baśniach*. W: J. R. R. Tolkien, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*. Poznań: Zysk i S-ka.

DOROTA PIELORZ***FROM THE FUTURE / TOWARDS THE FUTURE – ANNE SHIRLEY’S PHANTASMS***

Although the significance of phantasms in Anne Shirley’s life cannot be questioned, the shapes and forms that they take are discussed very rarely. Trying to gather and classify the effects of the protagonist’s imagination, we can look at them in reference to the time problem. Those phantasies vastly concern the future, but – at the same time – they are deeply rooted in Anne’s past. Her state, initially hard and prompting her to escape into the imaginary world, is gradually appearing clearer. However, the girl does not give up the prospects of what will (or what she would like to) happen. In her statements one can see the prediction of the significant social changes related to emancipation, education or religion, which at that time were yet to come. Montgomery’s book, popular ceaselessly for more than one hundred years, shows that “all is still ahead of us”, even people who are unsung, excluded, marginalized... But will those dreams really be fulfilled?



JOANNA MIKOŁAJCZUK

Uniwersytet Warszawski

ROMANTYCZNE SCIENCE FICTION. PRZYSZŁOŚĆ WEDŁUG TEODORA TRIPLINA

Przyszłość jako temat pojawiający się cyklicznie w literaturze i kulturze przywodzi nieodzwrotnie na myśl fantastykę naukową *sensu largo*. Myśląc o przyszłości, przywołujemy jej wizję z literatury, gier, komiksów i innych wytworów kultury, nie tylko popularnej. Właśnie tutaj odbiorca ma tak często okazję spotkać się z wizjami odległych o setki tysięcy lat (kalendaryzowych bądź świetlnych) wojen międzygalaktycznych, sojuszów między odmiennymi rasami zamieszkującymi kosmos, czy futurologicznymi realiami ziemskimi – tak obcymi w stosunku do tego, co współcześnie znamy. W wątkach przyszłościowych rdzenia tak trudnej do jednoznacznego zdefiniowania fantastyki naukowej szukał jeden z pierwszych polskich badaczy tego gatunku – Jan Trzynadłowski. Podjął on próbę określenia poetyki SF, stwierdzając przy tym, że science fiction to właśnie „powieść o przyszłości” (Trzynadłowski 1963: 271). W oparciu o różnice w kształtowaniu fabuły przyszłościowej wyodrębnił trzy możliwe alternacje fabularne w utworach, które ukazywać mogą 1) narodziny przyszłości (np. opowieści o „cudownym wynalazku” [Handke 1969: 8]), 2) osiągnięcie przyszłości lub 3) opanowywanie jej (Trzynadłowski 1963: 268–270). Wypada jednak w tym miejscu zgodzić się z Ryszardem Handkem, według którego taki wyznacznik jest mimo wszystko niewystarczający do wyróżnienia fantastyki naukowej (Handke 1969). Wątki przyszłościowe pojawiają się w science fiction bardzo często i mają dla gatunku istotne znaczenie, jednak nie każdy utwór SF musi dziać się w przyszłości, a z drugiej strony istnieją gatunki, które, mimo że z fantastyką naukową mają niewiele wspólnego, przenoszą czytelnika wiele lat do przodu (Handke 1969: 8–9).

Skoro nie w przyszłości, to gdzie w takim razie szukać prawomocnej definicji fantastyki naukowej, co uznać za czynnik wyróżniający ją spośród innych gatunków? Arthur C. Clarke w przedmowie do tomu swoich dzieł zebranych pisze, że zgodnie z jego opinią kolejne definicje fantastyki naukowej będą pojawiać się tak długo, jak kolejni badacze będą pisać prace doktorskie (Clarke 2001: IX). Autor przywołuje także słynną już opinię jednego ze swoich doktorantów, Damona Knighta (również autora i krytyka), według którego „fantastyka naukowa to to, na co wskazując, mówię: »To jest fantastyka naukowa«” (Clarke 2002: IX). Trudno uznać tę definicję za naukową, być może jest jednak najlepszą jaką dotychczas opracowano, zważywszy na niejednorodność fantastyki naukowej i jej zmienność pod wpływem czasu. Prawdopodobnie Clarke’owi bardzo blisko do prawdy – faktem jest, że każdy kolejny badacz stara się zarysować, w jaki sposób będzie rozumiał science fiction i do czego się odnosił w jej kontekście. Praktycznie wszyscy badacze zwracają jednak uwagę, że gatunek science fiction jest wyjątkowo trudny do zdefiniowania, a jego granice wręcz niemożliwe do nakreślenia¹. Wielu z nich, próbując wyjść z impasu, wskazuje na równorzędną rolę koncepcji przyszłościowej i technicznego wynalazku, a więc cechy

¹ Zob. więcej na temat granic science fiction, ewolucji gatunku, jego poetyki oraz miejsca w kulturze światowej w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction* (Handke, Jęczyk, Okólska 1989); *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of Science Fiction*, (Suvin, Canavan 2016); *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings* (Latham 2017); *The Cambridge Companion to Science Fiction* (James, Mendelsohn 2003); *The Routledge Companion to Science Fiction* (Bould, Butler, Roberts, Vint 2009).

dystynktywnej SF poszukuje w połączeniu świata przyszłości z tym, jakie konsekwencje mogą ludzkości przynieść w dalszej lub bliższej perspektywie nowe, (fantastyczno)naukowe osiągnięcia.

Jak słusznie podkreśla Ryszard Handke – czynnik, dzięki któremu można byłoby rozpoznać fantastykę naukową, powinien być na tyle prosty, by sam nie budził dalszych wątpliwości, a pozwalał na identyfikację poszukiwanych przez nas tendencji w różnych utworach (Handke 1969: 9). Według badacza takim czynnikiem byłby ów fantastyczny środek techniczny, którego obecność „pozwała nie tylko określić fantastykę naukową w gatunkowo czystej postaci, lecz także uchwycić jej elementy np. w utopii czy fantastyce demonologicznej” (Handke 1969: 11). Naukowo-techniczne elementy fabuły SF muszą pojawiać się wraz z odpowiednią ich motywacją, dającą „pozory respektowania aktualnie obowiązujących reguł prawdopodobieństwa” (Handke 1969: 10). Choćby najbardziej ogólnikowa i nie do końca rzetelna próba odniesienia rzeczywistości fikcyjnej do obowiązującej nauki przenosi narrację z baśniowej czy fantastycznej na fantastycznonaukowe pole (Handke 1975: 55–56). Ten pogląd podzielał także Stanisław Lem, według którego fikcyjne w fantastyce naukowej mogą być fakty, lecz nie sposób ich wprowadzenia do narracji. „Zmieniają się bowiem naukowe teorie, ale nie zmienia się metoda poznawcza właściwa nauce i ona właśnie dyktuje określony typ hipotezotwórstwa fantastyce naukowej” (Lem 1977: 277). Wynalazki obecne w science fiction zazwyczaj wywodzą się więc ze świata nauki współczesnego odbiorcy, wykraczając poza jego możliwości, lecz nie naruszając znanych powszechnie praw. Fantastyka naukowa antycypuje przyszłe odkrycia i rozwiązuje problemy, na które współcześnie nie ma odpowiedzi. Dotyczy to również wpływu przyszłych wynalazków na społeczeństwo przyszłości i przedstawienia możliwych konsekwencji ich wykorzystania.

Te dwa aspekty – obecność elementu naukowo-technicznego wykraczającego poza współczesne możliwości i motywacja fabularna oparta na obowiązujących prawidłach świata nauki – pozwalają wyróżnić nie tylko w pełni rozwiniętą science fiction w dzisiejszej postaci, lecz także prześledzić jej ewolucję od początków istnienia. Jest to szczególnie ważne w kontekście pierwszych utworów fantastycznonaukowych, które stanowią podwaliny pod XX-wieczną i późniejszą science fiction oraz zawierają jedynie elementy znanej współcześnie konwencji. W kontekście prekursorskiej dla polskiego science fiction powieści Teodora Tripplina obranie takiego pojmowania gatunku wydaje się jedynym słusznym. Ponadto uzależnienie obecności konwencji science fiction od motywacji naukowej określa także moment jej zaistnienia w kulturze, o czym pisał już Roger Caillois w swoim słynnym esej (1967). Dopiero bowiem w momencie ustalenia pewnych podstawowych praw przyrody i nauki możliwe jest przejście od baśniowości – w której świat cudowności „łączy się ze światem rzeczywistym, nie naruszając w niczym jego wewnętrznego ładu i nie niszcząc jego spójności” (Caillois 1967: 32–33) – do fantastyki, naruszającej spójność wszechświata obecnością niemożliwego. Późniejsza jeszcze science fiction odnosi się do praw naturalnych nie tyle jako do ustalonego i pewnego porządku rzeczy, który można złamać, powodując przerażenie odbiorcy, ile do „jego możliwych wariantów, a w szczególności do wariantów skrajnych, graniczących z zerem lub nieskończonością” (Caillois 1989: 188). Science fiction wykorzystuje lęki związane z nadchodzącym rozwojem nauki, której możliwości zdają się nie mieć końca i stopniowo przytłaczają człowieka, powodując u niego niepewność, strach i wątplenie.

Początki fantastyki naukowej należałoby w związku z powyższym datować na schyłek XVIII wieku, gdy w kulturze zachodnioeuropejskiej istnieje już nauka, niedopuszczająca cudowności na takiej zasadzie, jaką znamy z baśni. Na gruncie polskim za pierwszy utwór fantastycznonaukowy powszechnie uznaje się powieść Michała Dymitra Krajewskiego *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący* z 1785 roku. Krajewski połączył w niej utopijne elementy rodem z *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* Ignacego Krasickiego i fantastycznonaukową motywację, pod wieloma względami prekursorską w stosunku do późniejszej science fiction (Łosowska 1998; Smuszkiewicz 2016: 20–40). Utwór zyskał swego czasu dość duże powodzenie, na co wskazują dwa kolejne wydania w języku polskim (1785 i 1787) oraz tłumaczenie na język niemiecki z 1794 roku. Już jednak u schyłku XVIII wieku przestał cieszyć się popularnością. Po 1800 roku natomiast, przez cały wiek XIX i znaczną część XX, nie ukazało się żadne nowe wydanie powieści².

Krajewski nie przyczynił się niestety to powstania odrębnego nurtu utopijnego czy fantastycznonaukowego, a nadchodząca epoka romantyzmu nie sprzyjała wykorzystywaniu dorobku nauki i techniki jako głównego składnika do budowania narracji. W XIX wieku wątki fantastyczne znalazły uznanie zarówno poetów, jak i powieściopisarzy oraz odbiorców, skupiały się jednak raczej na ludowych podaniach – historiach o duchach, zjawach, topielcach, rusałkach czy wampirach – niż na najnowszych odkryciach cywilizacji, a triumfy święciła powieść gotycka. Romantyzm rozpoczął się nie tylko od zakwestionowania dokonań oświecenia, lecz także postawienia „romantyczności” w opozycji do „cywilizacji” – niewątpliwie związanej z nauką, a ta jak wiadomo „była podejrzana” (Dybizbański 2005: 39). Nie bez kozery Adam Mickiewicz w 1822 roku w *Romantyczności* twierdził, że „Czucie i wiara silniej mówi do mnie niż mędrca szkiełko i oko”, a co za tym idzie przeciwstawiał uczonego pocie (Dybizbański 2005: 40)³.

Na tym tle wyraźnie odznacza się Teodor Trippin, pisarz należący do drugiego pokolenia romantyków, a swoją twórczością stojący już jedną nogą we wczesnym pozytywizmie. Był on postacią tyle niezwykłą, co tajemniczą. Za sprawą czarnego PR-u kolegów po piórze został skutecznie zapomniany nie tylko przez jemu współczesnych, lecz także dzisiaj jedynie najwięksi pasjonaci mieli okazję dotrzeć do jego utworów. Tymczasem ta barwna postać⁴ – z wykształcenia doktor medycyny, z przekonania żołnierz, z pasji podróżnik, pisarz i pamiętnikarz o wyjątkowej wyobraźni – warta jest przywołania w kontekście romantycznych początków nurtu science fiction na gruncie polskim.

Pisarz debiutował jako autor wspomnień z odbytych przez siebie podróży, z których pierwszy, dwutomowy cykl – *Wspomnienia z podróży po Danii, Norwegii,*

² Dopiero w II poł. XX wieku pojawiła się publikacja Jerzego Jackła (1969), w której przedrukowano obszerne fragmenty *Wojciecha Zdarzyńskiego*, a następnie Irena Łosowska opublikowała edycję krytyczną tej powieści (Krajewski 1998).

³ Więcej na temat wątków fantastycznych w literaturze polskiej pisze między innymi Artur Hutnikiewicz w *Twórczości literackiej Stefana Grabińskiego (1887-1936)* (1959), Antoni Smuszkiewicz w rozdziale *W dobie rozbudzonej wyobraźni* (2016) oraz Marek Dybizbański w rozdziale „*To jest nad rozum człowieka*” (2005).

⁴ Bardziej szczegółowe informacje o Teodorze Teuttoldzie Tripplinie znaleźć można we wstępie biograficzno-historycznoliterackim do edycji krytycznej jego dylogii o Serafinie Bolińskim (Mikołajczuk 2017: VII–XXX), w kilku artykułach poświęconych zawłokom jego życiorysu (Ślonecki 1997; Kiniorski 1998; Kolbuszewski 2002/2003) oraz w nielicznych fragmentach dotyczących jego twórczości fantastycznej (Dybizbański 2005; Handke 1969; Smuszkiewicz 1977, 2016; Niewiadowski, Smuszkiewicz 1990).

Anglii, Portugalii, Hiszpanii i Państwie Marokańskim (Poznań 1844) – doczekał się aż trzech wznowień. Tripplin za sprawą wyjątkowo ciętego języka, bezkompromisowej natury i jawnej krytyki znanych osobistości zyskał pokaźne grono wiernych czytelników. Ubarwione, zbeletryzowane historie z jego życia łączyły w sobie przyjazny język, barwne opisy, rodzinną mitologię, zjadliwe komentarze, zaogniające sądy moralne, elementy popularnonaukowej medycyny, zmyślenia bardzo blisko graniczące z prawdą oraz wątki fantastyczne. Ostatecznie Tripplin opublikował kilkanaście „podróż” zbliżonych do siebie formą i stylem. Obok tych tekstów, które zaskarbiły mu literacką sławę, w dorobku autora znaleźć można także kilka utworów o zgoła innej proveniencji. Mowa tutaj o tekstach o charakterze fantastycznym: *Maskaradzie w obłokach, czyli podróży nadpowietrznej na Morze Północne* (1856), *Grobowcu bez napisu nad Niemnem* (1857), a także o fantastycznonaukowej dylogii o Serafinie Bolińskim, na którą składają się *Lunatycy, czyli przepowiedziane nieszczęście* (1857) oraz *Podróż po Księżycu* (1858).

Szczególną powieścią w dorobku Tripplina jest ta ostatnia, opublikowana w 1858 roku pod pełnym tytułem *Podróż po Księżycu odbyta przez Serafina Bolińskiego, opisana przez Dr. T. Tripplina*. O ile większość publikacji tego autora wpasowuje się całkiem zgrabnie w stylistykę polskiego romantyzmu – czy to gawędziarskim tonem, opisem wiejskich folwarków, obecnością ludowych przypowieści o ondynach, wilkołakach i anielskich interwencjach lub pojedynkach szlacheckich – o tyle *Podróż po Księżycu* jest wyjątkiem od tej reguły, gdyż stanowi opis fantastycznonaukowej krainy jutra, umiejscowionej na Srebrnym Globie. Jak zostało zaznaczone wcześniej, romantyzm nie sprzyjał akcentowaniu naukowości ani w prozie, ani w poezji, a w science fiction ten pierwiastek jest absolutnie niezbędny. Dlatego też na tle krajowego pisarstwa utwór Tripplina stanowi pewnego rodzaju ewenement.

Ostrożność, tak charakterystyczna dla początkowych przejawów nowych nurtów w literaturze, widoczna jest także w *Podroży po Księżycu*. Dlatego autor z jednej strony stara się uczynić zadość romantycznym tendencjom, z drugiej zaś wprowadza wątki nowe, antycypując późniejszą fantastykę naukową. W powieści obecne są wyróżniki pozwalające zaliczyć powieść do gatunku science fiction – narracja ukształtowana została z wykorzystaniem naukowej metody poznawczej, fabuła w dużym stopniu obraca się wokół niezwykłych wynalazków, a akcja dzieje się w świecie przyszłości – lecz na tym nie koniec. Obok mówiących zegarów i książek do słuchania, ministerowców do codziennego transportu i telegrafów akustycznych pojawiają się elementy znane powszechnie XIX-wiecznym: intryga rodem z powieści sentymentalnej, oniryczny lot na Księżyc w trakcie snu, audyencje u książąt, satyryczne przedstawienie mieszczaństwa i bardziej prześmiewcza niż naukowa receptura eliksiru życia. *Podróż po Księżycu* należałoby więc określić mianem romantycznego science fiction, gdyż stanowi pomost między najdawniejszymi tekstami, w których badacze doszukują się kulturowych źródeł SF⁵, a XX-wieczną fantastyką naukową.

⁵ Część badaczy uznaje, że o SF mówić można od XVII-XIX wieku, a we współczesnym rozumieniu dopiero od wieku XX. Niektórzy natomiast doszukują się początków nurtu w czasach dużo dawniejszych, upatrując korzeni science fiction w Eposie o Gilgameszu, *Śnie Scypiona* autorstwa Cyserona, *Historii prawdziwej* Lukiana z Samosat, pismach Plutarcha, *Śnie* Keplera i we wczesnonowożytnych utopiach. Te najdawniejsze pisma, podążając za rozumieniem Jamesa Gunna, Pierre’a Versina czy Adama Robertsa, nie stanowią naturalnie dzieł science fiction *sensu stricto*, lecz pozwalają podążyć za pewnym sposobem myślenia i rozumienia świata. Dzięki nim mogły powstać utwory z pełną stanowczością zaliczane w poczet fantastyki naukowej. Do nich nawiązuje także Teodor Tripplin, czerpiąc niewątpliwie inspiracje w zakresie filozofii, historii, czy schematów fabularnych.

Tripplinska romantyczna science fiction rozgrywa się na Księżycu, gdzie główny bohater trafia we śnie (a w zasadzie raczej w trakcie ataku kataleptycznego) tuż po tym, jak mdleje na grobie swojego przyjaciela. Cywilizacja Selenitów bardzo przypomina ziemską, chociaż mieszkańcy Srebrnego Globu poruszają się za pomocą skrzydeł lub ministerowców w kształcie ryb. Różnicę na korzyść satelity dostrzec też można w zaawansowaniu technologicznym, znacznie przewyższającym XIX-wieczne, polskie możliwości. Narzucające się od razu skojarzenie Selenitów z aniołami jest nader słuszne – Tripplin w *Podróży po Księżycu* przedstawił swoistą wizję metempsychozy, w której śmierć na Ziemi jest początkiem wędrówki między planetami, aż do osiągnięcia nieba na ostatniej z nich. Pierwszym przystankiem na drodze kolejnych inkarnacji jest Księżyc, a spotkani przez Serafina Selenici to w rzeczywistości wcielenia jego zmarłych przyjaciół – nie pamiętają oni swojego przeszłego życia, zachowali jedynie „echo dawnych sympatii” (Tripplin 2017: 226). Znaczna część powieści dotyczy przygód Serafina, których proveniencję można wywieźć z romansu awanturniczego lub powieści sentymentalnej. Na zakończenie kurtyna niepamięci, zasłaniająca bohaterowi ziemskie koleje losu, zostaje Serafinowi odsłonięta – ma on możliwość spojrzeć przez lunetę na siebie samego spoczywającego na Ziemi w śpiączce, otoczonego przez swoich najbliższych. W ostatniej scenie bohater budzi się już na Ziemi, w swoim ciele – ku radości matki, ojca i siostry.

Wydawać by się mogło, że narracja nie wybiegła ani na jotę w przyszłość: nie pojawia się motyw podróży w czasie, nie występują żadne daty, społeczność księżycowa nie różni się diametralnie od ziemskiej. W powieści odwzorowano z niewielkimi zmianami świat rodem z XIX wieku, którego bohaterowie zachowują się zgodnie z ówczesnymi konwenansami. Zasadnicza różnica polega głównie na naszpikowaniu utworu technologicznymi nowinkami, co nie przesądza jeszcze o przeniesieniu fabuły w przyszłość. Tymczasem futurologiczna konwencja pojawia się w utworze jako jeden z kluczowych motywów. Przede wszystkim warto podkreślić, że *Podróż po Księżycu* jest nie tylko jedną z pierwszych polskich powieści science fiction, lecz także wyprzedziła o siedem lat klasyczną historię opisaną w *Ziemi na Księżycu* (1865) Juliusza Verne’a. Co za tym idzie, autor starał się swoją wizję przyszłości przedstawić w sposób najbardziej dyskretny i dostosowany do przyzwyczajień ówczesnych odbiorców, by nie budzić powątpiewania (fantastyka naukowa wątpliwości budzić nie powinna) lub zgorszenia (o co Tripplina wcześniej niejednokrotnie oskarżano). Dlatego też brak w utworze wyraźnego przejścia między współczesną Ziemią i przyszłością na Srebrnym Globie, a wizyta odbyta w trakcie omdlenia nadaje dziełu nieco metaforyczny wydźwięk, łatwiejszy do zaakceptowania przez ówczesną publiczność. Z tego też powodu jest to przyszłość bliska, nieoderwana od XIX-wiecznych realiów. Przedstawione w powieści wynalazki są w większości przekształconymi odpowiednikami już istniejących na Ziemi, np. o zwiększonych rozmiarach lub nieco ulepszonym mechanizmie działania. Ścisły związek między odkryciami ziemskimi a księżycowymi podkreślony jest w utworze słowami jednego z bohaterów. Doktor Gerwid punktuje, że „Telegrafy elektryczne, u was [Ziemię] dopiero od lat kilku zaprowadzone, już są od dawna zarzucone u nas” (Tripplin 2017: 154) oraz, że „My na tych samych podstawach, co i wy [Ziemię] zbudowaliśmy Eskulapowi świątynię, tylko ją wyżej wynieśliśmy” (Tripplin 2017: 158). Fakt, że świat przedstawiony *Podróży po Księżycu* nie różni się znacznie od tego ukazanego w powieściach realistycznych, jedynie wzmacnia autentyczność wydarzeń,

a wiarygodność jest przecież kluczowym elementem SF. Tripplin przedstawia więc świat przyszłości, ukrywając go z jednej strony pod płaszczem metafory, z drugiej ukazując życie na Księżycu jako życie po śmierci. W tym ostatnim elemencie skrywa się drugi przyszłościowy pierwiastek utworu. Autor bowiem, prócz antycypowania przyszłości jaka czekać może Ziemię, przedstawia także przyszłość ludzkiej duszy. Jej wędrówka miałaby zaczynać się na Księżycu, wyższym cywilizacyjnie od Ziemi, a kończyć gdzieś dalej – „na innej planecie” – prawdopodobnie w krainie jeszcze większej szczęśliwości.

Jak zostało zaznaczone wcześniej, nie jest to wizja bardzo odległa w czasie. Trudno byłoby jednak bez wątpliwości określić rok lub dziesięciolecie, w którym akcja ma miejsce. Przyszłość w *Podróży po Księżycu* jest raczej metaforyczna, niż dosłowna. Mimo tego, wzmianka o telegrafach pozwala mniemać, że czas akcji powieści to prawdopodobnie koniec XIX wieku. Można oszacować to na podstawie przedstawionych w powieści, udoskonalonych ziemskich wynalazków. Telegraf elektryczny został po raz pierwszy skonstruowany w 1837 roku przez Charlesa Wheatstone’a oraz Williama Fothergilla Cooke’a, trochę czasu musiało minąć nim się przyjął na dobre, a jeszcze więcej nim można było go unowocześnić. Autor wspomina także kolorową fotografię, podczas gdy pierwszą trwałą fotografię udało się wykonać w 1826 lub 1827 roku francuskiemu wynalazcy. Pierwsze kolorowe zdjęcia to dopiero początek XX wieku, chociaż już w XIX podejmowano liczne próby w tym kierunku.

Jaką więc (bliską) przyszłość dla Ziemian widział Teodor Tripplin? Z jednej strony bardzo pozytywną – wieścił może nie skok technologiczny, lecz stopniowe zmiany, które w ostatecznym rozrachunku doprowadzić mogą do stworzenia wygodnego świata jutra. Z drugiej strony sposób korzystania z wynalazków pozostawiałby według autora wiele do życzenia. Tripplin zwrócił bowiem uwagę nie tylko na to, co może zostać udoskonalone w dalszej lub bliższej perspektywie, lecz także na ludzkie charaktery i na to, jak mogłyby one egzystować w świecie przyszłości. Futurologia Tripplina zawiera więc po pierwsze dość pokaźną listę przyszłych wynalazków technologicznych, po drugie opis rozwoju medycyny, jaki mógłby się kiedyś dokonać, a po trzecie i ostatnie zarys charakterów mieszkańców, którzy korzystaliby z tych wszystkich zdobyczy cywilizacji.

Według Tripplina wynalazki przyszłości służyłyby, przynajmniej w swoim zamyśle, wyłącznie dobrem celom. W *Podróży po Księżycu* nie zostały zaakcentowane tendencje negatywne, jak na przykład ekspansywny wzrost technologii zbrojeniowej, nadprodukcja broni czy nowe środki zagłady. Elementy świata przedstawionego w każdym punkcie mają służyć mieszkańcom, ulepszać ich życie i czynić je łatwiejszym, a jedynie sposób ich wykorzystania może pozostawiać wiele do życzenia. Selenici mieszkają w zaawansowanych technologicznie, rzęsiście oświetlonych miastach. „Okna wszystkich domów tego miasta [Jasnogrodu] wychodzą na dach, tworząc nie do opisania pyszną lunę światła” (Tripplin 2017: 142), a obserwatorium, do którego trafia Serafin, wyposażone jest w kopułę z jednego kawałka szkła. Posiadłości miejskie osadzone są wśród pięknych, dużych ogrodów, o roślinności inspirowanej prawdopodobnie florą Morza Śródziemnego. Mieszkańcy dysponują zawieszonymi pod sufitem mówiącymi zegarami, które zapytane, bezbłędnie odpowiadają aktualną godzinę, nie wymagając podnoszenia wzroku. Podobnie rzecz się ma ze sztuką czytania, która u Selenitów powoli zanika, jako że gadających książek, niby współczesnych audiobooków, „nie czyta się oczyma, lecz uszami” (Tripplin 2017: 156), a ich kształt bardziej przypomina puszki czy zegarki, niż tom oprawiony w skórę. Zgodnie z instrukcją doktora Gerwida:

Nakręć tylko każdy z tych zegarków, a wypowie ci głosem ludzkim od początku aż do końca wszystko to, co zawiera. Chcesz, żeby przestał mówić, to zakręć tą sprężynką; chcesz wrócić do poprzedniego rozdziału lub do przeczytanej myśli, to się tylko spytaj tym indeksem, posuwając go jak w telegrafie elektrycznym, o co ci idzie, a natychmiast wróci maszyneria do rozdziału lub do przeczytanej myśli i najspokojniej w świecie, nie gniewając się, powtórzy ci to samo i sto razy, jeśli tego zażadasz (Tripplin 2017: 156).

Książek można słuchać, nie zapalając światła w pokoju, gdyż tytuły na nich zapisano fosforycznym atramentem, co jest dodatkowym udogodnieniem. Każdy dom w Jasnogrodzie wyposażony został ponadto w telegraf akustyczny, godnego następcę znanego na Ziemi telegrafu elektrycznego. Za jego pomocą wiadomości można wysłać na dużo większe odległości, ceną niestety jest czas, gdyż dźwięk „nie dolatuje tak prędko jak światło lub iskra elektryczna” (Tripplin 2017: 177). Budowa tego wynalazku została bardzo szczegółowo opisana przez doktora Gerwida:

[...] przez każdą szafkę prowadzi dziura wskroś muru, jest i doskonała busola wskazująca kierunek, jaki chcę nadać głosowi i pięć piszczałek z kruszcu topionego ze szkłem, które wymawiają za silnym dmuchnięciem tego mieszka po jednej z pięciu znanych nam samogłosek. Wszystkie słowa można wymówić tymi samogłoskami, szykując je w pewien umówiony porządek, przedłużając je i zatrzymując się z chronometryczną dokładnością. Teraz ustawiłem rurę wskazującą dyrekcję do mego pałacyku w Snogrodzie. Teraz wkładam w nią pięć piszczałek wymawiających: a, e, i, o, u i dmucham kolejno, rozumie się według umówionego programu (Tripplin 2017: 177).

Na Księżycu daleko lepiej rozwinęła się także sztuka fotografii, „malującej w mgnieniu oka kolorami mieszkańców Księżyca, przelatujących w powietrzu” (Tripplin 2017: 154), tak że „każdą pannę polkującą po powietrzu możemy przenieść na płótno w wielkości naturalnej, i to kolorami” (Tripplin 2017: 154). Podstawowym źródłem transportu Selenitów, także służącym do odbywania powietrznej polki, są ich skrzydła. W ten sposób wyposażeni przez naturę mieszkańcy mają ponadto do dyspozycji sterowce w kształcie ryb o różnych rozmiarach i kształtach. Służyły one za środki transportu wygodnym arystokratom oraz tym, którym nie starczało już sił na samodzielną podróż.

[...] Ryby różnej wielkości przesuwają się po powietrzu. Jedne były tak duże jak jesioty i na nich siedzieli pojedynczo starzy lub kobiety dostojnej tuszy, którym widać siła skrzydeł nie wystarczała, i na innych znów dużych jak wieloryby siedziało po kilkadziesiąt ludzi różnej płci, rozmaitego stanu i wieku, pomiędzy którymi byli i ludzie bez skrzydeł, nędznie w długie suknie ubrani, po większej części z brodami. Widać, że te wieloryby były rodzajem omnibusów, popychanych kilkunastu skrzydłami z płótna. Ludzie zaś kierujący tymi omnibusami musieli ciężko pracować siłą własnych skrzydeł (Tripplin 2017: 142).

Rybne omnibusy wywodzą się prawdopodobnie z pierwszych sterowców, uzupełniono je bowiem napędem parowym: „Ryba zaświschczała, odetchnęła białą parą i czarnym dymem – już jestem pod obłokami” (Tripplin 2017: 205). Były także bardzo poręczne – napełniano je gazem, a nieużywane zwijano do wielkości małej trąbki, mieszczącej się w kieszeni. Rozwinąć mogły się nawet do rozmiaru pozwalającego unieść całą orkiestrę. Taki zespół, zgodnie z księżycowym zwyczajem, mógł zatrzymując się przy oknie dobrze urodzonej panny i długo przygrywać do posiłku, składającego się z samych frykasów np. z nektaru tokajowego i ambrozji z wątróbek bekasich (Tripplin 2017: 160).

Według Teodora Tripplina – lekarza z wykształcenia – rozwój cywilizacji niewątpliwie będzie się łączył z udoskonaleniem medycyny. Za sprawą głównego

bohatera *Podróży po Księżycu*, który leczył zarówno Ziemiaków, jak i Selenitów, możliwe stało się zobrazowanie zmian, jakie zdaniem autora mogą nastąpić w najbliższym czasie w sztuce leczenia. Tuż po przybyciu na Księżyc Serafin zażył więc kąpiel w wodzie zapomnienia. *Aqua oblivionis* pozwoliła mu nie tylko oczyścić umysł ze wszystkich wspomnień i informacji zdobytych w ciągu 26-letniego życia na Ziemi, lecz także zwiększyła możliwości poznawcze Serafina. Dzięki niej znacznie szybciej i sprawniej zagłębiał się w nową, księżycową naukę, a zapamiętanie co do przecinka całego podręcznika nie sprawiało mu najmniejszego problemu. Niezwykła esencja składała się z

serc baletniczek, z mózgu wziętych lekarzy, leczących po kilkaset pacjentów na dzień, z policzka szulerów, z języka dentystów, z sumienia przedajnych sędziów, z łez bigota, z żółądka kaczk i z uczuciowości kury. Naturalnie, że wszystko to należy wymoczone w spirytusie destylujemy i filtrujemy (Tripplin 2017: 154).

Drugim etapem adaptacji Serafina do życia wśród Selenitów było wyposażenie go w skrzydła, których w Jasnogrodzie nie posiadali jedynie przestępcy. Wyhodowanie dorodnych lotek trwałoby bardzo długo, zmuszając chłopca do skrywania się w domu swojego opiekuna, by nie narazić się na wstyd i urągania. Dlatego też doktor Gerwid posłużył się balsamem wegetacyjnym, przyspieszającym wzrost materii. Serum, wspomagane przez „dwie bańki ciągle ssące”, pozwoliło już w miesiąc wyhodować w pełni sprawne, okazałe skrzydła. Na nich Serafin w towarzystwie Gerwida wyruszył z wizytą do leciwego księcia wielkorządcy, którego zdrowie niedomagało. Za pomocą ulepszonej przez siebie lampki argandzkiej – „za pomocą której można obejrzeć wskroś całe ciało ludzkie i przekonać się o stanie wewnętrznym wszystkich organów” (Tripplin 2017: 169–170) – Serafin dowiedział się, że księciu pozostało życia „miesiące pięć, dni siedemnaście, godzin trzy i minut czterdzieści dwie w najlepszym razie, gdyby coś nadzwyczajnego, nieprzewidzianego nie zaszło” (Tripplin 2017: 175). Skłoniło go to do namysłu nad lekarstwem, które pozwalałoby nie tylko zwalczyć znane medycynie choroby, lecz także przywracało siły żywotne i młodość. Tutaj na scenę powieściową wkroczył cudowny wynalazek – niezwykle eliksir, stanowiący element zwrotny w fabule i zarazem jej kluczowy element. Lekarstwu Serafina bliżej do alchemicznej mikstury lub kamienia filozoficznego, gdyż eliksir życia składał się z „promieni słońca zagęszczonych i zmienionych w płyn” (Tripplin 2017: 178). Do wydestylowania tej wyjątkowej substancji potrzeba

Słońca na zenicie, soczewki kryształowej wypukło-wypukłej wielkości koła młyńskiego, dzwona kryształowego objętości beczki grubości dwóch cali, z dziurką włoskową wskroś przebijającą na wierzchu, wodorodu i tlenu w proporcji potrzebnej do zrobienia wody, nareszcie flakonika diamentowego na przechowanie zagęszczonych promieni (Tripplin 2017: 179).

Eliksir działał doskonale, a pierwszy pacjent – książę wielkorządca – był niezwykle zadowolony z jego efektów. Za ledwie jedną kroplą zagęszczonych promieni słonecznych pozwoliła odmłodzić władcę o kilka lat, na co wskazały pomiary „z pulsometru, z pulsoskopu, z respirometru, z respiroskopu i z kilku innych przyrządów, którymi lekarze na Księżycu badają i mierzą objawy, wszelkie sprawy życia w chorym i zdrowym człowieku” ([rozstrzelenie moje – JM.] Tripplin 2017: 191). Nektar receptury Serafina został odmalowany rzetelnie, jak każde lekarstwo miał bowiem swoje ograniczenia – potęgował siłę narządów wewnętrznych, przy czym jeśli organy były po większej części chore, to jedynie wydłużał życie z owymi dolegliwościami, nie niwelując ich. Jak podkreślał sam twórca:

Nie wszystkich można było odżywiać wzmacniającym nektarem: tacy, u których chorobliwe przetworzenia brały w organach szlachetniejszych górę nad zdrowie zamiast korzyści odnosili tylko szkodę z wzmocnienia prądu życia (Tripplin 2017: 197).

O zbawiennych właściwościach eliksiru życia mieli okazję przekonać się zarówno mieszkańcy Jasnogrodu, Ciemnostanu, jak i Wyspy Snu, na której – jakby się mogło zdawać – Selenitom żyje się przyjemnie i dostatnie. Wyspa bowiem jest ogromnym ogrodem, a kwiaty i zioła w nim rosnące są roślinami odurzającymi – ich zapach powoduje niezwykłą senność. Stali mieszkańcy Wyspy Snu są dużo mniej wrażliwi na wpływ roślin, nie zapadają za ich sprawą w sen, a jedynie stale pozostają w podniosłym, poetycznym nastroju. Wyspa składa się w większej części z sanatoriów, tzw. zakładów somnopatycznych, gdzie wykwalifikowana kadra skwapliwie wykorzystuje właściwości miejscowej flory. Tamtejsi lekarze specjalizują się w leczeniu snem osób szczególnie nerwowych, wycieńczonych, zbyt energicznych, rozkochanych lub zmęczonych zgryzotami. W Snopolu, gdzie swój zakład otworzył doktor Gerwid, „wszystko wzywa do snu, co tylko na jakikolwiek zmysł działać może” (Tripplin 2017: 217), a wpływ niezliczonej, narkotycznej roślinności bada się za pomocą „narkozometru [rozstrzelenie moje – JM.] złożonego z dwunastu żywych ptaków różnej wielkości” (Tripplin 2017: 217). Na pomoc odwiedzającym chorych i lekarzom, których intencją nie jest sen odżywczy, przychodzą sole trzeźwiące, równie użyteczne bywają kawa i pastylki z kofeiną.

W tym przyszłym kraju szczęśliwości, wątróbek bekasich i ambrozji, którego mieszkańcy nie muszą odwracać oczu od interesującego widoku, żeby sprawdzić godzinę lub wysłuchać ulubionego poematu, według Teodora Tripplina brakuje moralności. Opisani przez niego Selenici są aniołami o nieskazitelnej urodzie, którym nawet w sędziwym wieku okazałe skrzydła dodają dostojęstwa. Za sprawą eliksiru Serafina zyskali także dużo dłuższe, być może nawet wieczne życie, a liczne wynalazki odjęły im obowiązków, co spowodowało znaczne rozleniwienie. Obywatele przyszłości knują więc intrygi, wdają się w romanse, zdradzają przyjaciół i świadczą nieprawdę równie często, albo i częściej niż Ziemianie. Główny bohater trafia na Księżyc za sprawą swojego opiekuna Gerwida, który przyciągał go ze Srebrnego Globu „wszelkimi fizycznymi i chemicznymi sposobami” (Tripplin 2017: 144). Powodem było jednak nie dobro chłopca, lecz układ zawarty z podupadającym na zdrowiu księciem Wadwisem. Gerwid sprowadził z Ziemi młodego, doskonale zapowiadającego się lekarza, by wyuczyć go księżycowej medycyny i pod groźbą wydalenia z satelity zmusić do opracowania receptury eliksiru życia. Wszakże, jak mówi do Serafina Gerwid – „od tego zawisł los twój na Księżycu” (Tripplin 2017: 169). Niezwykle umiejętności chłopca są zbyt cenne, by pozwolić mu odejść od razu po spełnieniu zadania. Rzeczywisty lekarz stanu, nawet nie starając się ukryć swoich zamiarów, próbuje go za wszelką cenę przywiązać emocjonalnie do Jasnogrodu, popychając w ramiona swojej siostrzenicy – Lawinii. Jak podkreśla, próbując uzasadnić swoje działania dobrem Serafina: „Owszem, pragnę cię przywiązać do Księżycza węzłami nierozdzielными, żebyś nigdy nie zatęsknił do Ziemi, na której wiele złego doznałeś, lubo z tego już nic nie pamiętasz” (Tripplin 2017: 166).

Młoda dama początkowo nie jest niechętna zamiarom swojego opiekuna, któryłoży na jej utrzymanie i zachcianki. Bardzo szybko zaprzyjaźnia się z Serafinem, czyniąc z niego swojego powiernika i dając mu tym samym złudne nadzieje co do

charakteru ich relacji. Pokrzywdzony – jak się zdaje – Serafin także nie jest nieskazitelnie czystą, pozytywną postacią. Tuż po opracowaniu receptury eliksiru życia i zageszczeniu promieni słonecznych genialny doktor próbował przypisać sobie boską rolę w świecie Selenitów. Uznawszy się za wysłannika wyższej siły, postanowił ferować wyroki moralne na temat pacjentów i decydować, który z nich godny jest cudownego lekarstwa, a komu się ono nie należy. Serafin nie tylko nie widzi problemu w swojej – jak sam ją nazywa – szarlatanerii, lecz wręcz się nią szczyci. Uznaje, że skoro przeznacza fundusze na szczytny cel, to postępuje słusznie:

[...] Wierny zasadzie mojej, uroczyste zaprzysiężonej wobec zawezwanego na pomoc Boga, nie udzielałem prawdziwego eliksiru życia rozpustnikom lub ludziom pędzącym życie w gnuśności. [...] Jedni otrzymywali prawdziwe krople życia, nawet bezpłatnie, jeśli byli ubogimi; drudzy otrzymywali tylko coś kolorem do mego eliksiru podobnego, nawet za drogie pieniądze, które w tym razie przeznaczałem na dobre uczynki, mianowicie na założenie domu przytułku dla ubogich, starych, wysłużonych i ubogich, młodych, nadzieję rokujących lekarzy. [...]

Przekonałem się z wielką boleścią serca, że najuczciwszy człowiek, gdy jest lekarzem i gdy wielkiej dostąpi wziętości, musi dla dobra ogółu, sztuki swojej i swego własnego, odstąpić cokolwiek od miłej mu rzetelności (Tripplin 2017: 197–198).

Selenici ponadto jako społeczność są opisywani jako źli lub bardzo źli – w zależności od miejsca zamieszkania. Mieszkający w Ciemnostanie są przekupni, nieumiarkowani w jedzeniu i piciu, leniwi, a także nieustannie nadużywają alkoholu. Jasnogrodzianie lubują się w plotkach (zwłaszcza tych, które krzywdzą znane osobistości), wojskowych paradach, balach oraz dworskich intrygach. Urodzeni i wychowani na Wyspie Snu natomiast

[...] pozostają w jakimś stanie odurzenia umysłowego, widać im dość przyjemnego, bo z niego wyjść nie pragną, tylko chyba chwilami niedługo trwającymi. Dlatego też ich myśli i czyny noszą cechę albo w oczy bijącej niedbałości, nieudolności, albo też gorączkowej egzaltacji. Na całej wyspie nie zobaczysz długotrwałego pomnika usilności ludzkiej, ale często obok walących się chat, w najbrudniejszym zaułku zoczysz dowód pychy arystokratycznej: jakiś świetny pałac z herbami, basztami, salami rycerskimi nowo postawionymi, a napelnionymi mnóstwem portretów rodzinnych, zakupionych u antykwariuszów lub też zbroją sprowadzoną z zagranicy (Tripplin 2017: 171–172).

Podsumowując powyższe rozważania, warto jeszcze raz podkreślić, jaką wizję przyszłości kształtuje Teodor Tripplin w *Podróży po Księżycu* i jakie wnioski można z niej wysnuć. Przede wszystkim świat przyszłości Tripplina jest światem, w którym bardzo wyraźnie zarysowuje się wizja trojakiego rozwoju, zaznaczona również w strukturze niniejszej pracy. Tripplin kreuje wizję przyszłości ze szczególnym naciskiem na 1) przyszłość wynalazków technologicznych, 2) przyszłość w rozwoju medycyny oraz 3) przyszłość społeczeństwa. Jak się jednak wydaje, wszystkim tym trzem, obecnym w powieści kontekstom przyświeca jedna, główna myśl. Świat przyszłości według Teodora Tripplina to świat szczęśliwy, być może nawet za bardzo szczęśliwy, ponieważ nadto zadowolony z siebie.

Selenici są narodem niezwykle uprzywilejowanym. Ich domem jest Księżyc, co z astronomicznego punktu widzenia wiąże się ze znaczną zmianą perspektywy: Ziemianie widzą na nocnym niebie szarego, nieciekawego satelitę; Selenici natomiast nawet bez użycia teleskopu oglądają najpiękniejszą, niebieską planetę układu słonecznego. Jako ludzie jutra dysponują oni niezwykle cennymi wynalazkami, o których XIX-wieczni Ziemianie albo dopiero myśleli, albo nawet nie śnili. Mieszkają w pięknych, eleganckich miastach, ściany ich mieszkań zdobią kolorowe fotografie,

które zastąpiły obrazy olejne, rozmawiają ze swoimi zegarami, a treść książek poznają za sprawą audiobooków, będących poza powszechnym zasięgiem Ziemi aż do połowy XX wieku. Selenici nie dość, że zostali przez naturę wyposażeni w majestatyczne skrzydła, to przemieszczać się mogą na miniaturowych sterowcach w kształcie ryb, co nie przysparza im wysiłku, a pozwala oszczędzić czas. Mieszkańcy Księżyca w wolnych chwilach raczą się nektarem tokajowym i ambrozją z wątróbek bekasich, a intymne rozmowy mogą prowadzić nie tylko osobiście lub listownie, gdyż dysponują protoplastą współczesnych telefonów – telegrafem akustycznym. Pod względem medycznym także cieszą się dużo lepszymi warunkami. Naturalnym elementem ich życia stały się lampki argandzkie dostosowane do celów medycznych, pulsometry, pulsoskopy, respirometry i respiroskopy, pozwalające bez wątpliwości stwierdzić wszystkie niedomagania pacjenta. Metody leczenia również znacznie odbiegają od ziemskich – warta podkreślenia jest niezwykle popularna wśród Selenitów terapia snem w zakładach somnopatycznych. Ponadto stosowane tak powszechnie, jak aspiryna esencja zapomnienia i balsam wegetacyjny zostały uzupełnione eliksirem życia receptury Serafina, dzięki czemu prócz urody i możliwości latania Selenici zostali obdarzeni także długim, być może wiecznym życiem – w 2019 roku ta idea wciąż pozostaje fantastycznonaukową mrzonką.

Pozornie pozytywny, a z pewnością wygodny i dostatni, świat księżycowy skrywa jednak drugie, mroczne dno. Selenici zarówno jako społeczność, jak i poszczególne jednostki skupiają jak w soczewce i wyolbrzymiają wszystkie najbardziej negatywne cechy, które można byłoby stereotypowo przypisać Polakom: wikłają się w niezliczone intrygi, plotkują, parają się oszustwem i łapówkarstwem oraz dążą do celów po trupach, nie przejmując się niczym losem. Dochodzi tutaj do głosu wydźwięk satyryczny, gdyż świat przedstawiony w tak przerysowany, karykaturalny wręcz sposób nie mógł zostać wykreowany przypadkiem. Świat Selenitów to świat bliskiej przyszłości, nieoddalony bardzo w czasie od realiów XIX-wiecznej Warszawy (czy szerzej – Polski), znanej Tripplinowi z własnego doświadczenia. Stanowi niewątpliwie przedłużenie stosunków ziemskich, znanych autorowi i budzących jego odrazę. W pismach publikowanych po śmierci autora *Podróży po Księżycu* sugerowano, że to bardzo jasno i głośno wyrażane poglądy etyczne Tripplina przysporzyły mu wielu wrogów i były jedną z przyczyn czarnego PR-u kolegów po piórze. Przywiązanie do własnej opinii, uznawanie jej za jedyną słuszną i godną naśladowania było cechą charakterystyczną tego autora, a otwarta, często niewybredna krytyka jego częstą bronią w pamiętnikach i powieściach. Można więc uznać, że obok gimnastyki wyobraźni, tworzącej niezwykle, fantastycznonaukowy świat pełen wynalazków i zaawansowanej medycyny, Tripplin chciał przedstawić satyrę na współczesne mu środowisko polskie. Kryje się za tym także oczywista krytyka XIX-wiecznej mentalności oraz zawołowane ostrzeżenie: jeśli nie spróbujecie się zmienić, nic wam po latających rybach, kolorowej fotografii i telegrafie akustycznym; przyszłość będzie jawić się w bardzo ciemnych barwach, ponieważ wy – ludzie jutra – będziecie zepsuci od środka.

Bibliografia

- BOULD M., BUTLER A.M., ROBERTS, A., VINT S. (ed.) (2009) *The Routledge Companion to Science Fiction*, London, New York: Routledge.
- CAILLOIS, R. (1967). *Od baśni do science fiction*. W: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- CAILLOIS, R. (1989). *Science fiction*. W: R. Handke, L. Jęczyk, B. Okólska (red.), *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- CLARKE, A.C. (2002). *The Collected Stories*. London: Gollancz Science Fiction.
- DYBIZBAŃSKI, M. (2005). *Romantyczna futurologia*. Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Krakowskiej.
- HANDKE, R. (1969). *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- HANDKE, R. (1975). *O pewnym materii pomieszaniu, czyli między baśnią a science fiction*. „Teksty” nr 5.
- HUTNIKIEWICZ, A. (1959). *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887-1936)*. Toruń: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- JACKL, J. (1969). *Wokół „Doświadczyńskiego”*. *Antologia romansu i powieści*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- JAMES E., MENDELSON F. (ed.) (2003). *The Cambridge Companion to Science Fiction*, New York: Cambridge University Press.
- KINIORSKI, K. (1998). *Nieznane fakty z życiorysu Teodora Teuttolda Tripplina*. „Góry – literatura – kultura”, t. III.
- KOLBUSZEWSKI, J. (2002/2003). *Osobliwości życia i prozy doktora Tripplina*. W: *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio FF, Philologiae*, t. XX/XXI.
- KONOPNICKA, M. (1881). *Kilka słów o Teodorze Tripplinie i podróżach jego*, „Wędrowiec” nr 13.
- KRAJEWSKI, M. D. (1998). *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący* (oprac. I. Łossowska). Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki.
- LATHAM R. (ed.) (2017). *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, New York: Bloomsbury.
- LEM, S. (1977). *Posłowie*. W: A. i B. Strugaccy, *Piknik na skraju drogi. Las*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- LEWESTAM, F.H. (1877). *Dr T. Tripplin*, „Kłosy”, nr 616.
- ŁOSSOWSKA, I. (1998). *Wstęp*. W: M. D. Krajewski, *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący* (oprac. I. Łossowska). Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki.
- MIKOŁAJCZUK, J. (2017). *Wprowadzenie*. W: T. Tripplin, *Lunatyka podróż po Księżycu*. Warszawa: Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- NIEWIADOWSKI, A., SMUSZKIEWICZ, A. (1990). *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- SŁOMCZYŃSKI, A. (1997). *Narwanie*. W: A. Słomczyński, *Warszawskie to i owo*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- SMUSZKIEWICZ, A. (1977). *W stronę opowieści o „cudownym wynalazku” (Z dziejów polskiej S-F cz. IV)*. „Nurt” 08 (148).
- SMUSZKIEWICZ, A. (2016). *Zaczarowana gra*. Stawiguda: Solaris.

- SOBIESZCZAŃSKI, F. M. (1867). *Tripplin [Teodor Teuttold]*. W: *Encyklopedia powszechna*, S. Orgelbrand (wyd.). Warszawa: nakład, druk i własność S. Orgelbranda księgarza i Typografa.
- SUVIN, D. (2016). *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of Science Fiction*, Gerry Canavan (ed.), Bern: Peter Lang
- TRIPPLIN, T. (2017). *Lunatyka podróż po Księżycu* (oprac. Joanna Mikołajczuk). Warszawa: Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- TRZYNADŁOWSKI, J. (1963). *Próba poetyki science fiction*. W: K. Budzyk (red.), *Z teorii i historii literatury*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

JOANNA MIKOŁAJCZUK**ROMANTIC SCIENCE FICTION: THE FUTURE ACCORDING TO TEODOR TRIPPLIN
PHANTASMS**

The present article aims to show the nineteenth century vision of the future in one of the first Polish science fiction novels, *A Journey around the Moon* (*Podróż po Księżycu*), written in 1858 by Teodor Tripplin. In the first (theoretical) part, the author characterizes the science fiction genre, highlighting a distinctive role of technological invention and scientific method, as well as locating the story in a future perspective. A concise description of the Polish science fiction genesis allows for relating Tripplin's novel to a wider context and, hence, for considering it as a unique phenomenon in Polish literature. In the second part of the article, the author discusses Tripplin's vision of the future, which is classified into three categories in the novel: 1) the future of technological inventions, 2) the future of medicine development, and 3) the future of society.



LITERACKA TANATOLOGIA DLA PO CZĄTKU- JĄCYCH

Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej, red. Katarzyna Slany, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2018, ss. 352.

Z inicjatywy Katarzyny Slany (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie) w serii „Literatura dla dzieci i młodzieży. Studia” Wydawnictwa Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich został opublikowany kolejny tom zbiorowy poświęcony twórczości dla młodych czytelników. Badaczka, znana z monografii poświęconej grozie w literaturze dziecięcej (Slany 2016), niejako w sposób naturalny „podążyła ku śmierci”, która w świadomości społecznej rodziców, pedagogów i nauczycieli pozostaje wciąż – podobnie jak groza i seksualność – tematem tabu (m.in. Sochańska & Czechowska 2012). Choć temat był już podejmowany przez rodzimych i obcych badaczy¹, jest to pierwsza tego rodzaju pozycja poświęcona w całości motywom tanatologicznym w literaturze dziecięcej. Slany, kreśląc cele publikacji, zaznacza, że

wychodzi [ona – K.R.] naprzeciw dorosłym, którzy nie potrafią rozmawiać z dziećmi o śmierci, nie znają specyficznego języka, za pomocą którego mogliby z nimi mówić na ten trudny temat, przede wszystkim jednak nie są świadomi istnienia klasycznych i najnowszych utworów tanatologicznych, przeznaczonych dla odbiorców w każdym wieku, które stanowią kamienie milowe w literackiej i czytelnicznej edukacji dziecka (Slany 2018a: 9).

Zarysowany przez redaktorkę tomu odbiorca wykracza zatem poza wąski krąg specjalistów (literaturoznawców, pedagogów, metodyków, bibliologów), a zebrane w publikacji teksty, poza wartością naukową i wnikliwą analizą oraz interpretacją zjawisk, mają służyć pomocą w kontakcie z – już nie wirtualnym, ale realnym – dzieckiem. Co warto podkreślić, temu celowi

sprostali autorzy poszczególnych rozdziałów, których prace niosą nieocenioną wartość badawczą, równocześnie spełniając postulowaną przez Slany funkcję wsparcia w zakresie dziecięcych lektur tanatologicznych.

Na *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* składa się – poza krótkim wprowadzeniem – dziewiętnaście artykułów o różnym charakterze (syntetycznym, przeglądowym, studia przypadków), dotyczących różnych kręgów kulturowych (m.in. Polska, Niemcy, kraje skandynawskie, Stany Zjednoczone) i różnych okresów twórczości dla młodych odbiorców (dominują oczywiście wiek XX i XXI). Niewątpliwą zasługą redaktorki jest klarowne i logiczne uszeregowanie tak różnych od siebie tekstów, oferujące przystępne wejście w świat śmierci w literaturze dziecięcej i młodzieżowej. Jasno wydzielone (również w spisie treści) zostały dwa początkowe teksty, poprzedzone krótkim wprowadzeniem. W pierwszym z nich (*Przemiany motywu śmierci dziecka w literaturze dla niedorośłych*) Anna Maria Czernow w sposób klarowny prezentuje przejście od dziewiętnastowiecznych utworów dydaktycznych pisanych ku przestrodze, w których śmierć jest karą za – z dzisiejszej perspektywy nawet niewielkie – przewiny do tekstów takich jak *Bracia Lwie Serce* Astrid Lindgren czy dylogia o Maciusiu Janusza Korczaka, podejmujących temat w sposób skierowany na indywidualne przeżywanie egzystencji dziecięcego bohatera. W rozważaniach nie zabrakło klasycznych tekstów, takich jak *Złota różdżka* Heinricha Hoffmanna czy *Pinokio* Carla Collodiego i, choć autorka kończy rozważania na wieku dwudziestym, to ogólny i wstępny charakter artykułu zdaje się świetnie spełniać swoje zadanie. Drugie wprowadzenie proponuje Katarzyna Slany (*Śmierć we współczesnej literaturze dla dzieci – łamanie tabu?*), której szkic metodologiczny jest niezwykle cennym wkładem w teorię

¹ Wyczerpujący przegląd publikacji zamieściła w swoim tekście Katarzyna Slany (Slany 2018b: 52–54).

badan nad twórczością dla niedorosłych. Autorka analizuje zjawisko tabuizowania śmierci, odwołując się do pedagogiki i psychologii, wskazując na silną potrzebę mówienia z dzieckiem o umieraniu. Slany prezentuje przy tym szeroki wachlarz tekstów, które mogą pomóc dorosłym w przeprowadzeniu tej niełatwej rozmowy. Liczne polskie i obce przykłady służą badaczce jako podstawa do wyprowadzenia klarownej klasyfikacji literackich zabiegów, które można dostrzec we współczesnej twórczości tanatologicznej dla młodych odbiorców, jak chociażby odejście od tabuizowania, personalizacja śmierci, rezygnacja z eufemizacji, przy równoczesnym użyciu języka symbolicznego czy zwrot ku „jednostkowości, indywidualności, intymności, naturalności umierania i śmierci” (Slany 2018b: 41).

Omówione powyżej początkowe rozdziały oferują szeroki wstęp do studiów szczegółowych zawartych w dalszych partiach książki, a niejako kontynuację podstawowych i kluczowych zjawisk stanowią artykuły Ryszarda Waksmundy (*Dziecko wobec śmierci w świetle literatury autobiograficznej*) oraz Violetty Wróblewskiej (*Oblicza śmierci w polskiej bajce ludowej i w baśni literackiej*), bo choć dotyczą literatury dziecięcej imłodzieżowej w niewielkim (w przypadku Waksmundy w znikomym, u Wróblewskiej często wynikającym z dwuadresowości utworów) stopniu, to kreślą szerszy kontekst prezentowania wątków tanatologicznych i ich związków z figurą dziecka. Za wyjątkowo cenne należy uznać rozpoznanie toruńskiej badaczki, podkreślającej istotny komponent baśniowy wykorzystywany we współczesnych tekstach dla niedorosłych traktujących o śmierci, takich jak XY Joanny Rudniańskiej (Wróblewska 2018: 85, Wójcik-Dudek 2016: 157–167).

Kolejne dwa rozdziały dotyczą wyobrażeń dzieciństwa naznaczonego śmiercią w tekstach XIX i XX wieku. Karolina Szymborska (*Dziecko w poradnikach konsolacyjnych [comfort books] a ewolucja ar-*

chetypu puer aeternus), rozpoczynając od tytułowych, powstałych w XIX wieku *comfort books* omawia archetypy konsolacyjne związane z figurą dziecka – *infans sacer*, dziecko heroiczne, dziecko biomorficzne, dziecko aromalne, *puer aeternus* – szeroko prezentując zmieniające się podejście do dziecięcej śmierci, zależne od dominujących w danym czasie czynników religijnych, filozoficznych, pedagogicznych i psychologicznych. Anna Maria Czernow („*Umrzyj i naródź się na nowo*”) poddaje analizie klasyczne utwory dla dzieci, jakimi są dylogia o Alicji Lewisa Carrolla, przygody Piotrusia Pana Jamesa M. Barriego oraz trylogia o Pippi Pończoszance Astrid Lindgren (przy tej okazji po raz kolejny odwołując się w swoich badaniach do Bachtinowskiej karnawalizacji [Czernow 2012]). Teksty te zostają przez autorkę zinterpretowane jako opowieści nie tyle o niechcianym dojrzewaniu ku dorosłości, co raczej dojrzewaniu rozumianym jako śmierć dzieciństwa.

Następne rozdziały – autorstwa Bernadety Niesporek-Szamburskiej (*Obrazowanie śmierci w literaturze dziecięcej*), Hanny Dymel-Trzebiatowskiej (*Niebo ma wiele imion. Śmierć w skandynawskich książkach obrazkowych*), Magdaleny Sikorskiej (*Czy każdy umiera w samotności? Motyw śmierci w książkach obrazkowych*) oraz Elżbiety Zarych (*Wyobrażenie śmierci i zmarłego jako szkieletu w książkach dla dzieci*) – można określić jako panoramę motywu śmierci we współczesnych tekstach dla młodych czytelników. Każda z autorek proponuje szeroką prezentację motywów tanatologicznych, i choć można wskazać mniej (Niesporek-Szamburska²) i bardziej trafione (Dymel-Trzebiatowska) realizacje tak postulowanych założeń, rozdziały czytane jako całość należy traktować jako cenne źródło nie tylko akademickiego namysłu nad umieraniem w literaturze dziecięcej, ale również prawdziwy skarb tekstów o śmierci, zwłaszcza tych nieopublikowanych na polskim rynku (Dymel-Trzebiatowska, Zarych)! Warto podkreślić, że mimo widocznej na pierwszy

² Zastanawiające są zwłaszcza takie elementy, jak użycie przez autorkę określenia „książeczka” w stosunku do książki obrazkowej *Gęś, śmierć i tulipan* Wolfa Erlbrucha (Niesporek-

Szamburska 2018: 130, 141 przyp. 104) czy przywołanie hasła „tulipan” na anglojęzycznej Wikipedii jako źródła objaśniającego symbolikę kwiatu (Niesporek-Szamburska 2018: 131, przyp. 42).

rzut oka tożsamości pewnych analiz (wybrane utwory literackie przewijają się w co najmniej kilku rozdziałach) każda z badaczek proponuje inne spojrzenie, różnie układając akcenty, a co za tym idzie następujące po sobie artykuły nie nużą czytelnika.

Panoramę tanatologicznych utworów dla dzieci uzupełniają zebrane w następnych rozdziałach studia przypadków, mówiące odpowiednio o fantastyce, Zagładzie Żydów oraz prozie realistycznej, dopełnione analizą utworów poetyckich. Na pierwszą grupę składają się cztery artykuły. W pierwszym z nich Aleksandra Korczak („Czy to takie smutne?” *Muminki i śmierć*) w duchu filozoficznym interpretuje metaforyczne ujmowanie śmierci przez Tove Jansson, skupiając się na tomach *Zima Muminków*, *Tatusz Muminka i morze* oraz *Dolina Muminków w listopadzie*. W swoim studium („*Śmierć będzie ostatnim wrogiem, który zostanie zniszczony*”). *Dziecko-horkruks w cyklu o Harrym Potterze J.K. Rowling*) Anna Mik przedstawia złożoną relację łączącą tytułowego bohatera septologii z Lordem Voldemortem, zwracając uwagę na przełamanie w prozie Rowling antynomii dziecko-śmierć. Analiza Macieja Skowery (*O czym September rozmawia ze Śmiercią? Spotkanie dziecka z postmodernistyczną baśnią*) mors w utworze Catherynne M. Valente *O pewnej dziewczynce i jej podróży wokół Krainy Czarów na okręcie własnoręcznie wykonanym*) prezentuje postmodernistyczną grę z baśniowym wyobrażeniem śmierci i liczne intertekstualne nawiązania do utworów dla dzieci i „dla dorosłych” występujące w tekście amerykańskiej autorki, wskazując na trwanie motywu upersonifikowanej Śmierci, noszącej jednak wiele nowych sensów i znaczeń. Katarzyna Slany (*Śmierć w fantastyce grozy dla dzieci Chrise Priestleya*) rozbudowuje opublikowany wcześniej artykuł (Slany 2017), przybliżając polskiemu czytelnikowi nieprzetłumaczony zbiór opowiadań brytyjskiego autora. Wychodząc od postaci spersonifikowanej Śmierci i snutych przez nią makabrycznych opowieści, badaczka prowadzi swoje rozważania, skupiając się na elementach grozy obecnych w horrorach dla młodych odbiorców. Wskazane wyżej studia – choć dotyczą zarówno tekstów dobrze znanych polskim czytelnikom (Korczak, Mik), jak i mniej popularnych,

a co za tym idzie szczególnie interesujących (Skowera, Slany) – w sposób pogłębiony nawiązują do strategii mówienia o śmierci w utworach fantastycznych skierowanych zarówno do młodszych, jak i starszych odbiorców i stanowią ważny wkład w rozumienie zjawisk literatury bezprzymiotnikowej mówiącej o umieraniu.

Artykuły Skowery i Slany wprowadzają rozważania poświęcone personifikacji Śmierci, które – w kontekście Zagłady – rozwija Dorota Michulka (*Narracja śmierci w powieści Markusa Zusaka Złodziejka książek*). Wychodząc od studiów nad narracją w tekstach dla młodych odbiorców, wrocławska badaczka przygląda się zastosowanej przez Zusaka „strategii opowiadania stylizowanej na narrację śmierci, która wie i widzi wszystko” (Michulka 2018: 260). Wykorzystując narzędzia narratologii, Michulka szczegółowo analizuje powieść o Zagładzie, co prowadzi ją do wniosku o silnym potencjale oswojenia czytelnika ze śmiercią. Z tekstem Michulki świetnie współgra studium Małgorzaty Wójcik-Dudek (*Elementarz Zagłady w polskiej najnowszej literaturze dla dzieci*). Badaczka, znana z analiz współczesnej polskiej literatury dziecięcej o Zagładzie (Wójcik-Dudek 2016), prezentuje szereg strategii reprezentowania ludobójstwa w twórczości dla młodych czytelników. Zwraca uwagę na zindywidualizowanie umierania, pseudonimowanie śmierci (szczególnie w przypadku trudnych do uniknięcia faktów, jak śmierć Janusza Korczaka), oswojenie i metaforyzowanie jej poprzez zabawę, jednocześnie nie zapominając o brutalnej dosłowności, której nie można uniknąć w opowieści o Holokauście.

Kolejne dwa rozdziały poświęcone są współczesnej polskiej prozie realistycznej. Karolina Jędrych (*Obraz starości i śmierci w renesansowym świecie rodziny Borejów*) w klarowny, a miejscami wręcz zabawny sposób opisuje tendencję Małgorzaty Musierowicz do unikania śmierci bohaterów „Jeżycjady”, którzy są niejako „skazani” na wieczne życie i – jak pisze Jędrych – „niegotowi na śmierć” (Jędrych 2018: 298). Co wyjątkowo interesujące, metaforę umierania dostrzega w przeprowadzce z Poznania na wieś, gdzie państwo Borejowie – niczym „człowiek poczciwy” Mikołaja Reja – doczekają (prawdopodobnie) końca swoich

dni. O przygotowywaniu się do śmierci głównego bohatera pisze w kolejnym rozdziale Katarzyna Wądolny-Tatar (*Tropy odejścia. Estetyka śmierci w Kolorowym szaliku Barbary Kosmowskiej*). Odwołując się do narzędzi teorii literatury, w tym opisywanej już przez nią synekdochy w twórczości dla niedorosłych (Wądolny-Tatar 2016), a także inwersji, gradacji, elipsy i paraleli badaczka przedstawia zabiegi służące oswojeniu czytelnika z umieraniem, bazujące na założeniu o eufemizacji i metaforyczności śmierci.

Tom poświęcony śmierci w literaturze dziecięcej i młodzieżowej zamyka artykuł Alicji Ungeheuer-Gołąb (*Dziecko i śmierć. O poezji dziecięcej jako miejscu wspólnego przeżywania smutku*). Jak zwykle badaczka prowadzi swoje rozważania blisko dziecka realnego i jego psychologii, wpływającej na odbiór utworów poetyckich, w których największe znaczenie dla zrozumienia śmierci ma metafora. Zastanawiające – w kontekście szerokiej prezentacji śmierci w polskiej twórczości dla niedorosłych – jest zdanie autorki, która wobec ogromu podejmowania tematu w książkach amerykańskich pisze, że „zasób polskiej literatury dla dzieci o tematyce śmierci jest [...] znikomy” (Ungeheuer-Gołąb 2018: 328). Konstatacja być może i słuszna, lecz niewspółmierna do szerokiego wachlarza utworów i zabiegów literackich opisanych przez autorów zawartych w recenzowanej publikacji studiów poświęconych w znaczącym stopniu rodzimej książce dla młodych. Szkoda, że w tomie zabrakło miejsca na inne rozdziały poświęcone choćby dramatowi dla niedorosłych odbiorców, gałęzi twórczości prężnie rozwijającej się w ostatnich latach.

Jak pisze Katarzyna Slany, przemijanie jest „jednym z kluczowych tematów egzystencjalnych obecnych w literaturze kierowanej do niedorosłych odbiorców” (9). Potwierdzeniem jej tezy są studia zebrane w tomie *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, będącym świetnym kompendium wiedzy nie tylko o tanatologii w twórczości dla młodych czytelników, ale również o naszym stosunku do tematów tabu i tego, jak o nich opowiadać. Choć miejscami analizom brakuje ostatecznego szlif, zdecydowana większość szkiców jest równie pogłębiona, co wciągająca i interesująca.

Czyni to recenzowaną książkę pozycją obowiązkową, która powinna zagościć nie tylko w bibliotekach badaczy i profesjonalistów, ale też wszystkich zainteresowanych twórczością dla dzieci i młodzieży.

KRZYSZTOF RYBAK
Wydział „Artes Liberales”
Uniwersytet Warszawski

Bibliografia

- CZERNOW, A.M. (2012). *Świat na opak. Karnawalizacja w literaturze dla dzieci jako kategoria poznawcza*. W: A. Ungeheuer-Gołąb, M. Chrobak (red.), *Noosfera literacka. Problemy wychowania i terapii poprzez literaturę dla dzieci*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- MICHUŁKA, D. (2018). *Narracja śmierci w powieści Markusa Zusaka Złodziejka książek*. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- NIESPOREK-SZAMBURSKA, B. (2018). *Obrazowanie śmierci w literaturze dziecięcej*. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- SLANY, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- SLANY, K. (2017). *Wzbudzić w dziecku strach... Opowiadania grozy Chrise Priestleya Tales of Terror from the Tunnel's Mouth*. W: B. Olszewska, O. Pajczkowski (red.), „Stare i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży – male formy narracyjne. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- SLANY, K. (2018a). *Wprowadzenie*. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- SLANY, K. (2018b). *Śmierć we współczesnej literaturze dla dzieci – łamanie tabu?* W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.

- SOCHAŃSKA, B., CZECHOWSKA, J. (red.). (2012). *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci*. Poznań: Media Rodzina.
- UNGEHEUER-GOŁĄB, A. (2018). *Dziecko i śmierć. O poezji dziecięcej jako miejscu wspólnego przeżywania smutku*. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- WĄDOLNY-TATAR, K. (2016). *Estetyka przeszłości w przekazach dla najmłodszych w świetle uwag o filogenezie kulturowej*. „Polonistyka. Innowacje”, nr 3.
- WRÓBLEWSKA, V. (2018). *Oblicza śmierci w polskiej bajce ludowej i w baśni literackiej*. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- WÓJCIK-DUDEK, M. (2016). *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

**WOKÓŁ ESTETYKI I STYLISTYKI, CZYLI
O WSPÓŁCZESNYCH PROBLEMACH PRZE-
KŁADU LITERATURY DZIECIĘCEJ**

Między manipulacją a autonomizacją estetyczną – przekład literatury dla dzieci., red. E. Pieciul-Karminińska, B. Sommerfeld, A. Fimiak-Chwiłkowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, ss. 122.

Translatologia literatury dziecięcej to młoda dyscyplina, która jest przedmiotem zainteresowania badaczy od zaledwie czterech dekad (Dymel-Trzebiatowska 2013: 4). Z początku uznawana za subdyscyplinę *translation studies*, w ostatnich dekadach XX wieku stopniowo zaczęła się wyodrębniać z ogólnego dyskursu translatologicznego, by w 1978 roku potwierdzić swoją autonomizację wraz z wydaniem przez Göte Klingberga, ojca dyscypliny, książki *Children's Books in Translation: The Situation and the Problems*, która jest pierwszą monografią zajmującą się tą problematyką w pełni. Od początku XXI wieku badania nad tłumaczeniami literatury dla dzieci i młodzieży cieszą się rosnącym zainteresowaniem coraz większego grona naukowców, co należy wiązać ze „zwrotem kulturowym” w badaniach humanistycznych i społecznych. Nie bez znaczenia jest również fenomen sagi o Harrym Potterze. Popularność powieści spowodowała konieczność przekładu książki na ponad 100 języków świata, tym samym wywołała dyskusję zarówno wśród samych tłumaczy, jak i badaczy na temat tego, jak należy przekładać książki dla najmłodszych (Borodo 2017: 42) oraz zwróciła uwagę, że akt tłumaczenia stanowi nie tylko istotny element komunikacji międzykulturowej, ale również procesu otwarcia młodego czytelnika na inność/obcość. Niemniej jednak niski status literatury dziecięcej oraz brak objęcia tego typu tłumaczeń jednoznacznymi zasadami, które obowiązują w przypadku literatury wysokiej, uprawnia tłumaczy do stosowania daleko posuniętych manipulacji, które w tłumaczeniu literatury dla dorosłych, uznano by za niedopuszczalne (Szymańska 2014: 194).

Swoistą odpowiedzią na problemy związane z tą dyscypliną, będącą jednocześnie świadectwem jej popularności, jest książka pt. *Między manipulacją a autonomizacją estetyczną – przekład literatury*

dla dzieci (2017), której celem jest zilustrowanie specyfiki przekładów twórczości skierowanej do najmłodszych oraz zobrazowanie głównych problemów dotyczących tego zagadnienia z zaznaczeniem wieloaspektowości procesu tłumaczenia dla dzieci. Monografia, wydana sumptem Wydawnictwa Naukowego UAM w 2017 roku w Poznaniu, jest pracą zbiorową napisaną przez trzy badaczki: Elізę Pieciul-Karminińską, Beate Sommerfeld i Annę Fimiak-Chwiłkowską, którym nie jest obca problematyka tłumaczeń, gdyż wszystkie w swojej dotychczasowej pracy naukowej zajmowały się kwestiami przekładoznawczymi z odniesieniami do szerszego kontekstu kulturowego, również z wykorzystaniem terminologii oraz narzędzi wypracowanych przez studia komparatystyczne. Tezę auterek stanowi przekonanie, że „dobry przekład respektuje kulturowe osadzenie oryginału i nie niweluje różnic kulturowych, które mają się w przekładzie spotkać” (Pieciul-Karminińska, Sommerfeld, Fimiak-Chwiłkowska 2017: 8). Założenie to jest następnie konfrontowane z analizami wybranych tłumaczeń trzech ponadczasowych utworów dla dzieci: serii o das Samsie Paula Maara, *Malego Księcia* Antoine de Saint-Exupéry'ego oraz *Króla Maciusia Pierwszego* Janusza Korczaka, w celu zbadania, o ile przekłady książek dla najmłodszych „przeciwdziałają homogenizacji kultury, a w jakim stopniu tylko wybiórczo czerpią z bogactwa znaczeniowego, estetycznego i kulturowego oryginału” (Pieciul-Karminińska i in. 2017: 8). Książka liczy 122 strony, z czego 8 stanowi trójjęzyczna (polski, angielski, niemiecki) bibliografia, w której znajdują się znaczące prace najważniejszych badaczy zajmujących się problematyką nie tylko tłumaczenia literatury dziecięcej, ale przekładem w ogóle.

Recenzowana książka składa się z trzech części. Pierwsza z nich stanowi analizę przekładu w kontekście intertekstualności motywu „tajemniczego dziecka”, będącej elementem dominanty stylistyczno-semantycznej oryginalnego tekstu Paula Maara. Druga skupia się na kilku różnych przekładach *Malego Księcia*, polskich i nie-

mieckich, powstałych w znaczących odstępach czasu, a co za tym idzie, w różnych realiach historyczno-społecznych. Beate Sommerfeld skupia się przede wszystkim na przedstawieniu tłumaczenia jako całościowego projektu podlegającego uwarunkowaniom prawnym, rynkowym i medialnym, stanowiącym efekt pracy nie tylko tłumacza, na której zaważyły wybrane przez niego strategie, ale również wynik decyzji podjętych przez dane wydawnictwo. Z kolei trzecia część przedstawia w szerszym kontekście zagadnienia związane z tłumaczeniami literatury dziecięcej na przykładzie przekładu na język niemiecki *Króla Maciusia Pierwszego*, zwracając szczególną uwagę na kwestie estetyki, medialności w dobie globalizacji oraz problematykę kulturowego transferu.

Kolejne rozdziały stanowią zwarte tematycznie struktury, w których odbiorca otrzymuje rzeczowy obraz dyscypliny ze wskazaniem na jej punkty kluczowe, charakter oraz największe trudności. Wszystkie części bogato zilustrowano przykładami, które następnie zostały zanalizowane przy pomocy aparatu naukowego wypracowanego przez takich badaczy, jak: Emer O'Sullivan, Göte Klingberg, Brigitte Schultze, Anna Bednarczyk, czy Zohar Shavit. Krytyka jest rzetelna i odwołuje się do szerokiego spektrum zagadnień związanych z przekładem literatury dla dzieci, co świadczy na korzyść dzieła. Autorki zwracają uwagę na różne wymiary produkcji i odbioru książki dziecięcej w aspekcie działań kulturowych, wskazując na istnienie skrajnie odmiennych strategii translatorskich (udomowienie, egzotyzacja), możliwe przyczyny blokad recepcyjnych i wynikające z tego konsekwencje dla przekładu. Tym samym wyjaśnione zostają wszystkie poruszane przez badaczki we wstępie kwestie. Co więcej, wywód jest spójny i logiczny, przeprowadzony z poszanowaniem zasad określonych dla tekstów naukowych, język zaś cechuje odpowiednie dostosowanie do podejmowanej tematyki.

Istotnym mankamentem monografii jest brak wskazania, czy choćby zaznaczenia przez autorki perspektywy reprezentowanej przez Rittę Oittinen. Fińska badaczka zostaje przywołana w ciągu pracy jedynie w kontekście zilustrowania relacji między

tekstem a obrazem (ilustracją). Oittinen przekonuje o konieczności tłumaczenia dla dzieci, a nie literatury dziecięcej, a zatem kładzie nacisk na zrozumienie tekstu przez odbiorcę, tym samym uznając za właściwe, znaczne uproszczenia tekstu źródłowego i odstępstwa od niego, wynikające z kontekstowego tłumaczenia literatury dziecięcej (Oittinen 2000: 74). Taki pogląd stoi w sprzeczności z uznanym przez autorki przekonaniem o konieczności otwarcia młodego czytelnika na obcą kulturę poprzez zachowanie elementów obcych w tłumaczonym dziele, ale umożliwiłoby zmianę oceny niektórych analizowanych przekładów, z określanych jako negatywne, na uznawane za właściwe. Dla rzetelności dzieła, wskazane by było szersze uwzględnienie tez stawianych przez autorkę *Translating for Children*, dzieła, które jest uznawane za jedno z najważniejszych osiągnięć w ramach dyscypliny (Borodo 2017: 41), a znajduje się w bibliografii podanej przez autorki.

Choć badaczki zaznaczają, że ich książka może się również przysłużyć samym tłumaczom literatury dziecięcej, monografia oferuje niewielką ilość praktycznych porad, które wskazałyby jednoznacznie, które strategie należy stosować oraz jak rozwiązywać wątpliwości dotyczące przekładu konkretnych elementów, związanych z aspektami transferu kulturowego, takimi jak: użycie literackich odniesień, charakterystycznych zwrotów językowych, imion własnych, wprowadzenie innych jednostek miar i wagi). Wydaje się to być dość zaskakującym, biorąc pod uwagę, że Eliza Pieciul-Karmińska sama jest tłumaczką (przełożyła: *Dziadka do Orzechów i Króla Myszy, Tajemnicze dziecko*, baśnie braci Grimm), zatem perspektywa praktyka nie jest jej obca. Autorki oceniają kolejne przekłady, wskazują na ich mankamenty, ale krytyce brakuje elementu konstruktywnego, w którym badaczki wprowadziłyby propozycje własnych rozwiązań lub motywowanych strategiami wyprowadzonymi przez innych badaczy. W tym zakresie wciąż niezastąpiona pozostaje praca Gillian Lathey: *Translating Children's Literature (Translation Practices Explained)*, która jest praktycznym przewodnikiem zawierającym fragmenty z komentarzy i wywiadów z tłumaczami literatury dziecięcej, a także przykłady i studia

przypadków z różnych języków i tekstów dedykowanych dzieciom i młodzieży.

Podsumowując niniejszą recenzję, należy podkreślić, że poruszana w książce tematyka dotyczy współczesnych i kluczowych obecnie zjawisk zachodzących w tłumaczeniu literatury dziecięcej – uwzględnia kwestie estetyczne, stylistyczne, a także czynniki poza-tekstualne: wydawnicze, komercyjne i pedagogiczne. Monografia zbiera większość dotychczasowych tez, powstałych na temat przekładu literatury dla dzieci, a następnie wykorzystuje je do oceny wybranych przekładów. Co więcej, wskazuje na istotne w przyszłości elementy, które będą decydowały o sposobie tłumaczenia tego typu twórczości, wynikającej z dominacji różnych mediów w życiu społecznym oraz postępującej globalizacji. Książka przedstawia wieloaspektową refleksję naukową nad problematyką tłumaczeń literatury dziecięcej z nikłym elementem praktycznym, dlatego wzbudzi zainteresowanie przede wszystkim teoretyków związanych konkretnie ze wskazaną dyscypliną oraz z obszarem badań zorientowanych wokół szeroko rozumianych *translation studies*, a także studentów. Choć książka nie jest nowatorska w porównaniu z obcojęzycznymi pracami związanymi z tą problematyką, wypełnia pewną lukę, istniejącą na rodzimym rynku oraz przyczynia się do rozwoju tej dyscypliny na polskim gruncie.

MARTA CYZIO

Uniwersytet Warszawski

28). T. 1. Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.

BORODO, M. (2017). *The Results of the CLTS (Children's Literature Translation Studies) Survey*. W: *Translation, Globalization and Younger Audiences* (s. 40-43). Bern, Switzerland: Peter Lang UK.

DYMEL-TRZEBIATOWSKA, H. (2013). *Translatoryka literatury dziecięcej: analiza przekładu utworów Astrid Lindgren na język polski*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

OITTINEN, R. (2000). *Translating for Children*. Nowy York, Londyn: Garland Publishing.

PIECIUL-KARMIŃSKA, E., SOMMERFELD, B., FI-MIAK-CHWIŁKOWSKA, A. (red.) (2017). *Między manipulacją a autonomicznością estetyczną – przekład literatury dla dzieci*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

SZYMAŃSKA, I. (2014). *Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej*. „Rocznik Przekładoznawczy”, nr 9, s. 193-208.

Bibliografia

ALVSTAD, C. (2010). *Children's literature and translation*. W: Y. Gambier, L. Van Doorslaer. (red.), „Handbook of Translation Studies” (s. 22-

SPIS TREŚCI

Artykuły

Karolina Stępień, Poskromić przyszłość? Myśli, marzenia i wyobrażenia w książce <i>Los indomables pensamientos del señor O</i> Amali Boselli i Vero Gatti	3
Katarzyna Slany, Ksenia Olkusz, Apokalipsa zombie we współczesnej literaturze dziecięcej	13
Dorota Pielorz, Od przyszłości / ku przyszłości – fantazmaty tytułowej bohaterki powieści <i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> Lucy Maud Montgomery	32
Joanna Mikołajczuk, Romantyczne science fiction. Przyszłość według Teodora Triplina	45

Recenzje

Krzysztof Rybak, *Literacka tanatologia dla początkujących*

Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej, red. Katarzyna Slany, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2018

59

Marta Cyzio, *Wokół estetyki i stylistyki, czyli o współczesnych problemach przekładu literatury dziecięcej*

Między manipulacją a autonomicznością estetyczną – przekład literatury dla dzieci., red. E. Pieciul-Karmińska, B. Sommerfeld, A. Fimiak-Chwiłkowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017

64

CONTENTS

Articles

- Karolina Stępień, Taming the Future: Thoughts, Dreams, and Imagination in *Los indomables pensamientos del señor O* by Amalia Boselli and Vero Gatti3
- Katarzyna Slany, Ksenia Olkusz, Zombie Apocalypse in Contemporary Children's Literature 13
- Dorota Pielorz, Romantic Science Fiction: The Future According to Teodor Tripplin 32
- Joanna Mikołajczuk, From the Future / Towards the Future – Anne Shirley's Phantasms 45

Reviews

Krzysztof Rybak, Literary Thanatology for Beginners

Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej, red. Katarzyna Slany, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2018 59

Marta Cyzio, On Aesthetics and Stylistics: Contemporary Problems in Translation of Children's Literature

Między manipulacją a autonomicznością estetyczną – przekład literatury dla dzieci., red. E. Pieciul-Karmińska, B. Sommerfeld, A. Fimiak-Chwiłkowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017 64

**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 3: 2019 między innymi:

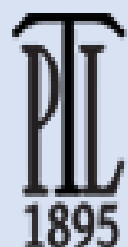
ADRIAN MIANECKI

- **Motyw kazirodztwa w polskim folklorze tradycyjnym**

LUCYNA SADZIKOWSKA

- **Zofia Kossak. Wrastanie – Górki Wielkie: ludzie i sprawy**

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

 **Polskie
Towarzystwo
Ludoznawcze**

Indeks 364-07X