



PORÓWNANIA

COMPARISONS | СРАВНЕНИЯ | POROVNÁNÍ | VERGLEICHE



No.1 (33), 2023

ISSN 1733-165X
e-ISSN 2956-6169



PORÓWNIANIA

COMPARISONS | СРАВНЕНИЯ | POROVNÁNÍ | VERGLEICHE

The Representation
and Construction of Childhood



JOURNAL ON
COMPARATIVE
LITERATURE AND
INTERDISCIPLINARY
STUDIES
POZNAŃ 2023

nr 1 (33), 2023

ISSN 1733-165X
e-ISSN 2956-6169



PORÓWNIANIA

COMPARISONS | СРАВНЕНИЯ | POROVNÁNÍ | VERGLEICHE

Reprezentacje
i konstrukty dzieciństwa



CZASOPISMO
POŚWIĘCONE
ZAGADNIENIOM
KOMPARATYSTYKI
LITERACKIEJ
ORAZ STUDIOM
INTERDYSCYPLINARNYM
POZNAŃ 2023

Contents

Introduction • 12

| THE REPRESENTATION AND CONSTRUCTION OF CHILDHOOD

WERONIKA KOSTECKA, MACIEJ SKOWERA

Why Does Snow White Crave Blood? Pop Culture Vampiric Variations on the Grimms' Fairy Tale • 27

ISABEL KIANI

Early English Translations of Grimms' "Children and Household Tales" as Children's Literature • 47

ELIZA PIECIUL-KARMIŃSKA

Incest Without Punishment or "All Fur" from the First Edition of *The Children's and Household Tales* (1812) by Brothers Grimm as a Unique Variant of the Type ATU 510b • 67

Spis treści

Wstęp • 13

| REPREZENTACJE I KONSTRUKTY DZIECIŃSTWA

WERONIKA KOSTECKA, MACIEJ SKOWERA

Dlaczego Śnieżka łąknie krwi? Popkulturowe wariacje wampiryczne na temat Grimmowskiej baśni • 27

ISABEL KIANI

Early English Translations of Grimms' "Children and Household Tales" as Children's Literature • 47

ELIZA PIECIUL-KARMIŃSKA

Kazirodztwo bez kary, czyli *Wieloskórka* z pierwszego wydania zbioru *Kinder- und Hausmärchen* (1812) braci Grimm jako unikalny wariant typu ATU 510b • 67

KAMILA KOWALCZYK

Functions (and Consequences) of Selected Paratexts in Editions of Grimms' Fairy Tales Published in 2000–2021: Prolegomenon • 85

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI

„Dzieciątko, ostrym skrwawione krzemieniem” [A Child, Bloodied with Sharp Flint]: On the Circumcision of Jesus in Baroque Poetry • 107

ALICJA DĄBROWSKA

Remembrance, Remembering, Forgetting Childhood in *Topsy Turvy Talk* by Aleksander Fredro • 121

BARBARA ZWOLIŃSKA

Romantic Children: On the Brink of Life and Death • 145

ROBERT MIELHORSKI

Between Polemics and Description: Mieczysław Jastrun's "Literary" Anthropology from Childhood (as Exemplified by His Recollections and the Short Story "Wychowanie prowincjonalne") • 165

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

Disturbed Allegorization of Childhood in *Szum* by Magdalena Tulli • 183

JOANNA CHŁOSTA-ZIELONKA

The Illness as Life: Ways of Overcoming the Irreversible in the Maladic Stories about Children and for Children by Katarzyna Ryrych • 203

BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK

A Child in Maternal Experience: About the Poems of Joanna Mueller • 225

MAREK KURKIEWICZ

Zrób mi jakąś krzywdę... by Jakub Żulczyk as a Contemporary "Diary from the Period of Adolescence" • 245

MAGDALENA BEDNAREK

Childhood in the Shadow of War: Representation of War in Children's Picture Books • 259

KAMIŁA KOWALCZYK

Funkcje (i konsekwencje) wybranych paratekstów w edycjach baśni Grimmowskich wydanych w latach 2000–2021. Prolegomena • 85

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI

„Dzieciatko, ostrym skrwawione krzemieniem”. O obrzezaniu Jezusa w poezji barokowej • 107

ALICJA DĄBROWSKA

Pamięć, pamiętanie, zapominanie dzieciństwa w *Trzy po trzy* Aleksandra Fredry • 121

BARBARA ZWOLIŃSKA

Dzieci romantyczne — na krawędzi życia i śmierci • 145

ROBERT MIELHORSKI

Pomiędzy polemiką a deskrypcją. Mieczysława Jastruna „literacka” antropologia dzieciństwa (na przykładzie wspomnień i opowiadania *Wychowanie prowincjonalne*) • 165

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

Zakłócona alegoryzacja dzieciństwa w *Szumie* Magdaleny Tulli • 183

JOANNA CHŁOSTA-ZIELONKA

Choroba jako życie w świetle opowieści maladycznych o dzieciach i dla dzieci Katarzyny Ryrych • 203

BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK

Dziecko w doświadczeniu maternalnym. O wierszach Joanny Mueller • 225

MAREK KURKIEWICZ

Zrób mi jakąś krzywdę... Jakuba Żulczyka jako współczesny „pamiętnik z okresu dojrzewania” • 245

MAGDALENA BEDNAREK

Dzieciństwo w cieniu wojny – przedstawienie pojęcia wojny we współczesnych narracyjnych książkach obrazkowych dla dzieci • 259

AGNIESZKA KOCZNUR

Liminal State: the Construction of Childhood in the Novels of Anna Cieplak
in the Context of Polish and English YA Literature • 277

AGNIESZKA KWIATKOWSKA

Image of the Family in Polish and French Books for Children • 291

PATRYK WITCZAK

Childhood in Communist Literary Utopias of the First Half
of the Twentieth Century • 311

ALEKSANDRA WIECZORKIEWICZ

The German Paths of Peter Pan: On German Mediation
in the First Polish Translation of J.M. Barrie's *Peter Pan*
in *Kensington Gardens* • 331

MARGOT HILLEL

(Re)Examining Teenagers in Award-winning Australian Books
for Young Readers • 351

| COMPARITIVE
| ESSAYS

AGNIESZKA GONDOR-WIERCIOCH

Nomadic Sisters: Migrant Identity in Joanna Bator's *Cloudalia* and Sandra
Cisneros' *Caramelo* • 367

JOANNA ORSKA

Creeping Revolution: Avant-Garde Transfers in Central Europe (as
Exemplified by Postwar Surrealism) • 385

KRYSTYNA WIERZBICKA-TRWOGA, IZABELA WINIARSKA-GÓRSKA

"The Story of Magielona, Princess of Naples": The Question of
the Basis of the Polish Translation • 403

AGNIESZKA KOCZTUR

Stan przejściowy: o konstrukcie dzieciństwa w powieściach Anny Cieplak na tle polskiej i anglojęzycznej literatury dla nastolatków • 277

AGNIESZKA KWIATKOWSKA

Obraz rodziny w polskich i francuskich książkach dla dzieci • 291

PATRYK WITCZAK

Dzieciństwo w rosyjskich utopiach komunistycznych pierwszej połowy XX wieku • 311

ALEKSANDRA WIECZORKIEWICZ

Niemieckie ścieżki Piotrusia Pana. O niemieckim pośrednictwie w pierwszym polskim przekładzie powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* J.M. Barriego • 331

MARGOT HILLEL

(Re)Examining Teenagers in Award-winning Australian Books for Young Readers • 351

ESEJE

KOMPARATYSTYCZNE

AGNIESZKA GONDOR-WIERCIOCH

Nomadic Sisters: Migrant Identity in Joanna Bator's *Cloudalia* and Sandra Cisneros' *Caramelo* • 367

JOANNA ORSKA

Pełzająca rewolucja. Awangardowe transfery poetyckie Europy Środkowo-Wschodniej (na przykładzie powojennego surrealizmu) • 385

KRYSTYNA WIERZBICKA-TRWOGA, IZABELA WINIARSKA-GÓRSKA

Historia o Magielonie, królowie neapolitańskiej.
Pytanie o podstawę polskiego przekładu • 403

| REVIEW ARTICLES

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI

Katarzyna Wądolny-Tatar's Proposal to Read Books
about Children • 425

BERNADETTA ŻYNIŚ

Between Representation and Construct of Childhood • 435

| ARTYKUŁY RECENZYJNE

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI

Katarzyny Wądolny-Tatar propozycja lektury książek
o tematyce dziecięcej • 425

BERNADETTA ŻYNIŚ

Między reprezentacją a konstruktem dzieciństwa • 435

Introduction

The latest thematic issue of *Comparisons* is entirely devoted to the presence of childhood in literature. Scholars were encouraged to reflect on this subject by two catchwords which, understandably in the light of the current state of knowledge, appear relatively often in research dedicated to the issue of “representation” and “construct.” Both catchwords were meant to determine the way and from which perspective the concept of “childhood” was to be interpreted, and to define the parameters for discussion. We wanted the authors of the articles submitted for this volume to treat the titular issue in a multifaceted manner, which is not to mean that this topic is overly flexible. Therefore, we have before us texts focused in a separate section on the works of the Brothers Grimm, articles drawing on a historical and literary perspective, from the Baroque to contemporary times, or on a theoretical and comparative perspective. We treat this diversity as a distinguishing feature of the proposed readings and we hope that the reader will share our opinion. It should be noted that it is impossible to definitively and exhaustively describe the area of knowledge covering the representation and the construct of childhood in one issue of a scientific periodical or in one volume of a monograph; this is a task still faced by literature studies concerned as it is with recalling and explaining both concepts, taking into account the continuing studies on the subject. The state of research is being expanded with subsequent publications. We, as the editors of this volume of

Wstęp

Najnowszy numer tematyczny „Porównań” w całości poświęcony został problematyce obecności dzieciństwa w literaturze. Do refleksji nad tym tematem skłaniać miały uczonych dwa hasła wywoławcze, które – co zrozumiałe w świetle dzisiejszej wiedzy – stosunkowo często pojawiają się w badaniach poświęconych temu zagadnieniu: „reprezentacja” i „konstrukt”. Oba miały wyznaczać sposób i perspektywę interpretacji pojęcia „dzieciństwo”, a także wskazywać przestrzeń dyskusji. Chcieliśmy, by autorzy artykułów złożonych do tego tomu starali się traktować tytułowe zagadnienie w miarę możliwości wieloaspektowo, co nie znaczy, że nazbyt elastycznie. Dlatego też mamy w rezultacie przed sobą teksty ogniskujące się w osobnym bloku wokół utworów braci Grimm, artykuły prezentujące ujęcie historycznoliterackie, począwszy od baroku po czasy najnowsze, czy też problemowe, teoretycznoliterackie, a także komparatystyczne. Tę różnorodność traktujemy jako zaletę proponowanej lektury i mamy nadzieję, że Czytelnik podzieli naszą opinię. Zaznaczyć należy, że nie sposób definitywnie i wyczerpująco opisać obszar wiedzy rysujący się pomiędzy reprezentacją i konstruktem dzieciństwa w jednym zeszycie naukowego periodyku czy w jednym tomie monografii; jest to zadanie, przed którym stoi nadal nauka o literaturze, przywołująca i objaśniająca oba pojęcia, świadoma długofalowo rysujących się studiów nad tematem. Stan badań wciąż satysfakcjonująco się poszerza o kolejne publikacje. Nas, jako redaktorów tego tomu „Porównań”, interesuje recepcja

Comparisons, are interested in the reception and interpretation of its catchwords, and the reaction to it by a specific, though limited on account of the scope of this publication, group of authors, some of whose primary research focuses on various areas related to Polish and foreign literature. This volume is the meeting place of this community and the fruit of its labor.

The collection of articles opens with a set of four texts, which we will call the “Grimm part.” We start with vampiric pop cultural variations on the functioning of one of the “genetic self-replicating” meme/fairy tales, which is the story of Snow White, present in over four hundred variants in contemporary works. Next, we move to a discussion of the tradition of translations of the Brothers Grimm’s fairy tales into English with an article about “All Kinds of Fur” from the first German-language edition of the collection *Kinder- und Hausmärchen* (1812) by the Brothers Grimm, which is a unique variant and equally unique translations. Finally, we come to an analysis of selected paratexts in the editions of Grimm’s fairy tales published in the years from 2000 to 2021. The topic of the article by Maciej Skowera and Weronika Kostecka is attractive from a research point of view, as it fits into the current research of pop-cultural images of the vampire, and at the same time into fairy-tale and grimmological studies developing in Poland. The authors propose an in-depth analysis of two highly artistic literary modifications of “Snow White,” which meet the criteria of retelling and renarrating (Gaiman, Lee), and one qualitatively contrasting text, which combines the figure of Snow White with the figure of a vampire (Workman). Following the fusion of topoi from fairy tales and those repeated in legends and pop cultural works about vampires in the discussed works, Skowera and Kostecka place Grimm’s protagonist in the context of opposing contemporary fairy tales and see in them as a step towards a more liberal relationship between man and monster based on equality. In turn, Isabel Kiani’s article clearly emphasizes the multifaceted nature of translation, pointing to the translation tradition and target culture as its essential aspects. Looking at the early English translations of the Brothers Grimm’s fairy tale, she sees in them a desire to adapt the text to the needs of the child reader. Kiani highlights the issue of censoring fairy tales, which involves, among others things, omitting brutal scenes and events, as well as erotic connotations. The purpose of alterations was to create literature meant to facilitate the education of the young recipient. Eliza Pieciul-Kamińska presents the editions and translations of “All Kinds of Fur” as unique variants of the fairy tale about a heroine escaping in disguise; this is carried out by juxtaposing them with the unpublished version of the story from 1810 based on Carl Nehrlich’s literary source. Interpreting the evolution of “All Kinds of Fur” in the context of the latest discoveries in German Studies concerning the

i interpretacja jego hasła wywoławczego, reakcja na nie – przez określoną, choć i ograniczoną, m.in. ramami objętościowymi tej publikacji, jakimi dysponujemy, grupę autorów. Część z nich zresztą sytuuje swe nadrzędne badania w różnych obszarach wiedzy o literaturze polskiej i obcej. Tom niniejszy jest miejscem spotkania tego środowiska i jego owocem.

Zeszyt otwiera zestaw czterech tekstów, który określimy umownie „częścią grimmowską”. Wychodzimy w niej od wampirycznych popkulturowych wariacji na temat funkcjonowania jednej z „replikujących swoje geny” baśni-memów, jaką jest występująca we współczesnych dziełach w ponad czterystu wariantach opowieść o Śnieżce. Dalej śledzimy refleksję na temat tradycji przekładów baśni braci Grimm na język angielski, mamy tekst o *Wieloskórce* z pierwszego niemieckojęzycznego wydania zbioru *Kinder- und Hausmärchen* (1812) braci Grimm jako unikalnym wariantem i równie unikatowych tłumaczeniach. Ostatecznie dochodzimy do namysłu nad wybranymi paratekstami w edycjach baśni Grimmowskich wydanych w latach 2000–2021. Atrakcyjny badawczo jest temat artykułu Macieja Skowery i Weroniki Kosteckiej, wpisujący się w nurty badań nad popkulturowymi wizerunkami wampira, a zarazem w rozwijające się w Polsce studia baśni- czy grimmologiczne. Autorzy proponują wnikliwą analizę dwóch wysokoartystycznych literackich modyfikacji *Królowny Śnieżki*, spełniających kryteria retellingu oraz renarracji (Gaiman, Lee), i jednego jakościowo kontrprzykładowego tekstu, łączącego postać Śnieżki z figurą wampira (Workman). Śledząc w omawianych dziełach mariaż toposów pochodzących z baśni oraz tych, które powtarzają się w legendach i popkulturowych dziełach o wampirach, badacze osadzają Grimmowską protagonistkę w kontekście opozycyjnych baśni współczesnych i dostrzegają w nich krok w stronę liberalno-równościowych stosunków na linii człowiek – potwór. Z kolei Isabel Kiani w swoim artykule wyraźnie akcentuje wieloaspektowość translacji, wskazuje na tradycję tłumaczeniową i kulturę docelową jako jej istotne aspekty. Przyglądając się wczesnym przekładom na język angielski baśni braci Grimm, dostrzega w nich dążenie do przystosowania tekstu do potrzeb czytelnika dziecięcego. Badaczka uwydatnia zagadnienie cenzurowania baśni, które polega m.in. na pomijaniu brutalnych scen, zdarzeń, rezygnowaniu z erotycznych konotacji. Celem tego typu modyfikacji jest tworzenie literatury, która ma rozwijać edukację młodego odbiorcy. Eliza Pieciul-Kamińska ukazuje w tekście o *Wieloskórce* wydania i tłumaczenia jako unikatowe warianty baśni o bohaterce uciekającej w przebraniu, czyniąc to w konfrontacji z niepublikowaną, opartą na źródle literackim Carla Nehrlicha, wersją z roku 1810. Prześledzenie i interpretacja ewolucji *Wieloskórki* w kontekście najnowszych odkryć germanistyki z zakresu historii jej edycji prowadzi do wniosku, że

history of its edition leads to the conclusion that the Grimm fairy tales in the Polish-language form that are known to us emerged from the second edition, modified in content and style and reproduced until the last, canonical seventh edition (1857). Kamila Kowalczyk's prolegomenon to explain the function of one 130 paratexts in the editions of Grimm's fairy tales from the years 2000–2021, without referring to the actual text of the fairy tale, raises question of the types of publications accompanying their Polish-language editions, called pretexts. The author regards them as significant for the reception of cultural artifacts and how they are understood and evaluated by readers. The analysis of the paratexts of contemporary editions of Grimm's fairy tales, both their literary/textual layer, as well as the components that co-create them: titles, subtitles, introductions, afterwords, blurbs, footnotes and illustrations, convincingly prove that they strongly model the false reception and image of the works of the Brothers Grimm, influencing their stereotypical interpretation. In short, they raise doubts as to whether we are dealing with *de facto* Grimm texts or a falsification of the German original.

The next section addresses the issue of childhood representations and constructs in literature and opens with an article by Ireneusz Szczukowski. The author devotes his attention to one of the most significant events from Jesus's childhood biography, namely his circumcision. Analyzing this motif in Polish Baroque poetry, Szczukowski emphasizes the rich symbolism with which it is endowed, symbolism focusing mainly on the announcement of the suffering of the Son of God, the culmination of his life. Alicja Dąbrowska's article focuses on the idea of reconstructing the memories of childhood and youth in Count Aleksander Fredro's Napoleonic memoir *Trzy po trzy (Topsy Turvy Talk)* in the context of memory studies, which presents the issue in a manner akin to that of a scientific essay. Using an interpretive apparatus and methodology developed as part of the *memory turn* in literature, Dąbrowska discovers in *Trzy po trzy* attempts to record the mechanisms underlying memory and memories. An analysis of Fredro's writing style allows Dąbrowska to see in *Trzy po trzy* a work containing universal values. Barbara Zwolińska's article, meanwhile, is an ambitious attempt at a cross-sectional view of the principles underlying the construction of a child hero in the literature of Polish Romanticism, an era which was groundbreaking in the way it presented children, their experiences and emotions, and the way it evaluated childhood; this is carried out with reference to selected popular literature of that era. Zwolińska, describing two basic models of childhood and the separateness, complexity, uniqueness and the autonomous specificity of the representations of children in Romanticism, argues that, in the existential issues presented by nineteenth-century artists,

baśnie Grimmów w znanym nam polskojęzycznym kształcie narodziły się wraz z drugim, zmodyfikowanym treściowo i stylistycznie wydaniem, powielanym aż do ostatniej, kanonicznej edycji siódmej (1857). Prolegomena Kamili Kowalczyk do wyjaśnienia funkcji 137 paratekstów w edycjach baśni Grimmowskich z lat 2000–2021, nie dotycząc właściwego tekstu baśni, poddają namysłowi towarzyszące polskojęzycznym wydaniom rodzaje publikacji, zwane paratekstami. Autorka przedstawia je jako mające istotne znaczenie dla odbioru artefaktów kulturowych, ich rozumienia i oceny przez czytelników. Analiza paratekstów współczesnych edycji baśni Grimmowskich, zarówno ich warstwy literacko-tekstowej, jak i współtworzących je komponentów: tytułów, podtytułów, wstępów, posłowi, blurbów, przypisów i ilustracji, przekonująco dowodzi, że silnie modelują one fałszywy sposób odbioru i obraz utworów braci Grimm, wpływając na ich stereotypową interpretację. Słowem, budzą wątpliwość, czy mamy do czynienia z tekstami *de facto* Grimmowskimi, czy z falsyfikacją niemieckiego oryginału.

Następny blok wypowiedzi podejmujących problematykę reprezentacji i konstruktów dzieciństwa w literaturze otwiera artykuł Ireneusza Szczukowskiego. Autor poświęca uwagę jednemu z istotnych zdarzeń z dziecięcego okresu biografii Jezusa – obrzezaniu. Analizując ten motyw w polskiej poezji barokowej, podkreśla fakt opatrzenia go bogatą symboliką. Skupia się ona w głównej mierze na zapowiedzi cierpienia Syna Bożego, które będzie ukoronowaniem jego życia. Natomiast pomysł zrekonstruowania obrazów pamięci dzieciństwa i młodości w pamiętniku napoleońskim Aleksandra hr. Fredry *Trzy po trzy* w kontekście *memory studies* proponuje tekst Alicji Dąbrowskiej, bliski w sposobie ukazania zagadnienia esejowi naukowemu. Stosując instrumenty interpretacyjne i założenia metodologiczne wypracowane w ramach zwrotu pamięciowego w literaturze, autorka odkrywa w *Trzy po trzy* próby zapisu działania mechanizmów pamięci i wspomnień. Analiza stylu wypowiedzi Fredry-pamiętnikarza pozwala Dąbrowskiej dostrzec w tym tekście fenomen pisarski o wartościach uniwersalnych. Artykuł Barbary Zwolińskiej przynosi ambitną próbę przekrojowego oglądu zasad leżących u podłoża konstrukcji bohatera dziecięcego w przełomowej dla sposobu przedstawiania dziecka, jego doświadczeń i emocji oraz wartościowania samego okresu dzieciństwa literaturze polskiego romantyzmu z odniesieniem do wybranej literatury powszechnej tej epoki. Badaczka, opisując dwa zasadnicze wzorce dzieciństwa oraz odrębność, złożoność, wyjątkowość i autonomiczną specyfikę kreacji dzieci romantycznych, dowodzi, że w egzystencjalnej problematyce przedstawianej przez dziewiętnastowiecznych twórców dzieci stanowią ważki element opozycji wobec świata dorosłych, na miarę tej, która rysuje się na linii: racjonalista i szaleniec, bohater

children are an important element in opposition to the world of adults, on par with the following oppositions: the rationalist and the madman, the hero and the world. Robert Mielhorski's article addresses the subject of childhood in the first half of the twentieth century and later years. The author puts forward the thesis that Mieczysław Jastrun in his poetry and prose brings and presents to us a complete and coherent model or way of thinking about childhood; he compares the writer's statements to those of an anthropologist of childhood. Based on the juxtaposition of Jastrun's memories and his short story "Wychowanie prowincjonalne" (Provincial education), Mielhorski points out the existence of a certain common memory prototype in this text, and also argues that the author takes two attitudes towards childhood (not only his own, but also childhood in general). In the first of these attitudes, the writer argues against the petrified ways of understanding this stage of human biography; in the case of the latter, he indicates those features of childhood which are confirmed by his own experiences. Katarzyna Wądolny-Tatar, on the other hand, in her analysis thoroughly characterizes how Magdalena Tulli's novel *Szum* (The hum) disrupts the allegorization of childhood. She emphasizes the influence of the past on this process, its mystery, and the subsequent generation's difficulty in accessing the experiences of their parents. Wądolny-Tatar sets forth new approaches that may prompt further interpretations of not only texts by Tulli but other works that modify and destroy childhood by subjecting it to allegorization. Joanna Chłosta-Zielonka's article about illness as life, presented in Katarzyna Ryrych's books, is part of the currently popular malady studies. She undertakes an important discussion on the inclusion of exemplary children's literature, which presents children's disabilities in many aspects, in the bibliotherapeutic process involving the cooperation of a doctor and a therapist. Ryrych's books, innovative for the empathic, unobtrusive message of their plots, committed to lifting the stigmatization of illness, when contrasted with the works of previous decades, are, in the opinion of the author of the article, a model of literature that helps ill children and their loved ones come to terms with disease and its effects. Beata Morzyńska-Wrzosek article addresses the maternal experience in Joanna Mueller's neolinguistic poetry, focusing on the subjectivity of the child in the prenatal and infancy period. Drawing attention to the poet's experimentation with the sonic and semantic richness of language, Morzyńska-Wrzosek articulates the potentiality of a new being, the insignificance of its existence, the experience of its pricelessness and separateness. Marek Kurkiewicz, referring to Jakub Żulczyk's *Zrób mi jakąś krzywdę* (Do me some harm), asks questions about the contemporary understanding of immaturity. Kurkiewicz points out the influence of the eclecticism of (pop) culture of the

i świat. Artykuł Roberta Mielhorskiego przenosi refleksję nad tematyką dzieciństwa w pierwszą połowę XX wieku i – dalej – w lata późniejsze. Autor stawia tezę, że Mieczysław Jastrun w swojej poezji i prozie prezentuje kompletny oraz spójny model czy też sposób myślenia o dzieciństwie, porównuje więc wypowiedzi pisarza do rezultatów pracy antropologa dzieciństwa. Na podstawie zestawienia wspomnień Jastruna i jego opowiadania *Wychowanie prowincjonalne* wskazuje Mielhorski istnienie w tym tekście pewnego wspólnego prototypu pamięciowego, ponadto zaznacza, że twórca przyjmuje wobec dzieciństwa (nie tylko własnego, ale też w ogólności) dwie postawy. W przypadku pierwszej z nich prowadzi polemikę ze spetryfikowanymi sposobami pojmowania tego etapu ludzkiej biografii; w przypadku drugiej – wskazuje te cechy dzieciństwa, które w jego własnych doświadczeniach znajdują potwierdzenie. Katarzyna Wądolny-Tatar natomiast w swoich rozważaniach wnikliwie charakteryzuje zagadnienie zakłócania alegoryzacji dzieciństwa w powieści *Szum* Magdaleny Tulli. Podkreśla wpływ na ten proces przeszłości, jej tajemnicy, utrudniony dostęp kolejnego pokolenia do przeżyć swoich rodziców. Badaczka wskazuje nowe tropy, które mogą stać się asumptem do kolejnych interpretacji nie tylko tekstów Tulli, ale też innych utworów konkretyzujących dzieciństwo poddane w przedstawieniu alegoryzacji, która w trakcie narracji ulega znaczącej modyfikacji, destrukcji. Tekst Joanny Chłosty-Zielonki o chorobie jako życiu, ukazanej w książkach Katarzyny Ryrych, sytuuje się w kontekście zintensyfikowanych współcześnie studiów maladycznych. Podejmuje on ważki temat dotyczący włączenia wartościowej – a prezentującej niepełnosprawności dziecka w wielu aspektach – literatury dla dzieci w proces biblioterapeutyczny, polegający na współpracy lekarza i terapeuty. Nowatorskie w empatycznym, nienachalnym przekazie fabuły, wpisujące się w misję zdjęcia stygmatyzacji ze stanu choroby, interesujące pod względem formalnym książki Ryrych, zestawiane kontrastowo z utworami poprzednich dekad stanowią, w opinii autorki szkicu, wzór literatury osławiającej terapeutycznie chore dzieci i ich bliskich z chorobą oraz jej skutkami. O uobecnionym w neolingwistycznej poezji Joanny Mueller doświadczeniu maternalnym pisze Beata Morzyńska-Wrzosek. Autorka, przybliżając tę problematykę, koncentruje się na podmiotowości dziecka w okresie prenatalnym i niemowlęcym. Wskazując na eksperymentowanie poetki z dźwiękową i semantyczną zasobnością języka, artykułuje ona potencjalność nowego bytu, znikomość jego istnienia, doznawanie jego bezcenneści i odrębności. Z kolei Marek Kurkiewicz, sięgając do tekstu Jakuba Żulczyka *Zrób mi jakąś krzywdę...*, zadaje pytania dotyczące współczesnego rozumienia kategorii niedorośliwości, niedojrzałości. Badacz sygnalizuje wpływ eklektyzmu (pop) kultury lat dziewięćdziesiątych oraz wirtualnej nowoczesności na kształtowanie

1990s and virtual modernity on the formation of identity, emphasizing the topic of crossing the threshold of childhood. He discusses two types of immaturity: one that is striving to extricate itself from the snares of limitations and one that is a false adulthood based solely on age. Magdalena Bednarek takes up the issue of coming to terms with war through bibliotherapy, the experience of catharsis through children's literature. Seeing war as an unobvious subject of literature addressed to young readers, one that is marked by moral and aesthetic dilemmas, Bednarek comprehensively analyzes four publications that can artistically present the idea of war, develop an understanding of it, eliminate fear and give a chance to shape pacifist attitudes. Bednarek addresses Anna Cieplak's books—classified as initiation novels devoted to the transition from childhood to adolescence and the liminality of these two states—in terms of their literary and genological dimension, taking into account geopoetic motifs. Referring to the cultural and civilizational transformations of the last thirty years, Agnieszka Kocznur analyzes the image of childhood in Cieplak's prose in confrontation with contemporary books for young people by Agnieszka Wolny-Hamkało, pop-culture novels by Natalia Osińska and the works of Petra Dvorakova and Fiona, which concentrate on power relations in families. The researcher interrogates not only the power relations between children and adults, but also the boundaries that separate adults from nonadults, childhood from adolescence. Raising the theme of the family in the latest Polish literature for the youngest children, Agnieszka Kwiatkowska situates her article in the context of the current discourse in psychology regarding a new way of defining the family, basing her work on the familial discourse found in the works of Sanford Pinsker and the research of Pierre Bourdieu. Contrasting the image of the family as it is presented in the latest Polish children's books with that of French literature, which presents various models of home life in a different way, she claims that Polish children literature fails to show a broad diversity of family types. Kwiatkowska notices a lack of representation of atypical families (e.g. a patchwork families, incomplete families), alternative patterns, and different styles of communication; the Polish equivalents are also devoid of the lightness and playfulness that characterize French texts.

Patryk Witzcak analyzes the concept of childhood presented in selected Russian literary utopias from the beginning of the twentieth century. He points to the various educational concepts that they propose, ones which were not so much concerned with the actual good of the child as with propagating Bolshevik ideas. The author, discussing family relations, upbringing models and children's infrastructure, places them in the context of contemporaneous pedagogical concepts. Aleksandra Wiczorkiewicz, in turn, devotes her attention

się tożsamości, wyróżnia w niej zagadnienie przekraczania granicy dzieciństwa. Omawia dwa typy niedojrzałości: dążącej do wydostania się z siedl ograniceń i tej, która jest fałszywą, tylko metrykalną dorosłością. Problematykę osvajania wojny poprzez biblioterapię, przeżycie *katharsis* w kontakcie z literaturą dla dzieci podejmuje Magdalena Bednarek. Diagnozując wojnę jako nieoczywisty, naznaczony dylematami natury moralnej i estetycznej temat literatury adresowanej do młodego odbiorcy, badaczka analizuje wszechstronnie cztery publikacje, mające szanse na artystyczne przedstawienie idei wojny budujące jej zrozumienie, niwelowanie lęku i dające szansę na kształtowanie postaw pacyfistycznych. Autorka tekstu o książkach Anny Cieplak, klasyfikowanych jako powieści inicjacyjne, poświęcone przechodzeniu z dzieciństwa do adolescencji i liminalności tych dwóch stanów, zastanawia się nad wymiarem literackim i genologicznym obrazowania pisarki, z uwzględnieniem motywów geopoetyckich. Odnosząc się do przeobrażeń kulturowo-cywilizacyjnych ostatnich 30 lat, Agnieszka Kocznur analizuje obraz dzieciństwa w prozie Cieplak w konfrontacji ze współczesnymi książkami dla młodzieży Agnieszki Wolny-Hamkała, popkulturowymi powieściami Natalii Osińskiej oraz z koncentrującymi się na relacjach władzy i przemocy w rodzinie dziełami Petry Dvorakovej i Fiony. Badaczka stawia pytania nie tylko odnoszące się do relacji władzy między dziećmi a dorosłymi, ale również wiążące się z granicami, które oddzielają osoby dorosłe od niedorosłych, dzieciństwo od adolescencji. Poruszając wielokrotnie podejmowany temat rodziny w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci najmłodszych i opierając się na zaczerpniętym z prac Sanforda Pinskera dyskursie familiarnym oraz na badaniach Pierre'a Bourdieu, Agnieszka Kwiatkowska sytuuje swój szkic w kontekście toczącego się w psychologii sporu, dotyczącego nowego sposobu definiowania rodziny. Konfrontując obraz rodziny prezentowany w najnowszych polskich książkach dla dzieci z analogiczną literaturą francuską, w odmienny sposób ukazującą różnorodne modele życia domowego, twierdzi, że wersje polskie w niewielkim stopniu ukazują różnorodność typów rodziny. Badaczka zauważa w nich brak obrazów rodziny nietypowej (np. patchworkowej, niepełnej), wzorców alternatywnych oraz dostrzega odmienność stylu przekazu – w polskich odpowiednikach daleki jest on od lekkości i żartobliwości cechującej teksty francuskie.

Patryk Witczak poddaje analizie koncepcję dzieciństwa ukazaną w wybranych rosyjskich utopiach literackich z początku xx wieku. Wskazuje na zaproponowane w nich różnorodne koncepcje wychowawcze i edukacyjne, które nie miały na celu rzeczywistego dobra dziecka, lecz propagowanie bolszewickich idei. Autor, omawiając stosunki rodzinne, modele wychowania i dziecięcą infrastrukturę, umieszcza je w kontekście ówczesnych koncepcji pedagogicznych.

to the first Polish translation of J. M. Barrie's *Peter Pan in Kensington Gardens* by Zofia Rogoszówna. She notes that the version proposed by Rogoszówna is a mediated translation, inspired by the German translation by Irmgard Funcke. She also emphasizes that by following the linguistic transfer of Barrie's text (taking into account the sensitivity and needs of the recipient), one can discover the approach taken to children and to the role of literature for young people at the beginning of the twentieth century in England, Germany and Poland. A recent article by Margot Hillel gives an account of the history of the Young Adult Literature Awards in Australia. The author discusses the changing image of the modern family as it is presented in the award-winning works of literature from 1972 to 2022. She notices that the changes are connected to the style of narration, the construction of the main character, the structure of the family and the their everyday relationships. It draws attention to the growing problem of domestic violence, its impact on the roles taken by young people. Hillel concludes that contemporary texts which present a world close to teenagers meet their expectations.

As you can see, the subject matter of the latest issue of *Comparisons*—which we signaled at the beginning of this introduction—encompasses diverse approaches and interpretations of the titular issue. We hope that it will also contribute to further discussions about the presence of the topic of childhood in literature. We invite you to familiarize yourself with the articles in this issue of *Comparisons*.

Alicja Dąbrowska
Robert Mielhorski
Beata Morzyńska-Wrzosek

Z kolei Aleksandra Wieczorkiewicz poświęca uwagę pierwszemu polskiemu tłumaczeniu powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* J.M. Barriego autorstwa Zofii Rogoszówny. Badaczka zauważa, że wersja zaproponowana przez Rogoszównę jest translacją zapośredniczoną, inspirowaną niemieckim przekładem Irmgard Funcke. Podkreśla również, że śledząc transfer językowy tekstu Barriego (uwzględniający wrażliwość i potrzeby odbiorcy), można odkrywać sposób myślenia o dziecku oraz rolę literatury dla młodych na początku wieku xx w Anglii, Niemczech i Polsce. Ostatni artykuł, autorstwa Margot Hillel, przedstawia historię nagród dla literatury młodzieżowej przyznawanych w Australii. Autorka, śledząc teksty nagradzane w latach 1972–2022, omawia skonkretyzowany w nich literacko, zmieniający się wizerunek współczesnej rodziny. Zauważa, że przemiany dotyczą sposobu prowadzenia narracji, kreacji głównego bohatera, struktury rodziny, codziennych w niej relacji. Zwraca uwagę m.in. na narastający problem przemocy domowej, jej wpływ na przejmowane przez młode osoby role. W konkluzji Hillel stwierdza, że współczesne teksty, ukazując świat bliski nastolatkom, spełniają ich oczekiwania.

Jak widać, zarysowana w tym miejscu tematyka najnowszego zeszytu „Porównań” – co sygnalizowaliśmy na początku tego wstępu – wskazuje na różnorodność ujęć i interpretacji tytułowego zagadnienia. Mamy nadzieję, że i ona przyczyni się do dalszych dyskusji czy wypowiedzi związanych z obecnością tematyki dzieciństwa w literaturze. Zapraszamy do zapoznania się ze szczegółami naszej redakcyjnej propozycji.

Alicja Dąbrowska

Robert Mielhorski

Beata Morzyńska-Wrzosek

Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa

| THE REPRESENTATION
AND CONSTRUCTION OF CHILDHOOD

WERONIKA KOSTECKA

Uniwersytet Warszawski

MACIEJ SKOWERA

Uniwersytet Warszawski

Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy –

Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego

Dlaczego Śnieżka łaknie krwi? Popkulturowe wariacje wampiryczne na temat Grimmowskiej baśni

„Bajki łatwo się roznoszą, można je złapać, zarazić się nimi”¹ – w tych słowach Neil Gaiman (2006: 17) zawarł esencję rozważań Jacka Zipesa (np. 2006, 2008) na temat funkcjonowania baśni. Badacz dowodzi bowiem, że najpopularniejsze baśnie to tzw. memy, czyli wzory informacji zawarte w ludzkiej świadomości, które są zdolne do kopiowania i przenikania do innego umysłu na zasadzie podobnej do replikowania się genów. Baśnie-memy, które walczą o miejsce w naszej świadomości, są obecne zarówno w tradycji oralnej², jak i w literaturze, filmie, telewizji, grach wideo, internecie. Dotyczy to np. *Czerwonego Kapturka*: ta szczególnie popularna baśń przyjęła postać „memu, który tkwi w ludzkich umysłach przynajmniej od XVII wieku i zdołał replikować się oraz rozprzestrzenić na całym świecie” (Zipes 2006: 5; zob. także Tehrani 2013)³. Podobny los spotkał m.in. *Królowną Śnieżkę*, której specyficznym popkulturowym wcieleniom poświęcony jest niniejszy tekst.

1 W angielskojęzycznym oryginale Gaiman używa określenia *fairy tales*, które należałoby tłumaczyć raczej jako „baśnie”.

2 Najczęściej „w badaniach nad baśnią [...] przyjmuje się, że jest ona gatunkiem epickim ukształtowanym w kulturze ludowej, czyli oralnej” (Kostecka 2014: 89).

3 Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie wskazano inaczej – W.K. i M.S.

Zipers wykazuje, że baśniowy mem niesie ze sobą szczególnie ważne sensy i – nieustannie przekazywany oraz przerabiany – rozprzestrzenia się na wzór wirusa, tworząc kulturową sieć powiązań, w której pośredniczą różne medialne reprezentacje określonych toposów. Oryginalne elementy nadbudowują się przy tym na już istniejących wersjach znanych fabuł, zwłaszcza na tych najważniejszych (jak Wilhelma i Jacoba Grimmów), których składniki ulegają kulturowej petryfikacji i stają się konstytutywne w myślowym rekonstruowaniu wzorca baśniowego (zob. Kowalczyk 2018: 146). W tak rozumianej baśni zawsze jest obecne coś, co sprawia, że narracja jest od razu rozpoznawalna⁴. Także kultura popularna *in genere* działa na wzór wirusa⁵. Jej opowieści walczą o miejsce w naszych umysłach, m.in. wykorzystując i przekształcając tradycyjne figury wyobraźni, w tym postaci wampirów, wilkołaków, zombie oraz innych złowrogich przedstawicieli i przedstawicielek popkulturowej fauny. Odpowiadając na nasze lęki i pragnienia, stają się one barometrem kulturowych niepokojów (Logan 2009; Marcela 2015; Piechota 2015a, 2015b; Platts 2013; Zaremba 2010). Co ciekawe, w postmodernistycznych dziełach pochodzących z różnych mediów baśniowe toposy i popkulturowe motywy, postaci, rekwizyty spotykają się i niczym wirusy mutują, tworząc nową jakość. Można tu mówić o specyficznym literackim *mashupie*, definiowanym przez Dariusza Piechotę (2015a: 118) jako taki tekst, który „wykorzystuje znane dzieło literackie funkcjonujące w zbiorowej świadomości, wzbogacając je przez wprowadzenie wątków fantastycznych. W przestrzeni ponowoczesnej klasyki z kręgu *mashupu* odnajdujemy między innymi wampiry, zombie, wilkołaki”.

Baśnią-memem o wysokim potencjale wirusowym jest z pewnością *Królowna Śnieżka*. Badania prowadzone nad tym tekstem kultury przez Stevena Swanna Jonesa (1990) wykazały obecność ponad 400 jego wariantów w Europie, Azji Mniejszej, Afryce oraz Ameryce Północnej i Południowej (Joosen 2008), przy czym najbardziej znany wariant literacki to ten Grimmowski,

4 Kamila Kowalczyk (2018: 146) pisze w odniesieniu do baśniowej stałości i zmienności, że „[o]sadzenie wzorca baśniowego w nowym kontekście nie pozbawia go [...] kontekstu poprzedniego”, co w dużej mierze odpowiada koncepcji Zipesa, w której baśń-mem rozprzestrzeniając się, zyskuje coraz to nowsze aspekty treściowe i formalne, ale jednocześnie przechowuje pamięć fabularną i gatunkową na swój własny temat. W podobny sposób o baśni pisze Danuta Ulicka (2010: 19), określając ją mianem „archiwum, w którym przetrwały relikty historycznej przeszłości, minionego życia oraz interpretującej je świadomości”.

5 W kontekście wiruso- i epidemiologicznym, przez nas przywołanym jedynie metaforycznie, wybrane teksty kultury popularnej rozpatrzyli Dariusz Piechota (2015b), Łukasz Afeltowicz i Michał Wróblewski (2018) oraz Edyta Izabela Rudolf (2019).

pochodzący z siódmej edycji „wielkiego wydania”⁶ *Kinder- und Hausmärchen*, czyli *Baśni dla dzieci i dla domu* (1857). Co więcej, to właśnie *Królowna Śnieżka* była w 1937 roku podstawą pierwszej pełnometrażowej filmowej baśni Walta Disneya (Joosen 2008: 885)⁷. Co ciekawe, postać Śnieżki ulega w niektórych współczesnych⁸ dziełach szczególnego rodzaju modyfikacji: królowna zmienia się w wampirycę⁹.

Na tym koncepcie opierają się m.in. opowiadania *Snow, Glass, Apples (Szkoła, śnieg i jabłko)* Neila Gaimana (2002a; tekst po raz pierwszy opublikowano w 1994 roku) i *Red as Blood* (Czerwona jak krew) Tanith Lee (1983), a także powieść Rahelle Workman (2013; wyd. oryg. 2012) pt. *Blood and Snow* (Krew i śnieg)¹⁰, które szczegółowo omawiamy w tym artykule.

Tekstów kultury podejmujących mniej lub bardziej otwarcie dialog z wyobrażeniem nieumarłego krwiopijcy wciąż powstaje tak wiele i są na tyle zróżnicowane, że niemożliw[e] wydaje się współcześnie kompleksowe i wyczerpujące opracowanie funkcjonowania motywu wampira [...]

– piszą redaktorzy tomu *Oblicza wampiryzmu* (Depta, Cieśliński, Wolski 2018: 7). Tę tezę wspiera powstawanie nie tylko licznych dzieł, lecz także poświęconych tej tematyce prac naukowych (np. Kozak 2020; Marcela 2015; Saja 2017; Sala 2016; Wolski 2014, 2020), które stanowią kontynuację klasycznych już opracowań (np. Baranowski 1981; Gemra 2008; Janion 2002; Petoia 2004; Roux 2013). W niniejszym studium chcemy podjąć próbę częściowego uzupełnienia rozległego, ale wciąż niedomkniętego stanu badań nad popkulturowymi wizerunkami wampira, a jednocześnie – wpisać się w nurt prężnie rozwijających się

6 „Wielkie wydanie» (niem. *Große Ausgabe*) to nazwa pełnego zbioru baśni, które używa się dla odróżnienia od «małego wydania» (niem. *Kleine Ausgabe*), czyli wyboru pięćdziesięciu baśni przeznaczonych dla dzieci, opublikowanych po raz pierwszy w roku 1825 przez Wilhelma Grimma” (Peciul-Karmińska 2019: 37).

7 W napisach początkowych wskazano, że źródłem ekranizowanej opowieści jest wariant Grimmowski (choć nie wiadomo, z której edycji zbioru).

8 W całym tekście jako współczesne określamy dzieła powstające od drugiej połowy XX wieku.

9 W baśniach bardzo często obsadza się „w rolach postaci negatywnych monstra różnej proveniencji” (Skowera 2021b: 97; zob. także Kowalczyk 2015a: 35–37; Slany 2016: 21–103). Jednakże wampiryzacja postaci pierwotnie pozytywnej to działanie o innym charakterze.

10 *Blood and Snow* inicjuje serię powieści młodzieżowych *Seven Magics Academy* (Akademia Siedmiu Magii) Workman.

w naszym kraju studiów baśni- czy wręcz grimmologicznych (np. Kostecka 2014; Kowalczyk 2016, 2021; Pieciul-Karmińska 2019). Dlatego wybraliśmy do analizy trzy teksty w bezpośredni sposób łączące wspomnianą figurę potwora z elementami opowieści o Śnieżce¹¹. Naszym naczelnym celem jest zbadanie, za pomocą jakich strategii twórczych (m.in. odwołań do tradycji prezentowania wampirów, nawiązań do kultury popularnej, odniesień do Grimmowskiego wizerunku postaci) Gaiman, Lee i Workman konstruuje swoje bohaterki. Jednocześnie zaś chcemy pokazać, jak – za pomocą dekontekstualizacji i rekontekstualizacji postaci Śnieżki w kulturowo-społecznych realiach końca xx i początku XXI wieku – tworzą narracje o charakterze baśniowo-wampirycznych *mashupów*.

Dwa pierwsze utwory prezentują tę baśń z punktu widzenia postaci odpowiadających złej królowej. Macochy to w tych dziełach mądre władczynie, które próbują uchronić siebie i swoich poddanych przed atakami krwiożerczych pasierbic. Wampiryzując baśniowe królowy i nobilitując królowe, Gaiman i Lee dokonują subwersywnej inwersji diagnozy sformułowanej przez Sandrę M. Gilbert i Susan Gubar (1978: 42; zob. także Lasoń-Kochańska 2016: 264–266), których zdaniem kanoniczny wariant baśni o Śnieżce reprodukuje i utrwała dwa stereotypowe modele kobiecości: anioła i monstrum. Należy przy tym pamiętać, że zwłaszcza Gaiman konstruuje obie bohaterki w sposób niejednoznaczny aksjologicznie (zob. Kostecka 2018: 172–173; Morin 2014: 132–133). Śnieżka wykreowana przez Workman to z kolei pozornie niczym się niewyróżniająca nastolatka, która zostaje naznaczona przez Królową Wampirów pragnącą przejąć jej ciało; wkrótce protagonistka sama zostaje wampirzycą, rozdartą między oddaniem swoim bliskim a żądzą krwi.

Wszystkie wymienione tu teksty literackie spełniają kryteria *retellingu* (Skowera 2016: 56–57) oraz *renarracji* (Kowalczyk 2016: 6). Wszystkie też wykazują wyraźne powinowactwa z wariantem Grimmowskim: czy to na poziomie impli-cytnym – poprzez wykorzystanie skanonizowanych przez tę wersję składników

11 Nie są to bynajmniej jedyne utwory literackie łączące postać Śnieżki z figurą wampira, by przywołać tylko *Snow White Sorrow* (Żal królowy Śnieżki) Camerona Jace'a (2013), *Snow White and the Vampire* (Królowa Śnieżka i wampir) Mariny Myles (2013), *Hunters vs. Vampire Snow White* (Łowcy kontra wampiryczna królowa Śnieżka) Amy Cornwell (2021). Są to najczęściej powieści o nikłej wartości literackiej, wydawane własnym sumptem lub przez oficyny typu *vanity press*. Do naszego studium wybraliśmy zaś dwa dzieła o zdecydowanie wyższych walorach artystycznych (Gaiman, Lee) oraz, jako kontrprzykład, jedno wpisujące się w powyższą grupę tekstów niższej jakości (Workman). Dodajmy, że odwołanie do baśni o królewskiej córce otrutej jabłkiem pojawia się również w bestsellerowej powieści *Twilight*, czyli w *Zmierzchu* Stephanie Meyer (2009: 266) – wampirzyca Esme jest tam opisana jako „żywe wcielenie królowy Śnieżki”.

fabularnych, estetycznych itp. (np. Gaiman inspirował się ujęciami okrucieństwa i grozy z *Kinder- und Hausmärchen*; zob. Kostecka 2014: 240–241), czy to eksplicitnym – poprzez bezpośrednie nawiązania paratekstualne (np. zbiór Lee, z którego pochodzi omawiane tu opowiadanie, nosi tytuł *Red as Blood, or Tales from the Sisters Grimmer* [Czerwona jak krew, czyli opowieści sióstr Grimmer]) i metafikcyjne (np. jasną aluzję do postaci niemieckich braci u Workman¹²).

W przeciwieństwie do powieści Workman, w opowiadaniach Lee i Gaimana określenie „wampir” nie pojawia się ani razu. Jednakże otrzymujemy wskazówki wyraźnie zblizające oba wcielenia bladolicy królowny do ludowych i popkulturowych wizerunków pijących krew monstrów¹³. Bohaterki tych tekstów – jak postać Śnieżki w dobrze znanych wariantach opowieści – są nadnaturalnie blade, a za ich krwistoczerwonymi ustami skrywają się ostre kły. Według wersji z „wielkiego” wydania *Baśni dla dzieci i dla domu* Grimmów (2010: 272) Śnieżka jest „biała jak śnieg, rumiana jak krew, o włosach czarnych jak heban”¹⁴. Królowna w utworze Gaimana (2002a: 320) ma „czarne jak węgle włosy, usta czerwieniejsze niż krew i skórę [...] białą jak śnieżka”. Podobnie bohaterka ta obrazowana jest przez Colleen Doran, współtwórczynię komiksowej wersji *Szklą, śniegu i jabłek* (Gaiman, Doran, Moon, Bá 2022): bladolica, czarnowłosa dziewczyna ma krwistoczerwone usta, zza których wyłaniają się ostre kły. U Lee (1983: 27) matka dziewczynki wypowiada zaklęcie: „Niech moja córka ma włosy czarne jak moje, czarne jak krzywe, tajemnicze drzewa. Niech ma skórę jak moja, białą jak ten śnieg. I niech ma usta jak moje, czerwone jak moja krew”. O protagonistce Workman (2013) czytamy natomiast, że ma włosy w kolorze „kawowobrązowym” oraz nigdy się nie maluje, co może być sugestią bladości skóry. Jak wiemy z rozmaitych tekstów popkultury, wampiry

12 Gdy protagonistka utworu dowiaduje się od prastarego łowczego, że przed tysiącami lat Królowa Wampirów posiadała ciało Śnieżki, mówi: „Chcesz powiedzieć, że Śnieżka ze starego filmu [prawdopodobnie Disneya – W.K. i M.S.] była prawdziwa?”, a w odpowiedzi słyszy słowa: „Była prawdziwa i bardzo piękna, tak jak ty. Przy czym to raczej historia braci Grimm, ale nawet oni byli dalecy od prawdy” (Workman 2013).

13 *Szklą, śnieg i jabłka* powstaje w momencie, gdy publiczność odbiorcza i zapewne sam Gaiman są już zaznajomieni z licznymi wizerunkami nie tylko Śnieżki, lecz także wampirów (Kowalczyk 2019: 144–145). Oczywiście jest też, że Lee, publikując swoje opowiadanie w roku 1983, obeznana była czy to z dziewiętnastowiecznymi, gotyckimi obrazami wampirów, czy to ze współczesną jej popkulturą; pisarka ta zresztą wielokrotnie w swej twórczości wykorzystywała i przerabiała tradycyjne motywy wampiryczne.

14 Bliźniaczy jest opis bohaterki w pierwszej edycji zbioru z 1812 roku; w jeszcze nieopublikowanym przekładzie Elizy Pieciul-Karmińskiej (dziękujemy za jego udostępnienie) Śnieżka jest „biała jak śnieg, czerwona jak krew i czarna jak heban”.

rozpoznaje się w dużej mierze właśnie po ich bladej cerze; w kontekście wyobrażeń ludowych piszą o tym również np. Jan Wagilewicz i Adam Mickiewicz, cytowani w *Wampirze. Biografie symbolicznej* przez Marię Janion (2002: 145).

Królowna z opowiadania Gaimana i córka władcy z utworu Lee, Bianca, są jawnie potworne (Kostecka 2016, 2018): łakną krwi i dopuszczają się ataków, podczas których przemoc często wiąże się ze sferą seksualną, co jest konstytutywnym elementem wielu wyobrażeń na temat wampirów. Podobny motyw można odnaleźć u Workman. W *Blood and Snow* Śnieżka ma jeszcze status upiora (ang. *revenant*) będącego swoistym „wprowadzeniem” do tożsamości wampirycznej i chciwie pije krew zakochanych w niej młodzieńców (choć zasadniczo za ich zgodą¹⁵), co dostarcza jej doznań o charakterze nieledwie erotycznym. Dla Jeana-Paula Roux (2013: 91) picie krwi jest zresztą jednym z elementów definiujących tego rodzaju kreatury. Badacz pisze, że wampir „jest to duch lub ożywione ciało zmarłego, które wychodzi z grobu, błądzi nocą i wysysa krew ze śpiących [...]”. Krew – jak wykazuje autor – „jest tym, czego zmarli potrzebują najbardziej, czego domagają się szczególnie uporczywie” (Roux 2013: 278). Właśnie ta substancja pozwala im na szczególnego rodzaju odrodzenie i możliwość dalszego bytowania w granicach świata doczesnego.

W opowiadaniu Gaimana (2002a: 309) władczyni częstuje głodną pasierbicę suszonymi jabłkami. Ta wbija swoje ostre, żółte zęby w jej dłoń i zaczyna wysysać krew kobiety. Dziewczynka pije także krew własnego ojca, który zapada na tajemniczą chorobę i szybko umiera. Jeszcze przed śmiercią władcy królowa zaczyna odkrywać na jego ciele niepokojące blizny. Pojawiają się one m.in. na udach, członku i mosznie; w tym motywie można by upatrywać inspiracji antyczną lamią – „formą seksualnego wampira, który wysysał z mężczyzn krew, pozbawiając ich przy tym energii seksualnej” (Has-Tokarz 2002: 168)¹⁶. Wampirzyca atakuje też podróżującego przez las mnicha: „[...] zatopiła zęby głęboko w jego piersi [...]. Dosiadła go, nie przerywając posiłku. Gdy to uczyniła, spomiędzy jej nóg zaczął sączyć się gęsty czarny płyn” (Gaiman 2002a: 314)¹⁷. Również w *Red as Blood* królowna – niczym mityczna protoplastka wampiryz: Lilith (Has-Tokarz 2002: 167; Wolski 2014: 98) – łączy w swoich poczynaniach

15 Pod tym względem protagonistka Workman różni się od tych wykreowanych przez Geimana i Lee, a zbliża do wampirycznych amantów z dwudziestopiętnastowiecznych romansów paranormalnych (Darska 2016: 93).

16 Cristina Santos (2015: 130) interpretuje tę scenę akt zakwestionowania kultury patriarchalnej.

17 Elisabeth Law (2013: 180) widzi w tej scenie subwersywny akt rozbijania przez wampiryczną bohaterkę patriarchalnego, dominującego porządku.

przemoc z aktywnością seksualną. Potworna dziewczyna uwodzi myśliwego, gdy ten z rozkazu królowej-wiedźmy próbuje ją zabić. Bianca, po przybraniu w magiczny sposób postaci władczyni, skłania mężczyznę do odłożenia noża oraz śmiesznego – jak mówi – krucyfiks, uwodzi go i ma mi pochlebstwami. Łowczy daje się zwieść: królowa zanurza swą twarz w jego szyi, składając swój śmiertelny „pocałunek”. Podobny koncept zastosowała Workman. Ukąszenie przez wampira staje się dla Śnieżki podniecającym doświadczeniem; następnie zaś, gdy ona sama pożąda ludzkiej krwi, akty tej specyficznej konsumpcji – czasem niedosłone, czasem w pełni zrealizowane – mają charakter erotyczny, intymny, kojarzący się z inicjacją seksualną, z czego zresztą bohaterka zdaje sobie sprawę. Przykładowo: „Nie miałam z czym porównać przyjemności, której doświadczyłam, gdy jego krew wypełniła moje usta, spłynęła do gardła i wypełniła mnie w sposób, w jaki nigdy nie wierzyłam, że istnieje” (Workman 2013). Wampiryczna transformacja sprawia również, że bohaterki nie interesuje już monogamia. Co ciekawe, choć autorka tworzy opisy zbliżeń cielesnych w sposób typowy dla popularnej literatury romansowej, jednocześnie komplikuje konstrukcję bohaterki, obdarzając ją hemofilią – chorobą krwi zaburzającą proces krzepnięcia – oraz czyniąc ją weganką, w pełni zdyscyplinowaną do czasu przemiany. Przewrotnym – i autotematycznym, gdyż odnoszącym się do popkulturowych wyobrażeń na temat baśni jako gatunku i konwencji – konceptem jest także przepowiednia kluczowa dla powieściowej intrygi: aby magia Królowej Wampirów zadziałała, Śnieżka musi wypić krew swojej „prawdziwej miłości” (Workman 2013). Diagnoza popkulturowego zjawiska, zgodnie z którą „[w]spółczesny kulturowy model wampira to całkowite odejście od lęku, strachu i przerażenia, które przed laty były oczywistą reakcją na widok tego, który umarł, a pije krew” (Darska 2016: 101), jest zatem zanadto generalizująca, nie ma bowiem zastosowania w przypadku analizowanych w niniejszym artykule kobiecych i dziewczęcych wcieleń wampira, bohaterek, które *nomen omen* można określić mianem wampów.

Podobne sceny jak te opisane wyżej odnajdujemy w wielu klasycznych tekstach opowiadających o wampirach, a także we współczesnych literackich, kinowych czy też telewizyjnych reprezentacjach tej figury. Roux (2013: 291) dowodzi, że ci krwiopijcy „to osobniki silnie obdarzone płcią [...], które łączą się cielesnie z żywymi w niekończących się uściskach prowadzących do ich wyczerpania”. Janion (2002: 71–89) pisze z kolei o zakorzenionych w opowieściach o wampirach obrazach potwornej perwersyjności. Poprzez dosłowne połączenie w sobie Erosa i Tanatosa stały się one podstawą do określania mianem wampirów seryjnych morderców, gwałcicieli oraz nekrofilów. W opowiadaniu *Szkló, śnieg i jabłko* nekrofilem okazuje się książę, z którym królowa

początkowo planuje się związać. Młodzieniec może osiągnąć seksualne podniecenie tylko na widok zmarłej lub udającej zmarłą kobiety. Gdy przejeżdża przez puszcę, jego uwagę – jak domyśla się narratorka – przyciąga blada, zimna i naga pod szkłem dziewczyna. Królowa podejrzewa, że księżę odbywa stosunek z wyglądającą na martwą wampirzycą, jednocześnie wybudzając ją ze snu. Kamila Kowalczyk (2018: 143) konkluduje, że w tym tekście: „[n]iewinny erotyzm i sensualność łączą się z elementami fetyszystycznymi, pornograficznymi – obok aluzji sugerujących kazirodztwo pojawiają się również odwołania do kanibalizmu i nekrofilii [...]”.

W *Biance* z opowiadania Lee zarówno seksualność, jak i nadnaturalne moce budzą się w momencie, gdy trzynastoletnia królewna zaczyna miesiączkować – wkłada wówczas na głowę koronę swej zmarłej matki, a całe królestwo zaczyna nękać straszliwa choroba, podobna do moru, który panował w krainie za życia jej rodzicielki. Dziewczynka ożywia także skarłowaciałe drzewa rosnące w pobliżu pałacu. Przygarbione, niekształtne stwory, porośnięte czarnym ni to mchem, ni to futrem, jawią się jako groteskowe odpowiedniki krasnoludków znanych z tradycyjnych wariantów baśni o Śnieżce¹⁸. W podobnym momencie z metaforycznego uśpienia budzi się królewna Gaimana: jej macocha, próbując wyjaśnić tajemnicę znikających leśnych ludzi, dostrzega w lustrze dwunastoletnią już dziewczynkę. Z kolei Śnieżka w *Blood and Snow* zbliża się do szesnastych urodzin i przeżywa – jeszcze jako człowiek – pierwsze zauroczenie; jako upiór doświadcza fascynacji młodymi mężczyznami – potencjalnie dla nich niebezpiecznej, bo grożącej śmiercią – już nie tylko na poziomie emocjonalnym, lecz także fizycznym. Groźne instynkty bohaterki ujawniają się więc w pełni wraz z rozkwitającą kobiecością, co nie jest niczym zaskakującym, choćby w kontekście znanych i często przywoływanych analiz Brunona Bettelheima (2010: 321)¹⁹ – jego zdaniem, w tradycyjnych wersjach baśni „konflikty edypalne przeżywane przez dziewczynkę w okresie dojrzewania nie ulegają stłumieniu, ale zostają wyjawione”.

Być może niebezpieczna seksualność bohaterki współczesnych dzieł literackich ma źródło nie tylko w wyobrażeniach na temat wampirów, lecz także w dobrze znanych wersjach baśni o Śnieżce (nie mówiąc już o dawniejszych, funkcjonujących w tradycji oralnej wariantach różnych opowieści, w których ludowa i ludyczna wizja erotyki była na porządku dziennym – Kowalczyk

18 Królownie w *Szkle, śniegu i jabłkach* również towarzyszy grupa postaci nawiązujących do baśniowych krasnoludków – odrażający ludzie, opuszczający las jedynie raz w roku.

19 O krytyce Bettelheimowskiej metody psychoanalizy baśni pisali m.in. Zipes (2002: 179–205), KostECKA (2014: 73–74) i Magdalena Bednarek (2017).

2015b: 85–86, 94). U Grimmów (2010: 281) królowna nikogo nie uwodzi i nie odbywa stosunków seksualnych. Jednak to jej niebywałe piękno – wielokrotnie w tekście podkreślane – sprawia, że krasnoludki zaczynają miłować Śnieżkę; także przejeżdżający przez las ksiązę oświadcza, że „nie może żyć bez widoku Śnieżki”, którą zamierza „czcić i poważać jak swoją ukochaną”. Jeszcze dobitniej zostaje to wyrażone w pierwszej wersji baśni, którą cytujemy w języku polskim dzięki uprzejmości Elizy Pieciul-Karwińskiej:

[ksiązę – W.K. i M.S.] **nie mógł się napatrzeć na jej urodę** [...]. I poprosił krasnoludki, żeby sprzedały mu trumnę z martwą Śnieżką, ale one nie chciały za całe złoto; a wtedy poprosił, żeby mu ją podarowały, bo on **nie może żyć bez jej widoku i będzie ją szanować i czcił jak najukochańszą na świecie**. I krasnoludki ulitowały się nad nim i dały mu trumnę, a ksiązę kazał zanieść ją do jego zamku i postawić w jego komnacie, a on sam siedział przy niej cały dzień i **nie mógł oderwać od niej oczu**, a gdy musiał wyjść i nie mógł oglądać Śnieżki, smucił się i nie mógł przełknąć ani kęsa, jeśli trumna nie stała obok niego [wyróż. – W.K. i M.S.].

Władczyni w Grimmowskim wariacie używa w celu zabicia Śnieżki kolejno rzymskiego do gorsetu, zatrutego grzebienia i nasączonego śmiertelną substancją jabłka. Królowe w opowiadaniach Gaimana i Lee, aby unieszkodliwić pasierbice, stosują zaś środki należące do klasycznego „repertuaru akcesoriów antywampirycznych” (Janion 2002: 140). W opowiadaniu *Szkło, śniegu i jabłkach* są to główki czosnku²⁰, które władczyni wiesza wraz z gałązkami jarzębiny²¹ obok wyrwanego z ciała wampirzycy serca. Te działania, podobnie jak zabiegi królowej w tradycyjnych wersjach baśni (zatrucie jabłka Gaiman zresztą powtarza), nie wystarczają jednak do unicestwienia dziewczyny. Królowa-wiedźma w *Red as Blood* używa z kolei kawałka hostii ukrytego we wręczonym królowi jabłku – Eucharystia wprawia Biankę w głęboki sen, a wokół niej samoczynnie formuje się szklany grobowiec. Bohaterka

20 Czosnek „[...] odwraca fazy księżycy w swojej vegetacji – rośnie, gdy księżyc się zmniejsza i przestaje rosnać, gdy księżyc się powiększa” (Janion 2020: 137). Tym samym przeciwstawia się czasowi lunarnemu, który pomaga wampirom w utrzymaniu nieśmiertelności transformacji i łączy je ze sferą nocy i ciemności.

21 Jarzębina w wierzeniach wielu społeczeństw tradycyjnych była uznawana za drzewo magiczne; czasami niebezpieczne, a czasami chroniące przed złymi mocami (np. Dunin-Karwicka 2012: 103–111).

od dziecka – podobnie jak jej matka, zapewne również wampirzyca – unika wszelkich rekwizytów związanych z religią chrześcijańską²², zgodnie z ostatnim życzeniem swej rodzicielki nie zostaje ochrzczona, odmawia przyjęcia w darze od macochy krucyfiks. Ostatecznym znakiem wyjęcia królowny spod Bożych bożych praw jest to, że budzące się na dźwięk imienia Boga magiczne zwierciadło królowej-wiedźmy spośród wszystkich istot żyjących na ziemi nie jest w stanie dostrzec właśnie Bianki. Królownę budzi ze snu książe, w którym można rozpoznać Chrystusa. Nawrócona dziewczynka przestaje być wampirzycą – zmienia się w białą gołębicę, by po chwili powrócić do postaci siedmiolatki, cudownie włączonej do grona chrześcijan. W ten sposób Lee „w przewrotny sposób kontynuuje dzieło Grimmów, którzy w kolejnych wydaniach nadawali baśniom chrześcijańską wymowę” (Kostecka 2014: 242). Protagonistka Workman, aby osłabić łaknienie krwi, musi natomiast pić dwa razy dziennie specjalną herbatę przygotowaną przez jej protektorów. Składniki naparu nie należą wprawdzie do typowego antywampirycznego repertuaru, sugerują one jednak konieczność unieszkodliwiania wampira poprzez zastosowanie odpowiednich ingrediencji: kilku ziół, oka traszki, rogu jednorożca oraz pyłu wróżek.

Z poglądami na temat wampirów i wieloma wizerunkami tych postaci łączą się także inne elementy charakteryzujące krwiożercze odpowiedniki Śnieżki pojawiające się w utworach Gaimana i Lee. Obie bohaterki preferują ciemność: w *Szkle, śniegu i jabłkach* królowna atakuje najczęściej w nocy, z kolei Bianca z *Red as Blood* lęka się światła słonecznego: po opuszczeniu pałacu ukrywa się zaś w głębi lasu, gdzie słońce nigdy nie świeci, kwiaty są pozbawione barw, a wokół, nawet w dzień, latają jedynie nietoperze i ptaki, które myślą, że same są nietoperzami. Obie także po skosztowaniu jabłek spoczywają – jak królowna w tradycyjnych wariantach opowieści – w trumnach, gdzie ich ciała nie ulegają rozpadowi. Podobnie też wampiry miały się jakoby nie rozkładać, pozostając – znów: jak Śnieżka u Grimmów! – w specyficznej sferze śmierci-nieśmierci. Tym samym koniec letargu baśniowej bohaterki może jawić się jako odpowiednik przebudzenia się wampirów do życia po życiu. Nieprzypadkowe wydaje się wreszcie wykorzystywanie przez Gaimana i Lee zwierząt: wilka i nietoperza, od wieków łączonych z wampirami (Janion 2002: 24, 156–157).

22 „Klasyczny wampir [...] boi się [...] symboli religijnych, takich jak *Biblia*, krucyfiks czy święcona woda” (Has-Tokarz 2002: 172); Janion (2002: 140) wskazuje na antywampiryczne właściwości poświęconej hostii.

W omawianych dziełach dochodzi do mariażu toposów pochodzących z baśni oraz powtarzających się w legendach i popkulturowych dziełach o wampirach. Figura żywiącego się krwią stwora jest wykorzystywana także we współczesnych reinterpretacjach innych baśni. W opowiadaniu Andrzeja Sapkowskiego *Ziarno prawdy* z 1989 wiedźmin Geralt spotyka np. tzw. bruknę, czyli wampirycę nielekającą się światła dziennego²³. W powieści Johna Connolly'ego *The Book of Lost Things* (*Księga rzeczy utraconych*) z 2006 roku okrutną wampirycą okazuje się z kolei Śpiąca Królowa (wzorowana na niej postać jest zaś upiorną wiedźmą w *The Sleeper and the Spindle* [*Śpiącej i wrzecionie*] Gaimana z 2013 roku). Jednak to właśnie Śnieżka najczęściej ulega wampiryzacji; może dlatego, że także w tradycyjnych wariantach, choćby u Grimmów, bohaterka w dużym stopniu przypomina wampira? Z pewnością wizja bladolicej, złożonej w trumnie królowy, niezdradzającej oznak rozkładu ciała (niemieccy bracia wyraźnie to podkreślają w wersjach z 1812 i z 1857 roku) czy nawet *rigor mortis* może kojarzyć się z kulturowymi wyobrażeniami dotyczącymi tych stworów. Współczesne dzieła nawiązujące do rozmaitych baśni są zaludnione także przez inne złowrogie istoty. Figura zombie została wykorzystana m.in. przez Kevina Richeya w zbiorze *Zombie Fairy Tales* (*Baśnie o zombie*) z 2013 roku, a wilkołaka – w opowiadaniu Lee *Wolfland* (*Wilcza kraina*) z tomu *Red as Blood*, tekście *The Company of Wolves* (*Towarzystwo wilków*) Angeli Carter (1979) i serialu *Once Upon a Time* (*Dawno, dawno temu*) stacji ABC (2011–2018). Co ciekawe, postać wilkołaka – a nie wilka, jak w najpopularniejszych wersjach *Czerwonego Kapturka* – występuje już w *Conte de la mère grande* (*Opowieść babci*) z 1885 roku (Zipes 1993: 21–22).

Łączenie toposów baśniowych i monsterologicznych sprawia, że historie, które świat Zachodu wyobraził sobie jako dziecięce „opowieści do poduszki” (Tatar 1987: 23), stają się mroczne i niepokojące. Tacy autorzy i autorki jak Gaiman, Lee i Workman polemizują z powszechnymi poglądami na temat tego, czym jest baśń i jakie powinny być jej właściwości. Stąd inkorporacja popularnych i ludowych wyobrażeń na temat wampirów, wilkołaków czy zombie w obręb przywołanych utworów sprawia, że baśniowe motywy ulegają rekontekstualizacji. Zmienia się także estetyka opowieści – teksty wspomnianych autorek i autora przywodzą na myśl prozę gotycką (Kostecka 2018: 173; Morin 2014: 130; Zipes 1993: xii) czy literaturę grozy (Kostecka 2014: 240). Tym samym

23 W innym opowiadaniu Sapkowskiego, zatytułowanym *Mniejsze zło* (1990), odpowiedniczka Śnieżki jest z kolei uznawana za niebezpieczną mutantkę, choć otwarte pozostaje pytanie, czy jest nią rzeczywiście, czy też staje się monstrialna wyłącznie w spojrzeniu innych.

wprowadzenie się nieumarłych i demonicznych stworzeń do świata baśni pozwala owym opowieściom wrócić do korzeni. Baśniowo-popkulturowe wirusy kontynuują z kolei proces zarażania ludzkich umysłów²⁴.

Przykładami ilustrującymi to zjawisko są grafiki pojawiające się w przestrzeni internetu, na których Śnieżka jest przedstawiana jako wampirzyca. Większość z nich odwołuje się do wizerunku królowny z filmu Disneya. Tomasz Z. Majkowski (2011) zauważa, że ta realizacja stała się prototypem innych przedstawień i na wiele lat wyznaczyła wizualne kanony opowiadania baśni oraz prezentowania postaci królowien i księżniczek w kolejnych animacjach tej wytwórni oraz w licznych (audio)wizualnych tekstach kultury popularnej. U Disneya Śnieżka jest uroczą, niewinną dziewczyną, tymczasem na licznych grafikach, jak w omawianych dziełach literackich, ulega zarówno wampiryzacji (świecące czerwone oczy, kły, krew na ustach i sukience), jak i erotyzacji (ponętna poza, głęboki dekolt, podkreślona talia, wydatny biust) przy jednoczesnym zastosowaniu przestrzeni mrocznego lasu jako tła dla jej sylwetki²⁵.

Baśnie wchłaniają treści popkulturowe, ale sama kultura popularna też metaforycznie zaraża się baśniami. Świadczą o tym trudne do zliczenia filmy, seriale, komiksy i gry wykorzystujące baśniowe toposy, postaci czy rekwizyty i często mieszające je z elementami opowieści o niezwykłych stworzeniach. Wciąż trwająca fala mody na baśnie i baśniowość (zob. Kostecka 2014: 9, 249–258, 2020: 195; Kowalczyk 2016: 66; Skowera 2014: 168–171, 2021a: 152–153; Stefaniak-Maślanka 2015) świadczy w dużej mierze o słuszności rozpoznania Zipesa: baśnie-memy nieustannie kopiuje się i rozprzestrzeniają, walcząc o miejsce w naszych umysłach. Wydaje się, że aby przetrwać, muszą wchodzić w związki z innymi kulturowymi wirusami: z wampirycznym, wilkołaczym, zombicznym, ale też, co szczególnie dziś palące – choć przecież antycypowane już w *Bajkach robotów* przez Stanisława Lema (1964) – z tym odnoszącym się do figur cyborgów i androidów. Trzeba przyznać, że również to ostatnie udaje się autorom i autorkom współczesnych baśni. Oto chociażby Marissa Meyer w powieści *Cinder* (2012) wprowadza postać pogardzanej cyborgicznej

24 Sam Gaiman (2002b: 41) zresztą wprost pisze o *Szkle, śniegu i jabłkach*: „Często myślę o tym opowiadaniu jak o wirusie. Gdy już raz się je przeczyta, nigdy nie zdołamy odczytać pierwotnej wersji opowieści w ten sam sposób”.

25 Mimo że filmy Disneya są często postrzegane jako zinfantylizowane wersje baśni (Skowera 2021a: 155), to obraz z 1937 roku posługuje się wielokrotnie estetyką grozy wywiedzioną z tradycji gotyckiej. Widać to m.in. w scenie samotnej ucieczki Śnieżki przez ciemny las, w którym latają nietoperze, a drzewa zdają się mieć twarze. Stąd możliwy jest odbiór tego filmu nie jako ułagodzonego, lecz przerażającego (Skowera 2021a: 176–177).

dziewczyny utożsamianej w toku lektury z Kopciuszkiem, za której pomocą wysuwa postulat „rozszerzenia kategorii postludzkiego podmiotu” (Bednarek 2021: 27–28). To wizja opozycyjna wobec tych pojawiających się u Lee i Gaimana; wizja opierająca się na rewaloryzacji kategorii Inności/Obcości w miejsce może krytycznej, może subwersywnej, ale wciąż tradycyjnej pod względem aksjologicznym inwersji zasadzającej się na akcie upotwornienia Grimmowskiej protagonistki. Bohaterka Workman też jest potworna – ale nie jest już wcieleniem wszelkiego zła.

Dzieła Lee i Gaimana to dokumenty z określonego momentu historii baśni – momentu, który już przemija. Z kolei powieść Workman, w której to protagonistka jest wampirzycą, zdaje się – z uwzględnieniem sensacyjno-harlequinowego charakteru tej prozy – krokiem w stronę bardziej liberalnych, równościowych stosunków na linii człowiek – potwór.

Monstra nam przeszkadzają, budzą niepokój, burzą jednolity obraz człowieka często po to, by obnażyć jego słabości i lęki. Jednak rozbijając ludzkie postrzeganie świata i pojęcie normalności, umożliwiają przebudowę tego obrazu. Potwór nie jest już „innym”, ale „jednym z nas”, częścią naszego społeczeństwa

– pisze Anna Mik (2022: 49), a patrząc na najnowszą kulturę popularną, trudno się z tymi słowami nie zgodzić.

| Bibliografia

- Afeltowicz Łukasz, Wróblewski Michał (2018), *Epidemie, nowoczesność i apokalipsa zombie. Motyw chorób zakaźnych w kulturze popularnej jako wyraz lęków społecznych*, „Kultura Współczesna”, nr 2(101), s. 89–100.
- Baranowski Bohdan (1981). *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Bednarek Magdalena (2017). *Władca baśni. Wokół polskiej recepcji „Cudownego i pożytecznego” Bruna Bettelheima*, „Porównania”, t. 20, s. 199–218.
DOI: <https://doi.org/10.14746/p.2017.20.12796>
- Bednarek Magdalena (2021). „Kopciuszki” dla młodzieży. *O reworkingach motywu ATU 510A w literaturze young adult*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”, t. 3, nr 2, s. 11–34. DOI: <https://doi.org/10.32798/dlk.840>
- Bettelheim Bruno (2010). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. Danuta Danek, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.

- Darska Bernadetta (2016), *Od potwora do wymarzonego kochanka. O zmieniającym się kulturowym wizerunku wampira*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, t. 12, nr 1, s. 93–102. DOI: <https://doi.org/10.31648/mkks.3035>
- Dunin-Karwicka Teresa (2012), *Drzewo na miedzy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Gaiman Neil (2002a), *Szkło, śnieg i jabłka*, w: tenże, *Dym i lustro. Opowiadania i złudzenia*, przeł. Paulina Braiter, Wydawnictwo MAG, Warszawa, s. 308–320.
- Gaiman Neil (2002b), *Wstęp*, w: tenże, *Dym i lustro. Opowiadania i złudzenia*, przeł. Paulina Braiter, Wydawnictwo MAG, Warszawa, s. 11–42.
- Gaiman Neil (2006), *Wstęp*, w: tenże, *Rzeczy ulotne. Cuda i zmyślenia*, przeł. Paulina Braiter, Wydawnictwo MAG, Warszawa, s. 7–25.
- Gaiman Neil, Doren Colleen, Moon Fábio, Bá Gabriel (2022), *Szkło, śnieg i jabłka oraz inne historie*, Story House Egmont, Warszawa.
- Gemra Anna (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Gilbert Sandra M., Gubar Susan (1978), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New York.
- Grimm Wilhelm i Jacob (2010), *Królewna Śnieżka*, w: tychże, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1, przeł. Eliza Pieciul-Karmińska, Media Rodzina, Poznań, s. 272–282.
- Has-Tokarz Anita (2002), *Motyw wampira w literaturze i filmie grozy*, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia – groza – okrucieństwo*, red. Grzegorz Gazda i in., Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, s. 167–178.
- Janion Maria (2002), *Wampir. Biografia symboliczna*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Jones Steven Swann (1990), *The New Comparative Method: Structural and Symbolic Analysis of the Allomotifs of „Snow White”*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.
- Joosen Vanessa (2008), *Snow White*, w: *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, t. 3, red. Donald Haase, Greenwood Press, Westport–London, s. 884–885.
- Kostecka Weronika (2014), *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo SBP, Warszawa.
- Kostecka Weronika (2016), *Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*, „Creatio Fantastica”, nr 2(53), s. 23–39. DOI: <https://doi.org/10.36311/0102-5864.2016.v53n1.03.p23>

- Kostecka Weronika (2018), *Dziwne, niesamowite, potworne. Bohaterki postmodernistycznych baśni Neila Gaimana*. W: *Łapacz snów. Studia o twórczości Neila Gaimana*, red. Weronika Kostecka i in., Wydawnictwo SBP, Warszawa, s. 159–179.
- Kostecka Weronika (2020), *Metamorfozy baśni i baśniowe metamorfozy*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”, t. 2, nr 2, 194–216. DOI: <https://doi.org/10.32798/dlk.608>
- Kowalczyk Kamila (2015a), *Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z „Jasia i Małgosi” braci Grimmów*, „Przeгляд Humanistyczny”, nr 3(450), s. 35–45.
- Kowalczyk Kamila (2015b), *Sfilmuję ci bajeczkę... Pornograficzne adaptacje baśni na przykładzie Czerwonego Kapturka*, w: *Bękarty X muzy. Filmowe adaptacje materiałów nieliterackich*, red. Przemysław Dudziński i in., Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław, s. 83–95.
- Kowalczyk Kamila (2016), *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” – Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław.
- Kowalczyk Kamila (2018), *Różne wymiary wyobraźni. O sposobach wykorzystania wzorców baśniowych w utworach Neila Gaimana*, w: *Łapacz snów. Studia o twórczości Neila Gaimana*, red. Weronika Kostecka i in., Wydawnictwo SBP, Warszawa, s. 139–157.
- Kowalczyk Kamila (2021), *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865–2015)*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław.
- Kozak Łukasz (2020), *Upiór. Historia naturalna*, Fundacja Evviva L'arte, Warszawa.
- Lasoń-Kochańska Grażyna (2016), *Kobieta w przestrzeni baśni braci Grimm*, w: *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. Weronika Kostecka, Maciej Skowera, Wydawnictwo SBP, Warszawa, s. 255–267.
- Law Elisabeth (2013), *The Fairest of All: Snow White and Gendered Power in „Snow, Glass, Apples”*, w: *Feminism in the Worlds of Neil Gaiman: Essays on the Comics, Poetry and Prose*, red. Tera Prescott, Aaron Drucker, McFarland and Company, Jefferson, s. 177–191.
- Lee Tanith (1983), *Red as Blood (Europe: The Sixteenth Century)*, w: tejeż, *Red as Blood, or Tales from the Sisters Grimmer*, DAW Books, Donald A. Wollheim, New York, s. 26–36.
- Logan Peter (2009), *Vampires and Zombies: No Mere Pop Culture Trend*, „Temple Now”, <https://tinyurl.com/4y3sh54f> [dostęp: 14.09.2022].

- Majkowski Tomasz Z. (2011), *Nowe przygody Królowny*, „Tygodnik Powszechny”, <https://tinyurl.com/2p8efyhy> [dostęp: 14.09.2022].
- Marcela Mikołaj (2015), *Monstruarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Meyer Stephanie (2009), *Zmierzch*, przeł. Joanna Urban, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Mik Anna (2022), *Signs of Exclusion? Monsters from Classical Mythology in Children's and Young Adult Culture*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Morin Emeline (2014), *Neil Gaiman's Wicked Princesses and Kind Deviants: Breathing New Life into Old Fairy-Tale Narratives*, w: *Good Madness: A Collection of Essays on the Work of Neil Gaiman*, red. Alexandra Dunne, Gráinne O'Brien, Inter-Disciplinary Press, Oxford, s. 125–144.
- Petoia Erberto (2004), *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. Aneta Pers i in., Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Piechota Dariusz (2015a), *Horror (Neo)Victorianum. Zombie w zwierciadle mashupu*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 3(450), 117–125.
- Piechota Dariusz (2015b), *Między utopią a melancholią. W kręgu nowoczesnej i ponowoczesnej literatury fantastycznej*, Norbertinum, Lublin.
- Pieciul-Karmińska Eliza (2019), *Trzy baśnie braci Grimm z oryginalnego wydania „Kinder- Und Hausmärchen”. Pierwszy przekład na język polski w kontekście badań nad biografią i wkładem informatorów w powstanie zbioru*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”, t. 1, nr 2, s. 36–57. DOI: <https://doi.org/10.32798/dlk.156>
- Platts Todd K. (2013), *Locating Zombies in the Sociology of Popular Culture*, „Sociology Compass”, t. 7, nr 7, s. 547–560. DOI: <https://doi.org/10.1111/soc4.12053>
- Roux Jean-Paul (2013), *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. Marzena Chrobak, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Rudolf Edyta Izabela (2019), *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław.
- Saja Krystian (2016), *Wampir w świecie antropii. Kognitywizm subsymboliczny w literaturoznawstwie*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.
- Sala Bartłomiej Grzegorz (2016), *W górach przeklętych. Wampiry Alp, Rudaw, Sudetów, Karpat i Bałkanów*, Wydawnictwo Bosz, Olszanica.
- Santos Cristina (2015), *Evil is in the Eye of the Beholder: Snow White and the Evil Queen*, w: *The Monster Stares Back: How Human We Remain Through Horror's Looking Glass*, red. Mark Chekares, i in., Inter-Disciplinary Press, Oxford, s. 127–143.
- Skowera Maciej (2014), *Co serial telewizyjny robi z baśnią, czyli o dialogu z tradycją w serialach „Dawno, dawno temu” i „Grimm”*, w: *Czas seriali*,

- red. Agnieszka Szczepanek i in., Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk, s. 168–188.
- Skowera Maciej (2016), *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica”, nr 2(53), s. 41–56.
- Skowera Maciej (2021a), *Model baśni filmowej w złotym wieku wytwórni Walta Disneya (wraz z późniejszymi modyfikacjami)*. „Wielogłos”, nr 1(47), s. 151–181. DOI: <https://doi.org/10.4467/2084395XWI.21.007.13582>
- Skowera Maciej (2021b), *Nikczemne skrzaty i inne (nie)baśniowe potworności dzieciństwa w „Złodziejach snów” Małgorzaty Strękowski-Zaremby*, „Literatura i Kultura Popularna”, t. 27, s. 95–107. DOI: <https://doi.org/10.19195/0867-7441.27.8>
- Slany Katarzyna (2016), *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków.
- Stefaniak-Maślanka Beata (2015), *Baśń, storytelling i popkultura*, w: *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. Monika Kocot, Kamil Szafrańc, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 191–201. DOI: <https://doi.org/10.18778/8088-061-0.18>
- Tatar Maria (1987), *Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton University Press, Princeton.
- Tehrani Jamshid J. (2013), *The Phylogeny of Little Red Riding Hood*, „PLOS ONE”, t. 8, art. 11. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871>
- Ulicka Danuta (2010), *Wstęp*, w: Władimir Propp, *Nie tylko bajka*, przeł. Danuta Ulicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Wolski Michał (2014), *Wampir: wiwisekcja. Wyobrażenia krwio pijców we współczesnej kulturze*, Stowarzyszenie Młodych Twórców „Kontrast”, Wrocław.
- Wolski Michał (2020), *Wrażliwi krwio pijcy. O współczesnych antybohaterach wampirycznych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Workman RaShelle (2013), *Blood and Snow*, Smashwords Edition, Los Gatos, e-book.
- Zaremba Łukasz (2010), *Zombie – ikonologia kryzysu*, „Mała Kultura Współczesna”, <https://tinyurl.com/esjh2cjd> [dostęp: 14.09.2022].
- Zipes Jack (2002), *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, wyd. popr. i rozszerz., The University Press of Kentucky, Lexington.
- Zipes Jack (2006), *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, New York–London.
- Zipes Jack (2008), *What Makes a Repulsive Frog So Appealing: Memetics and Fairy Tales*, „Journal of Folklore Research”, t. 45, nr 2, s. 109–145. DOI: <https://doi.org/10.2979/JFR.2008.45.2.109>
- Zipes Japes, red. (1993), *The Trials and Tribulations of Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context*, wyd. 2, Routledge, New York–London.

| Abstrakt

WERONIKA KOSTECKA, MACIEJ SKOWERA

Dlaczego Śnieżka łaknie krwi? Popkulturowe wariacje wampiryczne na temat Grimmowskiej baśni

Jako mem – kulturowy replikator – baśń o Śnieżce ma wysoki potencjał wirusowy w rozumieniu Jacka Zipesa. Badania prowadzone nad tym tekstem kultury wykazały obecność kilkuset jego wersji na kilku kontynentach, przy czym najbardziej znany wariant literacki to ten Grimmowski. W artykule koncentrujemy się na analizie porównawczej wampirycznych wcieleń Śnieżki w trzech utworach literackich: opowiadaniach *Snow, Glass, Apples (Szkło, śnieg i jabłko)* Neila Gaimana (1994) i *Red as Blood (Czerwona jak krew)* Tanith Lee (1983) oraz powieści *Blood and Snow (Krew i śnieg)* Rashelle Workman (2012). Wykazują one wyraźne powinowactwa z wariantem Grimmowskim: czy to na poziomie implicytnym, poprzez wykorzystanie skanonizowanych przez tę wersję składników fabularnych, estetycznych itp., czy to eksplicytnym, poprzez bezpośrednie wskazówki paratekstualne i metafikcyjne. Podejmujemy zatem próbę uzupełnienia stanu badań nad popkulturowymi wizerunkami wampira, a jednocześnie – wpisania się w nurt rozwijających się w naszym kraju studiów grimmologicznych.

Słowa kluczowe: baśń, bracia Grimmowie, kultura popularna, *Królowna Śnieżka*, mem, wampir

| Abstract

WERONIKA KOSTECKA, MACIEJ SKOWERA

Why Does Snow White Crave Blood? Pop Culture Vampiric Variations on the Grimms' Fairy Tale

As a meme—a cultural replicator—the fairy tale about Snow White has high viral potential in Jack Zipes's understanding. Research conducted on this cultural text has revealed the presence of its several hundred versions on several continents, with the best-known literary variant being the Grimms' one. In this paper, we focus on the comparative analysis of the vampiric incarnations of Snow White in three literary works: the short stories *Snow, Glass, Apples* by Neil Gaiman (1994) and *Red as Blood* by Tanith Lee (1983), and Rashelle Workman's novel *Blood and Snow* (2013). They show clear affinities with the Grimms' variant: whether at the implicit level, using plot, aesthetic, and components canonized by this version, or at the explicit level,

through direct paratextual and metafictional clues. Thus, we make an attempt to add to the state of research on popular culture images of the vampire, and at the same time to join the current of Grimmological studies developing in our country.

Keywords: fairy tale, brothers Grimm, popular culture, Snow White, meme, vampire

| Biogramy

Weronika Kostecka – dr, pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię oraz teorię literatury dziecięcej, kulturową historię baśni oraz literaturę i kulturę popularną.

E-mail: w.kostecka@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-2373-7326

Maciej Skowera – dr, pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim oraz w Muzeum Książki Dziecięcej (dziale specjalnym i czytelni naukowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego). Jego zainteresowania naukowe obejmują historię i teorię fantastyki dziecięcej i młodzieżowej, przekształcenia klasyki dla młodych czytelników i czytelniczek oraz kulturę popularną.

E-mail: mgskowera@uw.edu.pl lub maciej.skowera@koszykowa.pl

ORCID: 0000-0002-0299-3515

ISABEL KIANI
Universität Kassel

Early English Translations of Grimms' "Children and Household Tales" as Children's Literature

1. Introduction

The *Kinder- und Hausmärchen*¹ (*Grimm's Fairy Tales*) by the Brothers Grimm are not only an integral part of German culture but have also become a global success over the last two centuries. Currently, the fairy tale collections in Kassel include translations into over 100 languages. Some of the translations were already written during the Grimms' lifetime. English editions in particular carry a considerable influence on the global reception of the КНМ, since most readers receive the tales in a translation, rather than in the original language. Therefore, versions of the КНМ in English play a significant role. However, readers of the КНМ are often not aware of this. Many disregard the fact that a translation can rarely be described as faithful to its original and is subject to different factors such as the translation tradition, the target culture, or the translators' ideas. As the American fairy tale researcher and КНМ translator Jack Zipes expresses, "When most children and adults hear or read "Hansel and Gretel," they rarely think that they are reading or listening to a translation, no matter what language is being used, even German" (Zipes 2006: 197). Nor are most readers of English versions aware of the degree to which the Grimms' texts were altered, and they assume that the stories in English are simply the same tales as the original (Lathey 83). Although the fidelity to the source material is critically

1 In the scholarly discourse and in the following abbreviated with КНМ.

discussed in the light of modern translational theory as it may be impossible for translators to create a copy of the source text, it should be considered that many original intentions of the Grimms' have been neglected during their translation into English.

Between 1812 and 1858, Jacob and Wilhelm Grimm published seven so-called "large" KHM editions and twelve "small" editions. Hence, for comparative studies of the original with its translations, the question of the source text is of particular relevance (Van Coillie 8). The brothers decided on many editorial changes to the work between their issues. Besides omitting or adding tales to the former editions, Wilhelm rewrote many tales by embellishing their style or removing content (Van Coillie 8). The first volume of their first edition, published in 1812, contained a total number of 86 tales and was intended as a scholarly book for an adult audience, as Jacob expressly stated in a letter to Arnim with "garnicht für Kinder geschrieben" [not written for children] (Hermann 16). As the Grimms mentioned in their preface of the first KHM edition, their collection primarily aimed to preserve German folk poetry. It contained detailed notes and comments alongside the tales to inform the readers about their philological origins and contributors (Grimm 1812: v-vxxi). However, the target audience as well as the aims of the work have been significantly expanded in the course of its publication history. Although the Brothers Grimm themselves later included several modifications from the second KHM edition, the fairy tales were already rendered in the first English translation in 1823. Edgar Taylor's first translation was titled *German Popular Stories* (1823). It was also the first time German fairy tales were introduced to Great Britain, where German literature was growing in popularity. Still, the reception of fairy tales up to that point was limited mainly to French works (Blamires 149). Nevertheless, there was a growing interest in folk and fairy tales among English readers, greatly benefiting Taylor. Consequently, *German Popular Stories* became a bestseller, which was reprinted three times before the second volume was published in 1826 (Sutton 7). However, there is consensus that Taylor changed not only the language, but also the tone and content of the tales (e.g. Blamires 154; Zipes 2014: 86–87). For instance, only a selection of fairy tales was initially adopted², illustrations³ were added, and brutal and erotic connotations were omitted

2 *German Popular Stories* includes 55 fairy tale translations, which is about one third of the titles of the source text, as the second KHM edition contains 161 fairy tales and nine children's legends.

3 This tendency particularly becomes apparent in his second translation *Gammer Grethel* (1839), a much more edited version of the KHM. In this translation, Taylor increasingly

(Blamires 150). Jack Zipes claims that Taylor fully adapted the tales to the expectations of the English middle-class family at the time while shaping the *KHM* into a children's book:

He rewrote and reconceived [the fairytales] in such a careful and innovative way that they were transformed into amusing stories that emphasized the importance of freeing the imagination of children while catering at the same time to the puritanical tastes and expectations of young middle-class readers and their families. (Zipes 2014: 34)

Zipes even goes so far as to suggest that Taylor adapted rather than translated the tales (2014: 34).

This essay investigates the extent to which the *KHM* were modified in early English translations, and for what possible reasons this had been done. The main focus lies on the hypothesis of transforming the tales into children's literature. In the first step, the 'Gattung Grimm' (Grimm genre) will be defined to explore the constitutive specifics of the *KHM* which were preserved or changed during translation. The text transformations for a children's audience will be presented and analyzed through comparative text analysis. In this context, the various modifications are categorized into three subchapters. To describe precisely how the selected *KHM* tales were rendered during translation, the author applies Michael Schreiber's translation-theoretical approach of "Bearbeitung" (adaptation) to the English fairy tale translations.⁴ Firstly, the *KHM* translations will be examined in terms of didactic adjustments. Secondly, aspects of the erasure of brutal scenes are addressed. In the third step, the censorship of erotic connotations is demonstrated. Finally, text examples that indicate a simplification of the stories will be discussed.

This paper focuses exclusively on selected nineteenth-century *KHM* translations to demonstrate how these early texts had already significantly influenced the subsequent reception and global marketing of the *KHM* as

deviates from the original, meanwhile adopting an attitude toward translation that renders the tales to the desires of English speaking readers rather than remaining as faithful as possible to the original. He restructured the whole book as if the character "Gammer Grethel" was reading the fairy tales out to children over twelve evenings. The character of Gammer Grethel relies on the Hessian fairy tale contributor Dorothea Viehmann, whose portrait even features on the cover of this edition.

4 Eliza Pieciul-Karmińska (2009/2010) firstly introduced Schreiber's approach of "Bearbeitung" to analyze Polish translations of the Grimm's tales.

children's literature. The examples were drawn from comparing six different English fairy tale translations with their original Grimm texts.⁵ Due to the great number of tales in the КНМ, the decision had to be made on a few stories in favor of the comparative analyses.⁶ The study firstly includes translations of "Die lange Nase"⁷ (The Long Nose, КНМ 122) from Edgar Taylor's works *German Popular Stories* (1826) and *Gammer Grethel* (1839).⁸ "Die lange Nase" is a widely unknown КНМ tale and has rarely been analyzed or considered in translations. Nevertheless, this tale particularly echoes Taylor's respective translational aims. Further contrasting approaches and key modifications are found in translations of КНМ 25 "Die Sieben Raben" (The Seven Ravens) from *Household Stories*⁹ (1853) as well as from Matilda Davis' *Home Stories* (1855). Furthermore, English versions of the frequently translated "Der treue Johannes" (Faithful John, КНМ 6) in *Grimms' Household Tales* (1884) by Margaret Hunt and *Grimm's Fairy Tales* (1892) by Mara L. Pratt have been examined. Hunt and Pratt follow quite opposite translating methods, which become evident in their different versions of "Der treue Johannes." Since the chosen fairy tale translations have not been annotated in the above compilation, the work can serve particular relevance to the scholarly discourse.

- 5 Almost every English translation of the nineteenth century specified the most recent edition of the КНМ as source text. This paper indicates if a different КНМ-edition was used as source text.
- 6 Thus, the chosen texts represent other tales from the same edition. A larger number of КНМ tales and their translation will be extensively examined in the PhD dissertation of the author.
- 7 "Die lange Nase" only appears in the КНМ edition of 1812 and has rarely been translated. Scholars assume that Taylor used the second edition of the КНМ from 1819 as source text for his translation. However, for his title "The Nose" and the beginning of "The Frog-Prince" he must have used the first КНМ edition from 1812, since the source text "Die lange Nase" (КНМ 122) was replaced by another fairy tale from the second edition of the КНМ on, and the opening text of "The Frog- Prince" is similar to that from the first edition of "Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich" (КНМ 1).
- 8 *German Popular Stories* and *Gammer Grethel* are two different КНМ translations of Taylor. *Gammer Grethel* was published over ten years later, while Taylor had progressed much further in his editorial work. The translation's preface describes that he allowed himself much more editing freedom.
- 9 The authors of this translation are unknown.

2. Characteristics of the "Grimm Genre"

For the analysis of English KHM translations, the concept of the 'Grimm genre' is of utmost importance since it represents an attempt to define characteristics of the Grimm's tales. Thus, by establishing common features of the KHM, it is possible to analyze the extent to which constitutive specifics have been preserved or altered in translation. The necessity of classifying the KHM into a genre of their own is often questioned since certain scholars argue that they belong to the genre of fairy tales (Stolt 17). However, the equation of the 'Grimm genre' with the genre of fairy tales often proves to be problematic. Lange claims that many of the KHM texts are not fairy tales at all (Lange 8). According to Heinz Rölleke (564), only 40 to 60 KHM entries can be titled as classic fairy tales since the rest of the texts are more likely to belong to the genres of the so-called "Schwank," saga, children's story, fable, or legend. Moreover, the style of the KHM cannot be described as unambiguous, especially since it has changed throughout the various editions.

Despite the Grimms' own editing and revisions of their work, many researchers try to characterize the typical style of the KHM.¹⁰ André Jolles already defined the central characteristics of the 'Grimm genre' in 1968. For example, he emphasizes that the miraculous in fairy tales is not considered wonderful but natural (Jolles 243). Hence, no one is surprised when the seven little goats come out of the wolf's belly (Jolles 243), or when animals begin to speak. Another characteristic of the Grimms' stories is that no specific location is named and that events take place far away to maintain an emotional distance for the reader (Jolles 244). The same applies to the KHM characters, who are also not individuals or historical heroes, thus making it possible for the reader to identify with the characters (Jolles 244). In 1976, Bruno Bettelheim explained that tale characters are predominantly presented schematically and without any emotional depth (Bettelheim 9). In addition, situations are simplified, and details are only dealt with if they are indispensable for the plot (Bettelheim 15). According to Bettelheim (Bettelheim 15), brutal content is an essential part of the KHM, but evil is usually punished and succumbs to good, which creates the impression of a safe world. Similar views are expressed by Eliza Pieciul-Karmińska (2014: 85), who notes that the KHM often convey a black-and-white view of the world with a clear moral message. Like Jolles and Bettelheim, she puts emphasis on the symbolic language and the schematic depiction of the protagonists, as well as

10 Certain specifics also apply to classic fairy tales as well, but the overall composition defines the superior number of KHM tales.

the creation of justice and security through the distance from the real world, as crucial fairy tale characteristics.

3. Transforming the Tales into Children's Literature

Scholars have been concerned with the practice and theory of translation for centuries, but there is no agreement on how books for children should be translated (Albińska 232). Translators of children's literature still face the dilemma of how far they can stray from the original, which Karolina Albińska describes as "translator-author dichotomy" (229). For years, translators have been dehumanized and expected to remain objective and uninvolved (Mazi-Lescovar 253). Many scholars dealing with children's literature translation still share this view that translators should fulfil the role of invisible transmitters, e.g. Anthea Bell, who describes them as "actor(s) on paper" (Bell qtd. in Jobe 782). However, children's literature must adapt to the needs and abilities of its young readers (O'Sullivan 117). Göte Klingberg (1986) and Riitta Oittinen (2000) both undermine the assumptions about the translator's obligation to remain as faithful as possible to the source text. According to Klingberg (10), several adaptations should be accepted but one must not intervene in the original, creating a literary book that has little in common with the source text. Oittinen, in turn, recommends full translator visibility and claims that only readjustments can ensure that the text is suitable for their young recipients' needs (Oittinen 69). Thus, translations will always be measured on a scale between word-for-word translation and free translation (Albińska 232).

This ambiguity is also found in the terminology of translation products. In addition to the term "translation", heavily modified texts are often described as "adaptation" (Albińska 233). As no clear border can be drawn between these terms, alternative concepts such as "rewriting," "reconstruction" (Albińska 233), "transediting" or "transcreation" (Dybiec-Gajer & Oittinen 3) are used in the subject literature. Joanna Dybiec-Gajer and Oittinen use the term "transcreation" to describe the process of freely "creating texts—translating texts—for a certain kind of situation and for a certain kind of purpose" (4).¹¹ According to Beate Sommerfeld, the term was primarily developed to paraphrase cultural

11 A detailed terminology discussion would exceed the scope of the paper. For further information on contemporary discussions in children's literature translation and a definition of the concept of "transcreation," please consult Joanna Dybiec-Gajer's and Riitta Oittinen's essay "Travelling Beyond Translation. Transcreating for Young Audiences" (Dybiec-Gajer & Oittinen 2020: 1–9).

text adaptation in translation, but is now rather associated with the claim of a “transcreational turn” in translation research (Sommerfeld 14). She favours the view that transcreation seems to initiate a paradigm shift in children’s literature translation. Dybiec-Gajer and Oittinen argue that it goes beyond the dichotomy of faithful and free translation to focus on the “creative practices involved in transferring texts for younger audiences into new linguistic, cultural and historical contexts” (2). Nevertheless, the terminology is often inexact and “borderlines between these categories are repeatedly being questioned” (Mazi-Leskovar 254). Therefore, the author is aware of other terminological and methodical concepts, such as Jan Van Coillie’s (2010) methodology of fairy tale translation analysis or Michał Borodo’s (2011) “mitigation” and “infantilization.” However, Michael Schreiber’s subcategories of “adaptation” is included in the methodology¹² as they enable a detailed comparative analysis of the KHM in translation.

3.1. Didactic Adjustments

Several aspects demonstrate how the KHM have been transformed into children’s literature. One major alteration involves the addition of didactic content. Certain adaptations for children are characterized by Schreiber’s (291) definition of “pedagogization,” in which translators pursue specific pedagogical goals. For example, educational statements such as “be obedient” or “learn diligently” are inserted into the source text or supplemented by moral additions (Schreiber 292). One can find many didactic modifications in Taylor’s fairy tale translations of KHM 122 “Die lange Nase.” Compared to the original tale, the translations add the importance of the characters’ friendly interaction. In contrast to the source text, Taylor’s versions repeatedly emphasize that the soldiers thank the little man who helped them out of their misery, for example, by adding, “They thanked their old friend very heartily for all his kindness.” (Grimm, Taylor 1826: 173) In addition, the English versions describe how the soldier offers the man a place by the warming fire: “come, sit down and warm yourself.” (Grimm, Taylor 1826: 165) The soldiers in “The Nose” and “The Nose-Tree” always behave in a friendly, polite, and social manner. Taylor explicitly mentions that the soldiers treat the man well: “the soldier treated him in a friendly way as his comrade had done” (Grimm, Taylor 1826: 165). Furthermore, the soldiers

12 The author’s methodology for comparative analysis of the KHM tales in translation unifies specifics of the “Grimm genre” and Schreiber’s approach in self-developed tables. A detailed explanation of these was excluded as it would exceed the scope of the paper.

always remain friendly to each other, and they decide their further actions collectively. The joint decision is usually inferred by “they agreed to” (Grimm, Taylor 1826: 165). Such adaptations of Taylor might want to convey to children and adolescents that politeness, cooperation, and friendliness are rewarded. For this purpose, the importance of saying “thank you” is emphasized in particular. The children should be taught how to behave appropriately. Thus, Taylor’s intention was also to create an educational book out of the first KHM edition, which in the original version mainly aimed at other goals and was first designed as a scholarly book. The translation thereby omits the specificity of the “Grimm genre,” which usually shortly characterizes protagonists without any emotional depth.

3.2. Censoring Brutal Content

Besides these pedagogic modifications, English translations often abbreviate brutal contents of the tale. According to Schreiber, “purification” is a widespread method of adapting texts.¹³ This method involves censoring all elements found to be offensive. The removals can be done to suit religious, ideological, moral, or commercial expectations of both the translator and the target culture (Schreiber 275). Purification can be applied to fulfil expectations of the specifically intended reading audience or as an adaptation to the values and ideas of the person doing the editing (Schreiber 275). In many English KHM translations, particularly cruelties are omitted. As a result, the tales could appear more appropriate for young readers. In the original text of “Die lange Nase,” the long-grown noses are chopped off and cut into little pieces. Taylor replaces both actions by merely writing that the nose would “come right again,” (Grimm, Taylor 1826: 172) as it could seem too brutal for children. Similarly, in KHM 25 “Die Sieben Raben,” the protagonist chops off her little finger and uses it to unlock a door, thereby saving her seven brothers. The original scene demonstrates how far the sister is willing to suffer and sacrifice herself for the redemption of her brothers. However, this key sequence is heavily modified in several translations, as the following table shows. The author also included a philological word-for-word translation of the German source text to provide the original formulations.

13 The term was firstly introduced in the discussion on children’s literature translation by Göte Klingberg (Klingberg 58).

Table 1. Censoring Brutal Content in English Translations of KHM 25 "Die Sieben Raben"

Die Sieben Raben (Grimm 1850: 160) [The Seven Ravens]	Das gute Schwesterchen nahm ein Messer, schnitt sich ein kleines Fingerchen ab, steckte es in das Thor und schloß glücklich auf. [The good little sister took a knife, cut off one little finger, put it in the lock of the gate and happily unlocked it.]
The Seven Crows (Grimm, Household Stories 1853: 127)	The good little sister bent her little finger , and put it in the door, and luckily it unlocked it.
The Seven Ravens (Grimm, Davis 1855)	The good little sister then took a knife and cut off her own little finger , and applying it to the keyhole, had the pleasure of finding that it answered the purpose , and that the gate was unclosed.
The Seven Ravens (Grimm, Paull 1872)	[...] she would put her finger into the lock instead of the key. After twisting and turning it about, which hurt her very much, she happily succeeded in opening it [...]

As indicated in bold type letters in the synopsis above, the girl does not cut off her finger in the *Addey and Co.* version from 1853 to unlock the gate, but only bends it to fit into the lock. The erasure of the brutal content results in the inability to convey the good sister's willpower, loyalty, and self-sacrifice to the same extent as in the source text. The omission of this significant scene proves that the unknown authors of *Household Stories* (1853) considered that cutting off the finger was too cruel for their young target audience. In her version of the fairy tale, Davis decides to preserve the cutting off sequence and also conveys the sister's feeling of happiness. Later editions of *Household Stories* do not translate this passage either. Another English translator of the KHM, only known as Mrs. Paull, paraphrases the scene by letting the little sister bend her finger to open the door, but she explicitly refers to her strong pain in doing so. However, psychologist Bruno Bettelheim

proposes that brutal contents of the КНМ often do not appear cruel or frightening to children, since no pain or feelings are being mentioned (Bettelheim 15).

Likewise, an English translation of КНМ 6 “Der treue Johannes” by Mara L. Pratt (1892) softens the killing scene of the king’s children. Even though the translation mentions that the father murders his children, it eliminates any details from the original text. The original Grimms’ fairy tale text describes how the king beheads his children with his own hands and then smears a stone with their blood. Pratt merely writes “And so with trembling hand he drew forth his sword from his belt and killed the two beautiful children,” (Grimm, Pratt 1892: 61) as she probably considers the scene too violent for children. The removal of the detail “with his own hand” reduces the brutality of the situation by not reemphasizing that the father executes his children with his own two hands. Edgar Taylor also regarded it as too brutal to let the king murder his children. He cleverly removes the scene by having the stone speak out what is to be done. However, the curse is already lifted when the king decides to kill his children (Grimm, Taylor 1826: 25). In the original text, the king has to kill his children himself, because he has to do penance for his deed to John. The murder implies an archaic doctrine behind the action, which includes mythological features to the original of the КНМ. If the murder by the father is omitted in the translation, the doctrine of doing penance is also missing in this aspect. Hence, the censorship of the brutality can also result in the change of the original message behind the tale and, in this case, in the lack not only of a typical “Grimm genre” trait but also in erasing the archaic ethos.

3.3. Removal of Erotic Connotations

In addition to omitting violent text passages, the English translations remove scenes that might be too sexually explicit for children. As explained earlier in the text, this can also be understood under Schreiber’s method of purification and adaptation for the specific reading audience of children. Thus, of particular interest is a passage from the tale “Der treue Johannes” (КНМ 6, Faithful John) that has already caused difficulties for several translators. The tale’s original text describes how Faithful John sucks three drops of blood from the princess’s right breast and then spits them out to bring her back to life. As the king notices this, he becomes angry and condemns Faithful John to death. In Pratt’s version, Faithful John pierces the princess’s right hand with a needle to extract three drops of blood. Consequently, the text passage is deprived of any offensiveness, since both the “sucking” and “spitting,” as well as the eroticizing body part of

the breast, are omitted. The addition of the needle virtually creates the impression of a minor medical procedure. This change, however, again interrupts the fairy tale's logical plot line, as the king's anger over the salvation of his daughter is now unreasonable. Many other translators made severe changes to this rescue scene of the princess because they considered it too eroticizing. For example, Taylor preserves the location of the right breast in his translation but conceals how the drops of blood are taken. In *Grimm's Goblins* (1861), the blood is drawn from the right shoulder. The French version of the tale in *Contes Choisis de Grimm* (1836) preserves the sucking out of the blood but refers only to the right side of the princess' body from which the drops of blood are drawn. Pratt's translation comes closest to that of the publisher *Ward and Lock* since she lets Faithful John suck the blood from the princess's finger. Considering these various forms of paraphrasing and purifying the scene, it is even more remarkable that Margaret Hunt is the first translator to retain the complete content and translate it into English.

Table 2. Removal of Erotic Content in Translations of KHM 6 "Der treue Johannes"

Der treue Johannes (Grimm 1857: 37) [The Faithful Johannes]	[...] da legte ¹⁴ er sie nieder, kniete und sog die drei Blutstropfen aus ihrer rechten Brust und speite sie aus. [then he laid her down, knelt and sucked the three drops of blood from her right breast and spat them out.]
Faithful John (Grimm, Taylor 1826: 23)	He [...] drew three drops of blood from her right breast.
Le fidèle Jean (Grimm, Gérard 1836: 49) [The Faithful Jean]	[...] lui tira trois gouttes de sang du côté droit et les chracha ensuite. [he drew three drops of blood from her right side and then spat them out.]
Faithful John (Grimm, Grimm's Goblins 1861: 8)	[...] he leant over her, and sucked from her right shoulder three drops of blood, which he immediately spat out.

14 The verb "(nieder) legen" (being laid [down]) is crucial for the erotic undertones of the scene, but is only found in Hunt's translation of the tale.

Faithful John (Grimm, Hunt 1884: 29)	[...] then he laid her down, and knelt and sucked the three drops of blood from her right breast, and spat them out.
Faithful John (Grimm, Pratt 1892: 59)	Seizing her white right hand, he pierced it with a needle and drew from it the three drops of blood.

Many similar examples of scene reductions perceived as too explicit can be found in the English translations, although they are less obvious. For instance, in her version of “Der treue Johannes,” Pratt also deletes the queen’s reference to the birth of her sons. The source text states that the queen gave birth to twins, but Pratt only describes in the passive: “...two beautiful baby boys were born. (Grimm, Pratt 1892: 60). Thus, the readers are deprived of the natural birth by a woman. Whether this passage could be perceived as offensive by the reference to the sexual act or the mention of birth by a woman remains questionable.

3.4. Simplification and Trivialization of the Tales

Another form of editing that repeatedly occurs in the course of rewriting for children is the simplification of the source text. According to Schreiber (289), many adaptations for children include a “naivization” that softens the intellectual tone of the original and attempts to express mental images as accurately and naively as possible. The simplification of the texts results in many cases in the use of trivializations (Schreiber 289). Taylor’s first translation already simplifies text scenes and adds passages that make the fairy tales seem easier to understand for children. In his translations “The Long Nose” and “The Nose-Tree,” the added phrases like “through which they must pass” (Grimm, Taylor 1826: 164) or “which lay their road” (Grimm, Taylor 1839: 81) explain more precisely that the soldiers have to pass through the forest. Possibly, the description that they were traveling through a large forest for no particular reason seemed too incomprehensible to Taylor. Moreover, he could have added the passage to make the text more logical. In addition, both English versions of “Die lange Nase” explain the principle of being on guard. During the course of the story, further passages are edited, which also serves to make the tales more logical. For example, at one point, Taylor adds an explanation in parenthesis as to which wood is meant: “(now this was the same wood where they had met with so much good luck before)” (Grimm Taylor 1826: 170). Furthermore, Taylor inserts far more temporal adverbs into the narrative, possibly contributing

to better structuring and comprehensibility of the plot. Examples of this are the time indications “till evening began to fall” (Grimm, Taylor 1826: 171) or “morning dawned,” (Grimm, Taylor 1826: 171) which cannot be found in the pretext. It is also noticeable that Taylor removes the pulverizing of apples and pears and changes it to “chopped up some of the apple” (Grimm, Taylor 1826: 175). As pulverizing fruit is an unusual process for humans, removing this makes the action seem more real. Since Taylor markets the КНМ in England as children’s reading, it can be assumed that he makes these adjustments so that children can follow the scene more easily. In general, structuring time adverbials are added by many English КНМ translators of the nineteenth century. However, whether these explanations and adaptations are necessary to understand the plot of the fairy tale and whether the original text passages of the German original text contain errors in logic is open to discussion.

The tales’ beginnings and endings are also usually modified in translations,¹⁵ as seen in the opening passages of Edgar Taylor’s translation of “Die lange Nase”:

Table 3. The Fairy Tale Beginning of КНМ 122 “Die lange Nase” in Taylor’s Translations

<p>Die lange Nase (Grimm 1815: 185) [The Long Nose]</p>	<p>Es waren drei abgedankte Soldaten, die waren so alt, daß sie auch keine Libermilch¹⁶ mehr beißen konnten, da schickte sie der König fort, gab ihnen keine Pension, hatten sie nichts zu leben und mußten betteln gehen.</p> <p>[There were three retired soldiers, who were so old that they could no longer bite into sour milk, so the king sent them away, gave them no pension, they had nothing to live on and had to go begging.]</p>
-----------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

15 Translations often rendered titles, beginnings and endings of the tales, which are important parts of the original КНМ. More examples would exceed the scope of the paper and will be specifically discussed in the author’s dissertation.

16 The term “Libermilch” is an obsolete, dialectal word which could mean sour milk or an old word for butter. As the word is not rendered in any of the discussed translations, one could hypothesize that translators were not familiar with it.

The Nose (Grimm, Taylor 1826: 164)	Did you ever hear the story of three poor soldiers, who, after having fought hard in the wars, set out on their road home begging their way as they went?
The Nose-Tree (Grimm, Taylor 1839: 80)	Did you ever hear the story of the three poor soldiers, who, after having fought hard in the wars, set out on their road home, begging their way as they went?

Taylor omits that the king sent them away without a retirement payment. The translator thus removes the exploitation of simple people and erases the social criticism of the source text while creating entertaining literature for children.¹⁷ Consequently, the negative connotation of the court and the king is removed. Moreover, he includes “Did you ever hear the story of...” as an introductory sentence, which evokes the trivializing notion of someone reading the tale to an audience of children. Another observable tendency is that happy endings are often added or reinforced. For instance, Matilda Davis adds several words in her translation of КНМ “Die Sieben Raben” such as “heartily” and “together” to embellish the happy ending: “they kissed and embraced each other heartily, and then all went home happily together” (Grimm, Davis 1855: 106). This allows us to suggest that the common misconception that the Grimms’ fairy tales always have a clichéd happy ending may already have been fuelled by the English translations of the nineteenth century to adapt to an audience of young readers. More content is added to make the texts more enchanting and appealing for children. An example is a shower of gold added by Taylor in his first translation of “Die lange Nase,” while in the German original, only money from a bag is counted (Grimm, Taylor 1826: 168). Likewise, the introduction of mystical figures such as fairies¹⁸ and dwarfs in *Gammer Grethel* (1839) count as embellishing and trivializing additions to the tales.

17 This can be understood not only as trivialization, but also as a severe censorship of the pretext. Moreover, the social dimension of the original КНМ is very important as the people found their voice in the texts to express criticism. If this is left out, it is a serious intervention in the text’s intention.

18 It is a common misconception that the original Grimm tales included fairies as characters. The “fairy” was first introduced in Edgar Taylor’s translation Grimms’ *Fairy Tales* (1823) and willingly adopted by many other translators.

4. The КНМ in English: Adaptation as a Children's Book or Translation?

The general perspective of the analyzed translations shows a high degree of changes from the original versions of the fairy tales. Examining the development of the "Grimm genre" in fairy tale translation makes clear that constitutive КНМ features were already disregarded and averted from Taylor's first translation. Nevertheless, it must be mentioned that certain translations, like Margaret Hunt's, remained very faithful to the original. A great number of didactic adjustments were made to edit the tales for a child audience. The English versions abandoned translation-relevant specifics that stand for the uniqueness of the original КНМ and censored brutal content or erotic connotations. References to intimate body parts or alcohol in particular appear as taboos, which is why the original moral message of the КНМ is often overlooked. As the examples show, many translators heavily simplified the texts for younger readers, which resulted in the censorship of essential contents important for a logical narrative. These modifications represent the adjustment of the fairy tales to the English-speaking culture, which wanted to educate the young reading public through children's literary texts. Further evidence to prove that already Taylor transformed the КНМ into a children's book is the implementation of illustrations which also supported the transformation in an aesthetic manner.

Thus, one could conclude and agree with Zipes' thesis that many of the English translations from the nineteenth century can rather be titled as an adaptation for children instead of a translation. However, these tendencies are frequently found in children's literature translation. Due to the variety of texts and inexact terminological borderlines, it is almost impossible to categorize the translational products. The term "transcreation" might also apply to certain English versions, as some were created for the special audience of children and have been creatively rendered for their target culture. The transformation of fairy tales into literature for children also served commercial purposes. Zipes explains that the Grimms' tales became commercialized, trivialized, and "disneyfied" (2014: 74). Some of these tendencies can already be discerned from the available analyses.

Although many of the early translations deviate from the source text and neglect the original author intentions, the adjustments might not be entirely negative, as they did not only influence further Anglo-Saxon translations but also shaped the КНМ edition history and global reception. Since Taylor prompted the Brothers Grimm to increasingly address young readers, Zipes expresses that Taylor's edition can be seen as a further impetus for the Grimms' publishing strategy and the global success of the КНМ (2014: 35). Nevertheless, to what extent Jacob and Wilhelm Grimm would have approved the far-reaching

adaptations of the translations is open to debate. There is no agreement on how far the translators are allowed to domesticate the source text or to “protect” the young readers (Albińska 235ff); but what if the translational product is received as an entirely new work? Moreover, it must be considered that the first КНМ edition was ultimately not intended as an entertaining children’s book. The brothers never completely disregarded their scholarly approach, which was highly ignored in the foreign language translation and global marketing of Grimms’ fairy tales.

| References

- Albińska, Karolina. “Nothing but the Best is Good Enough for the Young: Dilemmas of the Translator of Children’s Literature.” *Przekładaniec* 22–23 (2009/2010): 227–248. DOI: <https://doi.org/10.4467/16891864ePC.13.012.0866>
- Bettelheim, Bruno. *Kinder brauchen Märchen*. München: Dt. Taschenbuchverl., 1985.
- Blamires, David. *Telling Tales: The Impact of Germany on English Children’s Books 1780–1918*. Cambridge: Open Book Publishers, 2009. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjt8c>
- Borodo Michał. “The Regime of the Adult: Textual Manipulations in Translated, Hybrid, and Glocal Texts for Young Readers.” *Language, Culture and the Dynamics of Age*. Eds. Anna Duszak and Urszula Okulska. Berlin/New York: De Gruyter Mouton, 2011. 329–347. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110238112.3.329>
- Dybiec-Gajer, Joanna and Riitta Oittinen. “Travelling Beyond Translation: Transcreating for Young Audiences” *Negotiating Translation and Transcreation of Children’s Literature: From Alice to the Moomins*. Eds. Joanna Dybiec-Gajer, Riitta Oittinen and Małgorzata Kodura. Singapore: Imprint: Springer, 2020. 1–9. DOI: https://doi.org/10.1007/978-981-15-2433-2_1
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen*. Bd. 1. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen*. Bd. 2. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1815.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *German Popular Stories*. Vol 2. Trans. Edgar Taylor. London: James Robins, 1826.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Contes choisis de Grimm, à l’usage des enfants*. Trans. F.C. Gérard. Paris: J. Langlumé et Peltier, 1836.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Gammer Grethel. Or German Fairy Tales and Popular Stories*. Trans. Edgar Taylor. London: J. Green, 1839.

- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen. Bd. 1.* Göttingen: Dietrichsche Buchhandlung, 1850.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Household Stories.* Trans. Unknown. London: Addey and Company, 1853.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Home Stories: Collected by the Brothers Grimm.* Trans. Matilda Davis. London: G. Routledge and Company, 1855.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen. Bd. 1.* Göttingen: Dietrichsche Buchhandlung, 1857.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen. Bd. 2.* Göttingen: Dietrichsche Buchhandlung, 1857.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Grimm's Goblins: Grimm's Household Stories.* Trans. Unknown. London: 1861.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Grimm's Fairy Tales: A New Translation.* Trans. Mrs. H. B. Paull. London: Ticknor and Fields, 1872.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Grimm's Household Tales.* Trans. Margaret Hunt. London: George Bell and Sons, 1884.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *Grimm's Fairy Tales.* Trans. Mara L. Pratt. Boston: Educational Publishing Company, 1892.
- Hamann, Hermann. *Die literarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmärchen und ihre Bearbeitungen durch die Brüder Grimm.* Berlin: Mayer & Müller, 1906.
- Jobe, Ronald. "Translation." *The Continuum Encyclopedia of Children's Literature.* Eds. Bernice E. Cullinan and Diane G. Person. New York: Finiger Book, 2001. 781–783.
- Jolles, André. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.* Berlin: De Gruyter, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110941562>
- Klingberg, Göte. *Children's Fiction in the Hands of Translators.* Lund: CKW Gleerup, 1986.
- Lange, Günter. *Märchen. Märchenforschung. Märchendidaktik. Bd. 2.* Hohengehren: Schneider, 2017.
- Lathey, Gillian. *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storyteller.* New York/London: Routledge, 2010. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203845233>
- Mazi-Leskovar, Darja. "Domestication and Foreignization in American Prose for Slovenian Children." *META: Traduction pour les enfants* 48 (2003): 250–265. DOI: <https://doi.org/10.7202/006972ar>
- Oittinen, Riitta. *Translating for Children.* London/New York: Garland, 2000.
- O'Sullivan, Emer. *Kinderliterarische Komparatistik.* Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000.

- Pieciul-Karminińska, Eliza. "A Polish History of Grimms' Fairy Tales." *Przekładaniec* 22–23 (2013): 57–75.
- Pieciul-Karminińska, Eliza. "Grimm's Children's and Household Tales in Polish Translations: A Voice of a Translator." *La voix du traducteur à l'école. The Translator's Voice at School*. Eds. Elżbieta Skibińska, Magda Heydel and Natalia Paprocka. Montréal: 2014. 79–101.
- Pieciul-Karminińska, Eliza. "Wiedergabe von Personennamen in der gegenwärtigen polnischen Übersetzung der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm." *Namenkundliche Informationen* 107.108 (2016): 54–76.
- Pieciul-Karminińska, Eliza. "Bloody, Brutal and Gloomy? On the Cruelty in 'Children's and Household Tales' by the Brothers Grimm in the Context of their Polish Translations." *Mediating Practices in Translating Children's Literature: Tackling Controversial Topics*. Eds. Joanna Dybiec-Gajer and Agnieszka Gicala. Berlin: Peter Lang, 2021. 51–69.
- Pöge-Alder, Kathrin. *Märchenforschung: Theorien, Methoden, Interpretationen*. Vol. 2. Tübingen: 2016.
- Rölleke, Heinz. "Zur Biographie der Grimmschen Märchen: Mit besonderer Berücksichtigung der Ausgabe von 1819." *Kinder- und Hausmärchen*. Bd. 2. *Nach der 2. verm. und verb. Aufl. von 1819, textkritisch rev. und mit einer Biographie der Grimmschen Märchen versehen*. Eds. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm and Heinz Rölleke. Köln: Diederichs, 1892. 521–578.
- Rölleke, Heinz. *Die Märchen der Brüder Grimm: Eine Einführung*. Stuttgart, 2004.
- Schreiber, Michael. *Übersetzung und Bearbeitung: Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr, 1993.
- Sommerfeld, Beate. "Zwischen Ideologie und Transcreation: Schreiben und Übersetzen für Kinder – Problemaufriss." *Zwischen Ideologie und Transcreation: Schreiben und Übersetzen für Kinder*. Vol. 7. Ed. Beate Sommerfeld. Poznań: Wydawnictwo Rys, 2020. 7–17.
- Stolt, Birgit. "Textsortenstilistische Beobachtungen zur 'Gattung Grimm'." *Die Brüder Grimm: Erbe und Rezeption. Stockholmer Symposium 1984*. Ed. Astrid Stedje. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1984. 17–27.
- Sutton, Martin. *The Sin-Complex: A Critical Study of English Versions of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen in the Nineteenth Century in Comparison with the German Originals*. Auckland: 1994.
- Van Coillie, Jan. "No Sleeping Beauty without Thorns: A Model for Comparative Analysis of Translated Fairy Tales" *Przekładaniec* 22–23 (2009–2010): 7–32. <https://doi.org/10.4467/16891864ePC.13.012.0866>
- Zipes, Jack. *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge, 2006.

Zipes, Jack. *Grimm Legacies: The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*. Princeton: 2014. DOI: <https://doi.org/10.23943/princeton/9780691160580.001.0001>

| Abstract

ISABEL KIANI

Early English Translations of Grimm's Children and Household Tales as Children's Literature

The *Children and Household Tales* (Kinder- und Hausmärchen, KHM) by the Brothers Grimm are not only an integral part of German culture but have also become a global success over the last two centuries. Currently, the collections of the Grimm brothers include translations into over 100 languages, some of which were written during the lifetime of the Brothers Grimm. English editions in particular carry a considerable influence on the global reception of the tales, since most of the tales are received in a translation instead of the original language. However, many readers of the Grimms' tales are not aware of this. It is often disregarded that a translation can rarely be described as identical to the original and is subject to different factors such as the translation tradition, the target culture, or the translator's own ideas. The following essay investigates how and why the tales were edited in English translation to be modified as children's literature.

Keywords: fairy tale translation, Brothers Grimm, Grimm research, Translation Studies, fairy tale research, children's literature

| Abstrakt

ISABEL KIANI

Wczesne angielskie tłumaczenia zbioru *Kinder- und Hausmärchen* braci Grimm jako literatura dla dzieci

Baśnie dla dzieci i dla domu (oryg. Kinder- und Hausmärchen, KHM) braci Grimm są nie tylko integralną częścią niemieckiej kultury, ale w ciągu ostatnich dwóch stuleci odniosły światowy sukces i zostały przetłumaczone na ponad sto języków. Część tych przekładów powstała jeszcze za życia braci Grimm. Zwłaszcza wydania

angielskie mają znaczący wpływ na globalną recepcję KHM, gdyż baśnie te czytane są przede wszystkim w tłumaczeniach, a nie w języku oryginału. Wielu czytelników KHM nie zdaje sobie jednak z sprawy z tego, że obcuje z przekładem. Tymczasem tłumaczenia nie są tożsame z oryginałem i podlegają różnym czynnikom, takim jak tradycja przekładu, kultura docelowa czy własne pomysły tłumacza. Niniejszy artykuł pokazuje, w jaki sposób i dlaczego oryginalne baśnie Grimmów we wczesnych przekładach na język angielski zostały dostosowane do potrzeb odbiorcy dziecięcego.

Słowa kluczowe: tłumaczenie baśni, bracia Grimm, badania nad Grimmami, badania nad przekładem, badania nad baśniami

| Bio

Isabel Kiani graduated from the Department of Humanities (M. of Education, English and German Studies), University of Kassel, where she is currently preparing a Ph.D. dissertation in German Studies on English translations of the Grimms' tales. Her academic interests focus particularly on fairy tale research and translation research of fairy tales.

E-mail: isabelkiani@gmail.com

ELIZA PIECIUL-KARMIŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kazirodztwo bez kary, czyli *Wieloskórka*
z pierwszego wydania zbioru
Kinder- und Hausmärchen (1812) braci Grimm
jako unikalny wariant typu ATU 510b

*Allerleirauh*¹ (*Wieloskórka*) to baśń braci Grimm, którą w zbiorze *Kinder- und Hausmärchen* (w skrócie KHM) znajdziemy pod numerem 65. W piśmiennictwie niemieckojęzycznym jej tytuł funkcjonuje jako zbiorcza nazwa dla typu ATU 510b. Istotnym jego elementem jest motyw grożącego kazirodztwa: ojciec protagonistki wskutek obietnicy danej swej umierającej małżonce postanawia poślubić własną córkę, a ta, broniąc się przed kazirodztwem, wymyśla pozornie niemożliwe do spełnienia żądania, które ojciec potrafi jednak urzeczywistnić. Bohaterce nie pozostaje nic innego, jak w przebraniu (pod zwierzęcą skórą², w drewnianej skrzyni lub w sztucznym zwierzęciu) uciec do innego kraju (por. Röth 1998: 98–99). Tutaj protagonistka zatrudnia się na służbie u króla, który źle ją traktuje (np. rzucając w nią różnymi przedmiotami). Następnie dziewczyna dzięki swym aktywnym staraniom ostatecznie zdobywa jego

- 1 W wersji z roku 1810 oryginalny tytuł to „Allerlei Rauch”. Następnie w dwóch pierwszych wydaniach zbioru KHM (1812 i 1819) przydomek protagonistki zapisywany był jako „Allerlei-Rauh”, a od wydania trzeciego (1837) przyjęła się pisownia łączna „Allerleirauh”. Tytułowy przydomek tłumaczony jest tradycyjnie na język polski jako „Wieloskórka”. Dla ułatwienia lektury stosować będę tę wersję tytułu.
- 2 Zmienia się zwykle tylko rodzaj skóry, bo znajdziemy tutaj i osłą skórę, niedźwiedzią, jelenią, a nawet kocią.

uczucie i bierze z nim ślub. To uwalnia ją od groźby związku z ojcem, co stanowi szczęśliwe zakończenie baśni typu ATU 510b³.

Jednak pierwsza wersja *Wieloskórki* z roku 1812 zawiera motyw skonsumowanego kazirodztwa. Dlaczego Grimmowie umieścili w swym zbiorze opowieść z happy endem w postaci małżeństwa córki i ojca? Przecież zgodnie z logiką baśni byłaby to nagroda wieńcząca perypetie protagonistki! Dla pełniejszego zrozumienia tego wariantu opowieści musimy sięgnąć do wcześniejszej, niepublikowanej wersji *Wieloskórki* z roku 1810, zawartej w tzw. *Ölenberger Handschrift (Rękopisie z Ölenbergu)*⁴, który sporządzony został na potrzeby kolejnego tomu *Des Knaben Wunderhorn (Cudownego rogu chłopca)* autorstwa poetów Clemensa Brentano i Achima von Arnim⁵.

1. Niepublikowana wersja *Wieloskórki* z roku 1810

W *Rękopisie z Ölenbergu* pod numerem siódmym znajduje się tekst pt.: *Allerlei Rauch*. Jest on na tyle krótki, że warto przytoczyć go *in extenso* w przekładzie filologicznym⁶:

Wieloskórka zostaje wygnana przez swoją macochę, bo pewien nieznamy pan⁷ lekceważy jej własną córkę, a pasierbicy podarował [wcześniej] pierścień na znak miłości. Ona ucieka, trafia na dwór [tego] księcia jako pucybutka, idzie potajemnie i nierozpoznana na bal i wreszcie gotuje księciu zupę, chowając pierścień pod chlebem. W ten sposób zostaje odkryta i [zostaje] małżonką księcia (Grimm 2007: 20).

W powyższym tekście pojawiają się tylko wybrane motywy charakterystyczne dla typu ATU 510b: mowa jest tu wprawdzie o ucieczce protagonistki na dwór zaręczonego z nią władcy, ale powodem nie jest zagrożenie kazirodztwem. Brakuje tutaj także wątku przebrania. Z kolei jej starania o odzyskanie

3 Tylko u Straparoli ojciec nie ustaje w perfidnych wysiłkach, by także po ślubie córki z innym mężczyzną zniszczyć jej życie.

4 Burzliwe dzieje tego rękopisu zawierającego pięćdziesiąt wstępnych wersji baśni to materiał na osobny artykuł.

5 Szczegółowy opis tego okresu w życiu braci Grimm znajdziemy przede wszystkim w najnowszej ich biografii (por. Martus 2013: 107–111). W odniesieniu do początków zbierania baśni (por. Neumann 1993: 25; Rölleke 2012: 38; Boegner 1998: 19).

6 Wszystkie przekłady z języka niemieckiego sporządzone są przez autorkę tekstu.

7 „Pan” (niem. „Herr”) tutaj w znaczeniu „arystokrata”, „szlachcic”.

ukochanego zgodne są z ATU 510b: bohaterka podejmuje się poślednich prac („pucybutka”), zakrada na bal i podrzuca rozpoznawalne przedmioty do pościłków, co zwieńczone zostaje ślubem.

Rzetelne badania nad niepublikowanymi baśniami z roku 1810 możliwe były dopiero dzięki ich krytycznej edycji z lat siedemdziesiątych XX wieku (por. Rölleke 1975: 100–140), dlatego wcześniejsze interpretacje naznaczone są nieścisłościami. Johannes Bolte i Georg Polivka w *Przypisach* do zbioru KHM sugerowali, że wersja *Wieloskórki z Rękopisu z Ölenbergu* ma źródło ustne i wywodzi się z Hesji, jakkolwiek nie przedstawili na to żadnych dowodów (por. Bolte, Polivka 1913: 45–46). Wydaje się, że przypisanie heskiego źródła ustnego nastąpiło tu nieco automatycznie na podstawie *Przedmowy* do pierwszego wydania KHM, w której Grimmowie piszą, że swoje baśnie „zbierali” w Hesji (por. Grimm 1812: VII). Tę hipotezę w latach pięćdziesiątych XX wieku wsparł swym autorytetem Wilhelm Schoof, pionier badań nad źródłami baśni Grimmowskich (por. Schoof 1959: 22)⁸.

Dopiero w roku 1972 Heinz Rölleke opublikował artykuł o nieznannej wersji *Wieloskórki* „sprzed Grimmów”, w którym dowiódł, że zapiski Jakuba w rękopisie z roku 1810 nie opierają się na heskiej tradycji ustnej, lecz na źródle literackim, czyli powieści autorstwa Carla Nehrlicha pt. *Schilly* (1798). W dziele tym matka tytułowej bohaterki opowiada jej baśń o dziewczynie zwanej „Allerlei Rauch”. Rölleke dowiódł, że Grimmowska *Wieloskórka* z roku 1810 to wierne streszczenie tekstu Nehrlicha wykonane przez Jakuba, o czym świadczą dosłowne wręcz cytaty z literackiego pierwowzoru (por. Rölleke 1972: 158)⁹. Z analizy tej wynika również, że Nehrlich czerpał ze źródeł w Turynii, a nie w Hesji. Chociaż wersja z roku 1810 ostatecznie nie weszła do pierwszego tomu

- 8 Wilhelm Schoof w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku zapoczątkował nurt badań dotyczący informatorów Grimmowskich, jednak wiele z jego ówczesnych wniosków zostało skorygowanych przez Röllekego, który między innymi obalił tezę Schoofa (bazującą na wspomnieniach Hermanna Grimma, syna Wilhelma) o niejkiej „starej Marii”, która jakoby patronowała pierwszemu tomowi baśni z roku 1812 (por. Schoof 1959: 59–61). Rölleke udowodnił, że takie baśnie jak *Braciszek i siostrzyczka* lub *Śpiąca królewna* opowiedziała Marie Hassenpflug, rówieśniczka braci Grimm wywodząca się z zamożnej hugenockiej rodziny (por. Rölleke 2004: 16–22).
- 9 To odkrycie pozwoliło także dość precyzyjnie uściślić datę zapisania tekstu nr 7: Jakub Grimm odnotował treść opowieści o Wieloskórce pod koniec 1807 roku (por. Rölleke 1972: 159). Jest to więc równocześnie najstarsze świadectwo pracy Grimmów nad zbiorem baśni, a także najwcześniejsze świadectwo świadomego poszukiwania przez Grimmów takich fabuł, które mogły stać się punktem wyjścia dla dalszych artystycznych przekształceń Clemensa Brentano (por. Rölleke 2019: 36).

KHM, to wpływ literackiego źródła z rękopisu ujawnia się, zdaniem Röllekego (por. 1972: 155), właśnie w zaskakującym motywie szczęśliwego kazirodztwa w *Wieloskórce* z roku 1812.

2. *Wieloskórka* w pierwszym wydaniu KHM (1812)

Do pierwszego tomu KHM, opublikowanego w grudniu 1812 roku, *Wieloskórka* weszła w innej wersji (Grimm 1812: 308–316), a wariant oparty na powieści Nehrlicha autorzy przywołują już tylko w przypisie (Grimm 1812: XLIII) obok *Peau d'âne* (*Ośleń skórki*) Charlesa Perraulta¹⁰ oraz innej narracji z tego tomu: *Die Prinzessin Mäusehaut* (*Księżniczki Mysiej Skórki*)¹¹. Między rokiem 1807, gdy Jakub sporządził streszczenie *Wieloskórki* oparte na powieści *Schilly*, a rokiem premiery zbioru KHM pojawił się odmienny, najwyraźniej bardziej atrakcyjny wariant tekstu.

W odrębnej notatce w tzw. *Handexemplar*¹² pod baśnią *Wieloskórka* czytamy, co następuje: „Dortchen 9. Octbr. 1812” (Grimm 1986: 316). Ten krótki zapisek zawiera w sobie mnóstwo informacji. Po pierwsze, dowiadujemy się, że informatorką była „Dortchen”, czyli Dorothea Wild, jedna z córek mieszkającego po sąsiedzku aptekarza Wilda oraz późniejsza żona Wilhelma. Po drugie, wiemy również, który z dwojga braci wysłuchał tej opowieści i ją spisał. Był to Wilhelm, który zbierał fabuły opowiadane przez siostry Wild, podczas gdy Jakub był odpowiedzialny za opowieści siostr Hassenpflug. Po trzecie, fabuła została opowiedziana 9 października 1812 roku, czyli niemalże w ostatniej chwili, jeśli zważymy, że premiera zbioru baśni miała miejsce w Berlinie 20 grudnia tego samego roku. Była to równocześnie jedna z trzech ostatnich narracji włączonych do zbioru¹³, a to oznacza – po czwarte – że czasu na ewentualne zmiany

10 W późniejszym trzecim tomie z przypisami (por. Grimm 1856: 116) autorzy odnotowują także paralele do *Doralice* ze zbioru baśni Straparoli, oraz wskazują na *Niedźwiedzicę z Pentameronu* Basilego.

11 Ta baśń (por. Grimm 1812: 336–338), prawdopodobnie z powodu podobieństwa motywów, została od drugiego wydania zastąpiona baśnią *Sechse kommen durch die ganze Welt*.

12 „Handexemplar” („egzemplarz podręczny”) to zamówione przez braci prywatne wydanie zbioru KHM z szerszymi marginesami, na których autorzy po publikacji tomu dokonywali korekt i uzupełnień wykorzystanych później przy drugiej edycji zbioru. To właśnie „egzemplarze podręczne” pierwszego i drugiego wydania KHM (a nie teksty baśni Grimmowskich) zostały wpisane na listę UNESCO i przechowywane są w muzeum Grimmwelt w Kassel.

13 Jedyną późniejszą datą to 1 grudnia 1812 w odniesieniu do baśni nr 81 *Der Schmied und der Teufel*, która została opowiedziana przez Marie Hassenpflug.

edycyjne było niewiele, gdyż gotowe teksty musiały zostać wysłane z Kassel do wydawnictwa w Berlinie (transportem konnym) z dużym wyprzedzeniem. Reasumując, z notatki wynika, że wersja *Wieloskórki* oparta o powieść Nehricha ustąpiła miejsca fabule pochodzącej z przekazu ustnego i to w ostatniej chwili. Najwyraźniej okazała się bardziej przekonująca niż jej wariant z rękopisu.

Czym wyróżnia się *Wieloskórka* z roku 1812? Zgodnie z typem ATU 510b pojawia się tutaj motyw ucieczki protagonistki przed kazirodczym ojcem, jednak równocześnie jest to opowieść o kazirodztwie skonsumowanym. Kiedy ojcu udaje się spełnić warunki królowej (wykonanie płaszcza ze skór wszystkich zwierząt oraz trzech magicznych sukni), dziewczyna zgadza się na małżeństwo i dochodzi do formalnych zaręczyn (por. Grimm 1812: 309). Ten wyłom z klasycznego wzorca, zgodnie z którym protagonistka ucieka od ojca, nie dając zgody na zaślubiny, powoduje, że już w kolejnym zdaniu narracji bohater, występujący dotąd w tekście jako „der König” (król)¹⁴, zyskuje – zgodnie z logiką wydarzeń – miano „der Bräutigam” (oblubienica)¹⁵, i właśnie to słowo powracać będzie w dalszych fragmentach tekstu na zmianę lub równocześnie z określeniem „der König”¹⁶.

Protagonistka nie ucieka „do innego kraju” jak w późniejszych wersjach, bo zostaje odkryta w lesie przez myśliwych w czasie polowania, w którym brał udział „der König, ihr Bräutigam” czyli „[tenże] król, jej oblubieniec”. Królowa została więc zawrócona do domu rodzinnego. Aby nie było wątpliwości, że dziewczyna trafiła z powrotem do ojca, w jej monologu wewnętrznym, gdy planuje ona pierwszą wizytę na balu, czytamy: „teraz mogłabym znowu zobaczyć

- 14 W języku polskim nie wyróżniamy kategorii rodzajnika, przez co nie zawsze rozumiemy semantyczną doniosłość użycia rodzajnika określonego w niemczyźnie. Rzeczownik gatunkowy z rodzajnikiem określonym („der König“) funkcjonuje w baśniach Grimmskich na prawach nazwy własnej. Ponadto bardzo często w odniesieniu do bohaterów używa się tutaj właśnie rzeczowników z towarzyszącymi im rodzajnikami określonymi, co z kolei wynika z istotnej cechy baśni Grimmskich: typowości protagonistów/antagonistów. Bohaterowie rzadko mają imiona, dlatego czytamy zwykle narracje, w którym występują królowie i królowej, ojcowie i córki, żołnierze, krawcy czy wieśniaczki.
- 15 Niemiecki „der Bräutigam“ tłumaczony być może także jako „narzeczony”, jednak w przekładach baśni Grimmskiej stosuję dawniejszy ekwiwalent bliższy światowi wyobrażonemu niemieckich narracji, które nierzadko mają archaiczne źródła. To samo dotyczy formy żeńskiej „die Braut”, tłumaczonej tutaj za pomocą wariantu „oblubienica”.
- 16 W tekście ani razu nie pojawia się określenie „der Vater” – „ojciec”. Pokrewieństwo bohaterów zaznaczone jest za pomocą słowa „die Tochter” („córka”), które pojawia się tylko na początku baśni, a potem ustępuje tytułowemu przydomkowi, oraz określeniom „die Prinzessin” (księżniczka), „die Braut” (oblubienica), „ein Mädchen” (dziewczyna).

mojego ukochanego oblubieńca” a z kolei on sam, gdy po raz pierwszy widzi ją na balu, myśli: „jak bardzo ta nieznaną piękną księżniczka podobna jest do mojej ukochanej oblubienicy” (por. Grimm 1812: 310–312). W tekście znajdziemy jeszcze wiele innych fragmentów podkreślających, że ojciec dziewczyny, król i oblubieniec to jedna i ta sama osoba, jakby chciano tu uniknąć niedopowiedzeń¹⁷. W tym niedługim tekście określenia „oblubieniec” („der Bräutigam”) i „oblubienica” („die Braut”) pojawiają się na tyle często, że nie możemy mieć wątpliwości, że kwestia formalnych zaręczyn jest tutaj traktowana z całą powagą, a słowo dane przez protagonistkę nie było wyłącznie taktycznym wybiciem umożliwiającym ucieczkę.

I tak, czytamy, że Wieloskórka gotuje królowi supkę, do której wkłada pierścienie, a on rozpoznaje w nim swój pierścień zaręczynowy („sein Treuring”). Kolejnego dnia król nie ma już wątpliwości, że nieznaną piękność to jego oblubienica, gdyż „nikt na świecie nie miał poza nią takich złotych włosów”. A gdy odkrywa w zupie złoty kołowrotek, to wie, że jest to ten sam przedmiot, który „niegdyś podarował swojej oblubienicy”. W chwili, gdy znajduje trzeci podarunek zaręczynowy (złote wrzeciono), jest już całkowicie pewny, że „w pobliżu jest jego oblubienica, bo nikt inny nie mógł mieć tych podarków”. Nie jesteśmy więc zaskoczeni, gdy w chwili ujawnienia tożsamości dziewczyny król rozpoznaje w niej swą „najukochańszą oblubienicę” i wyprawia wesele. Ostatnie zdanie baśni głosi: „żyli potem szczęśliwie aż do swej śmierci” (por. Grimm 1812: 313–316), a zatem małżeństwo ojca i córki oznacza tu *happy end*.

Wersja z roku 1812 w kontekście motywów charakterystycznych dla typu ATU 510b nie jest zatem opowieścią o ucieczce od kazirodztwa i zdobyciu męża w innym kraju. Protagonistka zdążyła zostać formalną narzeczoną ojca, a następnie nie tyle ucieka pod ochronę małżeństwa z innym mężczyzną, co aktywnie stara się odzyskać ojca, jej „ukochanego oblubieńca”.

17 Tym bardziej dziwi w tym kontekście błąd, jaki popełnił Jack Zipes w swoim przekładzie tego wariantu baśni. Tłumacz, który nie rozpoznał, że król polujący w lesie to ojciec protagonistki, arbitralnie wprowadził do tekstu nową postać, czyli oblubieńca z innego kraju: „she collected the gifts that she had received from her fiancé **from another kingdom**” [wyróż. – E.P.K.], a następnie dla udowodnienia swojej hipotezy dodał przypis, w którym wyjaśnił czytelnikom, że dziewczyna „widocznie” nigdy nie spotkała jeszcze swojego oblubieńca: „Evidently the princess had never met her fiancé (bridegroom)” (Grimm 2015: 217). Warto podkreślić, że informacja taka nie znajduje żadnego uzasadnienia w tekście oryginału.

3. Dlaczego ojciec żeni się z córką w wersji z roku 1812?

Kazirodztwo, mimo że stanowi jedno z najsilniejszych tabu w nowożytnej kulturze europejskiej, nie jest przecież rzadkim tematem w literaturze i sztuce. Sami Grimmowie świadomi byli długiej tradycji opowieści o kazirodczych związkach. W konkordancji motywów podań i legend (*Sagenkonkordanz*) w rozdziale nr 767 pt.: *König der die Tochter heirathen will* (Król, który chce poślubić swoją córkę) wymieniają trzynaście stosownych przykładów od Herodota po Straparolę (por. Rölleke 2006: 401). Jednak głównym pytaniem badawczym w odniesieniu do wersji z roku 1812 pozostaje, dlaczego król nie tyle „chciał” poślubić swoją córkę, co rzeczywiście ją poślubił. Przecież w tekstach Straparoli, Basilego i Perraulta, przywoływanych przez Grimmów w przypisach, ojciec i narzeczony to dwie różne osoby, a cały dramatyzm opowieści zasadza się na ucieczce od ojca pod opiekę innego mężczyzny.

Cofnijmy się do października 1812 roku, gdy *Wieloskórkę* w wersji z rękopisu z roku 1810 zastąpił zapis ustnej opowieści Dorotki. Rölleke (por. 1972: 155) stawia hipotezę, że mimo tej podmiany, powieść *Schilly* nadal była obecna w *Wieloskórce* z roku 1812. Zdaniem Röllekego autorzy zbioru próbowali utrzymać nawiązanie do wersji z rękopisu, zachowując wątek tej samej męskiej postaci. Badacz sugeruje, że dzięki temu baśń stała się bardziej spójna, a na poparcie swojej tezy odwołuje się do argumentu stylistycznego, wskazując, że apozycyjna przydawka („der König, ihr Bräutigam”, czyli „[tenże] król, jej oblubieniec”) robi sztuczne, a zatem literackie wrażenie, podobnie jak kunsztownie poprowadzony wątek odkrywania kolejnych podarunków w pożywieniu króla (opisany wyżej). Treści te musiałyby zatem pochodzić od redaktorów tekstu, a nie od ich pierwotnej informatorki¹⁸. Podobnie, w jednym z najnowszych artykułów poświęconym narracjom Dorotki, Rölleke dowodzi, że te ustne przekazy były przez Wilhelma konsekwentnie wzbogacane, zmieniane i uzupełniane, co on sam w późniejszych latach pragnął jej zrekompensować, wprowadzając do *Wieloskórki* z roku 1819 zakamuflowane personalia informatorki (por. Rölleke 2019: 161)¹⁹.

18 Badacz stwierdza dobitnie, że w baśni wyraźnie widać „nachhelfende Hand des Überarbeiters” (Rölleke 1972: 153), „pomocną dłoń edytora”.

19 Jest to zdanie kierowane do sług przez króla w chwili odkrycia dziewczyny w lesie: „seht doch, was dort für ein Wild sich versteckt hat” (Grimm 1819: 358), czyli „sprawdźcie, co za dzikie zwierzę się tam ukrywa”. Słowa „dort” („tam”) i „Wild” („dziczyzna”) honorować miałyby wkład „Dort(chen) Wild” w powstanie baśni, co podkreślone było także przez słowo „versteckt” („ukrywa się”).

Jednak argumenty Röllekego, choć całkowicie przekonujące w odniesieniu do stylistyki tekstu z roku 1812, który wbrew ustnemu źródłu wyraźnie zdradza literacki charakter, nie rozwiewają wątpliwości, gdyż ceną utrzymania dość nieistotnego motywu z powieści Nehrlicha było nie tylko wprowadzenie wątku kazirodczego znanego z typu ATU 510b, lecz także podkreślenie, że kazirodztwo zostało zinstytucjonalizowane, a nie ukarane. Mało prawdopodobne wydaje się, by autorzy naruszali tak silne tabu niejako mimochodem²⁰.

Dzięki innej notatce w *Handexemplar* wiemy również, że Jakub uznał utożsamienie ojca i oblubieńca w tekście *Wieloskórki* z roku 1812 za błąd²¹. W wyniku tej krytyki Wilhelm w trakcie pracy nad drugim wydaniem postanowił zmienić tekst tak, aby protagonistka i przyszły mąż poznali się dopiero na balu. A zatem upada argument, iż to Jakobowi jako autorowi streszczenia *Schilly*, wykonanego już w roku 1807, najbardziej zależało na zachowaniu literackiego źródła.

Również inny argument przemawia przeciw hipotezie Röllekego o literackim źródle *Wieloskórki* z roku 1812. Czy nie łatwiej byłoby bowiem uhonorować to źródło, po prostu je przepisując? Tak przecież postępowali Grimmowie w pierwszym wydaniu KHM wobec innych baśni zaczerpniętych ze źródeł pisanych. Przykładowo, baśń nr 82 pt.: *Die drei Schwestern* została niemal dosłownie skopiowana z literackiego pierwowzoru. Synoptyczne zestawienie źródeł literackich KHM pokazuje, że podobnie było z *Roszpunką* (por. Rölleke 1998: 14). Gdyby zatem autorzy pragnęli utrzymać wybrane elementy z powieści, mogliby to zrobić w prostszy sposób. Jeśli tego nie zrobili, najwyraźniej uznali ustną narrację za cenniejszą. W takim ujęciu stylistycznie dopracowany motyw kazirodczego ślubu byłby właśnie dowodem na pierwotną wierność zbieraczy wobec ustnego informatora: Wilhelm poprzez redakcyjne ingerencje uwypuklił istotny element tekstu, być może rozumiany tutaj jako koronny dowód jego ludowości.

Warto więc rozważyć scenariusz, w którym Wilhelm nie tyle sam utożsamiał ojca z oblubieńcem, by utrzymać nawiązanie do *Schilly*, co przyswoił ten motyw z przekazu Dorotki Wild, gdyż uznał go za szczególnie ważny. Obecność tematyki skonsumowanego kazirodztwa w *Wieloskórce* z roku 1812 wynikałaby raczej z szacunku do przekazanego materiału ustnego, w którym autorzy zbioru

20 O tabu w baśniach Grimmów z perspektywy psychoanalitycznej pisze Ingrid Riedel w książce *Tabu im Märchen* (1996), chociaż w jej rozważaniach nie znajdziemy nawiązań do incestu i *Wieloskórki*. Więcej na temat kazirodztwa w literaturze pięknej i ludowej znaleźć można w książce Ottona Ranka pt. *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (1912).

21 W *Handexemplar* Jakub podkreślił zdanie: „zebrała prezenty, jakie miała od swojego oblubieńca“ i skomentował je słowami: „scheint falsch“ – „wydaje się błędne“ (Grimm 1986: 310).

rozpoznali prawdopodobnie archaiczne wątki mitologiczne. To uzasadniałoby również odwagę w zerwaniu ze znaną europejską tradycją baśniową spod znaku przywoływanej w przypisie *Ośleń skórki* Perraulta.

Jakie jeszcze argumenty przemawiają za wprowadzeniem wątku „szczęśliwego kazirodztwa”? Duński badacz Cay Dollerup, który przenalizował zmiany edycyjne w kolejnych wydaniach *Wieloskórki*, podkreśla, że małżeństwo królewny z własnym ojcem można traktować jako apologię rodzicielskiego autorytetu. Córka, poślubiając ojca, pokornie spełniła jego wolę i tym samym podporządkowała się władzy rodzicielskiej (por. Dollerup 1999: 50). Kazirodztwo w takim ujęciu nie jest występkiem, lecz środkiem do realizacji istotnych wartości z archaicznego porządku etycznego. Także inny aspekt tej opowieści może potwierdzać antyeczność tej wersji. Protagonistka, dążąc aktywnie do ślubu z ojcem, pragnie odzyskać utracony status królewskiej córki, decydujący o miejscu w hierarchii społecznej w dawnych wspólnotach. To tłumaczyłoby także pozornie nielogiczną gorliwość dziewczyny w odzyskiwaniu względów królewskiego oblubieńca, od którego usiłowała pierwotnie uciec.

Judeochrześcijańskie rozumienie kazirodztwa jako grzechu wyraźnie ustępuje tutaj innym – bardziej archaicznym – wartościom: posłuszeństwu wobec ojcowskiej władzy i nienaruszalności hierarchii społecznej. W ramach tego archaicznego etosu protagonistka wykazuje się szczególnymi przymiotami moralnymi z uwagi na heroiczne wręcz poddanie się woli rodzica, podczas gdy bardziej obyczajna i ewidentnie schryścianizowana wersja tej baśni z późniejszych wydań, w której protagonistka zostaje zaakceptowana jako żona króla ze względu na urodę i piękne suknie, traci ów istotny wymiar moralny, niezależnie od tego, że jest to moralność z innego porządku.

Wydaje się więc, że źródeł narracji o kazirodztwie skonsumowanym szukać należy raczej w szacunku dla ducha ustnej opowieści aniżeli – jak chce Rölleke – w powieści Nehrlicha. Ślub ojca i córki nie jest tutaj głównym problemem moralnym, gdyż w opowieści z roku 1812 trudno doszukać się za to kary. Utrzymanie motywu skonsumowanego kazirodztwa miało ważniejsze funkcje i z pewnością nie było tylko ubocznym skutkiem czysto technicznego nawiązania do rękopisu z roku 1810. W takim rozumieniu wersja z 1812 roku ujawnia swoje archaiczne źródła²², podczas gdy, począwszy od zmodyfikowanego wydania drugiego (1819),

22 Motyw incestu nie jest obcy literaturze antycznej, by przywołać choćby *Króla Edypa* Sofoklesa. Pojawia się on także w mitach greckich (np. w niektórych wersjach mitu o Adonisie jest on synem Myrry i jej ojca Kinyrasa). W literaturze Europy chrześcijańskiej motyw grzesznej miłości między bliskimi również nie jest rzadki (por. Uther 2013: 153). Pojawia się on także w twórczości ludowej, zwłaszcza w bajce magicznej i nowelistycznej

mamy już do czynienia ze zbiorem dydaktycznych opowieści odzwierciedlających mieszczańską etykę chrześcijańską.

4. *Wieloskórka* w późniejszych wydaniach zbioru KHM (1819–1857)

W drugim wydaniu KHM (1819) pierwotne wersje baśni zostały radykalnie przeredagowane. Rok 1819 stanowi zatem ważną cezurę w historii edycyjnej baśni Grimmowskich i uznawany jest za moment narodzin „Gattung Grimm” – „gatunku Grimmowskiego”²³. Pieczę nad poprawianą edycją przejął Wilhelm, który postanowił zrezygnować z naukowego charakteru zbioru i dostosować teksty do oczekiwań szerokiej publiczności. Począwszy od roku 1819 poprzez kolejne wydania intensywnie pracował nad kształtem językowym, stylistycznym i treściowym baśni, które swą ostateczną postać zyskują w siódmym wydaniu z roku 1857.

Redakcyjne zabiegi dotyczyły także *Wieloskórki*, a cenzorskie modyfikacje treściowe zainicjowane w drugim wydaniu, dotyczące wątku małżeństwa córki i ojca (por. Rölleke 1972: 153) były konsekwentnie kontynuowane poprzez kolejne edycje, w których *Wieloskórka* realizuje wszystkie kanoniczne motywy typu ATU 510b (por. Röth 1998: 98–99). We wszystkich wydaniach od roku 1819 do 1857 zauważymy też nieciągłości logiczne, które są oczywistym dowodem zabiegów redakcyjnych.

W pierwszym wydaniu KHM czytamy, że *Wieloskórka* miała obowiązek zdejmować królowi jego buty z cholewami, a on każdorazowo rzucał nimi w jej głowę (por. Grimm 1812: 311). Ten motyw powraca w jej rozmowie z królem, gdy ów chce wiedzieć, skąd wziął się w zupie jego pierścień zaręczynowy,

(por. Zadurska 2018: 140). W tym kontekście ciekawe są także analogiczne do *Wieloskórki* wątki w polskich bajkach ludowych, które ukazują „naciski ojca na ślub z córką i podejmowanie przez dziewczynę prób uniknięcia zamążpójścia”, co kończy się zwykle ucieczką protagonistki z domu, a zatem kazirodztwo pozostaje tutaj – inaczej niż w pierwszej wersji *Wieloskórki* – deklaratywne i związane jest z „surową chłopską dezaprobatą wobec utrzymywania intymnych relacji przez osoby blisko ze sobą spokrewnione” (Zadurska 2018: 142–143). Iwona Rzepnikowska zwraca uwagę, że na polskie bajki ludowe większy wpływ wywarła tradycja niemieckiej *Wieloskórki* niż francuskiej *Oślej skórki* (por. Rzepnikowska 2019: 44). Badaczka odnosi się także do obecności tych wątków Grimmowskich na Kaszubach i Śląsku (por. Rzepnikowska 2018: 72).

23 Więcej na ten temat w posłowie tłumaczki do pierwszego polskiego tłumaczenia baśni Grimmowskich w oparciu o drugie wydanie KHM, zatytułowanym „Rok 1819, czyli narodziny «gatunku Grimmowskiego»” (por. Pieciul-Karmińska 2021: 116–119). O przełomie, jakim był rok 1819 dla zbioru KHM – por. także Neumann 1993: 27.

a ona odpowiada, że jest nikim i nadaje się tylko do tego, by rzucać jej w głowę butami z cholewami (por. Grimm 1812: 313). W wersjach od roku 1819 z tekstu zniknęły fragmenty, w których król rzuca w służącą butami, ale nie wykreślono tego wątku z dialogów, więc w ostatecznej wersji *Wieloskórka* nadal przedstawia się jako osoba, która nadaje się tylko do tego, by rzucać w jej głowę butami (por. Grimm 1857: 357). Brzmi to jednak nielogicznie, gdyż nie daje się powiązać z żadnym fragmentem narracji. Mimo wieloletniej skrupulatnej pracy redakcyjnej Wilhelmowi nie udało się zatrzeć wszystkich śladów pierwszego wydania²⁴.

5. Historia edycyjna *Wieloskórki* a najnowsze badania nad zbiorem KHM

„Kanoniczność” ostatniej wersji *Wieloskórki* i jej idealna wręcz zgodność z typem ATU 510b sprawia, że nawet w badaniach niemieckojęzycznych o *Wieloskórce* mówi się zwykle z perspektywy ostatniego wydania, przy pominięciu swoistości pierwszej wersji baśni. Przykładowo, hasło *Wieloskórka* w fundamentalnym leksykonie Uthera sugeruje, że oficjalne dzieje Grimmowskiej *Wieloskórki* biorą swój początek nie w 1812, lecz w 1819 roku. Pisze on tak:

Tematyka kazirodztwa [...] była w zachodniej twórczości literackiej od XII wieku często traktowana jako samodzielny temat [...]. Jednak by nie budzić żadnych wątpliwości, próba kazirodztwa w baśni nr 65 jest równocześnie wyraźnie napiętnowana jako „grzech”. W [wersji z] 1819 roku powiedziane jest, że doradcy napominają ojca takimi słowami: „Bóg zakazał, by ojciec poślubił swoją córkę, a z grzechu nie może powstać nic dobrego” (Uther 2013: 153).

Uther, odnosząc się do wątku kazirodztwa, pomija zupełnie jego odmienność w pierwszej wersji baśni. Informacja o tym, iż w wersji z roku 1819 doradcy króla mówią o „grzechu”, jest niepełna, jeśli równocześnie czytelnik nie dowie się o wersji z roku 1812, w której małżeństwo ojca i córki trwało szczęśliwie aż do śmierci i zgodnie z logiką baśni było nagrodą.

24 Najwięcej takich śladów odnajdziemy w wątkach obyczajowych, co pokazuje, że szczególnie ferwor cenzorski dotyczył likwidacji treści erotycznych. Analogiczne problemy z logiką fabuły odkryć można w ostatecznej wersji *Rozpunki czy Żabiego króla* (w obydwu przypadkach przyczyną były kwestie obyczajowe).

Najnowsze badania nad baśniami braci Grimm²⁵ przynoszą w tym względzie ważną zmianę jakościową: problematyka pierwotnych wersji baśni, zwłaszcza w kontekście ich źródeł (zarówno pisanych, jak i ustnych) zajmuje tu poczesne miejsce i pozwala rzucić nowe światło na wiele fabuł, pozornie dobrze znanych i opisanych w literaturze przedmiotu. Rölleke zwraca uwagę, że baśni Grimmowskich nie można badać w oderwaniu od uwarunkowań epoki, osobowości ich twórców oraz biografii informatorów, gdyż ahisteryczne interpretacje stają się wówczas czystą spekulacją. Przypominając ulubione wyrażenie Jakuba Grimma, niemiecki badacz apeluje, by w analizach baśni mieć na uwadze „facta et realia” (por. Rölleke 2012: 29).

W interpretacjach poszczególnych baśni ze zbioru KHM należy zatem koniecznie uwzględnić nie tylko kanoniczne warianty z ostatniego wydania, lecz również wersje z wcześniejszych wydań, zwłaszcza z pierwszego. Każdą baśń czytać trzeba poprzez historię jej zmian edycyjnych, a w odniesieniu do wielu narracji niezbędne jest także uwzględnienie *Rękopisu z Ölenbergu* (1810), odnośnej korespondencji braci oraz ich odręcznych notatek w *Handexemplar*²⁶. Ponadto zbiór KHM traktować należy jako całość, która obejmuje nie tylko fabuły literackie (w siódmym wydaniu było to dwieście baśni i dziesięć tzw. legend dziecięcych), ale także parateksty: tytuły, dedykacje, przedmowy i przypisy.

Na podstawie ewolucji *Wieloskórki* widać również, że baśnie Grimmów w znanym nam kształcie narodziły się wraz z drugim wydaniem, gdyż modyfikacje treściowe i stylistyczne zainicjowane w roku 1819 były konsekwentnie kontynuowane aż do ostatniego, kanonicznego wydania siódmego (1857). To dowodzi tezy, że zbiór z lat 1812–1815 oraz zbiory, począwszy od drugiego wydania, to tak naprawdę dwie różne publikacje, które należy badać odmiennymi metodami, gdyż w pierwszym wydaniu KHM ważniejsze od dydaktyzmu było podejście mitologiczne i wierność wobec archaicznych przekazów, tak ustnych, jak i pisanych (por. Pieciul-Karmińska 2016: 81–82).

25 Oprócz przywoływanego tutaj Heinza Röllekego najważniejszym przedstawicielem tego nurtu jest Holger Ehrhardt, zwłaszcza jego fundamentalne prace o najważniejszej informatorce Grimmów – Dorothei Viehmann (por. Ehrhardt 2012) oraz przełomowe odkrycie tożsamości Elisabeth Schellenberg, która jako anonimowa „bajarka z Marburga” opowiedziała Wilhelmowi dwie ważne baśnie (*Kopciuszek*, *Złoty ptak*) (por. Ehrhardt 2016). Biograficzne badania nad informatorami pozwalają zweryfikować tezę o pochodzeniu danych baśni. Przykładowo, znajomość biografii Elisabeth Schellenberg pozwoliła dowiedzieć, że *Kopciuszek* Grimmowski nie wywodził się od Perraulta, lecz miał swój ustny wariant heski.

26 Notatki te pozwalają nam uściślić, który z braci spisał daną baśń, co ma istotne znaczenie dla odtworzenia zmian stylistycznych i treściowych oraz intencji autorskich.

Te wskazówki istotne są zwłaszcza dla osób spoza Niemiec, którzy w swych analizach bazują często na tekstach przekładów, co prowadzić może do błędnego ich utożsamienia z oryginałem²⁷. W namyśle polskojęzycznym problem ten może się pogłębić, gdyż pełne wydanie zbioru KHM istnieje jak dotąd jedynie w przekładach opartych na wydaniu siódmym (1857)²⁸. Tymczasem, jak wynika z niniejszego studium przypadku, ograniczenie się tylko do ostatniego wydania nie daje pełnego wglądu w swoistość analizowanych baśni. Jest to istotne, zwłaszcza gdy tekst zawiera luki i nielogiczności, możliwe do wyjaśnienia tylko w oparciu o pierwotną, nietłumaczoną na język polski wersję, która nadal kryje w sobie wiele zagadek – także dla naukowców pracujących z jej wersją oryginalną. W tym sensie każdy badacz zajmujący się fabułami ze zbioru KHM powinien śledzić najnowsze odkrycia germanistyki odnoszące się do baśni Grimmowskich i uwzględniać je w swoich interpretacjach.

| Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

Grimm Brüder (1812), *Kinder- und Hausmärchen*, t. 1, Realschulbuchhandlung, Berlin.

Grimm Brüder (1819), *Kinder- und Hausmärchen*, t. 1, Verlag G. Reimer, Berlin.

Grimm Brüder (1856), *Kinder und Hausmärchen. Dritter Band*, Dieterich, Göttingen.

Grimm Brüder (1857), *Kinder- und Hausmärchen*, t. 1, Dieterich, Göttingen.

Grimm Brüder (1986), *Kinder- und Hausmärchen. Vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder-Grimm-Museums Kassel*, t. 1, red. Heinz Rölleke, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

- 27 Podkreślić należy znaczenie używanej do analiz wersji przekładu, bo także ona może mieć zasadniczy wpływ na interpretację obcojęzycznego tekstu. O błędach metodologicznych w analizach przekładów, które traktowane są jak tożsame z tekstami oryginalnymi, więcej w: Dybiec-Gajer 2018: 293; Kowalczyk 2021: 92–93; Pieciul-Karimińska 2015: 79–80; 2018: 393–395.
- 28 Polscy czytelnicy znają baśnie braci Grimm w ich pełnym kształcie wyłącznie z tej „kanonicznej” wersji. Wyjątkiem od tej reguły są *Baśnie wybrane braci Grimm* (Grimm 2021), czyli piętnaście baśni przetłumaczonych na język polski z wydania drugiego oraz trzy nieznane baśnie z wydania pierwszego (Pieciul-Karimińska 2019).

- Grimm Brüder (2007), *Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810* (herausgegeben und kommentiert von Heinz Rölleke), Philipp Reclam, Stuttgart.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm (2015), *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm. The Complete First Edition*, przeł. Jack Zipes, Princeton University Press, Princeton.
- [Grimm Jakub, Grimm Wilhelm] (2021), *Baśnie wybrane braci Grimm*, przeł. Eliza Pieciul-Karmińska, Media Rodzina, Poznań.

LITERATURA

- Boegner Karl (1988), *Es war einmal... Die Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen*, Verlag am Goetheanum, Dornach.
- Bolte Johannes, Polivka Georg (1913), *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm*, t. 2, Dieterische Verlagsbuchhandlung, Leipzig.
- Dollerup Kay (1999), *Tales and Translation. The Grimm Tales from Pan-Germanic narratives to shared international fairytales*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia. DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.30>
- Dybiec-Gajer Joanna (2018), *Implikacje utożsamiania przekładu z oryginałem. Polemika z interpretacją „Złotej różdżki” w książce Katarzyny Słany „Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana”*, „Rocznik Przekładoznawczy”, nr 13, s. 287–296. DOI: <https://doi.org/10.12775/RP.2018.017>
- Ehrhardt Holger (2012), *Dorothea Viehmann, geb. Pierson. Herkunft, Lebensweg und Erinnerung*, w: *Dorothea Viehmann*, red. tenże, Euroregionverlag, Kassel, s. 8–29.
- Ehrhardt Holger (2016), *Die Marburger Märchenfrau oder Aufhellungen eines „nicht einmal Vermutungen erlaubenden Dunkels”*, Boxan Verlag, Kassel.
- Kowalczyk Kamila (2021), *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865–2015)*, Atut, Wrocław.
- Martus Steffen (2013), *Die Brüder Grimm. Eine Biographie*, Rowohlt, Hamburg.
- Neumann Siegfried (1993), *The Brothers Grimm as Collectors and Editors of German Folktales*, w: *The Receptions of Grimms' Fairy Tales*, red. Donald Haase, Wayne State University Press, Detroit, s. 24–40.
- Pieciul-Karmińska Eliza (2016), *O konieczności polskiego przekładu pierwszego wydania „Baśni dla dzieci i dla domu” braci Grimm z lat 1812 i 1815*, „Rocznik Przekładoznawczy”, nr 11, s. 77–92. DOI: <https://doi.org/10.12775/RP.2016.004>
- Pieciul-Karmińska Eliza (2018), *O niektórych aspektach tradycji czytania i przekładania literatury dla dzieci. Na kanwie recenzji książki Joanny Dybiec-Gajer, „Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych”*, „Porównania”, nr 22, s. 383–397. DOI: <https://doi.org/10.14746/p.2018.22.18228>

- Pieciul-Karmińska Eliza (2019), *Trzy baśnie braci Grimm z oryginalnego wydania „Kinder- und Hausmärchen”. Pierwszy przekład na język polski w kontekście badań nad biografią i wkładem informatorów w powstanie zbioru, „Dzieciństwo – literatura – kultura”, nr 2, s. 36–57. DOI: <https://doi.org/10.32798/dlk.156>*
- Pieciul-Karmińska Eliza (2021), *Posłowie tłumaczki. Rok 1819, czyli narodziny „gatunku Grimmowskiego”, w: [Grimm Jakub, Grimm Wilhelm] (2021), Baśnie wybrane braci Grimm, przeł. Eliza Pieciul-Karmińska, Media Rodzina, Poznań, s. 116–120.*
- Rank Otto (1912), *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, Franz Deuticke, Leipzig/Wien.
- Riedel Ingrid (1996), *Tabu im Märchen. Die Rache der eingesperrten Natur*, dtv, München.
- Rölleke Heinz (1972), *Allerleirauh. Eine bisher unbekannte Fassung vor Grimm*, „Fabula”, nr 13, s. 153–159.
- Rölleke Heinz (1975), *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*, Bibliotheca Bodmeriana, Cologny-Genève.
- Rölleke Heinz (1986), *Kinder- und Hausmärchen. Transkriptionen und Kommentare in Verbindung mit Ulrike Marquardt*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Rölleke Heinz (1998), *Grimms Märchen und ihre Quellen. Die literarischen Vorlagen der Grimmschen Märchen synoptisch vorgestellt und kommentiert*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier.
- Rölleke Heinz (2004), *Die Märchen der Brüder Grimm – Quellen und Studien. Gesammelte Aufsätze*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier.
- Rölleke Heinz, red. (2006), *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm. Zusätzliche Texte: Sagenkonkordanz*, t. 1.2, Hirzel Verlag, Stuttgart.
- Rölleke Heinz (2012), *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, Reclam, Stuttgart.
- Rölleke Heinz (2019), „Sonntags vom Dortchen”. *Henriette Dorothea Wild (Dortchen Wild) als Beiträgerin zu den „Kinder- und Hausmärchen” der Brüder Grimm*, w: *Über Nachtfliegen, Zaunkönige und Meisterdiebe. Neue Beiträge zur Grimm- und Märchenforschung*, red. Holger Ehrhardt, University Press, Kassel, s. 139–166.
- Röth Dieter (1998), *Kleines Typenverzeichnis der europäischen Zauber- und Novellenmärchen*, Schneider-Verlag Hogengerehen, Baltmannsweiler.
- Rzepnikowska Iwona (2018), *Bajka ludowa a baśnie braci Grimm*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej. Tom 1: a–e*, red. Violetta Wróblewska, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń, s. 71–75.

- Rzepnikowska Iwona (2019), *Stories of the ATU 510B „Donkey Skin” type in the Polish fairytale tradition*, „Traditional culture”, nr 1/20, s. 43–51. [artykuł w języku rosyjskim] DOI: <https://doi.org/10.26158/TK.2019.20.1.004>
- Schoof Wilhelm (1959), *Zur Entstehung der Grimmschen Märchen. Bearbeitet unter Benutzung des Nachlasses der Brüder Grimm*, Dr. Ernst Hauswedell & Co., Hamburg.
- Uther Hans-Jörg (2013), *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen” der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*, De Gruyter, Berlin/ Boston. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110317633>
- Zadurska Olga (2018), *Kazirodztwo*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej. Tom 2: f–o*, red. Violetta Wróblewska, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń, s. 140–144.

| Abstrakt

ELIZA PIECIUL-KARMIŃSKA

Kazirodztwo bez kary, czyli *Wieloskórka* z pierwszego wydania zbioru *Kinder- und Hausmärchen* (1812) braci Grimm jako unikalny wariant typu ATU 510b

W artykule przeanalizowano baśń *Wieloskórka* (niem. *Allerleirauh*) autorstwa braci Grimm w jej kształcie z roku 1812 w odniesieniu do źródeł oraz historii edycyjnej zbioru *Kinder- und Hausmärchen* (KHM). Wybór pierwszej wersji *Wieloskórki* wynika z faktu, że wyróżnia się ona szczególnym potraktowaniem problematyki kazirodztwa i jest unikatowym wariantem nie tylko na tle późniejszych edycji tej baśni, lecz również innych realizacji typu ATU 510b (np. takich autorów jak Straparola, Basile czy Perrault). Obecność motywu szczęśliwego małżeństwa ojca i córki w wersji z 1812 roku każe zapytać o przyczyny tak zaskakującego kształtu narracji, zwłaszcza że pierwsza wersja *Wieloskórki* często pomijana jest w większości filologicznych analiz na rzecz jej wersji ostatecznej z siódmego wydania KHM (1857).

Słowa kluczowe: zbiór baśni *Kinder- und Hausmärchen* braci Grimm, baśń *Wieloskórka* (*Allerleirauh*), typ ATU 510b

| Abstract

ELIZA PIECIUL-KARMIŃSKA

Incest Without Punishment or “All Fur” from the First Edition of *The Children’s and Household Tales* (1812) by Brothers Grimm as a Unique Variant of the Type ATU 510b

The paper offers an analysis of the tale “All Fur” (German: Allerleirauh) by Brothers Grimm in the version from the year 1812 in reference to the origins and editorial history of the *Children’s and Household Tales* (Kinder- und Hausmärchen). This early variant of “All Fur” contains a specific motif of incest and is, therefore, unique not only in comparison to the later editions of Grimms’ tales, but to other tales from type ATU 510b as well (for example, by Straparola, Basile or Perrault). The first edition of “All Fur” is often neglected in philological research, which is why the article discusses possible reasons for this surprising story about a happy marriage between father and daughter.

Keywords: Grimm Brothers’ *Children’s and Household Tales*, “All Fur” (Allerleirauh), type ATU 510b

| Biogram

Eliza Pieciul-Karminińska: profesorka uczelniana w Instytucie Lingwistyki Stosowanej (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). Jej obszary zainteresowań to: teoria przekładu, przekład literatury dla dzieci, onomastyka literacka. Jako tłumaczka siódmego wydania zbioru *Kinder- und Hausmärchen* (1857) bada polskie tłumaczenia i recepcję *Baśni dla dzieci i dla domu* braci Grimm z perspektywy badań nad przekładem literatury dla dzieci. Obecnie pracuje nad przygotowaniem krytycznego przekładu pierwszego wydania zbioru *Kinder- und Hausmärchen* z lat 1812–1815.

E-mail: eliza.karminska@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6268-9873

KAMILA KOWALCZYK
Uniwersytet Wrocławski

Funkcje (i konsekwencje) wybranych paratekstów w edycjach baśni Grimmowskich wydanych w latach 2000–2021. Prolegomena

W niniejszym artykule nie został przeanalizowany tekst główny czy raczej tekst właściwy baśni znanych ze zbioru *Kinder- und Hausmärchen*, rozważania dotyczą bowiem paratekstów towarzyszących polskojęzycznym edycjom baśni Grimmowskich wydanych w latach 2000–2021 na rodzimym rynku wydawniczym. Na tego rodzaju publikacje nie składa się wszak wyłącznie warstwa literacko-tekstowa, współtworzą je także tytuły, podtytuły, wstępy, posłowania, blurby, przypisy czy ilustracje. Donald Haase w jednym ze swoich opracowań analizował parateksty wtórujące powojennym, anglojęzycznym tłumaczeniom baśni Grimmowskich. Powołując się na koncepcję Gérarda Genette’a, wskazał nawet, że:

[...] parateksty towarzyszące tłumaczeniom i wydaniom baśni mog  miec większe znaczenie dla odbioru baśni, ni  m rchen same w sobie, a ponieważ mają one publiczny wplyw na sposób rozumienia artefaktów kulturowych, reagowania na nie oraz ich ocenę przez czytelników, parateksty autorskie i redakcyjne odgrywają rolę społeczną, kulturalną i polityczn ¹ (Haase 2003: 66).

1 Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie wlasne.

W głównej mierze obserwacji poddano parateksty pochodzące od wydawców, redaktorów, tłumaczy i innych osób zaangażowanych w proces przygotowania najnowszych edycji baśni Grimmowskich (zob. Genette 1997). Opisane zostały zatem elementy związane z przestrzenią tekstu i książki rozumianej przez pryzmat jej fizyczności. Przedmiotem analizy nie będą, chociaż także są interesującym obiektem badań, ani epiteksty, ani parateksty oryginalne. Przyjrzenie się wybranym komponentom pozwoli zasygnalizować problemy badawcze dotyczące tego, jakie modele odbiorcze poszczególne wydania baśni prowokują, jakie strategie komunikacyjne w nich dominują, aż w końcu – jaki status kulturowy baśni Grimmowskich z tych swoistych paratekstowych „transakcji” wynika².

1. Okładka, czyli pierwsze wrażenie

Pierwsza i czwarta strona okładki wiele mówią o tym, jakie strategie promocyjne stosuje wydawca (por. Zajac 2000: 136–138), są także źródłem informacji na temat tego, w jaki sposób baśnie Grimmowskie zostały „napisane” (jak potraktowano tekst oryginalny) i w jaki sposób mają być modelowo „czytane”, co w istocie narzucać może ich interpretację. Odnotować należy, że treści zawarte na okładkach analizowanych wydań podkreślają przynależność publikacji do serii wydawniczej (eksplicytnie wpisując je w serie „dla dzieci”), przypominają, że baśnie Grimmowskie znajdują się w spisie lektur szkolnych, stanowią dzieła „klasyczne” i „kanoniczne” oraz uzmysławiają choćby to, na jakich zasadach Grimmowie funkcjonują w polskiej wyobraźni kulturowej (często odnotowuje się ich po prostu jako „Braci Grimm”³, sygnalizując z jednej strony nierozłączność niemieckich uczonych, a z drugiej – traktując ich jako rozpoznawalną markę/etykieta).

- 2 Przeanalizowałam 137 polskojęzycznych edycji baśni Grimmowskich, które ukazały się na rodzimym rynku wydawniczym w latach 2000–2021. Wśród nich znajdują się baśnie publikowane jako: 1) samodzielne utwory (tj. pojedynczy tytuł), 2) wybór tekstów (tj. wydania zawierające od kilku do kilkudziesięciu utworów), 3) „kompletne” wydanie (tj. liczące około 200 utworów sygnowanych nazwiskiem Grimmów), 4) część zbioru, w którym znajdują się także baśnie innej proveniencji (np. baśnie Charles’a Perraulta czy Hansa Christiana Andersena). W bibliografii odnotowano pozycje, do których odwołuję się w tekście głównym i przypisach.
- 3 W przypadku publikacji, w których na stronach tytułowych autorstwo sygnalizuje się za pośrednictwem określenia „Bracia Grimm”, w bibliografii podmiotowej odnotowano „Grimm Wilhelm i Jakub” w celu ujednolicenia zapisu.

Wśród analizowanych edycji zdecydowanie przeważają te przygotowane z myślą o dziecięcym odbiorcy, czego dowodem są choćby kierowane bezpośrednio do niego nieskomplikowane treściowo hasła i noty wydawnicze, akcentujące walory baśni (zwłaszcza dydaktyczne) (por. Haase 2003: 60–61). Parateksty w publikacjach dedykowanych dojrzałym czytelnikom budują przekonanie o sentymentalnych treściach (eksploatując mit powrotu do dzieciństwa, zapewniając możliwość odkrywania klasyki literackiej), o drastyczności baśni i ich „pierwotności”, a nawet o ekskluzywności utrzymanego w rękach wydania („specjalnego” np. pod względem treściowym, graficznym).

Z okładkowymi peritekstami wiąże się jednak także złożony problem geneologiczny – wymiennie bowiem wydawcy stosują takie określenia jak „baśń”, „bajka” czy „bajeczka”, konstruując konkretne strategie nadawcze i modele odbiorcze. Co więcej, parateksty pozwalają też rozważyć, w jaki sposób wydawcy traktują oryginalny tytuł: *Kinder- und Hausmärchen* zastępują *Baśnie braci Grimm*, *Najpiękniejsze Baśnie Braci Grimm*, *Bracia Grimm dzieciom*, *Baśnie znane i nieznanne* czy po prostu *Baśnie*, co właściwie już na pierwszym etapie czytelniczego zetknięcia się z publikacją zmienia i kontekst nadawczo-odbiorczy, i kulturowy (por. Danek 2001: 76–82).

Ważnym komunikatem dla czytelnika jest także okładkowa oprawa graficzna⁴. Nierzadko odzwierciedla ona proces przesunięcia publikacji baśniowych z czytelniczego obiegu, który określić można mianem „klasyki literackiej” czy „kanonu kulturowego”, w stronę „literatury masowej” czy „literatury dziecięcej” – są to jednak odsłony naznaczone marną jakością warstwy edytorsko-graficznej, czego przykładem próby podrobienia Disnejowskiego stylu. „Wizualną manifestację” (Folta-Rusin 2020: 17–27) sporej liczby współczesnych edycji baśni Grimmowskich ocenić należy jako niedopracowaną i skoncentrowaną przede wszystkim na zysku wydawcy.

W pierwszym kontakcie z publikacją ważką rolę odgrywają blurby – słowa kierowane do dziecka lub dorosłego pośrednika lektury nierzadko operują

4 Nie mniej ważna jest sprawa ilustracji towarzyszących tekstowi głównemu. Na współczesnym rynku wydawniczym odnaleźć można, co prawda, publikacje, w których znajdują się wartościowe – tak ze względów artystycznych, jak historycznych i edukacyjnych – grafiki, ryciny i ilustracje (m.in. Adolfa Borna, Ottona Ubbelohdego, Janusza Grabińskiego, Adolfa Münzera, Carla Offterdingera, Alexandra Zicka, Paula Friedricha Meyerheima), jednakże nie brakuje edycji zdominowanych przez antyestetyczne reprezentacje graficzne (rozwiązania infantyilizujące baśniowych bohaterów i odbiorców tekstu, naśladownictwo Disnejowskiego stylu, przedstawianie rekwizytów i scen, które w tekście źródłowym się nie pojawiają, niestaranne opracowanie edytorskie, korzystanie z tanich licencji zagranicznych lub baz elektronicznych).

sformułowaniami podkreślającymi „dostosowanie” tekstu⁵ i fatyczny wymiar samego komunikatu. Opis łagodnych wersji baśni, określenie utworów mianem ‘bajek’ lub ‘bajeczek’, bezpośrednie zwroty do adresata, liczne zdrobnienia, poetyckość opisów, powtarzalne epitety czy obietnice szczęśliwych zakończeń sygnalizują puryfikację drastycznych (a raczej niewygodnych) treści. Na czwartej stronie okładki wybranych publikacji przeczytamy:

Wybór **najpiękniejszych i najbardziej lubianych przez dzieci** baśni braci Grimm. **Klasyczne teksty i piękne ilustracje** zaborą czytelników w **magiczną podróż do świata pełnego czarów, bajkowych postaci, niesamowitych wydarzeń i zawsze szczęśliwych zakończeń**. Przeczytaj baśnie o swoich **ulubionych bohaterach** [wyróż. – K.K.] (Grimm 2014).

Baśnie zebrane w tej książce **należą do kanonu bajek** Jakuba i Wilhelma Grimmów. Książka została przygotowana **z myślą o rodzicach, którzy pragną przeczytać swoim dzieciom pełne wersje baśni, jak również o uczniach przerabiających utwory braci Grimm w szkole**. Wybór zawiera **najwartościowsze baśnie** niemieckich pisarzy [...]. **Baśnie zostały przełożone i opracowane w taki sposób, aby polskie teksty zachowały literacką wrażliwość oryginału, a zarazem brzmiały współcześnie i były w pełni zrozumiałe dla dzieci**. Dodajmy, że przy tym **wyjątkowym wydaniu** książka mogła być opatrzona wartościowymi ilustracjami, spełniającymi oczekiwania nawet najbardziej wymagających odbiorców [wyróż. – K.K.] (Grimm 2016).

Czy wiesz, kim był Czerwony Kapturek i w jaki sposób Jaś i Małgosia uciekli z rąk Baby-Jagi? Jeśli tylko zajrzysz do środka tej **książeczki**, z pewnością znajdziesz odpowiedzi na te pytania. Poznasz przygody **małej dziewczynki**, która nie posłuchała mamy i miała z tego powodu ogromne kłopoty, spotkasz się z **przebiegłym wilkiem i dzielnym leśniczym**, a z Jasiem i Małgosią zajrzysz **do chatki z piernika**.

Ciekawe teksty i kolorowe ilustracje spowodują, że **wyберiesz się w niezapomnianą podróż do niezwyklej baśniowej krainy** [wyróż. – K.K.] (Grimm 2015a).

5 W opracowaniach skierowanych do najmłodszych odbiorców można znaleźć także innego rodzaju parateksty, m.in. słowniczek trudnych pojęć (np. Grimm 2007).

Blurby kierowane do dorosłych odbiorców równie rzadko pełnią funkcję wyłącznie informacyjną, bywa tak, że zawierają w sobie treści natury sensoryjnej, mające wywołać dreszcz emocji w czytelniku, którego przekonuje się, że tak naprawdę baśni Grimmowskich nie zna i oto zostaną one odkryte w wersji „prawdziwej”, „mrocznej”. W 2014 roku nakładem Wydawnictwa Albatros ukazały się *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i młodzieży* w opracowaniu Philipa Pullmana. Na pierwszej stronie okładki oraz na grzbiecie książki wyraźnie widnieje budzący skojarzenie z odbiciem stempla napis „Bez cenzury” (co interesujące, angielskie wydanie takiego ornamentu nie posiada). Blurb z kolei w sugestywny sposób komunikuje, że czytelnik będzie miał do czynienia z „oryginalną” wersją Grimmowskich baśni:

Dawno, dawno temu...

W dalekich krainach, w których wiatr snuł najdziwniejsze opowieści...

W dalekich krainach zamieszkanym przez wiedźmy, królowny i morderców...

W dalekich krainach, w których niebezpiecznie było znaleźć się po zmroku...

... ludzkim losem rządziła magia.

Spośród najsłynniejszych europejskich baśni mistrz fantastycznych opowieści, Philip Pullman, wybrał 50, aby zaprezentować je w nowej odsłonie. **Od klasycznych historii o Roszpunce, Królownie Śnieżce i Kopciuszu, aż po mniej znane, pełne grozy „Trzy węzowe liście”, „Narzeczoną mordercy” i „Śmierć ojcem chrzestnym”. Wszystkie zostały przypomniane z całym ich okrucieństwem i odwagą obyczajową**, a także opatrzone krótkim i fascynującym komentarzem. **50 na nowo opracowanych baśni** [wyróż. – K.K.] o zaklętych księżniczkach, odważnych dzieciach, nikczemnych królach i niewiernych żonach. Jeden mały krok dzieli Cię od wyjścia z bezpiecznej codzienności [...] (Pullman 2014).

Wykorzystywanie struktur mitologizująco-narracyjnych charakterystycznych dla tzw. „czarnej legendy” Grimmów, wyrosłej na gruncie powojennych narracji rozliczeniowych i stanowiącej dystynktywny wyznacznik polskiej recepcji niemieckich baśni (Kowalczyk 2021: 255–273), dostrzeżemy także w sposobie reklamowania *Baśni braci Grimm* (2018) wydanych przez Wydawnictwo WasPos. Na pierwszej stronie okładki poza tytułem głównym znajdziemy wyraźny, zasygnalizowany czerwonym, przypominającym nieco rozmażaną krew fontem,

dopisek: „Oryginalne”. Taka strategia od początku zachęca odbiorcę do skonfrontowania się z wersjami baśni, które zna, a które – zdaniem wydawcy – nie są prawdziwe, nie są oryginalne (zob. Pieciul-Karminińska 2020: 179–183, 193). Blurb na czwartej stronie okładki, stanowiący fragment wstępu, oznajmia:

Baśnie braci Grimm to już klasyka literatury światowej, po którą sięgają kolejne pokolenia młodych ludzi. **Skoro trzymacie w rękach niniejszą publikację, niewykluczone, że należycie do wciąż stosunkowo wąskiego grona czytelników, którzy wiedzą, iż pierwotnie opowieści zebrane i spisane przez niemieckie rodzeństwo miały zupełnie inny kształt.** Przez lata poddawane były one różnym obróbkom mającym je uczynić odpowiednimi do czytania dzieciom. Być może mieliście tego świadomość już wcześniej, ale może być również tak, że przeżyjecie niemałe zaskoczenie, czytając historię o zabawie dzieci w rzeźnika, w której w drastycznych okolicznościach ginie cała rodzina. **Jest wielce prawdopodobne, że zszokują was oryginalne opowieści o *Jasiu i Małgosi* czy o *Kopciuszku*, który niewiele ma wspólnego ze swoim disneyowskim odpowiednikiem.**

Prezentujemy oryginalne Baśnie braci Grimm [wyróż. – K.K.] (Grimm 2018).

Oryginalność baśni Grimmowskich postrzega się często nie przez pryzmat ich pierwszego, niemieckojęzycznego wydania, lecz przez wydawnicze i autorskie strategie opracowujące, by wymienić celowe łączenie różnych wariantów i tworzenie własnej wersji (tj. własnej wizji baśni) czy rozszerzanie tradycyjnych historii o elementy grozotwórcze, makabryczne, mające rzekomo funkcjonować w takim natężeniu w „pierwotnych” wariantach (tj. eksploatacja „czarnej legendy” Grimmów, bazującej na przeświadczeniu o niezwyklej drastyczności i okrucieństwie niemieckiego zbioru *Kinder- und Hausmärchen*). Towarzyszące tym rozwiązaniom parateksty mają przekonać odbiorcę, że sięga po wersję nową, nieznaną, elitarną, odkrywającą prawdę. Tym samym konstruują jednak fałszywy horyzont czytelniczych oczekiwań, potęgując swą siłę illokucyjną (Loewe 2007: 14–16).

2. Kłopoty z bazą tłumaczeniową, czyli kto i z czego tłumaczył, kto napisał, a kto opowiedział

Baza tłumaczeniowa, rozumiana jako wyczerpująca informacja o charakterze bibliograficznym na temat podstawy przekładu, która winna pojawić

się na stronie tytułowej lub redakcyjnej czy w kolofonie, często jest uboga lub zdawkowa, nierzadko nie ma jej wcale. Odnotować należy natomiast, że współcześnie często mamy do czynienia z przekładami nie tyle autorskimi, ile z historycznymi przedrukami, by wspomnieć o pojawiających się w środku analizowanych edycji krótkich notach o XIX- i XX-wiecznych pierwowzorach tekstów w wersjach Zofii Antoniny Kowerskiej, Cecylii Niewiadomskiej, Bolesława Londyńskiego, Marcelego Tarnowskiego czy Emilii Bielickiej (zob. np. Grimm 2004).

O ile przedrukowanie tekstów przygotowanych przez tłumaczy, którzy zapisali się już w polskiej historii wydawniczej baśni Grimmowskich, uznać można za zabieg ważny ze względów poznawczych (zob. np. Grimm 2011), zwłaszcza gdy treści tej towarzyszy odpowiedni komentarz, o tyle niezrozumiałe są działania, które znacząco i bez żadnych wyjaśnień ingerują w te opracowania. Za przykład posłużyć może lakoniczna nota znajdująca się przy kilku tytułach ze zbioru *Baśnie* wydanego w serii „Kanon Lektur”: „opracowanie Aleksandra Michałowska na podstawie przekładu Marcelego Tarnowskiego” (Grimm 2016). Na czym jednak polegać miałyby zabiegi opracowujące? Z kolei w *Baśniach braci Grimm* opublikowanych nakładem wydawnictwa Dragon na stronie redakcyjnej widnieje zapis: „Teksty opracowano na podstawie tłumaczeń: Marcelego Tarnowskiego, Bolesława Londyńskiego oraz Zofii Kowerskiej” (Grimm 2017b: 4). W spisie treści znajdują się tytuły baśni, a obok nich, przy skrócie „przeł”, pojawia się konkretne imię i nazwisko tłumacza/tłumaczki, a w przedmowie zaś padają słowa „Niniejszy wybór baśni [...] zawiera uwspółcześnione przekłady Marcelego Tarnowskiego, Bolesława Londyńskiego i Zofii Kowerskiej” (Grimm 2017b: 21). Czytelnik nie uzyska jednak dokładnych informacji na temat działań opracowujących i uwspółcześniających treści baśni. Dane te budzą nierzadko poważne wątpliwości, jak ma to miejsce w przypadku publikacji *O strzyżyku, który chciał zostać królem i inne baśnie*, gdzie Halina Teresa Knogler w następujący sposób opisuje własne strategie:

Do niniejszego tomu wybrane zostały, z nielicznymi wyjątkami, najstarsze wydania baśni. Oryginalne wersje są częściowo niezrozumiałe dla współczesnych czytelników, niekiedy konieczne więc było sięgnięcie po słownik etymologiczny braci Grimmów (*Deutsches Wörterbuch*). **Treść baśni nie została zmieniona, a jedynie w nieznacznym stopniu ujednolicona ich różnorodność stylistyczna, a w niewielu konkretnych przypadkach poprawiona wadliwa semantyka. Ponieważ opublikowane przez pierwszych edytorów opowieści częściowo nie zawierają w zakończeniu zwykłych dla tego gatunku literackiego**

morałów, zostały one przejęte z późniejszych wersji lub uzupełnione tymi domniemanymi [wyróż. – K.K.] (Knogler 2020: 8).

Uwzględniając powyższe słowa, a także informację ze strony redakcyjnej o tym, że autorka korzystała z wersji „*Kinder- und Hausmärchen*, wydanie 1 (1812, 1815) do wydania 7 (1857)”, mniemać można, że proponowana publikacja to raczej kompilacja różnych wariantów baśni.

Należy uwzględnić także, że często na stronach tytułowych i redakcyjnych lub w spisach treści pojawiają się informacje: „tekst opracowany przez”, „adaptacja tekstu”, „opowiedziane przez”. W większości przypadków mamy do czynienia z procesem nie tyle translatologicznym, ile adaptacyjnym (modyfikującym istotę struktur Grimmowskich na bardzo głębokim poziomie). Trudno więc mówić o poznawaniu i przyswajaniu treści zaczerpniętych z kultury dawcy i o „paratekstach polskiego przekładu”, są to raczej parateksty potwierdzające, że z przekładem nie mamy do czynienia. O ile więc zgodzić się należy, że „[...] z przyjętej przez tłumacza [a także wydawcę, redaktora – K.K.] strategii można odczytać obraz implikowanego czy też projektowanego przezeń czytelnika” (Brzozowski 2001: 61), o tyle w przypadku niedbałych przeróbek obraz ten wyłania się raczej jako niezbyt skomplikowany, co nie znaczy, że mało problematyczny.

Co więcej, zdarza się również, że wydawcy wprowadzają potencjalnych czytelników w błąd, sugerując, że dana baśń jest „autorstwa” Grimmów, maskując faktyczne transformacje i modyfikacje treści. W serii „Kolorowa Klasyka” wydano *Królewnę Śnieżkę i siedmiu krasnoludków* – na okładce oraz na stronie tytułowej graficznie wyodrębniono autorstwo utworu: Jakub i Wilhelm Grimm. Dopiero na stronie redakcyjnej pojawia się nota: „Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków według Jakuba i Wilhelma Grimmów” wraz z informacją o „autorkach”: Katarzynie Kieś-Kokocińskiej i Marii Zagnińskiej (2015). Z kolei zapis na czwartej stronie okładki *Baśni* informuje, iż: „W tym tomie dzieci znajdą pełne wersje baśni, jakie zapisali ponad dwieście lat temu autorzy zbioru” (Grimm 2007), co należy podać w wątpliwość, gdyż na stronie tytułowej odnotowano, że teksty opracowała Anna Wiśniewska, bazując na XIX-wiecznym tłumaczeniu Kowerskiej. Nie sposób więc nie zgodzić się z Sylwią Gajownik, która analizując baśniowy rynek wydawniczy po transformacji ustrojowej, zaobserwowała mechanizm następujący:

[...] powszechnym zjawiskiem stało się „zwijanie”, „rozwadnianie” klasycznych tekstów, dzięki czemu rzadziej czytelnik otrzymuje tekst odautorski, pierwotny, a coraz częściej jest to jego „przeróbka”, luźna adaptacja (Gajownik 2010: 311).

Doprowadziło to też w konsekwencji do „gubienia autorstwa baśni”, o czym pisała Bogumiła Staniów (2012: 61), lub do łączenia motywów Grimmowskich z Perraultowskimi. Na stronie redakcyjnej adaptacji Jarosława Mikołajewskiego zaznaczono, że tekst powstał „na podstawie baśni «Jaś i Małgosia» Charles’a Perrault [sic!] i braci Grimm” (Mikołajewski 2006: 2), mimo że francuski pisarz w swym baśniowym repertuarze tytułu nie posiadał. Nic więc dziwnego, że niektóre wydania badacze określają po prostu mianem „literatury grimopodobnej” (Staniów 2012: 62).

Zwrócić należy również uwagę, że wydawcy wielu publikacji quasi-Grimmowskich „tłumaczą” niemieckie baśnie za pośrednictwem języka innego niż język oryginału. Można więc przeczytać *Królewnę Śnieżkę* przełożoną z wersji hiszpańskiej [*Blancanieves*] (*Królewna Śnieżka* 2010) czy włoskiej [*Biancaneve e i sette nani*] (*Królewna Śnieżka* 2016). Teksty ze zbioru *Baśnie znane i nieznanne* (Grimm 2015b) przetłumaczono zaś z języka angielskiego [*Grimm’s Fairy Tale*], *Baśnie braci Grimm* (Grimm 2013) z węgierskiego [*Grimm-Mesék*], a *Wszystkie baśnie i legendy z rosyjskiego* (Grimm 2012) [*Skazki bratjów Grimm*] (zob. Pieciul-Karimińska 2013). Parateksty sygnalizujące taki stan rzeczy prezentowane są zdawkowo, a czasem nie pojawiają się wcale. „Teksty wierne oryginałom [...]” (*Bajki wszech czasów...* 2005), jak zapewniają wydawcy, często więc z oryginałem nie mają dużo wspólnego, zwłaszcza jeśli nie są tłumaczone z niemieckiego wzorca. Zacytowane słowa pochodzą z okładki edycji, dla której podstawą są utwory z włoskiego zbioru *Fiabe senza tempo* – na stronie redakcyjnej podkreślono, że jest to „tytuł oryginału”.

Zazwyczaj nie informuje się odbiorców o tym, z jakiej edycji *Kinder- und Hausmärchen* korzystali „tłumacze”, a przecież wiedza ta jest niezbędna, zwłaszcza choćby na kulturową obecność siedmiu „wielkich” i dziesięciu „małych” wydań i ich swoistą niekanoniczność rozumianą przez pryzmat zmian w tekstach baśni, których dokonywali sami Grimmowie. Czytelnik nie wie *de facto*, z tłumaczeniem jakiego tekstu ma do czynienia; nie ma więc możliwości zrekonstruowania kontekstów kulturowych, historycznych, a w konsekwencji pozbawiony jest szerszej świadomości literackiej na temat tekstu oryginalnego.

Są jednak nieliczne wyjątki, które przekazują rzetelne informacje na temat podstawy tłumaczenia. Na tle opisanych wcześniej negatywnych tendencji wyróżniają się choćby baśnie Grimmowskie w tłumaczeniu Elizy Pieciul-Karimińskiej. W *Baśniach braci Grimm* (2009) wydanych nakładem wydawnictwa Media Rodzina umieszczono informację dotyczącą tytułu oryginału oraz podstawy dla polskiego wydania („Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1980”), czytelnik dowiaduje się także, że ma do czynienia z próbą odwzorowania „małego wydania” z 1825 roku. W dwutomowym pełnym wydaniu *Baśni dla dzieci i dla domu*

(2010) już na stronie tytułowej widnieje nota o podstawie tłumaczeniowej (wydanie z 1857 roku), w stopce redakcyjnej podano także tytuł oryginału. Z kolei strona tytułowa zbioru *Baśnie wybrane braci Grimm na podstawie II wydania z 1819 roku* (2021) zawiera wszystkie najważniejsze informacje dotyczące źródła tekstów (stopka redakcyjna precyzuje także oryginalne tomy i rok ich wydania).

3. Przedmowy i posłowania, czyli „pre-lekturowe” i „post-lekturowe” dane

Merytoryczne, rozbudowane przedmowy i posłowania należą do rzadkości⁶, a jeśli w publikacjach pojawiają się już tego rodzaju parateksty, to pełnią one funkcję przede wszystkim popularnonaukową i fatyczną. Nie ulega jednak wątpliwości, że grupa ta jest złożona i różnotematyczna. Niektórzy autorzy przedstawiają biografię Grimmów (czasami towarzyszą jej portrety braci, a sporadycznie nawet kalendara), koncentrując się na ważnych faktach z ich życia prywatnego oraz historii powstania zbioru (zob. np. Świętochowska 2000: 196–197; *Bracia Grimm...* 2010: 297–301; Białek, Młynarczyk-Misiura 2017: 8–21; Philip 2010: 17–20). Należy przy tym wspomnieć, że w wielu wydaniach działalność niemieckich uczonych jest nie tylko romantyzowana, lecz także mitologizowana: określa się ich mianem „bajkopisarzy” (np. Grimm 2003; 2015b) lub ubarwia narrację poświęconą pochodzeniu zbioru – w edycji *Najpiękniejszych baśni* przeczytamy: „[...] Ponad dwieście lat temu bracia Grimm [...] zaczęli spisywać historie opowiadane wnukom przez babcie – te same, które i oni słyszeli od swoich babć, kiedy byli dziećmi” (*Bracia Grimm...* 2018: [8]). Nie brakuje też treści zwracających uwagę na szczególny status baśni jako gatunku i liczne jej zalety, przy czym nierzadko informacje te bazują na ustaleniach Brunona Bettelheima (np. Sabak 2011: 202–206).

Z kolei we *Wszystkich baśniach i legendach* [2012] znalazła się m.in. nota pt. *Kilka słów o baśniach braci Grimm i samych autorach*, zawierająca dane biograficzne czy informacje o źródłach baśni. Ze względu na to, że wydawca korzystał z rosyjskiego oryginału, o czym zresztą nie wspomniał na kartach polskojęzycznej książki, doszło do licznych pomyłek, by wymienić choćby błędną transkrypcję nazwisk czy nazw topograficznych. Krytyczna analiza tej edycji baśni dokonana przez Pieciul-Karmińską (2013: 58–77) sprawiła, że wydano poprawioną wersję publikacji (Grimm 2017a).

Błędy merytoryczne (np. dotyczące dat, danych faktograficznych) i językowe (np. literówki, kalki) znajdujące się we wstępach i posłowiach nie należą niestety do rzadkości, czego przykładem słowa Wojciecha Karwackiego

6 Jeszcze rzadziej spotkać można przypisy paratekstowe/metatekstowe czy bibliografię.

opublikowane w *Baśniach braci Grimm* (2009). Autor, próbując nakreślić tło biograficzne, historyczne i wydawnicze niemieckiego zbioru, podaje nieprecyzyjne (a nawet błędne) informacje (zob. zaprezentowane losy Grimmowskiego manuskryptu). Do pomyłek i literówek dochodzi z kolei podczas podawania imion i nazwisk osób związanych z historią baśni, by wspomnieć o takich zapisach jak: Clemens Bernato (zam. Brentano), Benita von Arnim (zam. Bettina), Katerina Veihmann (zam. Dorothea), Henrietta Hassenpflug (zam. Jeanette)⁷. Wątpliwości budzi także kryterium doboru tekstów:

Szanując ideę wyboru niewinnych i nieskalanych brutalną formą bajek, o której w swej korespondencji do Achima von Arnim pisali bracia Grimm, wyeliminowano z niniejszego wydania osiem utworów, w których występują niezwykle ostre sceny, i zastąpiono je ośmioma innymi bajkami. [...] Zmianę tę uczyniono również dlatego, aby naukowe dzieło Jakuba i Wilhelma Grimm można było spokojnie przekazać w ręce dzieci, by mogły one podczas lektury baśni poznawać świat, który odszedł do annałów historii, ustępując miejsca okresowi galopujących koni armii napoleońskiej (Karwacki 2009: 6).

Z kolei Andrzej Gordziejewski we wstępie do wyboru *Baśni braci Grimm* (2004) w tłumaczeniu Tarnowskiego i Bielickiej pokrótce przedstawia uproszczony kulturowy i komunikacyjny status baśni, zachęcając odbiorców do zapoznania się z nimi. Tego rodzaju ogólne (a przy tym „uniwersalne”) słowa zachęty towarzyszą analizowanym wydaniom dość często:

W niemieckim oryginale zbiór ten nosi tytuł *Kinder- und Hausmärchen*, a więc właśnie *Baśnie domowe i dziecięce*. „Domowe”, bo opowiadane niegdyś w domostwach, w długie zimowe wieczory, kiedy jeszcze nie było radia, kina, telewizji, a i książki nie były tak powszechnie dostępne jak dziś... Opowieści takie stanowiły miłą rodzinną rozrywkę, niekoniecznie wyłącznie dla dzieci: przecież dorośli też lubią posłuchać różnych dziwnych historii, których treść przekazywana była ustnie z pokolenia na pokolenie. „Dziecięce”, bo i takie bajki, które przeznaczone były już tylko dla dzieci i opowiadane przez mamę na dobranoc. [...] Mamy nadzieję, że wybór ten stanie się miłym prezentem dla

7 Odnotować należy, że w publikacji podano też błędnie nazwisko tłumacza, tj. Tarnawski (zam. Tarnowski).

wszystkich, którzy lubią urok dawnych baśni, a innych zachęci do ich czytania... (Gordziejewski 2004: 6).

Edycje baśni nierzadko bywają również uzupełnione słowem „osoby polecającej”, czego przykładem *Baśnie. Dla dorosłych i dla dzieci wybrał Program Trzeci* (2012). W publikacji znajdziemy „osobiste wprowadzenia” dziennikarzy, poprzedzające teksty właściwe baśni. Barbara Marciniak o *Jasiu i Małgosi* pisze następująco:

[...] STRASZNE pojawia się w momencie, w którym uświadamiam sobie, jaka historia kryje się pod niewinnym tytułem Jaś i Małgosia. **Głód, egoizm macochy, konformizm ojca, ciemny las, okrucieństwo więdźmy, nie licząc skojarzeń, jakie nasuwa jej upiorne „gospodarstwo”.** Szczęśliwie, mali bohaterowie byli rezolutni.

Proszę więc Szanownych Dorosłych, by jednak tego tekstu Drogim Dzieciom nie czytali [wyróż. – K.K.]. Mogą jedynie spróbować przedstawić wierszyk z końca baśni, ale ten przeczytają Państwo, sięgając po nią. On też jednak nie pozostawia złudzeń... Chyba że dzieci należy pozbawiać złudzeń... Mnie, już dawno, dawno temu, udało się jakoś przestać przejmować nadmiernie treścią baśni, bo przecież to NIE BYŁA PRAWDA...

I...

„Tutaj kończy się bajka – a tam myszy biegnie szajka.

Kto złapie mysz w pułapkę, niech zrobi sobie czapkę” (Marciniak 2012: 39).

Przywołany przykład w sposób jasny ewokuje grozę i okrucieństwo płynące z baśni Grimmowskich, potęgowane przy tym prywatnymi doświadczeniami konkretnej osoby. W edycjach niemieckich baśni zauważalnie odznaczają się parateksty, dla których cechą dystynktywną jest narracja kreowana w oparciu o „czarną legendę” Grimmów. Tendencja ta rysuje się szczególnie wyraźnie we wstępie znajdującym się we wspomnianych już *Baśniach braci Grimm. Oryginalnych*. Konkretny model lektury, naznaczony rzekomą „prawdziwością” prezentowanych tekstów, wpisany jest w słowa Anety Grabowskiej:

Niniejsza publikacja stanowi jedyny na polskim rynku przekład oryginalnych *Baśni braci Grimm*. Dorota Syguła, tłumaczka je, dokonała wszelkich starań, aby jak najwierniej oddać klimat krwawych opowieści, z kolei ja miałam przyjemność osobiście zająć się ich redakcją.

Chciałam w jak największym stopniu zachować kształt i sens oryginału, poddając baśni jedynie zabiegom kosmetycznym, które sprawią, że lektura będzie płynna i przyjemna, choć biorąc pod uwagę tematykę, być może lepszym wyborem byłoby określenie intrygująca. [...] **przed wami maksymalnie wierna oryginałowi odsłona *Baśni braci Grimm*** [wyróż. – K.K.] (Grabowska 2018: 8).

Wydawca, kierowany zapewne celami merkantylno-promocyjnymi, przekonuje czytelnika o swoistym prekursorstwie wydawniczo-translatologicznym. W konsekwencji jednak modyfikuje przekład, buduje fałszywy obraz Grimmowskich baśni oraz falsyfikuje ich dotychczasowy kulturowy kształt i znaczenie (por. Haase 2003: 64). Wstęp zatem nie pełni funkcji poznawczej czy informacyjnej, jego nadrzędną rolą jest bowiem perswazja, finalnie przeradzająca się w manipulację, przynoszącą szkody dla samego czytelnika, zwłaszcza niewyrobionego.

O innego rodzaju szkodliwości paratekstów możemy mówić w przypadku, gdy nie są one merytorycznie przygotowane, choć do miana takowych pretendują. Ta tendencja wyróżnia szczególnie publikacje wydane z myślą o uczniach (by wspomnieć o seriach wydawniczych takich jak „Lektura Dobrze Opracowana”, „Kanon Lektur”). W tego rodzaju baśniowych brykach znajdują się najczęściej plany wydarzeń i streszczenia wybranych baśni, uproszczone rozważania dotyczące gatunku i krótkie noty biograficzne. Materiały te w dużej mierze nie tyle lekturę baśni uzupełniają, ile ją zastępują.

Dbalność o to, aby czytelnik wiedział, z jakim tekstem obcuje i co determinuje kształt baśniowych opowieści, jest jednym z wielu wyznaczników jakości proponowanego przekładu. *Baśnie dla dzieci i dla domu* (2010) wyróżniają się na tle wymienionych praktyk, gdyż znajduje się w nich nie tylko wstęp przygotowany przez germanistę Huberta Orłowskiego (*Świat baśni braci Grimm*), lecz także obszerne posłowie Pieciul-Karwińskiej (*Słowo od Tłumaczki*)⁸. Czytelnik ma szansę dowiedzieć się z niego, jakie były przyczyny podjęcia prac nad nowym przekładem, jak kształtowały się historia wydawnicza i strategie przekładowo-adaptacyjne baśni Grimmowskich w Polsce, a także na czym polegają problemy genologiczne związane z badaniem baśni. Ustalenia teoretyczne (dotyczące np. warsztatu translatologicznego) uzupełniają stosowne przykłady. Parateksty te zatem, pełniące funkcję poznawczą i informacyjną, w jasny sposób sytuują czytelnika w obrębie jednocześnie literatury naukowej i literatury pięknej,

8 W II tomie znalazło się także miejsce dla paratekstu oryginalnego, tj. przedmowy Grimmów do wydania z 1857 roku.

zupełnie odzegnując się od sensacyjno-dramatycznego i infantylizującego wymiaru publikacji, które dominują na współczesnym rynku.

4. Między szacunkiem do oryginału a rynkową reifikacją, czyli zakończenie

Nie ulega wątpliwości, że w polskich edycjach baśni Grimmowskich brakuje peritekstów od tłumaczy, które za Marią Papadimą należałoby nazwać „głosem przemysłany[m] i krytyczny[m]”, tj. takim:

[...] który nie waha się zajmować stanowiska wobec wcześniejszych przekładów, ganić je lub chwalić przy pomocy argumentów, oraz rozwijać mniej czy bardziej uporządkowany dyskurs o nachyleniu przekładoznawczym [...] (Papadima 2011: 30).

Brakuje więc informacji o bazach tłumaczeniowych, przedmów, posłowi, przypisów i innych elementów, które świadczyłyby nie tyle o kulturowej konsekracji, ile o „uczciwym” podejściu do obecności baśni Grimmów w polskiej kulturze (tj. nienaznaczonej wyłącznie zabiegami marketingowymi czy stereotypami). Przywołane w artykule przykłady prowadzą niestety do minorowej konstatacji: nieliczne edycje baśni Grimmowskich wydane w ciągu ostatnich dwudziestu lat przygotowano z przekonaniem o potrzebie uszanowania tekstu oryginalnego, a więc (przypomnijmy rzecz oczywistą) tekstu literackiego. W tym miejscu szczególnie więc wybrzmiewają słowa Bożeny Tokarz:

[parateksty – K. K.] zawsze określają świadomość literacką i kulturową jednostek i epoki. Pozostając w ścisłym związku z tekstem głównym, tworzą nową rzeczywistość literacką i mentalną w oparciu o sposób zapośredniczenia oryginału w drugim języku, literaturze i kulturze (Tokarz 2017: 16).

Parateksty są więc zawsze świadectwem recepcji.

Zaproponowany przegląd i krótki komentarz to zaledwie wstęp do rozważań na temat paratekstów we współczesnych edycjach baśni Grimmowskich. Najważniejszym założeniem płynącym z przedstawionych przykładów jest to, że parateksty silnie modelują sposób odbioru utworów, wpłynąć mogą na ich interpretację, aż w końcu – wywołują poważne konsekwencje lekturowo-kulturowe i każą zastanowić się, z jakim właściwie tekstem mamy do czynienia, co sygnalizował już Haase:

Relatywna wrażliwość tłumaczy na złożone zagadnienia tekstowe [...] mówi nam co nieco o ich rozumieniu historii, w poznaniu których są oni naszymi pośrednikami. Odrzucając tekstową złożoność pracy Grimmów poprzez pomijanie paratekstów, które były niezwykle istotne dla ich własnych wydań, tłumacze i redaktorzy rozczłonkują zbiór i przedstawiają czytelnikom anglojęzycznym baśnie na nowo, pozbawione ich autentycznego historycznego kontekstu. Kiedy tłumacze i redaktorzy przemawiają za braci Grimmów, których głosy są obecnie pomijane w początkowej transakcji pomiędzy czytelnikiem a autorskim tekstem, zastępują oni ramy tworzone przez Grimmów swoimi własnymi (Haase 2003: 60).

Z łatwością wyodrębnić można negatywne strategie polskich wydawców, które już na etapie pierwszego kontaktu z książką (traktowaną nie tyle jako dzieło literackie, a jako produkt) falsyfikują niemiecki oryginał. Publikacje określane mianem „baśni Grimmowskich” na skutek łączenia wątków rozmaitych proveniencji czy autorskich modyfikacji treści już *de facto* Grimmowskimi nie są. W edycjach sygnowanych słynnym nazwiskiem Grimmów najczęściej brakuje rzetelnej informacji na temat bazy tłumaczeniowej, blurby nierzadko zaś odbiorcę infantylizują, obiecują „oryginalne” lub sensacyjne treści. Parateksty modelują więc fałszywy obraz Grimmowskich baśni, utrwalając stereotypowe ich postrzeganie, a finalnie co najmniej problematyczny styl odbioru. Należy jednak wziąć pod uwagę, że opisane strategie są konsekwencją złożonych procesów zachodzących w obrębie polskiej historii wydawniczej baśni Grimmowskich, która liczy już ponad 150 lat (Kowalczyk 2021).

| Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

Bajki wszech czasów... (2005), przeł. Anna Gabryszewska-Konieczny, Arkady, Warszawa.

Białek Edward, Młynarczyk-Misiura Magdalena (2017), *Przedmowa*, w: Grimm Jakub i Wilhelm, *Baśnie braci Grimm*, na podst. tłum. B. Londyńskiego, M. Tarnowskiego, Z. Kowerskiej, Wydawnictwo Dragon, Bielsko-Biała, s. 8–21.

Bracia Grimm... (2010), *Bracia Grimm*, w: Grimm Jakub i Wilhelm, *Baśnie braci Grimm*, przeł. Krzysztof M. Wiśniewski, Karolina Deling-Jóźwik, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki, s. 297–301.

- Bracia Grimm...* (2018), *Bracia Grimm*, w: Andersen Hans Christian, Perrault Charles, *Bracia Grimm, Najpiękniejsze baśnie*, przeł. Pamela Lange, Ewa Tarnowska, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki, s. 8.
- Gordziejewski Andrzej (2004), *Wstęp*, w: *Baśnie braci Grimm*, przeł. Marcelli Tarnowski, Emilia Bielicka, Wydawnictwo Elżbieta Jarмоłkiewicz, Zielona Góra, s. 6.
- Grabowska Aneta (2018), *Drodzy Czytelnicy!*, w: Grimm Wilhelm i Jakub, *Baśnie braci Grimm. Oryginalne*, t. 1, przeł. Dorota Syguła, Wydawnictwo WasPos, Warszawa, s. 7–8.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2003), *Baśnie dla dzieci*, oprac. tekstu polskiego Ludwik Cichy i in., Podsiadlik-Raniowski i Spółka, Poznań.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2004), *Baśnie braci Grimm*, przeł. Marcelli Tarnowski, Emilia Bielicka, Wydawnictwo Elżbieta Jarмоłkiewicz, Zielona Góra.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2007), *Czerwony Kapturek, Jaś i Małgosia, Stoliczku, nakryj się, Kopciuszek, Pani Zima*, przeł. Joanna Pietras, Marcelli Tarnowski [!], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2009), *Baśnie braci Grimm*, przeł. Eliza Pieciul-Karmińska, Media Rodzina, Poznań.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2010), *Baśnie dla dzieci i dla domu. Wydanie pełne*, t. 1–2, przeł. Eliza Pieciul-Karmińska, Media Rodzina, Poznań.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2011), *Baśnie*, spolszczył Mieczysław Rościszewski, Volumina.pl, Szczecin.
- Grimm Jakub i Wilhelm [2012], *Wszystkie baśnie i legendy*, przeł. Rozalia Skiba, Wydawnictwo REA, Warszawa.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2013), *Baśnie braci Grimm*, przeł. Szymon Budzowski, Wydawnictwo Jedność, Kielce.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2014), *Jaś i Małgosia i inne baśnie braci Grimm*, opowiedziała Marzena Kwietniewska-Talarczyk, Zielona Sowa, Warszawa.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2015a), *Czerwony Kapturek, Jaś i Małgosia*, Wydawnictwo Ibis, Poznań.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2015b), *Baśnie znane i nieznanne*, przeł. Sławomir Stodulski, Wydawnictwo Jedność, Kielce.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2016), *Baśnie*, przeł. Marcelli Tarnowski i in., Siedmióróg, Wrocław.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2017a), *Wszystkie baśnie i legendy*, wyd. 2 popr., przeł. Rozalia Skiba, Wydawnictwo REA, Konstancin-Jeziorna.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2017b), *Baśnie braci Grimm*, na podst. tłum. B. Londyńskiego, M. Tarnowskiego, Z. Kowerskiej, Wydawnictwo Dragon, Bielsko-Biała.

- Grimm Jakub i Wilhelm (2018), *Baśnie braci Grimm. Oryginalne*, t. 1, przeł. Dorota Syguła, Wydawnictwo WasPos, Warszawa.
- Grimm Jakub i Wilhelm (2021), *Baśnie wybrane braci Grimm na podstawie II wydania z 1819 roku*, przeł. Eliza Pieciul-Karmińska, Media Rodzina, Poznań.
- Karwacki Wojciech (2009), *Wstęp*, w: Grimm Jakub i Wilhelm, *Baśnie braci Grimm*, przeł. Marceli Tarnawski [!], Joanna Pietras, Oficyna Wydawnicza Foka, Wrocław, s. 5–6.
- Kieś-Kokocińska Katarzyna, Zagnińska Maria (2015), *Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków według Jakuba i Wilhelma Grimmów*, Wydawnictwo Greg, Kraków.
- Knogler Halina Teresa (2020), *Wstęp*, w: Grimm Jakub i Wilhelm, *O strzyżyku, który chciał zostać królem i inne baśnie*, wyb., przeł., il. Halina Teresa Knogler, Wydawnictwo Literackie Silva Rerum, Poznań.
- Królewna Śnieżka* (2010), przeł. Bronisław K. Jakubowski, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki.
- Królewna Śnieżka* (2016), przeł. Pamela Lange, Wydawnictwo Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki.
- Marcinik Barbara (2012), [nota o baśni], w: Andersen [Hans Christian], Grimm [Jakub i Wilhelm], *Baśnie. Dla dorosłych i dla dzieci wybrał Program Trzeci*, przeł. Emilia Bielicka, znak emotikon, Kraków, s. 38–39.
- Mikołajewski Jarosław (2006), *Jaś i Małgosia*, Agora, Warszawa.
- Philip Neil (2010), *Wprowadzenie: Bracia Grimm*, w: Andersen Hans Christian, Grimm Jakub i Wilhelm, *Najpiękniejsze baśnie dla dzieci*, przeł. Anna Zeller, Bauer-Weltbild Media, Warszawa, s. 17–20.
- Pullman Philip (2014), *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i młodzieży. Bez cenzury*, przeł. Tomasz Wyżyński, Wydawnictwo Albatros, Warszawa.
- Sabak Agnieszka (2011), *Posłowie*, w: Grimm Wilhelm i Jakub, *Baśnie*, oprac. Łukasz Rudnickii in., Skrzat, Kraków, s. 202–206.
- Świętochowska Irena Regina (2000), *Kilka słów o braciach Grimm*, w: Grimm Jakub i Wilhelm, *Baśnie braci Grimm*, oprac. Irena Regina Świętochowska, Agencja Wydawnicza Ostroróg, Warszawa, s. 196–197.

LITERATURA

- Brzozowski Jerzy (2001), *Czytelnik projektowany w przekładzie: problem paratekstu*, w: *Ślady obecności. Księga pamiątkowa ofiarowana Urszuli Dąmbskiej-Prokop przez kolegów, uczniów i przyjaciół*, red. Iwona Piechnik, Marcela Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 61–69.
- Danek Danuta (1980), *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

- Dybiec-Gajer Joanna (2011), *Parateksty w polskich przekładach powieści Marka Twaina. „The Adventures of Tom Sawyer” i „The Adventures of Huckleberry Finn” – między pomijaniem a dopisywaniem*, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. 7, red. Elżbieta Skibińska, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 55–83.
- Folta-Rusin Anna Kazimiera (2020), *Twarz i ciało książki. Wizualne manifestacje tekstów a problemy interpretacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Gajownik Sylwia (2010), *O „antybaśniach” słów kilka...*, w: *„Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. Bożena Olszewska, Elżbieta Łucka-Zajac, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, s. 311–321.
- Gajownik Sylwia (2014), *Polimedialność baśni klasycznych na przykładzie Królowny Śnieżki*, w: *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. Bernadeta Niesporek-Szamburska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 267–278.
- Genette Gérard (1997), *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, przeł. Jane E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511549373>
- Haase Donald (2003), *Framing the Brothers Grimm: Paratexts and Intercultural Transmission in Postwar English-Language Editions of the Kinder- und Hausmärchen*, „Fabula”, nr 44, z. 1/2, s. 55–69. DOI: <https://doi.org/10.1515/fabl.2003.010>
- Każmierczak Marta (2016), *Tekst, paratekst, przesunięcia interpretacyjne w polskich wydaniach Przygód Fandorina (część 1: parateksty graficzne)*, „Przegląd Rusycystyczny”, nr 1, s. 61–80.
- Każmierczak Marta (2016), *Tekst, paratekst, przesunięcia interpretacyjne w polskich wydaniach „Przygód Fandorina” (część 2: parateksty werbalne)*, „Przegląd Rusycystyczny”, nr 2, s. 66–94.
- Kowalczyk Kamila (2021), *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865–2015)*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław.
- Krajewska Monika (2019), *Od deski do deski: parateksty z perspektywy oryginału i przekładu*, „Rocznik Przekładoznawczy”, nr 14, s. 263–284. DOI: <https://doi.org/10.12775/RP.2019.013>
- Loewe Iwona (2007), *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Loewe Iwona (2020), *Tekst okładki w książce dla młodego odbiorcy. Analiza genologiczno-stylistyczna*, „Stylistyka”, nr 25, s. 371–388. DOI: <https://doi.org/10.25167/Stylistyka.25.2016.23>

- Papadima Maria (2011), *Głos tłumacza w peritekście jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia*, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. 7, red. Elżbieta Skibińska, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 13–32.
- Paprocka Natalia (2011), *Elementy perytekstu nieautorskiego w polskich wydaniach „Małego Księcia”*, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. 7, red. Elżbieta Skibińska, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 113–136.
- Pieciul-Karmińska Eliza (2013), „*Niebieska broda*”, czyli *dłaczego nie należy tłumaczyć baśni braci Grimm z języka rosyjskiego*, „*Język, Komunikacja, Informacja*”, nr 8, s. 58–77.
- Pieciul-Karmińska Eliza (2020), „*Nadpisane w tłumaczeniu*”, czyli *historia plagiatu tłumaczeniowego baśni braci Grimm*, „*Porównania*”, nr 1, s. 179–196. DOI: <https://doi.org/10.14746/por.2020.1.10>
- Staniów Bogumiła (2012), *Grimmowie w Polsce. Rekonesans bibliograficzny w 200 lat po „Kinder- und Hausmärchen”*, w: *Książka – Biblioteka – Informacja. Między podziałami a wspólnotą*, t. 3, red. Jolanta Dzieniakowska, Monika Olczak-Kardas, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce, s. 47–64.
- Szot Barbara (2011), *Przedmowy i dedykacje w książkach dla dzieci. Alan Alexander Milne w oryginale i w przekładach na język polski*, w: *Między oryginałem a przekładem*, t. 7, red. Elżbieta Skibińska, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 193–203.
- Tokarz Bożena (2017), *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*, „*Przekłady Literatur Słowiańskich*”, nr 1, s. 15–35.
- Woźniak Monika (2010), *Autor bez tekstu – tekst bez autora?*, „*Filoteknos*”, nr 1, s. 132–145.
- Woźniak Monika (2012), *Adaptacja w przekładach dla dzieci – gawęda terminologiczna*, „*Filoteknos*”, nr 3, s. 22–36.
- Zajac Michał (2000), *Promocja książki dziecięcej*, Wydawnictwo SBP, Warszawa.

| Abstrakt

KAMIŁA KOWALCZYK

Funkcje (i konsekwencje) wybranych paratekstów w edycjach baśni Grimmowskich wydanych w latach 2000–2021. Prolegomena

Artykuł koncentruje się na reprezentatywnych paratekstach towarzyszących polskojęzycznym edycjom baśni ze zbioru Jakuba i Wilhelma Grimmów wydanych na polskim rynku wydawniczym w latach 2000–2021. Na podstawie m.in. przedmów,

posłowi, blurbów, informacji zawartych na czwórcie tytułowej, kolofonów podjęto próbę zasygnalizowania problemów badawczych, dotyczących kulturowego statusu baśni Grimmowskich, jaki wyłania się z paratekstów. Szczególną uwagę zwrócono na strategie nadawcze redaktorów, wydawców i tłumaczy oraz potencjalne odbiorcze konsekwencje elementów stanowiących obudowę i uzupełnienie tekstu właściwego baśni.

Słowa kluczowe: Jakub Grimm, Wilhelm Grimm, baśń, paratekst, *Kinder- und Hausmärchen*

| Abstract

KAMILA KOWALCZYK

Functions (and Consequences) of Selected Paratexts in Editions of Grimms' Fairy Tales Published in 2000–2021: Prolegomenon

This article focuses on representative paratexts accompanying Polish language editions in fairy tales from Jacob and Wilhelm Grimms' selection published in Poland in 2000–2021. On a basis of forewords, afterwords, blurbs, information included in prelims, and colophons, an attempt was made to signal research problems concerning the cultural status of Grimms' fairy tale emerging from paratexts. Particular attention was paid to communication strategies of editors, publishers and translators, as well as to potential consequences in how elements surrounding and supplementing the actual text of a tale were received by the readers.

Keywords: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, fairy tale, paratekst, *Kinder- und Hausmärchen*

| Biogram

Kamila Kowalczyk – dr, pracuje w Zakładzie Literatury Ludowej, Popularnej i Dziecięcej Instytutu Filologii Polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Obszary jej zainteresowań: genologia baśni, recepcja baśni Grimmowskich w kulturze polskiej, kulturowa historia literatury dziecięcej i młodzieżowej, historia i genologia kultury popularnej, folklor jako tworzywo kultury współczesnej. Autorka monografii *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów*

w polskiej kulturze literackiej (1865–2015) (2021) oraz *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej* (2016). Laureatka Nagrody Naukowej Leopoldina 2022.

E-mail: kamila.kowalczyk@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0001-7717-8905

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

„Dzieciątko, ostrym skrwawione krzemieniem” O obrzezaniu Jezusa w poezji barokowej

Kulturowo-teologiczne obrazy dzieciństwa Jezusa uwikłane są w szereg różnorodnych strategii interpretacyjnych Biblii wynikających ze skomplikowanej struktury nowotestamentalnej opowieści, znanej przede wszystkim z Ewangelii wg św. Łukasza. Zawiera ona rozbudowany opis zdarzeń związanych z nawiedzeniem Maryi, rolą Józefa, narodzinami Jezusa, jego obrzezaniem i ofiarowaniem etc. Przekaz biblijny właściwie od początku został podporządkowany ideom religijnym. Służyły one nie zaspokojeniu ciekawości czytelników, ale przekazywaniu wiary na potrzeby określonych gmin chrześcijańskich. Dlatego też redaktor/autor odpowiedzialny za ostateczny kształt ewangelii zdecydował się na „punktowy” obraz dzieciństwa Jezusa, który obejmował ważne wydarzenia w jego historii, dodajmy, odpowiednio ustrukturyzowanej narracyjnie i odpowiadającej ówczesnym formom literackim, zakorzenionym w Starym Testamencie. To Biblia hebrajska dostarczała bowiem materiału literackiego, by stworzyć opowieść o Jezusie jako oczekiwanym Mesjaszu. Należy też dodać, że poza kanonicznymi tekstami powstawały apokryficzne ewangelie dzieciństwa Jezusa. Wpisywały się one w schemat unaocznienia i dookreślenia żywota Jezusa. Na styku tekstu kanonicznego i pozakanonicznego oraz różnych form narracji mistycznych pojawiają się obrazy dzieciństwa Jezusa, rozpowszechnione w średniowiecznych nurtach pobożności. Służyły one przede wszystkim podkreśleniu człowieczeństwa Chrystusa, które staje się przedmiotem refleksji

i medytacji, co jest widoczne choćby w przedrenesansowych pieśniach na Boże Narodzenie (Nowicka-Jeżowa 2001: 7–42). Również piśmiennictwo religijne doby baroku odwołuje się do motywu dzieciństwa Jezusa. Celem niniejszego artykułu jest omówienie barokowych tekstów, które dotyczą wyeksponowanego w ewangelii wątku związanego z dziecięctwem Syna Człowieczego – obrzezania.

W kulturze religijnej dzieciństwo Jezusa „wytwarzało” znaki odwołujące się do warstwy alegorycznej i symbolicznej. To przede wszystkim żydowski rytuał obrzezania zostaje przywołany przez siedemnastowiecznych twórców. Okazuje się, że odgrywał on ważną rolę w poetyckich rozważaniach, które anonsują fantasmagoryczne sceny dzieciństwa Jezusa (ewangelia i apokryfy). Należy też dodać, że wątek obrzezanego dzieciątka związany był ze swoistym kodem religijnej mowy, który domagał się deszyfryzacji.

Poetom doby baroku towarzyszy sensualna imaginacja oraz wysiłek intelektualny służący zgłębieniu biblijnej frazy: „A gdy spełniło się ośm dni, iżby obrzezano dzieciątko, nazwano jest imię jego JEZUS” (Łk 2, 21)¹. Zdanie to na trwałe wyznaczyło sposób artykulacji dzieciństwa Syna Człowieczego, które łączyło się z religijnymi zdarzeniami, zakorzenionymi w żydowskiej kulturze, o czym wspominał przekaz Ewangelii wg św. Łuksza. Dzieciństwo zostało wpisane w czas sakralny, nie było widziane jako okres beztroski, ale przyjmowało zgodnie chrześcijańską z teologią Wcielenia wymiar ocalający i zbawczy dla człowieka. Dlatego też poetyckie konceptualizacje obrzezania poruszają się po określonych sposobach prezentowania Jezusowego dzieciństwa. Korespondują z motywami obecnymi w średniowiecznych kolędach czy pieśniach oraz motywami apokryficznymi, zawartymi w *Żywocie Pana naszego Jezusa Chrystusa Pseudo-Bonawentury*.

Kasper Miaskowski w *Wierszach na Boże Narodzenie* trzykrotnie odwołuje się do sceny obrzezania. Jego wiersze zakorzenione są nie tylko w liturgii kościelnej, ale i w ówczesnych schematach retorycznych, które pozwalają na eksplikację scen opisanych w Nowym Testamencie. W czterowersowym epigramacie 6. *Na Obrzezanie Pańskie* barokowy poeta notuje:

Przedwieczny on Syn, spłodzony nam z Panny,
zakonn(ej) w ósmy dzień nie uszedł rany
i zaraz nad miód imię Jezus odniósł,
bo ten zbawienną sam chorągiew podniósł (Miaskowski 1995: 65).

1 Wszystkie cytaty podaję za tłumaczeniem Jakuba Wujka (Wujek 1999).

Pisząc o akcie obrzezania, Miaskowski odwołuje się do tajemnicy Wcielenia. Przede wszystkim zgodnie z biblijną symboliką ósmego dnia święto obrzezania (jako znak przymierza) łączy ze wspomnieniem imienia Jezusa, a samo rytualne wydarzenie jest potwierdzeniem człowieczeństwa Boga². Pojawiający się symbol chorągwi stanowi odniesienie do mesjańskich symboli zwycięstwa i zjednoczenia ludu wybranego przez Jahwe: „I podniesie chorągiew między narody, zgromadzi wygnańce Izraelowi, i rozproszone Judzkie zbierze od czterech stron ziemi” (Iz 11, 12). Obrzezanie Jezusa wytwarza zatem szereg znaczeń – i to one zdają się interesować Miaskowskiego, którego poetycka wyobraźnia oscyluje pomiędzy naocznością obrazu a jego religijnymi odniesieniami. W kolejnym tekście (7. *Na toż*) czytamy:

Dzieciątko, ostrym skrwawione krzemieniem,
obrzeż Twych serca pod grzechów brzemieniem,
by próżne starych już więcej nałogów,
żyzny z uprawnych niosłyć kłos odłogów (Miaskowski 1995: 66).

Ciało małego Jezusa zostaje uchwycone w sieć znaczeń. Podkreślenie somatyczności żydowskiego obrzędu w pierwszej linijce przez podobne współbrzmienie słów zostaje wpisane w wymiar symboliczny. Apostrofie do Jezusa towarzyszy prośba o „obrzezanie” serca, łącząca się z alegoryczną interpretacją *circumcisio*, która poza literalnym znaczeniem (choć budzącym opór przed reprezentacją wizualną) była nośnikiem sensów moralnych i duchowych (Steinberg 2013: 179–180).

Odwołanie do wątku obrzezania serca i jego rozwiniętą interpretację możemy odnaleźć w *Rymach duchownych* Sebastiana Grabowieckiego. W utworach tego barokowego poety, poza natrętnym wątkiem *vanitas*, eksponowaniem nędzy kondycji ludzkiej i grzechu, pojawiają się nie tylko wiersze wzorowane na tekstach psalmów, ale też utwory związane z katolickimi obrzędami i świętami. Po raz kolejny liturgia koegzystuje z poezją, warunkując formę modlitewnej wypowiedzi. W jednym z *Rymów* mamy zatem nawiązanie do aktu obrzezania. Wczesnobarokowego poety nie interesuje cielesna rana, ale jej

2 Idea Wcielenia przeczyła wszelkim tendencjom manichejskim, a jej rozumienie zostało wypracowane na kanwie licznych dogmatycznych sporów. Kazania doby potrydenckiej chętnie nawiązują do pism Ojców Kościoła, polemik z doketystami, wszelkiej maści nestorianami i monofizytami. O herezjach w kontekście obrzezania jako potwierdzenia człowieczeństwa odwiecznego Logosu wspomina choćby Fabian Birkowski (Birkowski 1620: 98, 108).

znaczenie. Sam moment ekspozycji Jezusowego ciała, zawarty w apostrofie, ustępuje wykładni moralnej:

Obrzezują Twe święte, Panie, ciało
by stąd ludzkiemu poddane niestało
zakonu, tegoż by wolą pełniło
z posłuszeństwa się nigdzie nie chroniło.

Daj, Synu Boży, daj, o Synu Wieczny,
mnie też obrzezać mój zbytek serdeczny
serce ze złych myśli, z spraw przemierzłych ciało
by w Twym zakonie zawždy dzierżało (Grabowiecki 1996: 94).

„Obrzezanie”, o którym mówi autor, nie przyjmuje jakości sensualnych, jest ono figurą posłuszeństwa wobec boskich przykazań. Druga zwrotka została zainicjowana wezwaniem, zaznaczającym kenozę odwiecznego Syna. Przyjęcie ciała przez Boga jest bowiem uniżeniem, podporządkowaniem Boga-człowieka prawu. Jeżeli Chrystus przyjął ciało (symboliczny ruch ku ludzkiemu *profundum*) i stał się dzieckiem, to człowiek powinien wyzuć się z tego wszystkiego, co kojarzone jest z somatycznością (ruch ku górze)³. Ciało grzesznika jest bowiem ciałem naznaczonym winą, dlatego musi być poddane obrzezaniu, rozumianemu jako usunięcie tego, co grzeszne. Jakub Wujek pisze:

Trzeba tedy naprzód obrzezać wszystkie zbytki, tak jak w ubiorach, jako i potrawach [...]. Trzeba obrzeczować uszy [...]. Trzeba obrzeczować język [...]. Trzeba obrzeczować wszystko ciało od pożądliwości cielesnych, które przeciw duszy walczą [...]. Ale nade wszystko trzeba obrzeczować serca nasze; tak jakoż ma on czas Żydom i dziś wszystkim chrześcijanom Pan Bóg przykazuje (Wujek 1584: 112–113)⁴.

Podobnie Marcin Laterna w obszernym modlitewniku *Harfa duchowna* zawiera takie oto słowa w błagalnej prośbie: „Racz obrzezać myśli, słów i czyny, wszystkie zmysły we mnie, słudze swym” (Laterna 1612: 446).

3 To stały motyw kazań dotyczących Bożego Narodzenia (zob. Szczukowski 2012: 86–90).

4 Por. „Mają być obrzezane oczy nasze, ręce, nogi, język, pamięć, rozum, wola; niechaj oczy na próżności i na marności tego świata nie patrzą, niechaj ręce nie tykają się czego nie potrzeba, nogi niechaj nie chodzą na drogi zakazane, język niechaj nie przysięga nadaremnie [...]” (Birkowski 1620: 103).

Obrzezanie dzieciątka staje znakiem oczyszczenia z grzechu. Miaskowski w cytowanym już wyżej utworze (7. *Na toż*) uruchamia następujący ciąg znaczeń:

Pokrop je zaraz izopem rumionym,
onym co płynął po ciałku zranionym,
bo gdy je strumień Twój wykąpie święty,
celują i śnieg od głowy do pięty (Miaskowski 1995: 66).

Zwróćmy uwagę na przemieszczenie sensów. Deminutyw *ciałko* połączony z epitetem *zranione* podkreśla naznaczenie rytualnym nożem. Wypływająca krew w interpretacji poety na zasadzie symbolicznych skojarzeń łączy się z duchowym uzdrowieniem, czego dowodem jest parafraza słów z psalmu pokutnego 50 (51): „Pokropisz mię hizopem, a będę oczyszczony, omyjesz mię, a będę nad śnieg wybielony” (Ps 50, 9). Hizop został utożsamiony z krwią płynącą z ciała Jezusa. Jej czerwień usuwa szkarłat grzechu⁵. Krew dzieciątka kojarzy się również z wodą chrzcielną, która obmywa z pierworodnej zmazy i – jak zaznacza Piotr Skarga – „prawdziwie od grzechów wybawia” (Skarga 1595: 509). Mamy zatem do czynienia ze swoistym metonimicznym zestawieniem czy może symbolicznym zrównaniem krwi i wody. Krew Chrystusa jest także zapowiedzią sakramentu: „Aby Żydzi – pisze Jakub Wujek – mieli też byli swój sakrament to w zakonie starym na oczyszczenie grzechu pierworodnego znamię, którym by mogli być rozeznani od pogańskich, a niewierzących ludzi” (Wujek 1584: 110). Tekst poetycki oraz fragmenty kazań jednoznacznie wskazują na model interpretacji wątków biblijnych odnoszących się do Jezusa.

5 „Choćby były grzechy wasze jako szarłat, jako śnieg wybieleją; i choćby były czerwone jako karmazyn, będą białe jak wełna” (Iz 1, 18). Należy dodać, że w kulturze żydowskiej obrzezanie też łączono z symboliką prześlągania i ofiary. Marek Baraniak pisze: „W rabinicznej dyskusji na temat obrzezania kluczowym elementem staje się symbolika krwi. Według Księgi Rodzaju (Rdz 17) Abraham wypełnił wezwanie Boga, obrzezując się «tego samego dnia». Za sprawą podobnej frazy w Księdze Kapłańskiej (Kpł 23, 28), odnoszącej się do Dnia Prześlągania (*Jom Kippur*), połączono samoobrzezanie Abrahama z tym świętem. Wiąże się z tym przekonanie, że Świątynię zbudowano w miejscu, gdzie Abraham dokonał obrzezania, a jego krew została wylana tam, gdzie później znajdował się ołtarz. Łącząc w ten sposób opowiadanie z Księgi Rodzaju z symboliką składania ofiar ze zwierząt, nadano obrzezaniu Abrahama nowe znaczenie. Nie tylko potwierdza ono obietnicę liczne go potomstwa i ziemi dla potomków, ale podobnie jak wszystkie ofiary jest prześląganiem za grzechy” (Baraniak 2013: 99). Warto w tym miejscu podkreślić, że w poezji barokowej Wacław Potocki wskazywał na obrzezanie jako ważny aspekt kultury żydowskiej (zob. Borkowski 2013: 53–54).

Wszystko, co wydarza się w Starym Testamencie, jest prefiguracją, zapowiedzią wydarzeń w Nowym Testamencie. Dlatego też pojawia się w cytowanych wypowiedziach obca religii żydowskiej kategoria sakramentu czy grzechu pierworodnego. Uchwycenie obrzezania jest nieodłączne od określonego sposobu uprawiania egzegezy biblijnej, tak mocno opartej na wyłuskiwaniu wszelkich możliwych sensów, związanych z zapisanymi wydarzeniami, które należy czytać w kontekście określonych hermeneutycznych ustaleń, wykorzystywanych w kaznodziejskim dyskursie⁶.

W powyższym obszarze znaczeniowym sytuuje się kolejny utwór Miaskowskiego 8. *Na zaczynanie Nowego Roku*. Wiersz ten, nawiązujący bezpośrednio do kalendarza liturgicznego, inicjują słowa:

Oto nam w twarde Nowy Rok mrozy
 (oby szczęśliwie) zaczął Syn Boży,
 z członeczków bielszych kości słoniew(ej)
 rumiony lejąc zdrój za grzech Jewy (Miaskowski 1995: 66).

W utworze tym ma miejsce zespolenie kolorów bieli i czerwieni oraz niewinności ciała Jezusowego i przelanej krwi, która zyskuje zbawienne znaczenie dla każdego człowieka. Miaskowski pisze:

W stajennym bo On pokorny źłobie
 lekarstw przyniósł górnej chorobie,
 a dziś, pisany Zakonie, twoje
 brunatną kroplą znaczy podwoje.
 Abrahamowe piątno zawiera
 też krew, co niebo twarde otwiera,
 gdzie nie od Greka różny Żyd będzie,
 lecz za stół z Sarą i Agar siędzie (Miaskowski 1995: 67).

Z łatwością można dostrzec odwołania do listów św. Pawła (1 Rz 1, 13–17; Kol 3, 11; Gal 4, 21–31), wskazujących na uniwersalizm odkupienia⁷. Poeta próbuje zatem nadać religijne sensy krwi, która nazaczyła ciało dziecięcia.

6 Wątek ten jest raczej oczywisty, nie będę go w tym miejscu rozwijał (zob. np. Brzozowski 1975: 398–421).

7 Warto w tym miejscu przypomnieć, że odwołania do listów św. Pawła w kontekście sceny obrzezania Jezusa wypływają z adaptacji tych wątków teologicznych, które ukazywały wyższość nowego przymierza nad starym, łaski nad prawem (zob. Baraniak 2013: 87–91).

Dostrzega w niej antycypację zbawienia, które dokonało się nie tylko dzięki krwawej ofierze, ale i Wcieleniu. W wierszu *III. Jasełeczka nowo narodzonego Dzieciątka Jezusa Boga Przedwiecznego* poeta opisuje wydarzenia z dzieciństwa Jezusa. Autor *Zbioru rytmów*, stosując nieraz ryzykowne zestawienia semantyczne i metafory, nieustannie podkreśla, że dzieciątko jest realnym, namacalnym znakiem wcielenia – w żłobie, napisze poeta, „wieczne kwili Słowo” (Miaskowski 1995: 30)⁸. Bóg Wcielony jest zatem oglądany, słyszany, wreszcie dotykany, a jego ciało podlega obrzędowemu usunięciu napletka. Po raz kolejny Miaskowski, nawiązując do biblijnych wątków, wskazuje:

Ledwie wschód ósmy słońce pokazało,
a już kropi krwią twoje,
Izraelu, podwoje,
gdy krzemień ostry kryształowe ciało,
szczęśliwy Abrahamie,
na twe piątkuje zamię (Miaskowski 1995: 31).

Uwaga barokowego poety koncentruje się na krwi jako znaku ofiary, co jest widoczne w dalszej części utworu, w której pojawia się odesłanie do biblijnej sceny portretującej starca Symeona: „Już umieram bezpiecznie / kiedy wiedze, że wiecznie / Pan chce z krwią swoją trwać zawsze w przymierzu” (Miaskowski 1995: 32). Poeta nieco inaczej rozkłada akcenty niż Wujek, u którego w tłumaczeniu Nowego Testamentu nie pojawia się wzmianka o krwi Chrystusa: „Teraz puszczasz sługę, Panie, w pokoju według słowa Twego, gdyż oczy moje oglądały zbawienie twoje, któreś zgotował przed oblicznością wszystkich narodów: Światłość na objawienie pogan i chwałę ludu twego Izraelskiego” (Łk 2, 29–32). Z drugiej jednak strony w dalszej części swej wypowiedzi Symeon kieruje słowa do Maryi: „Oto ten położon jest na upadek i na powstanie wielu w Izraelu [...] i duszę twą własną przeniknie miecz” (Łk 2, 34–45), które były interpretowane jako zapowiedź cierpień Maryi. Stąd pewnie poeta wprowadza motyw obrzezania i krwi, który – na zasadzie asocjacji znaczeniowych – można odczytać jako prefigurację Męki Chrystusa. Obrzędowe cięcie wykonane na dziecku antycypuje śmierć krzyżową dorosłego Jezusa. Mamy tu do czynienia z nieco spetryfikowanym wątkiem, który spotykamy choćby w kołędach innego wczesnobarokowego poety – Kaspra Twardowskiego. Dla przykładu warto przywołać jeden z fragmentów zawarty w *Piosneczkach Emmanuelowych*:

8 Wątek ten omawia szerzej Antoni Czyż (zob. Czyż 1995: 193–206).

Ale to co za lament zachodzi me uszy,
 czy to nasłodszy Jezus przenaświętszej duszy.
 Krwaworześne we żłobie z płaczem leje zdroje.
 Patrząc na [...] przyszłą srogą mękę swoją;
 tonie we łzach wylanych zbawienny żłób jego (Twardowski
 1619: A3r).

Nietrudno zatem zauważyć, że poetów doby baroku interesuje omawiany wątek, który można także spotkać w ikonografii (Montusiewicz 1984: 117–133) czy tekstach medytacyjnych. Jest to widoczne choćby w poczytnym na gruncie polskim dziełku *Podręcznik życia chrześcijańskiego* Ludwika z Granady. Hiszpański zakonnik pisze:

Rozważaj w tej tajemnicy najpierw spowodowany obrzezaniem ból [...]. Ból był tak wielki, zwłaszcza ósmego dnia, że Jezus mało nie umarł od tego. Widzisz ile jesteś winny Panu, który tak wcześniej zaczął cierpieć tak wielkie bóle i ciężko pokutować za szpetotę twoich grzechów. [...] Zważ także na ból i łzy św. Józefa [...], a jeszcze większy Jego Najświętszej Matki, która dużo bardziej go umiłowała, i patrz na staranie, z jakim tuliła i uciszała Dziecię [...]. I z jakim szacunkiem musiała zebrać te święte resztki i najdroższą krew, której cenę tak dobrze znała (Ludwik z Granady 1987: 192).

Akcentowanie cierpień małego Jezusa, tak charakterystyczne dla pobożności pasyjnej, niezwykle mocno uwidacznia się w jednym z fantasmagorycznych fragmentów *Wirydarza* Stanisława Grochowskiego. W jego utworach, wzorowanych na Jakubie Pontanusie, jak pisze Justyna Dąbkowska, „liryzm i czułośćkowość są kontrastowane ze zwrotami bądź antycypującymi mękę [...], bądź niosącymi znak hołdu i czci” (Dąbkowska 1997: 15). W *Pożalowaniach rozmaitych dolegliwości dziecięcych*, wskazujących na ludzką kondycję Wcielnego Boga, pojawiają się poetyckie fragmenty, które zdecydowanie wskazują, że niedogodności życia Zbawiciela są tak naprawdę przygotowaniem do krzyżowej męki⁹. W wierszu II. *Na obrzezanie P[ana]* Jezusowe czytamy:

9 Fabian Birkowski, dokonując zabiegu hiperbolizacji i będąc tego całkowicie świadomy, pisze: „Bóg zraniony, Bóg uderzony, okrutny Bóg sam na się [...], aby nam był łaskawy, wdzięczny, miły; zbiera ciężar z karków naszych, a sam na się kładzie; wylewa krew, aby nas wyzwolić od ran krwi. I podobno nie przynosi takiego cudu Chrystus na krzyżu

Skoro w ósmym dniu z głębokiego morza
w czerwonej karze wyjechała Zorza,
przychodząc kapłan w poważnej osobie,
niesie ból ciężki, drogie Dziecię, Tobie.
Bo gdy obrzędy dawne zachowuje
i Abramowym znakiem Cię piątuję,
zrzyna okrutnie skorupą zostrzoną
skóreczkę z ciała świeżuchno zrodzoną (Grochowski 1997: 55).

Spojrzenie Grochowskiego zdecydowanie bardziej koncentruje się na fizycznym bólu Jezusa. Zwróćmy uwagę, że autor *Wirydarza* posługuje się deminutywami („ciałko”, „skóreczka”), które kontrastują z leksyką wskazującą na cierpienie (piętnowanie, zrzynanie etc.). Realność zranionego ciała poświadczona zostaje, by użyć sformułowania Ludwika z Granady, „świętymi resztkami” oraz krwią, którą Jezus w „raniuchnym wieku” wylewa na obmycie ludzkich przewin (Ludwik z Granady 1987: 192). Warto podkreślić, że zastosowana metaforyka nie tylko skupia uwagę odbiorcy na fizjologicznym aspekcie obrzezania, ale będzie odsyłać do duchowych znaczeń, które czytelnik powinien rozpoznać i uchwycić¹⁰.

Kolejny fragment przynosi imaginatywną scenę, znaną z przekazów apokryficznych:

Jakie kwilenia, o niemowięteczko,
jakie kwilenia, mała Dziecineczko,
srogość boleści Twojej wyrażały,
łzy Matce Twojej serce rozkrawały!
Weź, weź na ręce Dziecię rozrzwonione,
weź, Panno święta, weź Dziecię skrwawione;

przybity, tysiącem ran zraniony, jaki przynosi w tym wieku dziecięcym obrzezany i farbowany swą własną krwią” (Birkowski 1620: 108).

- 10 O „świętych resztkach” wspomina w swych kazaniach Birkowski. Nie znajdziemy jednak u barokowego kaznodziei niezdrowej fascynacji cielesnym „artefaktem”. „Obrzezek” m.in. oznacza odrzucenie grzesznych przyzwyczajzeń, a nade wszystko „chrzest święty [...], w którym umiera i odradza się człowiek, i pogrzebawszy starego Adama w świętej fontannie, ubiera człowieka w nowe szaty” (Birkowski 1620: 109). Zainteresowanie „obrzezkiem” ujawnia się w encyklopedycznym dziele *Nowe Ateny* Benedykta Chmielowskiego, który zgodnie z konwencją *scientia curiosa* umieszcza go wśród wielu relikwii. Autor encyklopedii skrupulatnie odnotował też jego dzieje i cuda związane z historią owego osobliwego „artefaktu” (zob. Chmielowski 2003: 10–12).

weź, a w boleściach tulić Go usiłuj,
 obłapiaj, całuj, głaszcz, ściskaj, umiłuj.
 A śmieję się k Niemu, mów co pieszczonego,
 przyciśni k sobie Synaczka złotego.
 Wyjmuj pierś rychło do Jego usteczek,
 z której wysysać zwykł swój pokarmeczek,
 bo gdy się jego słodkością uraczy,
 wszystkich ran, wszystkich boleści zabaczy (Grochowski 1997: 55).

Nieco inaczej niż u Miaskowskiego dwukrotnie użyte słowo *kwilenie* nie zostaje odniesione do abstrakcyjnego pojęcia Słowa (odsyłającego do dogmatu o wcieleniu Logosu), ale do cierpiącego dziecięcia. Fragment ten można odczytać jako postrzeżenie dzieciństwa Jezusa w kontekście mających nadejść cierpień. Maryja, do której zwraca się podmiot (np. anaforyczne „weź”), zostaje sportretowana niczym późniejsza *mater dolorosa*, która już nie będzie tuliła „Dziecineczki”, ale skrwawione i zmasakrowane ciało Męża Boleści. Należy także zaznaczyć, że wiersz ten zawiera najważniejsze wątki, które pojawiają się w innych utworach zawartych w *Wirydarzu: iv. Na rozmaite przyszłe Pana Jezusowe kłopoty* i *v. Na nieprzystojność przyszłej śmierci*. To w nich podmiot wskazuje, że niedogodności narodzin Jezusa, obrzezanie, płacz dziecka antycypują finalną scenę kaźni, która spotka „nóżeczki śliczne, ręczynki kochane” (Grochowski 1997: 57).

Obrzezanie, wspomniane na kartach ewangelii, interesowało poetów barokowych, usiłujących dociec sensów tego religijnego aktu związanego z próbą portretowania małego Jezusa, wyrażenia istoty jego posłannictwa, które ujawniło się nie tylko w wieku dojrzałym, ale już w dzieciństwie. Autorzy tekstów poetyckich, co oczywiste, odwołują się nie tylko do konwencji utworów kołędowych, związanych ze świętami Bożego Narodzenia, ale wchodzi w dialog z tradycją religijną (czy teologiczną), próbującą uchwycić znaczenia przypisywane „Abrahamowemu piętnu”, które odsłania przede wszystkim cielesność i człowieczeństwo Syna Bożego. Jednocześnie poetyckie sensory korespondują z tekstami kazań, w których hermeneutyka omawianej sceny biblijnej podporządkowana jest wykładni zmierzającej do wyłuskania znaczeń przypisywanych wydarzeniom dotyczącym małego Jezusa. Przyjmują one bogatą symbolikę, która w świecie religijnych fantazmatów nade wszystko wskazywać będzie na mękę Jezusa jako ukoronowanie jego drogi życiowej.

| Bibliografia

- Baraniak Marek (2013), *Na ciele czy na duszy? Obrzezanie w polemice żydowsko-chrześcijańskiej*, „The Polish Journal of Art and Culture”, nr 1, s. 79–101.
- Birkowski Fabian (1620), *Kazania na niedziele i święta doroczne*, Drukarnia Andrzeja Piotrkowczyka, Kraków.
- Borkowski Andrzej (2013), *Żydzi w literaturze polskiej XVII wieku. Wacław Potocki: Ogród nie plewiony*, w: *Jews and Slavs*, t. 23, red. Wolf Moskovich, Roman Mnich, Renata Tarasiuk, Stowarzyszenie Tutajteraz, Jerozolima–Siedlce, s. 45–56.
- Brzozowski Mieczysław (1975), *Teoria kaznodziejstwa (wiek XVI–XVIII)*, w: *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, t. 2, cz. 1., red. Marian Rechowicz, TN KUL, Lublin, s. 398–421.
- Chmielowski Benedykt (2003), *Nowe Ateny. Wybór*, oprac. Michał Hanczakowski, Universitas, Kraków.
- Czyż Antoni (1995), *Ton dziecięcy Miaskowskiego. Boże światło dla zbożnej czeladki*, w: tenże, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Ogród Książ, Warszawa, s. 193–206.
- Dąbkowska Justyna (1997), *Wprowadzenie do lektury*, w: Grochowski Stanisław, *Wirydarz albo kwiatki rymów duchownych o dziecięciu Pan Jezusie*, wyd. Justyna Dąbkowska, Instytut Badań Literackich, Warszawa, s. 5–17.
- Grabowiecki Sebastian (1996), *Rymy duchowne*, wyd. Krzysztof Mrowcewicz, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Grochowski Stanisław (1997), *Wirydarz albo kwiatki rymów duchownych o dziecięciu Pan Jezusie*, wyd. Justyna Dąbkowska, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Laterna Marcin (1612), *Harfa duchowna*, Drukarnia Andrzeja Piotrkowczyka, Kraków.
- Ludwik z Granady (1987), *Abyś nie zapomniał, że jesteś chrześcijaninem*, wybór i przeł. Krystyna Niklewiczówna, W Drodze, Poznań.
- Miaskowski Kasper (1995), *Zbiór rymów*, wyd. Alina Nowicka-Jeżowa, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Montusiewicz Roman (1984), *Prefiguracja męki i adoracja Dzieciątka w utworach kołędowych Kaspra Twardowskiego. Próba interpretacji ikonograficznej*, „Roczniki Humanistyczne”, nr 1, s. 117–133.
- Nowicka-Jeżowa Alina (2001), *Wizerunki Dzieciątka w średniowiecznych pieśniach na Boże Narodzenie*, w: *Chrystus w literaturze polskiej*, red. Piotr Nowaczyński, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin, s. 7–42.
- Skarga Piotr (1595), *Kazania na niedziele i święta całego roku*, Drukarnia Andrzeja Piotrkowczyka, Kraków.

- Steinberg Leo (2013), *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, przeł. Marek Salwa, Universitas, Kraków.
- Szczukowski Ireneusz (2012), *Między odrzuceniem a zbawieniem. Problematyka ciała w piśmiennictwie religijnym polskiego baroku*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz.
- Twardowski Kasper (1619), *Kolęda, Nowe lato, Szczodry dzień abo Piosneczki Emmanuelowe*, Drukarnia Dziedziców Jakuba Siebeneichera, Kraków.
- Wujek Jakub (1999), *Biblia*, oprac. Janusz Frankowski, Vocatio, Warszawa.
- Wujek Jakub (1584), *Postylle katolickiej o świętych...*, Drukarnia Mateusza Siebeneichera, Kraków.

| Abstrakt

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI

„Dzieciątko, ostrym skrwawione krzemieniem”. O obrzezaniu Jezusa w poezji barokowej

Celem niniejszego artykułu jest omówienie barokowych tekstów, które dotyczą wyeksponowanego w ewangelii wątku obrzezania. W kulturze religijnej dzieciństwo Jezusa „wytwarzało” znaki odwołujące się do warstwy alegorycznej i symbolicznej. To przede wszystkim żydowski rytuał obrzezania zostaje przywołany przez siedemnastowiecznych twórców. Okazuje się, że odgrywa on ważną rolę w poetyckich rozważaniach, które odwołują się do motywów związanych z okresem świat Bożego Narodzenia, wchodzą w dialog z tradycją religijną (czy teologiczną), próbującą uchwycić znaczenia przypisywane obrzezaniu Jezusa.

Słowa kluczowe: obrzezanie, poezja barokowa, Dzieciątko Jezus, wcielenie, tradycja religijna

| Abstract

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI

„Dzieciątko, ostrym skrwawione krzemieniem” [A Child, Bloodied with Sharp Flint]: On the Circumcision of Jesus in Baroque Poetry

The aim of this article is to discuss the baroque texts that are concerned with the theme of circumcision as described in the gospel. In religious culture, Jesus' childhood “produced” signs referring to the allegorical and symbolic layer. It is primarily

the Jewish ritual of circumcision that was invoked by seventeenth-century authors. It turns out that it plays an important role in poetic considerations that refer to motifs related to the Christmas period, enter into a dialogue with the religious (or theological) tradition, trying to grasp the meanings attributed to the circumcision of Jesus.

Keywords: circumcision, Child Jesus, baroque poetry, incarnation, religious tradition

| **Biogram**

Ireneusz Szczukowski – dr hab. prof. uczelni, pracownik naukowo-dydaktyczny Wydziału Literaturoznawstwa UKW w Bydgoszczy; główne kierunki zainteresowań badawczych: literatura staropolska w kręgu historii idei; piśmiennictwo religijne doby baroku. Artykuły, szkice, recenzje publikował m.in. w „Baroku”, „Pamiętniku Literackim”, „Litteraria Copernicana”. Autor książek: *Inspiracje augustyńskie w poezji polskiego baroku* (Bydgoszcz 2007); *Między odrzuceniem a zbawieniem. Problematyka ciała w piśmiennictwie religijnym polskiego baroku* (Bydgoszcz 2012); *„Ćwiczcie się w nabożeństwie”. Studia o kazaniach Tomasza Młodzianowskiego* (Bydgoszcz 2017).

E-mail: iszczukowski@wp.pl

ORCID: 0000-0001-6520-2218

ALICJA DĄBROWSKA

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Pamięć, pamiętanie, zapominanie dzieciństwa w *Trzy po trzy* Aleksandra Fredry

*[...] młodość przecie kiedyś miałem, tak jak i wy,
drogie kwiateczki, starość mieć będziecie.*

(Fredro 1987: 99)

*I tak też [...] widział swe dzieciństwo Fredro, ten
stary Fredro.*

Uważał, że był wówczas nad wyraz szczęśliwy.

(Rymkiewicz 1982: 46)

„Pamiętanie jest procesem, którego rezultatem są wspomnienia”, a pamięć stanowi „pewną zdolność” (Erll 2020: 20–23). Ona i zapominanie są ze sobą scalone na poziomie indywidualnym. Dzieje tworzenia wspólnej sukcesji i myślenia o pamięci sięga antyku, ale dopiero lata osiemdziesiąte XX wieku dały asumpt naukowemu nią zainteresowaniu¹. Określając tę dyspozycję jako *humanum*, Fryderyk Nietzsche pisał, że ma ona swą drugą stronę – „siłę” plastyczną, ograniczającą pamiętanie od zapominania, ważne od nieważnego (Nietzsche 1996: 88–89). Badaczki tej kategorii uznają, że regułą w przetwarzaniu empirii pamięci jest zapominanie – leżą one obok siebie w „ciągłej interakcji”, jak „małe wysepki na morzu zapomnienia” (Assmann 2016: 74; Erll 2020: 24). Chcąc coś spamiętać, coś innego selektywnie zapominamy. Z wielości zdarzeń, osób pamięta się pewną ich ilość.

Dziewiętnastowieczny przełom w ujmowaniu związanej z egzystencją pamięci – romantyczny „boom pamięciowy” (Erll 2020: 15) – ma swoje powody: „korzenie nowoczesnej świadomości historycznej, [...] określającej zachodnią kulturę pamięci” tkwią w drugiej połowie XVIII wieku, prowadząc do rozdziału teraźniejszości od przeszłości (Assmann 2016: 133). John Locke – autor *Mysli*

1 Kwestia pamięci ma ogromną literaturę przedmiotu (*memory studies*) (Kostkiewiczowa 2019: 10 i nast.).

o *wychowaniu* (1693) – nazwał pamięć autobiograficzną „warunkiem tożsamości jednostkowej”, pojawiła się „romantyczna idea tożsamości przez pamięć”, a dominującą „koncepcję **pamięci jako ars**” zastąpiła sugerująca zapominanie „**pamięć jako vis**” (Erl 2020: 63, wyróżz. – A.D.), by w XIX wieku wykształcić historyczną świadomość mijania przeszłości. Adam Mickiewicz doniosłą cechę narodów słowiańskich w kulturze polskiej tej doby – ideę upamiętniania – tłumaczył faktem historycznym (Mickiewicz 1997: 273), Julian Ursyn Niemcewicz pisał, że żyje „w czasie pamiętników: nigdy ich nie wychodziło więcej – dziwić się temu nie należy” (*Pamiętniki swoich czasów*; cyt. za: Marzec 2017: 37). To, że tradycyjne ujęcia pamięci nie ustępowały, widać we Fredrowskim użyciu przedromantycznego pojęcia skarbonka/„skarbunka pamięci” (Fredro 1987: 23²), zgodnego ze znaną od antyku ideą pamięci-magazynu/schowka/pojemnika, obecną m.in. w trzynastowiecznej encyklopedii – „skarbniczka”, „strażniczka” (Latini 1992: 53).

Pamięć słownikowo znaczy: „siła duszna, udziałane przez nią wrażenia zachowująca i wspominająca, [...] . Gdy dusza rozsądek czyni w rzeczach, zowie się rozumem; gdy rozamiętywa, zowie się pamięcią” (Linde 1995: 29). Etymologicznie łączy się z sensem służącego utrwaleniu i pamiętaniu *pamiętnika* – „człowiek pamiętający, świadek” (Brückner 1989: 392–393); „który co pamięta [...] społeczny świadek” (Linde 1995: 30). Pytając o utrwalone w *Trzy po trzy* świadectwo Fredry odnośnie do postrzeganego w trzech kontekstach obrazu dzieciństwa³, czynimy to w tle toczącego się dyskursu na temat tego, jak pamiętać i przekazywać pamięć o faktach minionych, które stały się historią, nie funkcjonując na poziomie pamięci komunikatywnej. Fredro-autor wspomnień, jako ich świadek-uczestnik, widzi kraj dziecinny etapowo. Niemowlęstwo sytuuje w Surochowie – mglistym, „jak obraz w śnie”, najmłodsze lata – w malowniczo położonej Nienadowej – „zamglonej”; jak „lube [...] wspomnienie” (T 126), wiek dziecinno-młodociany – w „dokładnie” już pamiętanej Beńkowej Wiszni i mieszkaniu w lwowskiej kamienicy „u Judki na rogu ulicy Syxtuskiej” (T 122). Nie ukazuje on rozwoju kolejno: od noworodka po dojrzałość. Wybrane okresy dzieciństwa miesza z tymi z młodości, prezentując je tak, jak nasuwają mu bodźce długotrwałej pamięci świadomej. O tym, które fakty do niej trafiają, decyduje intensywność równoczesnych emocji.

Choć „pamięć jest pierwiastkiem budującym historię” (Erl 2020: 71), to współczesny dyskurs o niej przeciwstawia historię ocalaną we wspomnieniu —

2 Kolejne cytaty oznaczam skrótem tytułu T oraz numerem strony.

3 Jako wynikający z biologii i prawa istotny etap życia, okres edukacji i miejsce dziecka w rodzinie (Ariès 2010: 5 i nast.).

krytycznej nauce ekspertów. Kontekstem indywidualnego trybu pamiętania jest pamięć kulturowa, której ogląd sięga do „najróżniejszych tekstów kultury” (Saryusz-Wolska 2009: 18). Ukazany z jednostkowego ujęcia dzieciństwa i młodości główny temat „pamiętnika z epoki napoleońskiej” ma „szczęście” do narratora – Fredry. Dzięki niemu stał się on obecny w pamięci i bezpośrednich potomków, i ogółu na poziomie kulturowym. Pisarz czyni bowiem swoje dzieciństwo i wiązaną z młodością wojnę napoleońską polem pamięci komunikacyjnej (Assmann 2008: 64–81), ale i kulturowej – innego trybu wyobrażania sobie przeszłości (Erl 2020: 53–60). Fredro – „historyk-antykwarysta” (Nietzsche 1996: 102) – wyobraża sobie „jako «współczesny» albo «dzisiejszy» większy fragment przeszłości” (Huizinga 1985: 274), łączący się z jego życiem. Ocaleni pamięcią dawni ludzie, miejsca, sprzęty stanowią dlań świeckie relikwie, „utrwalane” w pamiętniku przed wpływem „czasu ubiegłego”, jawiącego mu się „zniszczeniem” obrazów „tak silnie wyciskających w umyśle dziecinny” (T 92). Jest „przejęty ważnością swej misji przekazywania historii następnym pokoleniom” (Czermińska 1976: 269). Wspominki osobiste Fredry – „dynamiczne medium subiektywnego przepracowania doświadczeń” i relacji – są niezbędne. Tworzą „obraz własnej tożsamości”, choć mały ich ułamek „buduje szkielet implikowanej historii życia” (Assmann 2016: 41). Współczesne badania psychologiczne autobiograficznej pamięci jednostkowej „podkreślają jej dynamiczną, kreatywną i narracyjną naturę oraz funkcję tożsamościową” (Erl 2020: 171). Otto Gerhard Oexle uznał za wyznacznik tożsamości indywiduum to, że jednostki doświadczają przez pamięć ciągłości siebie i orientują się w świecie na podstawie minionych doświadczeń (zob. Nowak, Paczkowski, red. 2019: 19). Odnosząc pamiętnik do pierwszych etapów życia, grających istotną rolę w rozwoju emocjonalnych i mentalnych atrybutów człowieka, autor ma poczucie pokoleniowego rytmu istnienia. Ten „proces twórczy i konstruktywny” „przenika czuła pamięć o przodkach należących do wspólnoty rodzinnej, regionalnej i narodowej” (Cassirer 2017: 86; Nowak, Paczkowski, red. 2019: 12).

Dziś głównie znany jest Fredro komediopisarz, choć zawód pisarski zaczął dwukierunkowo. Debiut publicystyczny dwudziestoczterolatka – *Rzut oka na terażniejsze wychowanie młodzieży*, wydany bezimiennie przez Adama Chłędowskiego w „Pamiętniku Lwowskim” (1818) – akcentuje dar polemiczny autora do debaty na temat modelu edukacji dzieci i młodzieży. Poważną rozprawę łączy z napisanym w połowie życia pamiętnikiem zbieżność treści, nie stylu: ujemny, znany z autopsji obraz zaniedbań wzorcowej do schyłku XVIII wieku, a jedynej, wobec zamknięcia z rozbiorami szkół rodzimych, edukacji domowej. Tożsamy jest też sąd o amatorstwie ówczesnych, w pamiętniku ironicznie zwanych „Boską plagą”, „guwernerów, chodzących wszechnic” (T 117). W *Rzucie* autor sprzeciwia

się nie tylko obu modnym trybom nauki domowej, ale i w konwiktowym widzi wadę: „niedożór przełożonych”, choć przyznaje, że „towarzystwo dzieci dla dziecka jest pierwszą szkołą świata”. Radzi, by w promowanych przezeń towarzystwach edukacyjnych pilnowano, „by godziny nie szły na marne” (Fredro 1980: 35–37; zob. Jonca 1994: 246–248). Celność i trafność tych uwag potwierdzają badania, że najniższy na początku XIX wieku poziom oświaty był w Galicji (Barszczewska-Krupa 1985: 91 i nast.).

Edukację domową, której fenomen długo stanowił normę w wychowaniu wzorem szlacheckim (zob. Dąbrowska 2020: 40–44, 2022a: 103–124), odbiera Aleksander, jego trzech młodszy bracia i starszy o cztery lata Seweryn. Przyganę swych edukatorów łączy on z obrazem wspólnotowego „długiego stołu”, przy którym stały, zgodny z hierarchią szlachecką był tryb zasiadania. „U góry” zasiadał ojciec-gospodarz, „jak to mówią: na pierwszym miejscu, kiedy gości nie było”. Na co dzień bywało przy nim kilkanaście osób: prócz członków rodziny także sadzany na wyróżnionym miejscu – po lewej stronie, domownik – rezydent domu, Biegański, a na szarym końcu stołu – „kilku dworzan” (T 126). Panujące w domu stosunki Fredro pamięta prawie idyllicznie, choć jego – syna szlacheckiego – edukacją zajmowali się nie zawodowi pedagodzy, a guwernerzy domownicy, uczący „wiedzy ogólnej w niezbyt [...] rozległym zakresie”, dobrych manier, „przyzwoitości” i „moralności” (Lasocka 2001: 43, 49) oraz dyrektorzy – dydaktycy od konkretnych dyscyplin. Pamięć hierarchii siadania dowodzi, że Fredro, wychowywany w atencji dla władzy ojca, ceniał tę wspólnotę i jedność domowego ogniska. Radość tej reminiscencji tłumi figlarnie wyrażony żal o pobieżny tryb nauki. Organizował ją w domu dzieciom senior rodu, najmując niefachowych kierowników umysłowych, będących przygodnymi domownikami. Pamiętani są oni przez wzgląd na swe kontrastowe osobliwości, jak „pierwszy autokrata umysłowy” Fredry – „Heckel, Szwajcar o łbie kędzierzawym i kabłąkowatych nogach”, co „nietęgo uczył”, ale i „człowiek światły, przy tym i muzyk niezły” (T 118). Podobnie też zapamiętany został Płachetko – jako „poważna figura” w „koszuli zawsze brudnej”, „guwerner Polak w owym czasie zatapiającej nas francuszczyzny”, o którym mawiano: „Nie tak mądry, jak się zdaje”, gdyż „sam umiał niewiele”, „nic nie robił” (T 117, 126), co powielali jego uczniowie. Te słabe punkty zauważa dzięki krótko uczącemu „Frederki” szkolnym trybem „pedagogowi w całym znaczeniu tego słowa” (T 118), wykwiintnemu Piotrowi Trawińskiemu. W kanonie kształcenia młodego szlachcica był także taniec, którego nauczyciel – Kurc – jak i nauczyciele rysunku („do którego miałem niejaki usposobienie” T 122) – Romanowski, muzyki – „pocziwy, dobry” Matłowski – i fechtunku – głuchy spec od szabli, Frik von Lindelfeld (T 120) – tworzyli grono zajmujące mniej honorowe miejsca przy

długim stole. W pamięci „pierwszego geniusza komicznego w kraju” (Żeleński 1956: 44) cała ta oryginalna gromadka ma żartobliwie przyprawione zabawne kurioza i dziwactwa. Ojciec nie traktował edukacji priorytetowo i nie przeciążał dzieci nauką – nowe, modne przedmioty dokładał stopniowo. Matka dbała zaś o ich biegłość we francuskim – dziesięcioletni Aleksander pisze z wyprawy z ojcem do Cisny w latach 1803–1804 list do domu, przepraszając swą „maman kochaną”, że „niepofrancusku” pisze, ale jeszcze nie potrafi „pofrancusku pisać jak po polsku” (Fredro 1976: 27).

Fredro portretuje siebie jako miłośnika i mistrza tańca, który „zajął” go „szczególnie mocno”, dowcipnie akcentując swą dobrą sprawność fizyczną lwowskiego dansera z „ciężkimi” (sic!) obowiązkami w czasie balowania (T 122). Liberalne poglądy na wartość, istotę i rolę tańca młody Fredro wyraził też w niepublikowanych sądach publicystycznych, w których respektuje „ludyczną rzeczywistość obyczajowości z jej prawdziwymi i arcyłudzkimi urokami natury” (Zakrzewski 1993: 24). Pisarz wspomina, że cztery lata brał żmudne lekcje gry na fortepianie, lecz czując do tego awersję, nie czynił postępów, co puentuje, że nie należy „tracić czasu”, gdy „podrostek mocno sięka przy muzyce” – jest to „oznaką słabego usposobienia ucznia i powinno zwracać uwagę rodziców” (T 120). Tyle że śmiech Małłowskiego, nauczyciela fortepianu, był „pierwszym certyfikatem, nobilitującym komediowy koncept młodego Fredry” (Jonca 1993: 245). Podobnie było z unikaniem w okresie chłopięco-młodzieńczym przez Olesia lektury książek, odwrotnie do „fechtunku, tańcu i ekwitacji” (zalecanych w dziele Johna Locke’a; Outram 2008: 93), które preferował w nauce, bo zaczęte „lekcje matematyki” przy trzeciej nabawiły go „febry” (T 122). Mając więcej w mieście niż na wsi pretekstu do próżnowania, książki „w rękę” nie wziął, a jeśli „czytał, to romanse”, wówczas modne (T 118), których scenariuszy twórczo użył w komediach (Inglot 1978: 90–141, 1986: 40–50). Pamięta, że nie mając 16 lat, wyrósł „z Olesia [...] na pana Aleksandra” (T 146–147) – gdy mieszkając na stałe we Lwowie, zaczął „w świat wchodzić po trosze”, a oddając wizyty na salonach, nie usłyszał: „A do książki, smarkacze!”. Na siebie wtedy – „dość pocieszną figurkę” o „rudym łbie, w loki jak w zawijane zrazy zafryzowanym”, noszącego się zgodnie z modą francuską i aprobatą ojca („frak brązowy z czarnym aksamitnym kołnierzem” i żółtymi dodatkami; T 122), czyniącymi strój eleganckim i ekscentrycznym – spogląda z upływem czasu z autoironią i uśmiechem dystansu do piętnastolatka. Młodzieńczą werwę, zapał i testosteron oddaje fraza: „było nas wszędzie pełno. Lansadowaliśmy [...] popod okna panięskich konwik-tów” (T 122). Modny w stroju i bon tonie, witalny w czasie pierwszej kampanii 1809 roku, która „w porównaniu z późniejszymi była kwiecistą [...] tryumfalną przechadzką dzieci wracających w rodzinne zagrody”, „wskakuje” w pierwszych

tygodniach w wojnę jak w przygodę: z entuzjazmem i wigorem właściwym temu wiekowi – „jak młody sarniuk na kwiecistą łąkę” (T 90). W pokojowym czasie życia garnizonowego oddaje się grom towarzyskim: „pantofel, gra w karty, niezbyt dowcipna, ale nieoceniona dla zakochanych” (T 99). Trwała, akcentująca predylekcję do mody, a sięgająca dzieciństwa, jest kultowa „miłość do pięknego, białego, kolistego płaszcz”. Wywołana zostaje ona w pamięci Fredry somatycznym bodźcem kojarzenia śpiewu Niemcewicza o Krzywoustym „Jeszcze Bolesław był małym dziecięciem” z wizytą-obrazem ubranego w obszerny, z długą peleryną osłaniającą ramiona i barki płaszcz gościa, który wywarł na ówczesnym „jeszcze dziecięciu” takie wrażenie, że odtąd rysował „po wszystkich kopertach i każdym świstku siebie zawsze w płaszczu” (T 81). Znalazszy się w środku atmosfery tolerancji, laicyzacji i wzorców francuskich, a probuje je, wspomniawszy naśladowany „w upały po mustrze” eksces „popsutego dziecka towarzystwa warszawskiego” – „strój ojca Adama bez liścia figowego”, zwany „szlafrokiem” (T 94–95).

Jako nastolatek niezbyt pilnowany, nie przyswaja sobie wiedzy teoretycznej – przed kształceniem umysłu zalecano rozwijać ciało. W szlacheckich domach kładziono nacisk na rozwój fizyczny młodych istot. Radził to oświeceniowy chemik i lekarz, Jędrzej Śniadecki, dowodząc w wielokrotnie wznawianej, a po raz pierwszy wydanej w „Dzienniku Wileńskim” rozprawie *Uwagi o fizycznym wychowaniu dzieci* (1805), że nowe miejsce dziecka w nowożytnej rodzinie przypada na wiek XVIII (Chaunu 1989: 92–93; Bołdyrew 2008: 221; Outram 2008: 92). Jako że Aleksander w latach 1807–1808 był już młodzianem, należało go, wedle Śniadeckiego, „nieznacznie do nauki wabić [...], ale i ta nauka nie powinna przerywać [...] swawoli i wolnego biegania” (Marzec 2017: 63). Tej „swobodnej rozpuście” (Marzec 2017: 63) służyły trzy podróże wakacyjne z ojcem w góry sanockie, wielka atrakcja w życiu braci Fredrów. Pamięta pierwszą w ogóle, „dłuższą i ciekawszą jak do Włoch” wyprawę do Cisny, będącą okazją do wdrażania Olesia do wpisanej wtedy w plan wymaganych zajęć nauki jazdy konnej (T 128). Retrospekcję tę wzbogaca twórca motywami zagrożeń, zdarzeń osobliwych, cudownych ocaleń, jak w poetyce popularnej powieści przygodowo-podróżniczej, odniesionej do interpretacji memuarów (Cieński 1979: 188). Nadto wprowadza w tym fragmencie poetykę paidialną, odniesioną do świata wyobraźni, mechanizmów spostrzegania i myślenia Olesia (Adamczykowa 2008: 29), czyniących z uczestników baśniowe i przygodowe postacie, jak „straszny, kiedy na wietrze tabakę zażywał”, Płacheto czy budzące lęk spotkania z „Góralami z długimi włosy, w ciemnych guńkach i dużych kapeluszach”, obrazowo oddane przenośnią: „O! Wtenczas dusza była na ramieniu” (T 130). Nadzwyczajne jest ocalenie zagrożonego życia młodego Fredry podczas przeprawy

konnej przez kamienisty San, które tłumaczy jako cudowne, gdy ratuje go stary masztalerz, drwiąc z jego niezdarnej „bereiterskiej sztuki”. W autokomentarzu niby lekceważy ryzyko, choć w junactwie górę bierze strach: „Żaden majtek, po burzliwej żegludze wstąpiwszy na brzeg, nie odetchnie tak błogo jak ja, kiedy ujrzałem się na stałym lądzie”; „Wielki to był wstyd bać się konia albo okazać złe usposobienie na jeźdźca” (T 129).

Będąc pierwszy raz w górach pokrytych „czarnym lasem” i wizualizując „jednostajne ogromy, objawiające potęgę, wielkość natury”⁴, wspomina pokorę i trwogę, jakich doznawał, kojarząc z wizją „z kolebki jeszcze wzięte [...] powiastki o czarownicach i rozbójnikach” (T 130). Dzięki pobytowi w Hoczwi nauczył się znosić trudy, niewygody, i doskonale jeździć konno. Wpływ to dawniejszej „czarnej pedagogiki”, radzącej osvajanie dziecka z trudnymi warunkami i niewygodą, uznającej „wychowanie pieszczotliwe” za szkodliwe dla rozwoju, i sądów Locke’a o świeżym powietrzu i ćwiczeniu ciała (Outram 2008: 96).

Bardzo „głęboko utkwily w pamięci” syna wspomnienia „dobrego i kochanego ojca”. Wyraża „uczucia wzięte dziecięcą duszą z ust ojca”, pisząc, że „miejsce urodzenia jest świętością dla serca, jest księgą, w której człowiek czyta aż do śmierci dzieje swojego szczęścia, bo dzieje lat dzieciennych” (T 132). Był to czas „pefen uciech” i egzotyki dla młodych paniczów, chłonących „wszystko”, co „nowe dla słuchu i wzroku”: Łupiennik, strzelanie z fuzji, dające „nie przeczuty”, „stokrotny odgłos, biegnący i wracający po górach”, łapanie pstrągów, kielbików i zręczne skakanie w rzeczce „z kamienia na kamień” – skoki kończące się ześlizgnięciem nogi były „powodem do śmiechu bez końca” (T 134). Sanocka kolebka Fredry, malownicza i poetyczna wobec okolic Beńkowej, odcisnęła ślad we wzrokowej i słuchowej pamięci Fredry. „Audiosfera (*audiospace*) i pejzaż dźwiękowy (*sounspace*)” mają bowiem ogromne dla niej znaczenie: „coś tak swobodnego a tęsknego razem, tak stosownego do tej poważnie milczącej natury gór” mają „trąby z kory johasów” o tonie „melodyjnym, nieco jednostajnie przeciągłym, powtarzanym, a raczej rozciągającym echem po skałach i lasach” (T 133). Naoczna reminiscencja wiąże się też z cieszącą dzieci wizualnie świetlaną iluminacją w ogrodzie dworu Beńkowej jako tłem trwających do białego dnia tańców, świadcząc, że przezwany wcześniej „staruszkciem” chłopak lubił wesołość, bez troskę i figlarność, swobodę i wszelką radość. Taką sprawia obiad pod lipami i całonocny bal z okazji imienin rodziców, gdy „kilka dni upiekło się bez lekcji” (T 126). Wznawiając „zapamiętany krajobraz dzieciństwa” (Lasocka 2001: 37) z „mekki” małej fazy – Nienadowej, taksuje z nostalgią osobiste

4 Na ile kontakt z naturą, w myśl *Emila* Jana Jakuba Rousseau, wynika z sądu ojca, trudno ustalić.

straty w rzeczach kiedyś zdających się wielkimi, w których tkwi wielki potencjał ewokowania wspomnień z tej ery (Nowak, Paczkowski, red. 2019: 28), łącząc je z refleksją o przemijaniu, bezdusznym zgubnym upływie lat, pokoleń, co „bez śladu i pamiętki” „przepędzają jak obłoki wiatrem parte” (T 125). Wyciąga ze „skarbanki” pamięci wzrokowej („jeszcze w oczach” ma „na środku dziedzińca kompas”, „kaplicę ze swymi obrazkami i pochylonymi ścianami”; barwy ścian komnat i typowych dla sof w „pokoiku niebieskim” obić „w białe i karmazynowe atlasowe pasy”; T 92), słuchowej („w uszach [...] dzwoni brzęczące echo dużej, ciemnej sieni, przez którą biegło się do niej krzycząc, klaszcząc i tupając zarazem”; T 125). Fredro umieszcza głęboko „dokładnie pamiętane” obrazy mebli i detali rzeczy użytkowych z dworowego etapu życia: wysadzone kolbuszowskie biureczko „naszej matki”, „złocone filiżanki”, „świeczniki alabastrowe i tysiąc jeszcze fraszek”, kominek, „którego gzymsy i gzymsiki stały się nigdy niedościgniętym wzorem dla wszystkich kominków w sąsiedztwie” i „w mahoniowych ramach ladszafty podług Ruisadaela” na jednej ścianie, a „widoki Tivoli i fontanny Egerii” – na drugiej (T 92). Te ślady rewolucji w kulturze materialnej petryfikują w pamięci obraz matki o kolekcjonerskich zamiłowaniach do gromadzenia rzeczy ładnych, gustownych, czyniących atmosferę splendoru i komfortu (Outram 2008: 117–121).

Śniadecki twierdził, że pamięć „dziejów naszej młodości” jest u starych ludzi mocniejsza, trwalsza, „lepsza i dłuższa”, jeśli wtórowały im „czucia żywsze”, „wrażenia na zmysły mocniejsze, czulsze i liczniejsze” (Marzec 2017: 69–75). U Fredry nierozłączne są też pamięć i węch, grając „aktywną rolę w procesie wzniesienia utraconych wspomnień” (Assmann 2016: 113): zmieszany „zapach róż i nasturcji” w „altance, nazwanej Szopką” (T 92) na „pół wieku przed Proustem” (Falkowski, Stępień 2009: 136) przywraca cudowne reminiscencje, dzięki czemu w euforii „odpomina” on utracone detale, które zabrał czas – raju ziemskiego i ludzi, z którymi łączyły go serdeczne, trwałe więzi. Fredrowa wspomniana jest jako osoba wrażliwa estetycznie na piękno natury i sztuki, lubiąca wijące się w jej ogrodzie kwiaty, których woń – „niematerialny” zmysł – pozwala pamięci przez asocjację czuciową „odpominać” to, co istotne, uruchomić „pamięć wertykalną” (Markowski 2013: 272), dającą gwarancję prawdy ewokacji płynącej z wnętrza wspominającego. „Wiek dziecienny” jest stałym punktem na linii życia – leży „przed duszą, świeży, jaskrawy i równie rozległy, rozleglejszy nawet co do czasu, i co do miejsca, niż było w istocie” (Markowski 2013: 272). W optyce dziecięcego wieku wszystko wydaje się większe, a dni i pory roku – dłuższe:

bo kiedyż dłuższe jak w dzieciństwie [...]; pokój, po którym harcowa-
liśmy na laskowych rumakach, wielką owa kaplica, / Gdzie tuląc się do

Matki, skryci w jej odzieże, / Jej tylko zrozumiałe pletliśmy pacierze...
[...]. Przy lekcjach ten czas niemiłosierny laź jak na żółtciu (T 126, 132).

Łączony z wizją „mroźnego” dnia, co „zabiał na wschodzie”, „świec po pokojach”, co „tłaly czerwono”, i ostatnim westchnieniem „najlepszej, najtroskliwszej matki” dyskretny, subtelny wpis o jej śmierci i zmianach „w rok niespełna” po tej stracie w rodzinie Fredry daje bodziec do dziękczynnego, aprobatywnie pojmującego psychikę i naturę kobiecą upamiętnienia jej. Zamglona, niewyrazista w pamięci ogólna jej wizja – „zawsze zajętej ogrodem” – nie potrafi odpamiętać „rysów jej twarzy” (T 144–145). Wytyczone płcią role siostr – misję „córki, żony, matki, pełnioną z poświęceniem się nieustannym” – określa lakonicznym, wymownym porównaniem, że jeśli one „ściągnąć mogą promyk świętości, pewnie on świeci nad duszami siostr moich [...]. Ich ciche cnoty przesuwaly się niezważane, bo same nie zdawały się mieć pojęcia swojej wartości” (T 145).

Prokobiocy sąd Fredry jako „skarbnicy nowych wartości moralnych” wynika z wpływów tradycji polskiej, kultury francuskiej, postępu cywilizacyjnego i obyczajowości XVIII wieku, ale i wzrastającej w oświeceniowym modelu rodziny roli matki w edukacji dziecka (Outram 2008: 92, 123), z którą łączyła go tak istotna we wczesnej fazie rozwoju (Słaboń-Duda 2011) więź.

Pobyty w Hoczwi umilały też kształcające, wielce się słuchaczom podobające opowieści ojca – wziętego w pamięci syna gawędziarza, który w deszczowe, smutne dni opowiadał przy kominie miejscową historię o rozbojach herszta rozbójników, Wulfa, i „odważnym, ale przy tym trochę zawadyji i wielkim wściubskim” szlachcicu, Kitajgrodzkim (T 139–141). Podobnie utrwaliły się Aleksandrowi-dziecku w pamięci ucha – gawędami – i wzroku – jakimiś kuriozami oryginalne okazy szlacheckie z podgórskiego odludzia. Miły „szczególnie dla dzieci” był facecjonista i „improvizujący łgarz”, „kochany Krzyżanosio”, animujący dziecięcy esprit, niczym „historie z tysiąc jednej nocy”. Gdy on tylko „się odezwał: «Razu jednego...» – już wszystkie oczy były na niego zwrócone, wszystkie uszy natężone” (T 135). Czas rekreacji był okazją do dozwolonych przez ojca figli i psot, sprawianych temu „może ostatniemu egzemplarzowi dworaka”: napuszczenia os do jego izby, nakładzenia włosienia pod prześcieradło, włożenia jaj do butów, poczęstowania go piwem z wodą, miast winem, „a wodą zamiast wódki” (T 135). Mający w czasie wypraw 8–11 lat Oleś dzięki tym uczącym gadkom o przeszłości – „integralnej części domowego wychowania szlacheckiego” (Leszczyński 2020: 27) – utwierdzał swą tożsamość narodową i rodową. Obowiązuje i w małoletniości Fredry sąd, że gawędą „młodzieniaszek [...] wykształcił się na człowieka” (Wójcicki 1840: 14).

Zacząty w 1844 roku, ukończony w głównym zrębie w 1846, ulepszone i otaczane troską do kresu życia pamiętnik chciał Fredro pierwotnie zachować jako pamiętkę – w rękopisie. Wahania co do decyzji druku *Trzy po trzy* niwelują sądy badaczy, widzących w tekście coś więcej (Rymkiewicz 1982: 73), choć sam autor, trwale przywiązany do przekazanej spadkowo dzieciom „pamiętki uczuć”, pisał: „Nie do druku – bo nie warte druku” (Czajkowska 1969: 54). Oddając jednak na łożu śmierci dyspozycję edycji *Trzy po trzy* potomnym, ocalił artefakt pamięci kulturowej – źródło wiedzy o autorze, ale i o epoce. Rozważając aliaz pamięci i pisma, Platon (*Fajdros*) krytykuje tę unię jako szkodliwą dla pamięci „żywej” (Nowak, Paczkowski, red. 2019: 34), ale jej petryfikacja jest konieczna – pamięci wymaga mówiący w *Trzy po trzy* o jej zawodności „ja, pan Fredro” (T 88), autor-jednostka i członek wspólnoty: węższej – rodzinnej, szerszej – narodowej i ogólnoludzkiej. Fredro jest w tekście bez retuszu, opowiada życie od momentu w domowej tradycji domyślnie datowanych „wedle rachuby [...] piastunki” narodzin: z powodu spalenia metryki wraz z plebanią daty nie dowiedziono, a nadto stąd, jak żartobliwie dodaje, „w onym czasie proboszcze na mokro oficjowali, a na sucho pisali” (T 97). Surochów, gdzie spędził pierwsze miesiące życia i „skąd raz wywieziony na rękę piastunki już nigdy nie wrócił[em]” (T 126), łączy Fredro z pamięcią osób z najwcześniejszego kręgu domowego. Jego ciepłe słowa o profesji niańki potwierdzają, że w „domach szlacheckich zgodnie z panującym zwyczajem dziećmi od urodzenia zajmowały się mamki i piastunki” jako „pierwsze «obce» w życiu dziecka” (Kulesza-Woroniecka 2014: 367; Żołądź-Strzelczyk 2002: 205). Akapit odnoszący się do tajnego zarania życia Fredry brzmi jak w romansie popularnym, a pisarz kreowany jest jak literacka postać. Spisując dzieje lat chłopięc-młodzieńczych, autor interpretuje je: pewne zdarzenia wybiera, inne eksponuje lub pomija, stosując autocenzurę – zapominanie aktywne (Assmann 2016: 75). Wybiórczo odpominając okienka „spod grubej strzechy świecące w noc daleką”, zagadkowo, niejasno napomyka o kochaniu się „po raz pierwszy... nie, po raz drugi” (T 60). Każde spisywanie, tak „jak zapamiętywanie – jest procesem narracyjnym, który konstruuje pewną opowieść” (Erl 2020: 69) – w obu wiele rzeczy musi być zapominanych, skoro „autobiografia jest najbardziej selektywną formą sztuki” (Cieński 1979: 183). Wspominki Fredry stanowią „wycięty, bez kontekstów «przedtem» i «potem», moment” (Assmann 2016: 42), są niepowtarzalne i postrzegane specyficznie, a ich natura – ulotna i labilna. Opowieści o dzieciństwie nie zaczynają się we wstępie narracji *Trzy po trzy*. Początek życia osadza pisarz w środku pamiętnika. Mówiąc: „słowa trącą zagadką”, dodaje, że uniknąłby zawilości, zaczynając „jak Bóg przykazał, od początku” (T 97). Literacką autokreację sugeruje przez chaotyczny, zgodny

z amorfizmem pokrewnych gatunków⁵, ułatwiający mu łączenie różnych etapów dziecięctwa styl, tonację, język narracji (Cieński 1979: 179). Zawarte w przywołanych relacjach z pobytu w górach jako momentu szczęśliwego, ale i ważnego poznawczo niewyjaśniane przez narratora regionalne nazwy, zwroty, pojęcia (*Lupiennik, bundz, bryndza, drożysko, na uszyjku*) stanowią uznaną przez odbiorcę normę. Specyficzny, kolokwialny i „kwiecisty styl gubernialny” (T 98) z formułą: „myślę, że wszyscy pamiętają...” pozwala pleciuchowi paplającemu „trzy po trzy”⁶ szkicować obraz świata w spontaniczny i plastyczny sposób. Swoboda struktury narracyjnej odpowiada ludzkiej nieliniarnej pamięci narratora: dezorganizującej i bezładnej, a jej wizja świata, dostrzeżona przez młodzieńca z końcem epoki napoleońskiej i porządku oświeceniowego, traktowana jest jako niepojęta konieczność, przypadkowość (Rymkiewicz 1982: 90). Rówieśnik pokoleniowy Fredry, Ludwik Adam Jucewicz, kojarzy natłok zachowanych w umyśle wspomnień z „labiryntem” (Marzec 2017: 42). Koncepcja pamiętania, jaką obdarza Fredro-autor Fredrę-narratora, nie pozwala pamiętać zdarzeń chronologicznie, a selekcję wyjaśnia zasada idealizacji dzieciństwa. Przywołując zdarzenia przeszłości i uczucia z nią się łączące, autor podlega co do niej złudzeniu – uszlachetnia ją. Tę bliską relację pamięci z wyobraźnią widzieli francuscy moralisci XVII i XVIII wieku (Nowak, Paczkowski, red. 2019: 24), a Karol Libelt pisał, że „prawdziwa czynność pamięci jest dziełem wyobraźni” (Marzec 2017: 100). Fredro nie tworzy „prawdziwej” autobiografii – opowiada bezładnie o spowitych bardziej mgłą fantazji niż pamięci latach swobodnego, radosnego, szczęśliwego dzieciństwa. W wyprawie w głąb pamięci stosuje znamienne dla wywodu stanowiącego pastisz wypróbowanych i akceptowanych stylów literackich manierę. Przy wielu inspiracjach i szerokim rozumieniu „literackości” (Balcerzan 2013: 152) „pamiętnik literata” (Cieński 1979: 186) z wczesnego i późniejszego dzieciństwa jest jedyny w swoim rodzaju jako tekst, w którym Fredro opowiada z dystansu czasu, w lekkiej, żartobliwej optyce własną historię ze skąpyimi portretami osób z domowego kółka: rodziców, piastunki, rodzeństwa, wujostwa i minionego

5 Wzory *Trzy po trzy* to gawęda szlachecka, osiemnastowieczna angielska powieść humorystyczna Laurence’a Sterne’a, poemat dygresyjny i in., zob. Czajkowska 1987: 15; Destree-Van Willder 1994: 215; Rymkiewicz 1982: 72, 77–79, 178; Cieński 1979: 176, 186; Falkowski, Stępień 2009: 123–124.

6 Dystans do wspomnień Fredro sugeruje poetykę, jak sam to określa, „brzydkiego nałogu”: zbaczania z tematu – tłumaczy ją tytułowy termin „pleść trzy po trzy” (T 61–62, 23, 68, 70–71, 144–145), czyli bawić się jak dziecko „wspominkami” lat dzieciństwa, beztrudnie oddawania się niczym niezakłócaną szczęśliwości.

siebie w aspekcie codzienności i obyczajowej autentyczności. Chcąc uczynić wybrane elementy celem pamięci autobiograficznej (Erll 2020: 226), narrator o takiej intencji dokonuje na nich w dziele o „piętnie osobistym” procesu formacyjnego – implikuje własny sposób i styl widzenia realiów (Cieński 1979: 184). Różniąc się od typowego gawędziarza, zaznacza dystans: mniejszy – do ożywianej osobistej przeszłości, większy – do terażniejszości – odbiorcy są od niego młodszy i nie z kręgu kontuszowych sarmatów. Nawiązuje zaś do ducha takiego gawędziarza, widząc powód historycznych niepowodzeń szlachty „wiecznie młodej” w romantyczności jej narodowego charakteru. Ona ma „strzec święcie w tajnikach serca wiarę swoją i te przykazania, które niegdyś Bóg nam i osobno każdemu narodowi udzielił” (T 151). Kreśląc cel puszczenia gubiącego wątki „pióra za błąkającą się pamięcią”, notuje w „organizatorze narracji – pamięci-sercu, jak w „języku biblijnym” i romantycznym myśleniu o pamięci. U Georga Wilhelma Friedricha Hegla wspomnienie to „coś głęboko wewnętrznego” (Assmann 2016: 93): „wam czytać będę to, co dobrze wiecie [...], a dawno znajomy dobrze pamięta, jednak słucha chętnie jakie wspomnienie z lat młodych, z lat dalekich, słucha jakby własnego serca” (T 91–92).

Do pamięci indywidualnej bajecznego, arkadyjskiego dzieciństwa, a ganienia późnych lat życia ma Fredro podobny stosunek jak romantyczny poeta Giacomo Leopardi – stosuje topos i modus myślenia *laudatio temporis acta* – pochwałę minionych czasów z jego figurami: „dawniej było lepiej”, „proces dziejowy oznacza degenerację” (Nowak, Paczkowski, red. 2019: 20). Idealizacją dzieciństwa jako czasu, „gdy wszystko było nowe, nieznanne i intrygujące”, tłumaczy skłonność do tego toposu Artur Schopenhauer, zwąc pamięć *signum* człowieczeństwa osadzonego w *spectrum* czasu⁷.

W myśl typowości pamiętnika i prawidłowości pamięci sięganie do zdarzeń z przeszłości w pisanim z końcem znacznej fazy życia autora *Trzy po trzy* (Cieński 1979: 190) ułatwia mu spory upływ czasu („teraz, zasiadłszy przy

7 Z taką refleksją o dzieciństwie łączą się w *Trzy po trzy* rozważania o antynomii młodość – starość, ta druga stanowiła bowiem obsesyjny temat przedstawicieli „pokolenia kłęski”. Należał do niego nazywający się „odludkiem” Fredro. Wiązana z przeszłością młodość spędzona na napoleońskiej żołnierce osadza Fredrę w pokoleniu 1812 roku – „generacji kłęski ideałów” (Zawadzka 2000: 5, 89). Otwierający pamiętnik obraz „starego ułana” z towarzyszącą mu obietnicą mówienia prawdy z „lekką gazą przyzwoitości” (T 25) wchodzi w polifoniczny dialog z głosem ułana młodego. Poza typową dla wieku ekspansją tematu przemijania ta psychomachia oznacza zaciekawienie Fredry „antynomią skrzydlatej młodości i znużonej, bądź nawet zgryźliwie sceptycznej, starości” oraz pisanie „cyklicznego studium porównawczego tych stanów”, „tropienie w sobie i świecie ich metrykalnych i niemetrykalnych przejawów” (Zawadzka 2000: 142).

kominku, chętnie gwarzę o...”, „w domowym zaciszu”, „po wielu upłynionych latach”; T 46–47). Wedle Zygmunta Freuda „po akcie wyparcia” jest bowiem „powrót wypartego” (Assmann 2016: 121). Kwestia pamięci minionego wymaga obrazów – selektywnych rekonstrukcji, zależnych od późniejszej kanwy odwołania. Pamięć Fredry nie jest „lustrzanym odbiciem przeszłości” (Erll 2020: 23) – stanowi ekspresyjny przejaw potrzeb wskrzeszającego przyjemne koleje młodych lat w miarę stabilnej teraźniejszości „tu i teraz”, gdy komedio-pisarz jest starszy. Ona podsuwa, że w cielejących latach był on istotą cielesną, ceniącą wygody, wrażliwą na fizyczny dyskomfort. Ujmująco pamięta beńkowiszniańskie pielesze i odczuwanie w wojennej młodości antytez tego, co miał w domu. Objawia nawyki sybaryty – pociąg do fajki, kawy pitej „z wujanką [...] pod kolumnami starego domu” (T 146), lubego wnętrza chaty, „gdzie ogień w kominie jarzący” (T 60), „spokojnego i głębokiego snu szesnastoletniego młodzieńca” (T 89) i zbytku „zaklętego domu o zielonych kotarach” z łóżkiem „jakiego od kilku tygodni nawet widzieć [mu – A.D.] się nie zdarzyło” (T 98).

Nie był młody Olek surowo karcony czy bity przez nauczycieli – od połowy XIX wieku odchodzono od praktyk kar cielesnych (Bołdyrew 2008: 201). Bez urazy wspomina, że choć Heckel „tego ciągnął za uszy” i nazywał go „sztokfiszem”, to wyśmiali się w oficynie „na całe życie i tak szczerze, i tak bez końca, i tak sztucznie, aby pan Trwiński z drugiego nie zasłyszał pokoju” (T 118, 92). Nie ganili go i rodzice w dziecięcej skłonności do śmiechu i figlarności z lada powodu. Z wieczery u inspektora żupy solnej został łasuchowi „w pamięci ryż z cynamonem” i uciecha z gaf gospodarza (którego „już mowa z niemiecka [...] łechtała nas nie po trosze... chęć śmiechu brała nas na tortury”), a jego szyk na miarę komizmu sytuacyjnego podczas toastu „Za strofie laskafego pana gościa!” (T 144) wznieca u dzieci apogeum wesołości. Rodzic pozwala synom dać upust śmiechowi, co świadczy o pełnych tolerancji dla zachowań wieku dziecięcego relacjach rodzic – dziecko i wzroście świadomości nastawionej na potrzeby potomstwa (Bołdyrew 2008: 221). Dziecinne nudzenie się w „jednostajnych dniach, [...] wlekących się jesiennych wieczorach” ewokuje Fredro, opisując jako wyrytą w pamięci rekreację – krótką, niezwykłą wizytę dwóch będących w wojsku starszych braci. W monotony dla nastoletniego młodziana tryb rodzinnego życia wkrada się ruch, zmiana, tak ekscytująca dla „już nie dziecka, jeszcze nie młokosa”, który komenderuje „w sali zielonej zabawą młodszego rodzeństwa” (T 90). Rzewna pamięć „od kolebki prawie, swawoli, guzów, śmiechu i płaczu!” (T 106) zabaw z rodzeństwem – gry w ciuciubabkę – nasuwa się mu kontrastowo z echem traumy młodego porucznika, odstressowującego się tą samą co w domu grą towarzyską. Obraz ruchowej rozrywki, w której był Fredro „bieglejszy niż niegdyś w gramatyce” (T 106), uwypukla gibkość,

sprawność, zwinność, ikrę w ruchach i dobry stan somatyczny tego bywalca salonów. Swą brawurę i zadufanie w sobie prezentuje on z humorem, kreśląc w puencie autoironiczną zabawną scenkę obyczajową z nim w roli okpionego (T 107). Lata dziecińne łączą się pod względem pasma zabaw i radości z młodocianymi; to też czas przygód z silnymi przeżyciami. Narrator staje się w tym doskonałym „tworze prozy polskiej” (Rymkiewicz 1982: 75) miewającym wzloty i upadki żołnierza nastoletnim chłopcem, małym i nieco starszym dzieckiem, a zarazem staruszką z bagażem doświadczeń. Portretuje się na dwa sposoby, występuje w dwoistej roli. Mówi, iż nie potrafi „przepiłować się na dwoje i dwie z siebie zrobić połowy, jedną – jakim się było, a drugą – jakim się jest” (T 69). W *Trzy po trzy* jawi się zagadka osobowości Fredry, „rozdarcie i biegunowość” (Pigoń 1969: 484). Kluczową „zasadą gatunkowej struktury pamiętnika” jest „takie zaprezentowanie osobowego «ja», aby ukazać je ze stanowiska terażniejszego i ze stanowiska wspomnienia o sobie niniejszym” (Jokieli 1993: 99). Wesole, pełne żartów i psot dzieciństwo graniczy z młodzieńczością, w której Oleś wstąpił do wojska w nietypowych warunkach młodego wieku, kończąc wąską edukację domową (do publicznej szkoły niemieckiej Fredro, z wyboru ojca, nie uczęszczał), podając, w jego mniemaniu, powód swojej ignorancji: „krótko i nietęgo” się uczył, choć wraz z braćmi w oficynie (specjalnym pokoju do nauki) „nad książką łby smażyli, ale niestety, nie dosmażyli” (T 98, 92). Grzegorz Leszczyński, podając 16 bestsellerów dla młodych odbiorców, progiem dorosłości nazwał osiągnięcie lat szesnastu – jest to tyle wiosen, ile książkowych lat „dzieci i młodzieży” (Pietryka 2015: 17). Kolejny etap to młoda dorosłość – gdy Fredro-mężczyzna opuszcza armię, świadomy, że wojna, jako odnawiająca domową edukację szkoła życia, to nie wzniosła, bohaterska przygoda. Wraca z niej bowiem „z przekonaniem o zmienności świata” (Poklewska 1977: 38).

Fredro odnosi się w *Trzy po trzy* do odmiany pamięci, łączącej się nostalgią – tęsknotą za „odpominanym domem z jego swojskością, «ciepłem» i bezpieczeństwem” – i melancholią – „poczuciem niepowetowanej, nieodrąbannej straty” (Nowak, Paczkowski, red. 2019: 26): osoby, uczucia, rzeczy, miejsca. Przejawia ją Fredro w widzeniu zmian w „oficynie, gdzie rodzice mieszkali” i „teraz z bawialnego pokoju śpiżarnia, z sypialnego kuchnia” (T 92). Wizja obecnego stanu sprzętów, utrwalonych inaczej z dzieciństwa, urealnia oba te uczucia: „kiedy spojrzę na ów piec, niegdyś w złocone rzeźby, dziś glina polepiona, serce mi się ściska” (T 92). Pisząc, że: „prawda w oczy kole, może ukłuć i w uszy” (T 23), Fredro koduje więcej zalet niż wad z okresu niepełnoletności i rodzinnego domu, który ma wiele atutów. Idealizująca obrazowość wizji bliskich osób („mała, pocziwa staruszka [niana – A.D.], jak we mnie pieściła dziecko, bawiła studenta, [...] ani młodsza, ani starsza”; matka tak „młoda”,

„świeża”, „piękna”; T 125) wynika z wybiórczego odpominania z czasów beńkowiszniańskich dobra, miłości, radości, a oddalania bolesnych trosk, traum, jak kłopoty ojcowskie ze splątą majątku, życie w niewoli, choroba matki. Określająca wyjątkowy, cielesno-duchowy „akt pamięci” (Erl 2020: 36) historia życia (*ipse*) osadzona jest w konstelacji powiązań społeczno-narodowo-kulturowych (*idem*) (Assmann 2016: 146), ale pamięć dziecka krainę dzieciństwa ma za enklawę spokoju i szczęścia. Zdradzając łasucha dziecięce batalie o słodkie owocowe smakołyki stanowią akces do wspomnienia menu coniedzielných bali dla dzieci, pośrednio sugerując przemyślane przez dbających o zdrowie dzieci rodziców ich żywienie – „prócz codziennych jabłek” dzielone było na całe rodzeństwo „trochę suszonych śliwek i wiszni, trochę rodzyneków i migdałów i kawałek cukru” (T 119). Wspominając brata Seweryna, „swawolnego, nieposłusznego, zawsze w zdeptanych trzewikach i podartej czapce, którą uczył psy aportować”, jako dwunastoletniego autora opartej na autopsji łobuziaka komedii, kreśli duży margines cierpliwości i przyzwolenia państwa Fredrów na dziecięce błażeńskie swawole i swobodę zachowań.

We fragmencie autobiografii, jakim jest pamiętnik, autor odchodzi od fałszywego stylu opisu dzieciństwa w schematycznych ujęciach: pierwszego – „*silver spoon*”, tj. w bogatej rodzinie, takiej z dobrą fortuną, i drugiego – „opisującego biedne dzieciństwo miejskie *pigs-and-flowers*” (Cieński 1979: 179). Rolę w rozwoju dziecka mają kulturowe, psychologiczne i bytowo-środowiskowe czynniki – pamiętany charakter wnętrza mieszkania i jego aura. Wiejski dom rodziców pisarza „był to dom prawdziwy polsko-szlachecki. Zamożny bez zbytku, cichy a gościnnie” (T 126), zapraszający do codziennego stołu oficjalistów i dworzan, w którym życie toczyło się podług patriarchalnego wzorca kultury staropolskiej, acz wybiórczo hołdowano w nim i wychowaniu modnemu, lecz nie czułościowemu. Nie akcentuje pisarz swego pochodzenia i schedy po ojcu, zamożnym, choć nie bogaczu, rodowej fortunki i spadkowego tytułu hrabiowskiego, a korzystne warunki, w jakich wychowywał się w dzieciństwie, sugeruje tylko pośrednio, traktując je jako oczywistość. Z godności ironizuje, negując sarmackie poszukiwania genealogii Bóg wie jakiej – mówiąc młodemu, że rody „poszukiwały przodków w czasach Mieszka I, króla Popiela...” (Leszczyński 2020: 27): „Młode pokolenie słucha jak o Stefanie Batorym albo Janie Sobieskim, bo przeszłość, której pamięć nie sięga, wąskie ma przedziały, stulecia ledwie czasem komat dzieli” (T 47).

Głową rodu Fredrów jest operatywny i przedsiębiorczy ojciec, przenoszący się z oddalonej „od wszelkiego światłego towarzystwa” ziemi na niziny kłuczka rudeckiego, gdzie dbając o wygody własne, mógł żyć „z ludźmi” i dzieciom „dać lepsze wychowanie”, niż je on otrzymał (T 138). Autor uwypukla docenianą

z latami wagę jego roli w życiu syna i naukę poprzez ojcowski żywot, będący „wzorem dla dzieci” (T 138). Choć rozum ojca, wychowanego zapewne przez jezuitów czy pijarów „w duchu staroświeckim” (Natanson 1981: 22), nazwie „nie błyszczącym świątynnym ukształceniem” – to niedopatrzenie powinności rodzicielskiego trudnienia się „ukształceniem duszy i rozumu [...] dzieci” (Fredro 1980: 38) syn w pełni rozumie: „Nie mógł więcej dla dzieci zrobić, jak do ogólnego dozoru wziąć guwernera, a do szkolnych nauk dyrektora” (T 119). Aleksander rozróżnia dwa typy preceptorów, odpominając z żalem czas, gdy pedagog Trawiński „z eleganta został żołnierzem w wojsku polskim 807 r.”, a on z trzema młodszymi braćmi powrócił pod opiekę Józefa Płachetki jako guwernera (uczącego francuskiego, muzyki, dobrych manier) i Stecewicza jako dyrektora („kontynuującego rozpoczęte przez poprzednika nauki szkolnym trybem prywatnie, których egzamina w domu zawsze kosztowały parę fasek masła”; T 118).

Ojcu, którego dobrą sławę nazywa „drogą spuścizną dla dzieci”, daje następującą „laurkę”: „Jego charakter prawy, rozum [...] ale głęboki, loiczny, dobroć nieprzebrana, uprzejmość, uczynność zjednały mu powszechny szacunek. Jako człowiek i jako Polak był on w całym znaczeniu wyrazu **bez skazy**” (T 138; wyróżz. – A.D.).

Dorosły syn nie hołduje staropolskiej gościnności ojca, lecz dziecięca pamięć jest arcydokładna nie tylko w ilości sprzętów, ich układzie w domostwie, ale i w tym, że było ono dzięki tacie ludne i wesołe. „Dziś” Fredry to już świat, w którym role męskie i kobiece ewoluują, wzmagając domowo-gospodarczą i towarzyską rolę żony (Kulesza-Woroniecka 2014: 361). Opisuje on inne już niż w *Pamiętnikach* Jana Duklana Ochockiego (Ochocki 1882: 7–8) podejście do kwestii nauczania pobożności. Pamiętnik Fredry świadczy nie tylko o wolterianizmie, ale i o wierze w Opatrzność. Powtarzające się w nim sformułowania typu: „Bóg z wami”, „Bogu dzięki”; „jak Bóg Bogiem” (T 55, 101, 121) – na ile zostały przez opowiadacza użyte rutynowo, a na ile przez autentycznego katolika – trudno jest dociec. Trzeba tu uwzględnić, że wedle wdowy po ojcu Fredry był on „urodzony i wychowany w najzaciętszej epoce wolterianizmu” (Natanson 1981: 23). Pamięta pobieżność domowych praktyk religijnych i takiegoż wychowania dzieci przez aprobujących laickie postawy rodziców Fredry, gdy mniej rygoru niż tradycyjną normą było w dzieciństwie jeżdżenie w niedziele na mszę. Utrwała je więcej z radości, jaką dawały przygotowania i podróżowanie do kaplicy w Rudkach z obrazem Matki Boskiej, niż z duchowego przeżycia: „Nie być *esprit fort* [jak nazywano wolnomyślicieli, deistów, „umysły niezależne” (Natanson 1981: 23) – A.D.] znaczyło tyle, co być głupcem na wielki kamień. Taki był duch czasu i to powszechny” (T 126).

Choć Fredro przejawia w młodości „symptomy religijnego indyferentyzmu” (Natanson 1981: 23), to w pamiętnikarskiej relacji „świadka” z „uciesznego” znieważenia galicyjsko-francuskiego wojska Adama Potockiego przez sokalskiego proboszcza (celebrującego mszę w bocznej kaplicy, podczas gdy „śliczny szpaler proporców rozciągnął się od drzwi aż do wielkiego ołtarza”, T 70) znać oznaki religijności komediopisarza. Żywiący kult dla obrazu z Rudek ułan nostalgicznie powątpiewa w etyczną zasadność trwałej pamięci dawnej zniewagi mszczącego się księdza: „zemścił się jak mógł, ale czy w takim usposobieniu duszy powinien był do ołtarza przystępować, to pytanie, na które nie ułanowi odpowiedzieć wypada” (T 70).

Podsumowując, w pamiętniku *Trzy po trzy* hrabia Fredro, przywołując w pamięci obrazy dzieciństwa w szlacheckiej, kultywującej nadzieje na pamięć wartości narodowych (Bołdyrew 2008: 223) komórce rodzinnej i młodości w oświeceniowym świecie, stosuje swoisty sposób pamiętania: i idylliczny, i nieostro kultywujący „światopogląd dworu” (Destree-Van Willder 1994: 218). We Fredrowskim domu wyryty zostaje czar kultu dla wnoszonej przez rezydentów i bieszczadzkich autochtonów obyczajowości sarmackich przodków i patriarchalnych cnót, a lekceważenie wiedzy czerpanej z systemowej nauki. Przełom, jaki dokonał się w końcu XVIII i na początku XIX stulecia w stylu wychowania dziecka szlacheckiego, ma oddźwięk w jednostkowej pamięci dzieciństwa w tym reprezentującym sumę gatunków tekście. W porównaniu ze staropolskim modelem rodziny o tradycyjnym podziale ról (zob. Żołądź-Strzelczyk 2002: 195–198) i edukacją domową, starszą od szkolnej formy intencjonalnego nauczania dzieci, a cenioną bardziej niż publiczna (Jakubiak 2017: 22), dom rodzinny Fredry w dużym stopniu hołduje wzorcowi gościnnego zatrudniania gubernierów na pewien czas we dworze. Zarazem reprezentuje pewne odmienności i próby przełamania tego stereotypu. Obok tradycji rodzimych uwidacznia się bowiem w pamięci pisarza uznanie rodziny dla oświecenia i libertynizmu, widoczne w braku troski o religijne wychowanie dzieci, w nowoczesnym w dworku zamiłowaniu dzieł sztuki, wyższych form rozrywki, które oddaje sensualna pamięć pięknych miejsc i rzeczy. W poetyce humorystycznej, inaczej niż w publicystce, obrazuje Fredro miałąką, zapóźnioną programowo-treściowo wiedzę domową i praktykę przestarzałych metod nauczania. Swoisty literacki styl przekazu nadaje czasem wspomnieniom formę dobrej anegdoty, scenki czy opowieści z pogranicza przygodowej literatury popularnej. Pamiętnik „literacki” ukazuje małego Fredrę-dziecko i nastolatka jako człowieka z krwi i kości, ale i literacką kreację, grającą czasem herosa, modnisią, mistrza tańca, specą w ciuciubabce jak w gatunkach popularnych. Podkreślana w *Trzy po trzy* harmonijna relacja rodzice – syn i pamięć danych mu wartości idzie w parze

z rozgrzeszającym wymazywaniem w pamięci zaniedbań i pobłażania rodziców w decyzyjności o typie wychowania dzieci. Analiza wizerunku Fredry-dziecka pozwala odczytać w nim model nie tyle staropolski czy oświeceniowy, ale podlegający ewolucji i ukierunkowaniu w przyszłość. Zaś „podróż” do domów z lat dzieciństwa oznacza dla autora poszukiwanie tożsamości. Styl wypowiedzi dokonywanego przez Fredrę bilansu tej najwcześniejszej w życiu przeszłości pozwala określić dopomniany subiektywny świat dzieciństwa jako obfitujący w ponadczasową, uniwersalną wartość. Stanowi ją w pamiętniku polskiego komediopisarza wszech czasów szczęście rodzinne. Choć nowszy czas jest „piękniejszy [...] mędrszy, ale za to dawne czasy były od początku świata zawsze wiekiem złotym, wiekiem prostoty i cnoty. I ja teraz muszę powiedzieć: Był to wiek złoty ten czas, kiedy byłem młody” (T 97).

| Bibliografia

- Adamczykowa Zofia (2008), *Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień teoretycznych*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 13–43.
- Ariès Philippe (2010), *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime’u*, przeł. Martyna Ochab, Aletheia, Warszawa.
- Assmann Alida (2016), *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Assmann Jan (2008), *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Balcerzan Edward (2013), *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Barszczewska-Krupa Alina (1985), *Generacja powstańcza 1830–1831. O przemianach w świadomości Polaków XIX wieku*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Bołdyrew Aneta (2008), *Matka i dziecko w rodzinie polskiej. Ewolucja modelu życia rodzinnego w latach 1795–1918*, Neriton, Warszawa.
- Brückner Aleksander (1989), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Cassirer Ernst (2017), *Esej o człowieku. Wprowadzenie do filozofii ludzkiej kultury*, przeł. Anna Staniewska, Aletheia, Warszawa.
- Chaunu Pierre (1993), *Cywilizacja wieku Oświecenia*, przeł. Eligia Bąkowska, PIW, Warszawa.
- Czajkowska Krystyna (1969), „Trzy po trzy”. *Kształtowanie dzieła*, w: Fredro Aleksander, *Pisma wszystkie*, t. 13: Proza, cz. 2: Komentarz, PIW, Warszawa, s. 46–56.

- Czajkowska Krystyna (1987), *Wstęp*, w: Fredro Aleksander, *Trzy po trzy*, PIW, Warszawa.
- Cieński Andrzej (1979), *Interpretacja dzieła pamiętnikarskiego*, w: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, red. Janusz Sławiński, Jerzy Świąch, Ossolineum, Wrocław, s. 171–190.
- Czermińska Małgorzata (1976), *Opowiedzieć powstanie, opowiedzieć zniszczenie (O „Pamiętniku” Mirona Białoszewskiego)*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji. Studia*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław, s. 269–290.
- Dąbrowska Alicja (2020), *Sarmackie kulturemy w wyobraźni wybranych twórców literatury polskiej XIX wieku. Semantyka, rewizje i reinterpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.
- Dąbrowska Alicja (2022a), *Sarmacki model wychowawczy (i edukacyjny) w Trylogii Henryka Sienkiewicza wobec współczesnego neosarmatyzmu*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze i kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Beata Morzyńska-Wrzošek, Robert Mielhorski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, s. 103–124.
- Dąbrowska Alicja (2022b), *Dzieciństwo sarmackie w lustrze wybranych tekstów dziewiętnastowiecznych*, w: *Ze współczesnych badań nad historią literatury. Tom 1*, red. Beata Trojanowska, Patryk Witczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz [w druku].
- Destree-Van Willder Elizabeth (1994), „*Trzy po trzy*” Aleksandra Fredry – *swoisty aliaż tradycji literackich i filozoficznych*, w: *Księga w dwusetną rocznicę urodzin Aleksandra Fredry*, red. Jacek Kolbuszewski, SUDETY, Wrocław, s. 215–219.
- Erll Astrid (2020), *Kultura pamięci: wprowadzenie*, przeł. Agata Temperek, Wydawnictwa UW we współpracy z Niemieckim Instytutem Historycznym, Warszawa.
- Falkowski Stanisław, Stępień Paweł (2009), *Ciężkie norwidy czyli subiektywny przewodnik po literaturze polskiej*, Świat Książki, Warszawa.
- Fredro Aleksander (1976), *Pisma wszystkie*, t. 14: *Korespondencja*, PIW, Warszawa.
- Fredro Aleksander (1980), *Rzut oka na teraźniejsze wychowanie młodzieży*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 15: *Pisma polityczno-społeczne. Aneksy*, PIW, Warszawa.
- Fredro Aleksander (1987), *Trzy po trzy*, PIW, Warszawa.
- Huizinga Johan (1985), *Homo ludens” zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Czytelnik, Warszawa.
- Inglot Mieczysław (1978), *Literatura i autentyczność (O „Ślubach panińskich” i „Panu Jowialskim”)*, w: tenże, *Komedie Aleksandra Fredry. Literatura i teatr*, Ossolineum, Wrocław, s. 90–141.

- Inglot Mieczysław (1986), *Literatura romantyczna i sentymentalna jako element struktury w komedii fredrowskiej (Na przykładzie „Ślubów panińskich”, „Pana Jowialskiego” i „Zemsty”)*, w: tenże, *Świat komedii fredrowskich*, Ossolineum, Wrocław, s. 40–50.
- Jakubiak Krzysztof (2017), *Polskie tradycje edukacji domowej*, „*Studia Paedagogica Ignatiana*”, t. 20, nr 3, s.19–30. DOI: <https://doi.org/10.12775/SPI.2017.3.001>
- Jokiel Irena (1993), *Pasja i milczenie. O życiu i twórczości Aleksandra Fredry w latach 1839–1876*, Wydawnictwo WSP w Częstochowie, Częstochowa.
- Jonca Magdalena, *Żale nad Płachetką, czyli kilka myśli Fredry o wychowaniu*, w: *Księga w dwusetną rocznicę urodzin Aleksandra Fredry*, red. Jacek Kolbuszewski, SUDETY, Wrocław, s. 245–253.
- Kostkiewiczowa Teresa (2019), *Mnemosyne i córki. Pamięć w literaturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Kuchowicz Zbigniew (1989), *Aleksander Fredro we fraku i w szlafroku. Osobowość i życie prywatne*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Łódź.
- Kulesza-Woroniecka Iwona (2014), *Obraz dzieciństwa w pamiętnikach i wspomnieniach osiemnastowiecznych*, w: *W kręgu rodziny epok dawnych. Dzieciństwo*, red. Bożena Popiołek, Agnieszka Chłosta-Sikorska, Marcin Gadocha, DiG, Warszawa, s. 361–373.
- Lasocka Barbara (2001), *Aleksander Fredro. Drogi życia*, Errata, Warszawa.
- Latini Brunetto (1992), *Skarbiec wiedzy*, przeł. Małgorzata Frankowska-Terlecka, Teresa Giermak-Zielińska, PIW, Warszawa.
- Leszczyński Adam (2020), *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, WAB, Warszawa.
- Linde Samuel Bogumił (1995), *Słownik języka polskiego*, t. 4, Wydawnictwo „Gutenberg-Print”, Warszawa.
- Mickiewicz Adam (1997), *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, przeł. Leon Płoszewski, Czytelnik, Warszawa.
- Markowski Michał Paweł (2013), *Esencje i podpórki: pamięć i zapomnienie od Platona do Google*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. Teresa Szostek, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, IBL, Warszawa, s. 253–276.
- Marzec Grzegorz (2017), *Metafory pamięci*, IBL, Warszawa.
- Natanson Wojciech (1981), *Sekrety fredrowskie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Nietzsche Fryderyk (1996), *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, w: tenże, *Niewczesne rozważania*, przeł. Małgorzata Łukaszewicz, Znak, Kraków, s. 84–168.

- Nowak Witold, Paczkowski Przemysław, red. (2019), *Odmiany pamięci. Rozprawy i eseje z filozofii kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Ochocki Jan Duklan (1882), *Pamiętniki*, wyd. Kazimiera Gadomska, Warszawa, <https://tinyurl.com/29ceuzmc> [dostęp: 1.07.2022].
- Outram Dorinda (2008), *Panorama Oświecenia*, przeł. Joanna Kolczyńska, Arkady, Warszawa.
- Pietryka Agnieszka (2015), *7 pytań do... profesora Grzegorza Leszczyńskiego, krytyka i historia literatury*, „Trendy”, nr 2–3, https://issuu.com/ore.edu.pl/docs/trendy_2-3_15/6 [dostęp: 21.06.2022].
- Pigoń Stanisław (1969), *Zagadka osobowości Fredry*, „Pamiętnik Teatralny”, z 4, s. 483–484.
- Poklewska Krystyna (1977), *Aleksander Fredro*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Rymkiewicz Jarosław Marek (1982), *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Czytelnik, Warszawa.
- Saryusz-Wolska Magdalena (2009), *Pamięć społeczna i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków.
- Słaboń-Duda Agnieszka (2011), *Wczesna relacja matka – dziecko i jej wpływ na dalszy rozwój emocjonalny dziecka*, „Psychoterapia”, nr 2, <https://tinyurl.com/8kd22773> [dostęp: 2.07.2022].
- Wójcicki Kazimierz Władysław (1840), *Stare gawędy i obrazy*, t. 1, Gustaw Sennevald, <https://tinyurl.com/2bsmpee3> [dostęp: 12.07.2022].
- Zakrzewski Bogdan (1993), *Fredro nie tylko komediopisarz*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Zawadzka Danuta (2000), *Pokolenie kłęski 1812 roku: o Antonim Malczewskim i odludkach*, Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Żeleński Tadeusz (Boy) (1956), *Obrachunki fredrowskie*, w: tenże, *Pisma*, t. 5, PIW, Warszawa, s. 25–41.
- Żołądź-Strzelczyk Dorota (2002), *Dziecko w dawnej Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

| Abstrakt

ALICJA DĄBROWSKA

Pamięć, pamiętanie, zapominanie dzieciństwa w *Trzy po trzy* Aleksandra Fredry

Dzieciństwo i młodość są ważnym tematem w pamiętniku z epoki napoleońskiej. W artykule zamierzam zrekonstruować specyfikę i zanalizować pamięć obrazów dzieciństwa w jego najistotniejszych fazach granicznych w *Trzy po trzy*. Celem jest omówienie tego stanowiącego sumę gatunków (gawęda, pamiętnik, i in.) tekstu, deszyfrujące, jak autor uruchamia pamiętanie i zapominanie. Jak uruchamia on kategorię „pamięć wertykalna” (Proust), dającą gwarancję prawdziwości wspomnienia, wydobywającego się z wnętrza wspominającego, dla którego „niematerialne” zmysły woni, wzroku, słuchu pozwalają pamięci przez asocjację czuciową „odpominac” to, co istotne z dzieciństwa.

Słowa kluczowe: pamięć, zapominanie, dzieciństwo, pamiętnik, gawęda, Fredro

| Abstract

ALICJA DĄBROWSKA

Remembrance, Remembering, Forgetting Childhood in *Topsy Turvy Talk* by Aleksander Fredro

Childhood and youth are an important theme/topic in Fredro's diary from the Napoleonic era. In this article, I intend to reconstruct the specificity and analyse the memory of images of childhood in its most crucial liminal phases in *Trzy po trzy* (*Topsy Turvy Talk*). The aim is to discuss this text, which constitutes the sum of genres (storytelling, diary, etc.), deciphering how the author starts remembering and forgetting. How he activates the category of “vertical memory” (Proust), which guarantees the veracity of recollection, emanating from within the recollector, for whom the “immaterial” senses of smell, sight, hearing allow memory, through sensory association, to “recollect” the essentials of childhood.

Keywords: remembrance, forgetting, childhood, diary, storytelling, Fredro

| Biogram

Alicja Dąbrowska – dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, profesor uczelni w Katedrze Literatury Polskiej i Rosyjskiej Wydziału Literaturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zajmuje się literaturą polską okresu romantyzmu, realizmu i modernizmu. Autorka książek monograficznych: *Symbolika barw i światła w „Hymnach” Jana Kasprowicza* (Bydgoszcz 2002), *Literackie obrazy natury w twórczości poetyckiej Adama Asnyka* (Bydgoszcz 2013), *Sarmackie kulturemy w wyobraźni wybranych twórców literatury polskiej XIX wieku* (Bydgoszcz 2020), a także studiów publikowanych w wydawnictwach zbiorowych i artykułów w czasopismach polonistycznych.

E-mail: alاکm@poczta.onet.pl

ORCID: 0000-0001-6784-4177

BARBARA ZWOLIŃSKA
Uniwersytet Gdański

Dzieci romantyczne – na krawędzi życia i śmierci

1. Rewolucja dzieciństwa

*Dziekiem w kolebce kto łeb urwał Hydrze,
Ten młody zdusi Centaury;
Piekle ofiarę wydrze,
Do nieba pójdzie po laury.*

(Mickiewicz 1974: 66–67)

Oda do młodości, wchodząca w skład pierwszego zbioru poezji Adama Mickiewicza, wydanego w 1822 roku, śławi młodość, przyjaźń, zapaf i entuzjazm, spajające grupę akademików wileńskich. Młodość, poprzedzona dzieciństwem, już w kolebce naznaczonym szczególną mocą, zapowiedzią wielkich czynów, przeciwstawiona jest starości, zgrzybiałości, skostnieniu poglądów, inercji, egoizmowi, niechęci do postępowych działań. Chodzi tu o starość rozumianą nie w kategoriach biologicznych, lecz duchowych, a zatem o ludzi starych duchem, którzy utracili związek ze swoim dzieciństwem, wyrugowali je z pamięci, wypędzili wewnętrzne dziecko, które człowiek powinien pielęgnować przez całe życie. To ono jest gwarantem czynów na miarę Herkulesa, herosa zwyciężającego moce piekielne, osiągającego sławę wynikającą nie tylko z jego siły, ale i sprytu.

Romantyzm postrzegany jest jako epoka, której zawdzięczamy odkrycie dziecka i dzieciństwa jako odrębnych, autonomicznych tematów literatury czy ogólniej – sztuki. Po wiekach nieobecności i marginalizacji istoty niedoroślej jako niezasługującej na to, by czynić z niej samodzielniego bohatera, w pierwszej połowie XIX stulecia dowartościowano dziecko jako tego, który – obok poety, człowieka z ludu oraz szalonego – ma światu do przekazania prawdy zakryte przed racjonalistami, niezdolnymi otworzyć „oczu duszy” na to, co wymyka się zdrowemu

rozsądkowi¹. W dziecku, w jego wrażliwości, spontaniczności, wyobraźni dostrzeżono szansę na usłyszenie głosu natury i Boga, dotarcie do tajemnic kryjących się w symbolicznych znakach pozostawionych przez historię i naturę, tę pierwszą przemawiającą przez ruiny, tę drugą – poprzez barwy i kształt kwiatów, szum wiatru i deszczu, burzowe grzmoty i błyskawice. Dzieci, nieskażone przez konwencje i reguły obyczajowe, niezakładające masek nieszczerości, mogły wyjść poza granice poznania, uznane przez oświeceniowców za nieprzekraczalne i niedostępne.

Czy oznacza to, że romantyczni twórcy byli przekonani o nieograniczonych możliwościach i sile dzieci, o ich herkulesowej mocy? Literacki obraz dziecka i dzieciństwa temu przeczy. Jest on złożony, różnorodny, ambiwalentny. Dzieciństwo w utworach romantyków rzadko kiedy jest sielskie i nie zawsze bohater dziecięcy zdobywa przewagę nad dorosłym, wybija się na plan pierwszy w świecie przedstawionym. Dotyczy to zarówno wczesnoromantycznych utworów lirycznych, takich jak ballady *Rybka* i *Lilije*, w jakiejś mierze też *Powrót taty*, jak i tekstów prozatorskich, by wspomnieć *Ulanę* Józefa Ignacego Kraszewskiego czy *Pogankę Narcyzy* Żmichowskiej, zapoczątkowujące rozwój powieści realistycznej lat czterdziestych XIX wieku. Dzieci są w nich tłem dla przeżyć i dylematów dorosłych, chociaż w powieści Żmichowskiej uzyskują zindywidualizowany wymiar, określany jednak przez jedną, dominującą cechę i rekwizyt, a przez to w jakiejś mierze są stypizowane. Jeśli jednak uznać, że w wymienionych balladach Mickiewicza, których poprzedniczkami były sentymentalne dumy, dzieci stanowią obiekt łzawych emocji, rozczulają i pogłębiają smutek oraz cierpienie dorosłych (jak w historii dziewczyny skrzywdzonej przez pana, przemienionej w rybkę, karmiącą swoje dziecko, którym opiekuje się wierny sługa) czy stanowią powód przemiany wewnętrznej (cudu nawrócenia rozbójnika z *Powrotu taty*, ballady utrzymanej w konwencji baśni ze zbójcekim hersztem w centrum fabuły, przewodzącym dwunastu rozbójnikom), to w *Lilijach* oraz w jakiejś mierze korelujących z nimi *Dziadach* cz. II zostaną obciążone kontrowersyjną winą oraz karą. Tak można postrzegać ich los w balladzie o zbrodni „niesłychanej”: zabicie pana przez panią. Winą dzieci jest to, że wprawdzie dopytywały o ojca, długo niepowracającego

1 O nieobecności dzieci w literaturze i sztuce, od średniowiecza poczynawszy, i późniejszym ich odkryciu przez romantyków pisał Philip Ariès (Ariès 1995). Z kolei Paul Hazard podkreślał, że traktowanie dzieci jako odrębnych bytów znalazło odzwierciedlenie w literaturze dla dzieci, w poszanowaniu jednostki, stosowanym również w odniesieniu do istot niedorośliwych, którym, tak jak starszemu pokoleniu, przysługuje prawo do wolności, odrębności, niezależności (Hazard 1963).

z wojny, ale zbyt szybko zgrzeszyły zapomnieniem, być może też zgodą na nową sytuację z planowanym zamążpójściem matki za jednego z wujków, braci ojca. Ich brak docieklivosti, grzech zaniechania, skutkuje nagłą śmiercią wraz z innymi świadkami zaślubin w cerkwi, zapadającej się pod ziemię. Można rozważyć, na ile kara je spotykająca jest współmierna do winy, a także na ile sprawiedliwe jest to, że tak samo ukarana zostanie ich wiarołomna matka i konkurenci do jej ręki. Czy można też winić Rózię i Józia z II części *Dziadów* za „lekkosć” w życiu, sielskość dzieciństwa i młodości, brak cierpienia, nieosiągnięcie tym samym pełni egzystencji, złożonej zarówno ze szczęścia, jak i trosk? Zgodnie z romantycznym kodeksem moralnym są oni winni, bo w pojęciu romantyków dziecko jest w znacznej mierze bytem ukształtowanym, dojrzałym i autonomicznym, nie mniej niż dorosły odpowiedzialnym za swe czyny i emocje, skoro dla dorosłego stanowi wzorzec i skoro dorosły powinien zachować związek z wewnętrznym dzieckiem w sobie.

2. Granice dzieciństwa

Sposób ukształtowania obrazu dziecka i dzieciństwa w romantyzmie inspirowane do pytań o specyfikę tego etapu egzystencji, który daleki jest od bez troski i radości, ale też prowadzi do refleksji nad granicami dzieciństwa i konstatacji o trudności w ich wyznaczeniu. Można tu mówić o braku zarówno początku, jak i zamknięcia procesu adolescencji. Marta Piwińska pisze o szczególnej właściwości bohatera tej doby, konstatując, że:

Dzieje romantycznego bohatera nie zaczynają się od kolebki. Nie zaczynają się w ogóle. Jego biografia jest fragmentaryczna, niedopowiedziana. Bohater ten ukazywany jest w nagle rozbłyskujących i równie nagle niknących obrazach, nie w chronologicznym następstwie zdarzeń życiowych. [...] Romantyczna „biografia” nie przypomina opowieści biograficznej biegnącej od początku do końca. Trzeba ją sobie wyobrazić raczej jako album fotograficzny z pomieszanymi zdjęciami jednego człowieka w różnych epokach jego życia, na różnych tłach, w różnym świetle (Piwińska 1974: 48–49).

Nie wydaje się jednak, że wspomniany „brak korzeni”, nieobecność początku, dotyczy przyszłego poety. Wręcz przeciwnie – już w kolebce objawia on swą niezwykłość, niepokojącą otoczenie poetycką wrażliwość, a także kruchość fizyczną, bladość, gorączkowy płomień, zapowiedź daru poezji – błogosławieństwa i przekleństwa, ale też krótkości i intensywności życia. Tak

będzie w przypadku młodszego chłopca z *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego i jego starszego przyjaciela, obdarzonego marzycielską naturą.

W *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego naznaczenie poezją odbywa się za pośrednictwem matki, to Maria błogosławi i przeklina Orcia, „namaszczając” go na poetę, co ma zagwarantować mu miłość hrabiego Henryka: „ – Bądź poetą, aby cię ojciec kochał, nie odrzucił kiedyś” (Krasiński 1981: 19). Jej życzenie, wypowiedziane na chrzcie syna, nie jest optymistyczne, niepokoi, zwłaszcza w momencie, gdy Maria „wzmacnia” swoje życzenie groźbą: „Przeklinam cię, jeśli nie będziesz poetą” (Krasiński 1981: 19) i kiedy zemdłona wynoszą ją sługi, a „dzieci płaczące odnoszą do kolebki” (Krasiński 1981: 19), jak przeczytamy w didaskaliach. Obrzęd chrztu z nieobecny ojcem, z mdlejącą matką ma niepokojący przebieg, kiedy to zgromadzeni goście projektują przyszłość dziecka, odmienną od tej wyprorokowanej i wyblaganej przez matkę. Widzą w chłopcu „zdatność do nauk ścisłych”, przyszłego pułkownika, „obywatela pośród wielkiego narodu” (Krasiński 1981: 31), jakby wbrew bezsilności Cyganki, magnetyzera i księdza, niezdolnych przewidzieć jego losów. Co ważne – to Orcio, poeta-wizjoner, będzie reprezentował prawdziwą poezję w odróżnieniu od swego ojca, przez „którego płynie strumień piękności”, ale on „nie jest pięknnością” (Krasiński 1981: 7), gdyż zgubił swoją rodzinę, zgrzeszył przeciw bliźnim, popadł w pychę i pogardza innymi.

Niepokój towarzyszy też głośno wypowiedzanym przeczuciom dotyczącym losu dziecka z czarnymi oczyma z poematu Słowackiego, które wprowadzić nie podzieli losu Orcia, zastępczo jednak umrze za tego poetę jego starszy przyjaciel, niezdolny wyrazić uwieczonych w jego głowie myśli.

Inną charakterystyczną cechą kreowania dzieciństwa przez twórców romantycznych jest zacieranie granicy pomiędzy dzieciństwem a dorosłością. Nierzadko bowiem jest tak, że dzieci romantyczne przeżywają emocje i doświadczenia właściwe ludziom dojrzałym, choćby miłość, często „pierwszą i ostatnią”, jak młodszy chłopiec z *Godziny myśli* czy Kordian, którego ukochana Laura traktuje jak dziecko. Także w zachowaniu Violetty z epizodu włoskiego zauważyć można zdystansowanie i protekcyjnalizm, przeciwstawiane idealizmowi i naiwności bohatera, zderzonego ze złem świata. Taki sposób postrzegania zakochanego młodego człowieka, zanurzonego w szaleństwie cierpienia miłosnego, zaprojektował Mickiewicz już w *Romantyczności*, której bohaterka – Karusia – nazywana jest „dzieweczką”, ona sama zaś swoim niezbornym zachowaniem przypomina zarówno szaloną, jak i dziecko, przywołując swego zmarłego kochanka zdrobniałym imieniem „Jasieńko”, używając również deminutywów na opisanie jego wyglądu: „lica twoje, oczki twoje! / Twoja biała sukienka!” (Mickiewicz 1974: 102). Łączników pomiędzy zakochanym,

szalonym, prostym człowiekiem z ludu oraz dzieckiem można poszukiwać w spontaniczności wyrażania uczuć słowem i ciałem, nieukrywaniu się za fasadą póż, masek i kostiumów, nawet gdy konsekwencje braku powściągliwości okazać się mogą bolesne, skutkując np. ostracyzmem społecznym, samotnością, wykluczeniem, uznaniem za „duby smalone” uzewnętrznionej prawdy serca.

Doświadczeń wpisanych w biografię romantycznego dziecka jest tak wiele, że można byłoby nimi obdarować kilka osób dorosłych, i są one skondensowane w krótkim czasie dlatego, że dziecko tej epoki nie dożywa późnego wieku. Nierzadko dlatego, że tego nie chce, przeklina starość i siwe włosy, tak jak Kordian z dramatu Słowackiego.

Trudno orzec, w jakim wieku są chłopcy z *Godziny myśli*, podobnie jak nie sposób określić wieku Pacholecia z *Marii* czy dzieci księdza z IV części *Dziadów*, które Gustaw – Pustelnik, duch powrotnik, odgrywający spektakl cierpienia i śmierci, wykorzystał jako statystów, by uwierzyły w ducha, w istnienie świata zakrytego przed racjonalistą – ich ojcem, a jego dawnym nauczycielem, podsuwającym mu *Heloizę* i *Wertera*, książki zbójckie, z których uczył się „czytać życie” i przeżywać romantyczną miłość. Gustaw liczył na niewinność i naiwność dzieci, na ich empatię i wiarę, dzięki którym potrafią zrozumieć i współczuć cierpiącemu bohaterowi. Można jednak mieć zastrzeżenia do „zaprojektowanej” dla nich roli czy nawet podejrzewać, że księzowskie dzieci stały się narzędziem manipulacji w rękach Gustawa. Zwróćmy bowiem uwagę, jak zręcznie Pustelnik pozyskiwał tych małych świadków scen w chacie, narzucając im wygodne dla siebie sądy. Pierwsze reakcje księzowskich dzieci pokazują, że odebrały one niejedną lekcję zachowania w obecności duchów nieczystych. To właśnie one, chcąc odpędzić zakłócającego spokój ducha, wypowiadają zwyczajową w takich przypadkach formułkę egzorcyzmu. Podobnie oceniają dziwny wygląd Pustelnika. Tak więc i pod tym względem ich osąd jest powierzchowny, czysto zewnętrzny, pozbawiony jakby tej dziecięcej naiwności, która niekoniecznie przywiązuje zbyt wielką wagę do szczegółów ubioru.

Czytając sceny *Dziadów*, w których występują dzieci, można zadać pytanie o ich wiek, a odpowiedź wcale nie będzie taka oczywista. Wydaje się, że nie są to małe dzieci, lecz co najmniej kilkunastolatki. Mimo przypuszczalnej intencji, aby na przykładzie tych bohaterów dramatu zaprezentować w pełni kontrast niedojrzałości emocjonalnej księdza, wypływającej z braku zrozumienia przerastających ludzką wytrzymałość bóleści i rozpacz z jednej strony, z drugiej zaś instynktownej wrażliwości dziecięcej, nie do końca udało się bowiem tę opozycję zrealizować. Jak się wydaje, dzieci te w wielu momentach przypominają księdza i niekoniecznie tak bardzo się od niego różnią. To Gustaw, trochę na wyrost, próbuje wykreować ich na wdzięcznych

i rozumiejących słuchaczy. A dzieci te utraciły już naiwność, na co wskazują ich „dorosłe” gesty i wypowiedzi, paradoksalnie przypominające księżowskie sentencje i zwyczajowe pocieszenia. Taką zbyt dojrzałą wypowiedzią jest ta będąca reakcją na monolog Gustawa o trzech rodzajach śmierci, kiedy to bohater opowiada o śmierci Maryli. Podobnie ludowa piosenka śpiewana przez Chór dzieci o dziewczynie zapominającej o miłości wydaje się zbyt „dorosła”.

Kto wie, czy ta niechęć racjonalistycznie ukształtowanych dorosłych do wkraczania w świat dzieciństwa nie wynika z faktu, że w dzieciach widzą rodzaj lustra dla siebie i że obnażają one słabości ludzi rzekomo dojrzałych. Dzieci też uświadamiają starszym, jak bardzo odbiegli od wzorców dzieciństwa, zadając kłam tym cechom, które świadczą o człowieczeństwie: spontaniczności, prawdzie uczuć, naiwności równoznacznej z nieskażeniem. Nauczeni udawać, grać, kłamać, zakładać maski, dorośli nie są w stanie powrócić do raju dzieciństwa i zrozumieć tych, którzy choć są jeszcze dziećmi, przerażają i niepokoją, choćby wówczas, gdy zamiast hasać na kijku bawią się nabitym pistoletem i dumają o (bez)sensie egzystencji.

3. „Dziecinny” wygląd i zachowania

„Tymczasem wznasz i piękniejesz – nie ową świeżością dzieciństwa mleczną i poziomkową, ale pięknnością dziwnych, niepojętych myśli, które chyba z innego świata płyną ku tobie”, czytamy o Orciu, młodym poecie-wizjonerze, synu hrabiego Henryka z *Nie-Boskiej komedii* (Kraśiński 1981: 31–32). Romantyczne dzieci, tak jak Orcio, wyróżniają się wyglądem, najogólniej ujmując – są mało dziecinne: blade, pozbawione rumieńców, niezdrowe, wątłe fizycznie, smutne i zamyślane. Ich piękność jest ambiwalentna, balansując pomiędzy anielskim uduchowieniem, ulotnością a diabelskim, niepokojącym cieniem, zasepiającym ich oblicze. Kwintesencją tej dwuznaczności jest Pacholek z *Marii Malczewskiego*.

Wygląd dzieci niepokoi otoczenie, w którym się wyróżniają, tak jak chłopcy z *Godziny myśli* „nie zmięszani w tłumie”, „Obaj wątłej postaci, marmurowo biali” (Słowacki 1987: 260), niepokoją ich mało dziecinne zachowania, upodobania i marzenia. Marzenia są otchłanią, życie wzbudza smutek, bo rozmija się z marzeniami, jest przepaścią, na której brzegu dzieci balansują, tworząc swój własny zamknięty świat, wypełniony „smutną poezją życia” (Słowacki 1987: 261). Wyczuleni na przemienność pór roku, nadwrażliwi na bodźce natury, odbierający naskórkowo oznaki przemijania, poszukują wrażeń niepowtarzalnych, pogłębiających aurę melancholii, określającą ich pejzaż wewnętrzny. Być może jest to skutek ich „chorej wyobraźni, starczej pamięci o przeminiowanych

czasach” (Słowacki 1987: 261), powodującej to, że w szkolnej ławie się nudzą i myślami wybiegają w świat natury.

Dzieci romantyczne są dziwne, a emanującym z nich smutkiem zarażają otoczenie. Czerpią też smutek z otoczenia. Samotne, zwrócone w stronę śmierci, choć swoimi talentami i wyjątkowością zapowiadają tak wiele, pozostaną niezrealizowaną możliwością. Taki będzie los starszego chłopca z *Godziny myśli*, który „zabije się młodo”, rzucając światu pytania bez odpowiedzi.

Ciemne ścieżki dzieciństwa nieuchronnie prowadzą do śmierci, tak kończy się proces inicjacji w dorosłość, wyjście z sielanki, domu rodzinnego, ogrodu, opłotków prowincji. Orcio z *Nie-Boskiej komedii*, nazwany przez Annę Kubalę „najnieszcześniejszym z aniołów” (Kubale 1984: 92), niepokoi otoczenie wyglądem, zachowaniem, brakiem zamiłowania do dziecięcych zabaw, skłonnością do układania poezji, przekręcania słów modlitwy.

Wydawałoby się, że obraz dzieciństwa przedstawiony w *Pogance* różni się zdecydowanie od mrocznej aury przeważającej w utworach romantyków. Różnica to pozorna, zważywszy, że optymistycznie zarysowana sielanka oazy rodzinnej, w której na świat przychodzi dziewczęte dziecko, Beniamin, witany z radością przez wszystkich członków rodziny, poddana jest dyskretnej krytyce. W pochwalę wartości moralnych uosabianych przez matkę i ojca, w darach-talizmanach kryje się dwuznaczność, związana z ograniczeniami, izolacją od prawdziwego życia, tętniącego poza granicami oazys. Rodzina, której opoką są matka i ojciec, nie pozwala na ryzykowne i niebezpieczne wejście w świat, wręcz hamuje rozwój osobowości podszytej romantycznymi tęsknotami do pełni człowieczeństwa, a taką jest zarówno Cyprian, jak i Beniamin. Dlatego obaj muszą opuścić rodzinny azyl, by poprzez cierpienie dojść do samorealizacji². Dzieci w tej rodzinie są skarbem, wychowywanym jednak zgodnie z zasadami dziewiętnastowiecznego modelu, zakładającego dystans pomiędzy rodzicami i potomkami. W przypadku matki dystans jest mniejszy niż w przypadku ojca, zamykającego się z książkami w swojej pracowni. Pracowni, w pobliżu której trzeba chodzić na palcach, aby nie zakłócić spokoju należnego protopłacie rodu, głowie rodziny. Choć nie mówi się o tym wprost, trzeba jednak mieć na uwadze, że narodziny kolejnego dziecka (szczególnie chłopca) witane były radością z powodu przyszłego wkładu w utrzymanie majątku i ziemi (mamy tu bowiem do czynienia z rodziną ziemiańską). Uciążliwość z powodu przybycia kolejnej osoby do wyżywienia równoważona była projektowaną w przyszłość korzyścią z jego pracy. Jeśli i w tej kreacji powieściowej, zwłaszcza w Beniaminie,

2 Szerzej wątki te przedstawiłam w książce *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej* (Zwolińska 2010).

widzieć odniesienie do biografii samej autorki, to domniemywać można, że zamiana płci tego ostatniego dziecka (którego przyjście na świat okupione było śmiercią matki Narcyzy, w powieści matka umiera znacznie później, poniekąd złamana losem „odszczępieńca” Beniamina) oraz subtelne podkreślenie „oschłości” ojca nie było przypadkowe.

4. Dziecko – pośrednik w romantyczno-sentymentalnym wzorcu miłości

Gustaw z IV części *Dziadów*, prowadząc polemikę z księdzem, przywołuje „zbójckie” lektury, podsuwane mu przez dawnego nauczyciela. W przeżywanej przez niego miłości widzi się realizację werteryckiego wzorca cierpienia oraz idealizacji wybranki serca. Obaj bohaterowie są introwertykami skupiającymi się na sobie, a afekt do kochanki ma przede wszystkim opisywać ich wrażliwość, ma być lustrem ich wnętrza. W obrazie tej miłości ważną rolę spełnia figura dziecka, szczególnie w przypadku Wertera stając się elementem sentymentalnej stylizacji bohatera, idealizacji jego wybranki i realizowanego przez nich scenariusza miłości. Bohater pseudoepistolarnej powieści Goethego, której akcja rozpoczyna się na wiosnę w sielankowym Walheim, szczegółowo opisuje swoje zamiłowanie do pełnych harmonii dzieł Homera, do sielskiej natury (stylizowanej na rajske Południe), z którą współodczuwa i która oddaje jego krajobraz mentalny, sympatię do ludzi prostych, w tym dzieci. Jak zauważa w zapisie z 15 maja: „Prości ludzie okolicy znają mnie już i kochają, zwłaszcza dzieci” (Goethe 1984: 10). Dziecięca prostota, spontaniczność i niewinność są dla niego ideałem, gwarancją szczęśliwego życia, nawet jeśli „dzieci nie wiedzą, czego chcą” (Goethe 1984: 12). Przekonuje on, że:

najszczęśliwsi są ci, którzy, podobnie dzieciom, żyją z dnia na dzień, włączają za sobą lalkę, rozbierają ją i ubierają ją i z wielkim szacunkiem skradają się koło szuflady, w której mama zamknęła łakocie, a gdy wreszcie dostaną, czego pragną, zjadają to pełnymi ustami i wołają: Jeszcze! To są szczęśliwe istoty! (Goethe 1984: 12).

Miłość do dzieci, upodobanie do ich towarzystwa zdają się łączyć Wertera i Lotę, w pewnym sensie określać ich pokrewną naturę, platońską wspólnotę dusz, a aura tkliwości towarzyszy ich spotkaniom z dziećmi: jeśli chodzi o Wertera z dziećmi przypadkowo spotkanej kobiety, córki nauczyciela, Loty zaś – jej liczne rodzeństwo. Właśnie taki sielankowy obrazek kobiety-anioła, otoczonej dziećmi, inicjuje ich spotkanie, wzbudzając cokolwiek egzaltowany zachwyt: „Co za rozkosz dla duszy mojej widzieć ją w kole tych miłych, żywych dzieci, jej

ośmiorga rodzeństwa!” (Goethe 1984: 17)³. Tej egzaltacji i rozczuleniu nie ma się co dziwić, zważywszy na to, że Lotę, odziana w prostą białą sukienkę (jak później Zosia z *Pana Tadeusza*, w kolor niewinności i dziewczęcości, niemalże dziecięcości) z „rózowymi kokardami u ramion i piersi” (Goethe 1984: 18) opiekuje się młodszym, osieroconym rodzeństwem, sama będąc prawie dzieckiem. Nieprzypadkowo też w scenie tej wybranka Wertera karmi dzieci czarnym chlebem, krając go i wydając swym podopiecznym „stojącym dokoła, każdemu po kawałku wedle proporcji ich wieku i apetytu” (Goethe 1984: 18). W tej prostej, elementarnej czynności zastępuje matkę (gastronomiczną, jak dziś byśmy powiedzieli) i jak wynika z jej słów, jeśli w innych formach opieki może być zastępowana przez służącą, ta jedna czynność jest zastrzeżona tylko dla niej: dzieci „nie chcą, by ktoś inny krajał im chleb” (Goethe 1984: 18). Dzieci darzą swą „matczyną” siostrę szacunkiem, a nawet rywalizują o jej uczucia. Nieprzypadkowo, by podkreślić podobną czułość Wertera w stosunku do dzieci, w zapisie z 27 maja poznajemy powody jego bywania w domu córki nauczycielki. To nie ona jest przyczyną wizyt wrażliwego bohatera, lecz jej dzieci. Werter zwierza się bowiem:

Odtąd bywam tam często. Dzieci przywykły do mnie zupełnie. Dostają cukier, gdy piję kawę, i dzielą ze mną chleb z masłem i kwaśne mleko wieczorem. W niedzielę nie braknie im krajcara; jeśli nie zjawię się po godzinie modlitwy, gospodyni ma rozkaz wypłacić go. Są poufałe, opowiadają mi to i owo, a zwłaszcza bawię się ich roznamiętnieniem i naiwnymi wybuchami pożądania, gdy się więcej dzieci ze wsi zgromadzi (Goethe 1984:15).

Nic dziwnego, że czuła opieka nad rodzeństwem wpłynie na uwielbienie bohaterki przez Wertera, który podobną jemu dziecięcą niewinność i prostotę dostrzeże w wybrance, doskonale pasującej do jego wiosennego nastroju, przeżywanego w aurze sielankowego Walheim. „Dzieci Loty” staną się łącznikiem między platonicznymi kochankami, a Werter będzie doskonałym obrazem dorosłego pielęgnującego w sobie dziecko, potrafiącego bawić się z dziećmi, być cierpliwym i nie szczędzić im swojego czasu. Znamienne, że dzieci nie-rzadko towarzyszą Lotcie i Werterowi w ich spotkaniach, co w pewnym sensie

3 Sentymentalna scena „wianuszka” dzieci towarzyszących Lotcie, podobnie jak kreacja samej bohaterki na „porcelanową” laleczkę warta jest rozważenia w kontekście spostrzeżeń Grzegorza Leszczyńskiego, piszącego m.in. o „lalkowatości” dzieci epoki uczucia, traktowania ich jako przedmiotu, ozdoby (Leszczyński 2006).

wydaje się naturalne i zrozumiałe (wszak opieka nad tak liczną gromadką jest absorbująca), ponadto Lota jest „prawie narzeczoną” Alberta, nie Wertera, co czyni towarzystwo tego drugiego neutralnym, ale też mieści się w kształcie sentymentalnej, platonicznej relacji, zgodnie z wyznaniem bohatera z 16 lipca: „Jest dla mnie święta. Wszelka żądza milczy w jej obecności” (Goethe 1984: 33). Dzieci przyzwyczajają się do jego towarzystwa, proszą o opowiadanie bajek, zdobywa ich zaufanie do tego stopnia, że z jego rąk przyjmują chleb prawie tak samo chętnie jak od Loty. Jak wiemy, dzieci – łącznik pomiędzy Lotą i Werterem – nie zapobiegną ich rozstaniu, wiosenno-letnia sielanka skończy się we wrześnie wyjazdem bohatera, prowadząc go do kłęski. Czy oznacza to, że Werter dojrzał, zabił w sobie wewnętrzne dziecko, uznając się za nadprogramowy element w układzie zaprojektowanym przez zmarłych rodziców ukochanej, przed śmiercią zabezpieczających jej los przy boku racjonalnie myślącego Alberta? Można tak interpretować wyjście bohatera z sielskiego ogrodu w „wielki świat” konwenansów, ceremoniału i reguł towarzyskich, w których nie liczą się dziecięca spontaniczność, wrażliwość i emocjonalność, a na arystokratyczne salony nie wpuszcza się dzieci, nawet gdy nie będą to cherubinki i aniołki, lecz tacy jak Werter, którzy jeszcze wczoraj budowali dzieciom domki z kart, bawiąc się z nimi równie dobrze jak one same.

5. Gdy dzieci schodzą na dalszy plan. Dzieci zapomniane i zaniedbane

Romantyczne dzieci nierzadko pozostawione będą same sobie. Ich światy: odrębne, wyimaginowane, magiczne, na pograniczu jawy i snu, dalekie są od poukładanych, racjonalnych światów ustanowionych i zorganizowanych przez dorosłych. To, że te światy się nie schodzą, staje się źródłem niezrozumienia obu stron, prowadząc do tragedii i samobójstw. Ogrody dzieciństwa, tak jak marzenia stamtąd wyniesione, przemieniają się często w źródła zatrute, a pamięć rodzinnej idylli pogłębia depresję i tęsknotę za przeszłością, do której nie sposób powrócić. Wyjście z ogrodu dzieciństwa jest bowiem bezpowrotne. Nie mniej bolesne są sytuacje marginalizowania dzieci, zapominania o ich istnieniu czy traktowania jako przeszkody w dążeniu do szczęścia i samorealizacji.

I chociaż w przywołanej już *Rybce* Mickiewicza niewinne dziecko uwiedzionej przez pana Krysi wzbudza czułość i zatroskanie matki, codziennie przybierającej ludzką postać, by karmić dziecko, to jednak po dopełnieniu zemsty na panu i jego żonie, przemienionych w kamienie, rusałka znika. Zaopiekuje się dzieckiem oddalający się z diabolicznym uśmiechem, domyślający się zemsty, wierny sługa. Ludowej, zgodnej z prawami natury, sprawiedliwości stało się zadość, jednakże czy nie odbyło się to ze szkodą dla dziecięcia?

W *Ulanie* Kraszewskiego rola dzieci o tyle jest konwencjonalna, że nie pojawiają się one jako samodzielni aktorzy zdarzeń, o nich jedynie się mówi, jak też kontrastuje się początkowe zatroskanie tytułowej bohaterki o ich los w przypadku jej zaangażowania się w romans z Tadeuszem Mrozoczyńskim z późniejszym zapomnieniem, kiedy rzeczywiście ulegnie fatalnemu urokowi „pańskiej” miłości i zaniedba dzieci.

Ten stan zapędzenia się w namiętności można porównać do uczuć tytułowej bohaterki powieści Gustawa Flauberta, późniejszej niż *Ułana*, ale też opisującej tęsknotę młodej kobiety goniącej za marzeniami o wielkiej miłości, uciekającej od prozy życia i zapominającej o małej córce, Bercie. Emma Bovary zgrzeszyła bardziej niż bohaterka wykreowana przez Kraszewskiego, bo jej zniecierpliwienie i postrzeganie córki jako przeszkody w swobodnym, nieskrępowanym przeżywaniu romansów skutkowało okaleczeniem dziecka. Ułana zachowała świadomość występku wobec dzieci, poczucie krzywdy im czynionej, ale nawrócenie nie było już możliwe. Jeśli jednak Emma Bovary nie projektowała sieroctwa Berty, nie myślała o fatalności swojego postępowania, wskutek którego cierpiało jej dziecko, prosta chłopka poleska nie miała złudzeń co do tego, jak będzie wyglądał los porzuconych przez nią dzieci. Można się domyślić, że w tym niezbyt dobrze dobranym stadle, jakie tworzyła z prostackim, brutalnym Oksenem, dzieci były dla niej osłoda, póki nie pojawił się na jej drodze Tadeusz, zauroczony jej urodą i odmiennością od jego wyobrażeń o „wieśniaczkach” (choćby tego, że niezdolne są do subtelnych uczuć i delikatności). Obojętnienie na los dzieci staje się miernikiem jej narastającej namiętności do tego wyższego stanem mężczyzny, na wsi leczącego salonowy zawód miłosny, który przeżył w mieście. Im częściej Ułana myśli o swoich dzieciach jako o sierotach, tym bardziej utwierdza czytelnika w przekonaniu, że jej los zmierza do tragicznego finału.

Powoli szykując sobie śmierć wisielczą na topolowej gałęzi, bohaterka żegna wzrokiem przede wszystkim dwór, zamieszkały przez Tadeusza i jego przywiezioną z miasta żonę, dopiero potem przeżegna się, zwracając się ku cerkwi i kreśląc krzyż w stronę dzieci, by na koniec raz jeszcze spojrzeć na dwór. Ta rekonstrukcja losów bohaterki prezentuje temat nowy w romantycznej prozie: rzadko kiedy twórcy tej epoki jako konsekwencję fatalnej miłości przedstawiali dramat macierzyństwa, wypalenie uczuć i rozluźnienie czy nawet zanik więzi najsilniejszych, łączących matkę i dziecko. Kraszewski wnikliwie wejrzał w psychikę kobiety z ludu, a dramat fatalnego zauroczenia opisał bardzo nowocześnie, łamiąc niejako obyczajowe tabu tamtych czasów, w których w literackich historiach miłosnych i romansowych obsadzano kochanków wolnego stanu, nieobarczonych rodziną.

Jeśli w *Cierpieniach młodego Wertera* dzieci stają się elementem wspólnoty ducha i wrażliwości tytułowego bohatera i Loty, niejako „pośrednikami” w rozwoju sentymentalnego uczucia, to w *Ulanie* wręcz przeciwnie – będą przeszkodą i wyrzutem sumienia bohaterki „spalającej się” w ogniu fatalnej namiętności.

6. „Niegrzeczne” dzieci i ich fatalne dziedzictwo

Romantyczne dzieci trudno jednoznacznie ocenić. Z jednej strony są uosobieniem niewinności, spontaniczności i szczerości uczuć, z drugiej zaś kryje się w nich diabelskość i mroczne tajemnice. Zdolne są do najgorszych zbrodni, w tym tej popełnianej na sobie samym, jak Kordian z dramatu Słowackiego, który „naznaczył czoło szatańską pieczętką” i „ginął z owej winy” (Słowacki 1987: 186). Niegrzeczne dzieci to takie, które zamiast hasać na kijku, bawią się pistoletem, zamiast słuchać bają piastunek i opowieści wiernych sług, marzą o celach nieosiągalnych, na miarę wielkich bohaterów, ulegają pokusom samobójczym, gardzą starością i zwyczajnością. To takie, które nudzi szkolna edukacja, nie znajdują wspólnego języka z rówieśnikami, uciekając w samotność i niebezpieczeństwa fantazji. Takie wreszcie, które swego poetyckiego talentu „używają” dla siebie, nie dla świata, nie dbając o to, że inni ich nie rozumieją. Niegrzeczne dzieci nie szukają szczęścia na ziemi, bo wiedzą, że nie będzie ono im dane. Żyją krótko i intensywnie. Są anielsko-szatańskie, a aurą smutku i melancholii zarażają otoczenie. Albo odwrotnie – z tego otoczenia czerpią miazmaty pesymizmu. Nie stanowią wzorca dla innych, nie dbają o pozostawienie po sobie dobrej pamięci. Nie tłumaczą się ze swoich decyzji, odchodząc ze świata bez żalu. A jednak świat niejednokrotnie zbyt późno reaguje żalem za tymi, którzy mogli być wielcy. Nawet wówczas, gdy pozostawiają po sobie fatalne dziedzictwo. Takim fatalnym dziedzictwem będzie w dramacie Słowackiego imię Kordiana nadane wnukowi sługi Grzegorza. Kainowe piętno samobójcy każe myśleć o fatalności losu tego wrażliwego młodzieńca, który jednak tę wrażliwość zakrywa i chroni przed światem oschłością. Obietnica Grzegorza, że ze względu na pamięć o Kordianie nie będzie karcił swojego wnuka, może niepokoić równie mocno jak wybrane dla niego imię. Dla Grzegorza Kordian, rozmawiający z nim w I akcie dramatu 15-letni młodzieniec, jest dzieckiem, którego „zabawia” bajką z morałem o Jasiu, szyjącym psom buty, czy opowieścią o bohaterskim Kazimierzu, obie historie jednak mają chłopca nie tyle rozbawić, ile wyrwać z trawiącej go melancholii i myśli samobójczych. Bohater ten, niczym Oktaw ze *Spowiedzi dziecięcia wieku* Alfreda de Musseta, marzy o wielkości, o czynach na miarę Napoleona, odnalezieniu sensu życia, o co prosi Boga. Źródłem jego apatii, choroby wieku, jest nie tylko brak celu,

znudzenie, ale też rodzaj depresji po śmierci przyjaciela, który zabił się młodo, gdyż marzenia, którymi się karmił jak chlebem powszednim, zgorzkniały niczym piołun (Słowacki 1987: 259). Jednakże w tej historii to sługa Grzegorz będzie wrażliwcem, Kordian okaże zatwardziałe serce, nie płacząc z powodu ludzi i świata, który nie zaoferował mu wielkości, tylko nudę i rozczarowanie (Zwolińska 2017). On wyjście z ogrodu dzieciństwa w dojrzałość przypłaci Kainowym piętnem – znakiem samobójcy na czole, innym niż krwawa plama na czole Balladyny, zabójczyni siostry.

Jak trafnie zauważa Krzysztof Korotkich:

Odhumanizowane dzieci nie są w dziele literackim celem samym w sobie, ale głoszą prawdę o dorosłych, odzwierciedlają w przyswajalny sposób to, co dorosły skrzętnie chciałby skryć, oddalić, zapomnieć – niewygodną prawdę o tym, że świat jest marzony przez dzieci, a zarządzany przez dorosłych, że zbyt łatwo dorośli tracą wraz z wrażliwością język i tożsamość. Drogą powrotu do siebie prawdziwego, pozbawionego maski, jest powrót do utraconego stanu dzieciństwa, do naiwności i świeżości patrzenia, a przede wszystkim powrót do harmonii z naturą. Obraz dziecka – zwłaszcza doświadczonego chorobą, śmiercią – ma wzbudzać szczególną wrażliwość, odbudowywać człowieka w człowieku (Korotkich 2018: 219).

7. Dzieci osieroczone

Dzieci romantyczne są smutne i samotne: w rodzinie, wśród rówieśników, w dalszym otoczeniu. Niejednokrotnie osieroczone przez rodziców (Pustelnik-Gustaw z IV cz. *Dziadów*), wychowywane przez ojców / (rzadziej) matki zastępcze, jak Kordian, którym opiekuje się sługa Grzegorz, Walter-Alf, znajdujący opiekuna w Halbanie czy w przybranym ojcu Winrychu, gdy „porwany za młodu” przemieni się w Konrada Wallenroda, a wreszcie – Tadeusz wychowywany przez stryja i Zosia przez ciotkę Telimenę (*Pan Tadeusz*), w mniej korzystnym przypadku przez złą macochę (Karusia z *Romantyczności*, dziewczyna z *Ucieczki* Mickiewicza), przez jedno z rodziców (dzieci księdza z IV części *Dziadów*, dzieci z *Lilij* i *Rybki*, Orcio przez ojca po utracie matki – Marii, poetki, która przed nagłą śmiercią trafia do szpitala obłąkanych), nie zaznają ciepła domowego ogniska, a tych, które – jak Beniamin – będą miały taką możliwość, nie uchroni to przed złem świata, nie wyposaży w ochronną tarczę. Piętno samotności zakłóci proces socjalizacji. Dzieci te nie odnajdą się w otoczeniu rówieśników, nie przystosują do wymogów świata, będą wyalienowane, osobne, dziwne dziwnością dla

świata niezrozumiałą i niepokojącą. Często też pozostaną jedynkami wybierającymi na powiernika jednego przyjaciela lub pozostaną samotni, tak jak Gustaw-Pustelnik, który zawiódł się na rówieśnikach, wprawdzie czytających te same książki zbójcekie co on, ale jednak wyśmiewających jego dosłowny sposób czytania, czyli przenoszenia do życia literackich, romansowych schematów, i niedostrzegających wyjątkowości jego wybranki. Ci, którym uda się znaleźć pokrewną duszę i duchowe porozumienie, tak jak chłopcy z *Godziny myśli*, realizować będą doświadczenia składające się na biografię komplementarną, wypełnianą ich wspólnymi przeżyciami.

W egzystencjalnej problematyce przedstawianej przez twórców romantyzmu dzieci są ważkim elementem opozycji wobec świata dorosłych, nie mniej istotnym niż opozycja budowana na linii: racjonalista i szaleniec czy szerzej: bohater i świat.

8. Gdy dzieci stają się rywalami i zbójcami

Utalentowane, wrażliwe, wyjątkowe dzieci doby romantycznej często są jedynkami (Orcio, Kordian), ale nie jest to regułą. Gustaw posiadał rodzeństwo, chłopiec z *Godziny myśli* miał siostry. Liczna gromadka dzieci występuje w *Pogance*, z rodzeństwem mamy do czynienia w *Powrocie taty*, *Lilijach* czy w *Ulanie*. Bywa jednak i tak, że rodzeństwo zamiast miłości spaja niechęć czy nawet nienawiść, płynąca z rywalizacji o uczucia rodziców i ich majątek. W literaturze polskiego romantyzmu wątek ten jest mniej popularny niż na gruncie obcym, a spośród przedstawionych wyżej przykładów trudno wyłuskać „zbójcekie” zachowania określające postawę Franciszka Moora z dramatu Fryderyka Schillera, rywalizującego ze swoim bratem Karolem o jego ukochaną Amalię i schedę po ojcu. Prawo dziedziczenia ustanawiało krzywdzące zasady, przyznając majątek rodziców pierworodnemu, młodszy mógł co najwyżej liczyć na łaskawość starszego brata i dorabiać się sam. Konflikt ten, narastający przez lata wspólnego wychowania, skumulował się w dorosłym życiu uszkodzonego Franciszka, wpłynął na ukształtowanie jego charakteru, wyznaczonego przez hardość, podstępność, okrucieństwo, podburzanie ojca przeciwko Karolowi, by ten się wyrzekł rzekomo wyrodnego syna, który już jako mały chłopiec „marnotrawił” rodziny majątek, rozdając jałmużnę żebrakom. Rejestr tych rzekomych przewin jest długi, wyliczany przez Franciszka ma przekonać starego ojca do wyklęcia pierworodnego i scedowania majątku na młodszego syna.

Ślad podobnego wątku można wyczytać także z *René* François-René de Chateaubrianda, którego główny bohater – nieodrodne dziecię wieku – znajduje powierniczkę swoich cierpień i smutków w siostrze, którą darzy zgoła nie

braterskim uczuciem, bo miłością kazirodczą. Rene, podobnie jak Franciszek ze *Zbójców*, znalazł się na marginesowej pozycji w domu rodzicielskim i w tym można upatrywać przyczyn narastającej w nim melancholii, niechęci do życia, braku celu, poczucia krzywdy.

Młodszy bracia (*Rene, Zbójcy*) czy Alina, siostra *Balladyny*, byli gorzej traktowani przez rodziców, którzy wyróżniali pierworodnych. Wdowa z dramatu Słowackiego pragnęła bogatego zamążpójścia *Balladyny*, bo ta była starsza, ale też uważana przez nią za pracowitszą, mądrzejszą, na co niemały wpływ miała dążąca do władzy bohaterka, kształtująca złą opinię matki o Alinie. Dzieciństwo zatem, zwłaszcza krzywdy i traumy w nim przeżywane, rzucają cień na dojrzałe życie, pogłębiając rozczarowanie światem i niechęć do ludzi, także tych najbliższych: rodzeństwa i rodziców.

9. Być jak dziecko, oszaleć jak Don Kichot

Jeśli spojrzeć na *Wertera* – ceniącego dzieci, potrafiącego się z nimi bawić, wejść w ich świat i poczuć się szczęśliwym w ich towarzystwie – to można mniemać, że poniekąd wpisuje się on w romantyczne wyobrażenie-ideał dorosłego zachowującego w sobie dziecko. W ideale tym mieszczą się również szacunek i zrozumienie dla ludzi prostych i szalonych (choćby z miłości w przypadku zakochanego parobka czy topielicy; także usprawiedliwienie samobójstwa). Można też zauważyć zbieżność cech i światów dziecka, człowieka prostego i szalonego. Łączy ich spontaniczność, wrażliwość, naiwność, brak wyrachowania, wyobrażenia oraz wyłamanie się z reguł racjonalności. W taki sposób opisywana jest *Karusia z Romantyczności* – dziewczeczka z ludu, ani razu nienazwana przez Mickiewicza szaloną, jednak zachowująca się tak, jakby przebywała w swoim zamkniętym, niezrozumiałym dla innych świecie. Wydaje się, że bliższe dziecięcej naturze jest szaleństwo nie hamletyczne, lecz donkichotowskie, utrzymane w tonacji buffo, na granicy humoru i groteski.

Dziecięcość człowieka szalonego eksponowana jest w przypadku rezydenta szpitala dla mentalnie chorych w *Melodiach z domu obłąkanych* Władysława Syrokomli. To bohater goniony za kotem, który zgładził ptaszynę, śpiewającą trele dla wrażliwego pacjenta szpitala, umilającą mu czas. Jest w nim dziecięca wrażliwość, spontaniczność, chęć wymierzenia sprawiedliwości. Jego infantrylne zachowania niekoniecznie tylko śmieszą, bo tak jak *Don Kichot* jest on postacią wzbudzającą śmiech, ale i współczucie. Dla ludzi reagujących kpiną i szyderczym śmiechem na jego gniewne przemowy do kota jest lustrem dla ich zaniechań, by pielegnować w sobie dziecko. Oni to dziecko w sobie zabili, gdyż niezdolni są współczuć rezydentowi szpitala osadzonemu w świecie

poprzecinanym murami i kratami, dla którego pocieszeniem był wzruszający cowieczorny ptasi trel. Ukarany niczym dziecko stawiane do kąta, niesubordynację – pogoń za kotem – przyplaci pobyt w izolatce, tak jakby kraty i mury szpitala nie były dostateczną karą wymierzoną w jego wrażliwość, wyróżniającą go spośród ludzi małych i kamiennych.

Podobną postacią o dziecięcej wrażliwości jest Filon z *Balladyny*, postać z sielanki, zakochująca się w sposób platoniczny i sentymentalny w martwej Alinie, obiekt swoich westchnień znajdując w lesie. Jego miłość jest dziecinna, a on sam postrzegany jest przez pustelnika Popiela jako szaleniec i „kwiat beznasienny”. Błąkanie się po lasach, oderwanie od życia, snucie literacko-idealistycznych fantazji obrazują jego samotność, alienację od ludzi, które jednak są jego wyborem, a nie koniecznością. Postać z sielanki pasuje do wizji świata na opak, świata okrutnej baśni, rywalizacji i przypadkowej śmierci, obnażając i kompromitując absurdalność jego reguł. Romantyczne dzieci i dorośli zachowujący w sobie dziecko, objawiający swoją dziecięcą naturę poprzez szaleństwo, ulegają marzeniom, fantazji, wyobraźni i snom, by zderzyć się z życiem dalekim od ich wyobrażeń, odwrócić się od niego i wybrać los outsidera, samobójcy, cierpiętnika.

| Bibliografia

- Ariès Philip (1995), *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. Maryna Ochab, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk.
- Goethe Johann Wolfgang (1984), *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. Leopold Staff, PIW, Warszawa.
- Hazard Paul (1963), *Książki, dzieci i dorośli*, przeł. Irena Słońska, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Korotkich Krzysztof (2018), *Czy romantycy nie lubili dzieci*, „Bibliotekarz Podlaski”, nr 2 (XXXIX), s. 207–222. DOI: <https://doi.org/10.36770/bp.117>
- Kraśński Zygmunt (1981), *Nie-Boska komedia*, oprac. Stefan Treugutt, PIW, Warszawa.
- Kubale Anna (1984), *Dziecko romantyczne: szkice o literaturze*, Ossolineum, Wrocław.
- Leszczyński Grzegorz (2006), *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze II połowy XIX i XX wieku: wybrane problemy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Mickiewicz Adam (1974), *Wybór poezji*, t. 1, oprac. Czesław Zgorzelski, Ossolineum, Wrocław.

- Piwińska Marta (1974), *Człowiek i bohater*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria druga, red. Maria Żmigrodzka, Ossolineum, Wrocław.
- Słowacki Juliusz (1987), *Godzina myśli*, w: tenże, *Dzieła wybrane*, oprac. oraz wstęp Julian Krzyżanowski, Ossolineum, Wrocław.
- Zwolińska Barbara (2010), *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Zwolińska Barbara (2017), *Romantyczna historia łez. Prolegomena*, „Literaturoznawstwo”, nr 11, s. 169–179. DOI: https://doi.org/10.25312/2451-1595.11/2017_21-34

| Abstrakt

BARBARA ZWOLIŃSKA

Dzieci romantyczne – na krawędzi życia i śmierci

Artykuł jest próbą przekrojowego oglądu zasad konstrukcji bohatera dziecięcego w literaturze polskiego romantyzmu, z odniesieniem do postaci z wybranej literatury powszechnej tego okresu. Przełom, jaki dokonał się w sposobie przedstawiania dziecka, jego doświadczeń i emocji oraz wartościowania okresu dzieciństwa przez twórców romantyzmu, inspiruje do poszukiwania odpowiedzi na pytania, jakie walory dostrzeżono w dzieciach, co stanowiło o ich wyjątkowości, jak kształtowały się ich relacje z dorosłymi, z rówieśnikami i rodzeństwem, na czym polegała specyfika ich wrażliwości i odmienności w sposobie oglądu świata oraz konfrontacji z doświadczeniami egzystencji, często traumatycznymi, prowadzącymi do śmierci samobójczej. Odkrycie dziecka jako bytu autonomicznego zaowocowało rewolucyjnym podejściem twórców romantyzmu czyniących z istot niedorosłych, obok szalonych, ludu i poety, rewelatorów romantycznego światopoglądu, w tym epistemologii wspartej na pozarozumowym sposobie poznawania świata, objaśniania jego złożonych mechanizmów.

Słowa kluczowe: dziecko, dzieciństwo, romantyzm, wrażliwość, alienacja, śmierć

| Abstract

BARBARA ZWOLIŃSKA

Romantic Children: On the Brink of Life and Death

The article is an attempt at a cross-sectional view of the principles of constructing a child hero in the literature of Polish Romanticism, with reference to characters from selected popular literature of that period. The breakthrough that took place in the way of presenting the child, its experiences and emotions, and the evaluation of childhood by the creators of Romanticism inspires us to seek answers to the questions about what values were noticed in children, what made them unique, how their relationships with adults were shaped (including with parents), with peers and siblings, which was the specificity of their sensitivity and differences in the way they perceive the world (the role of imagination and dreams) and confrontation with the experiences of existence, often traumatic, leading to suicide. The discovery of the child as an autonomous being resulted in a revolutionary approach of artists of Romanticism, making the immature beings, alongside the mad, the people and the poets, revelators of the romantic world view, including epistemology based on an extra-rational way of getting to know the world and explaining its complex mechanisms.

Keywords: child, childhood, romanticism, sensitivity, alienation, death

| Biogram

Barbara Zwolińska – prof. UG, dr hab., literaturoznawczyni, pracuje w Zakładzie Historii Literatury Polskiej. Specjalizuje się w zakresie historii literatury XIX i XX wieku. Interesuje się tematem podróży w literaturze XIX i XX wieku, teatrem radiowym, współczesną literaturą polską (m.in. tematyką tożsamości płciowej), szczególnie zaś twórczością Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Różewicza, a także węgierskiego prozaika Sándora Máraia. Autorka jedenastu monografii: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poe’go, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego* (Gdańsk 2002), *O kwestiach kobiecych w korespondencji Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2007), *Podróże Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2010), *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2010), *Pisać to znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia* (Gdańsk 2011), *„Być sobą i kimś innym”. O twórczości Feliksa Netza* (Gdańsk 2012), *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza* (Gdańsk 2014), *Sándor Márai jako twórca literacki,*

teatralny i radiowy (Gdańsk 2014), *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku* (Gdańsk 2018), *Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza* (Gdańsk 2018), *Czas – przestrzeń – egzystencja. Tożsamość w podróży. Szkice o literaturze* (Gdańsk 2021).

E-mail: barbara.zwolinska@ug.edu.pl

ORCID: 0000-0001-7108-1862

ROBERT MIELHORSKI

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Pomiędzy polemiką a deskrypcją.
Mieczysława Jastruna „literacka” antropologia
dzieciństwa (na przykładzie wspomnień
i opowiadania *Wychowanie prowincjonalne*)

1. Kłopoty z opowiadaniem...

17 lutego 1956 roku Mieczysław Jastrun zanotował w swoim dzienniku:

Nie pisałem tak długo, tyle miałem pracy! Rzuciłem się z pasją do różnych czynności, przede wszystkim wykańczam kilka opowiadań. Mam dużo kłopotu z opowiadaniem o dzieciństwie, któremu chcę dać tytuł: *Początek edukacji* (Jastrun 2002: 44).

U dołu karty dziennika widnieje przypis redaktora: „Pod tym tytułem nie drukowane”. Nie ma chyba jednak większej wątpliwości, że wpis Jastruna dotyczy opowiadania *Wychowanie prowincjonalne*, które zamieścił pisarz w wieloautorskim zbiorze wspomnień pod, skądinąd mało atrakcyjnym, tytułem *Kredę na tablicy*, wydanym przez Czytelnika w 1958 roku. Tom zawiera zapiski takich pisarzy, jak m.in. Marian Brandys, Józef Hen, Julian Tuwim czy Jerzy Zawieyski i jest szerzej w jastrunologii dziś niemal, choć nie całkiem naturalnie, zapomniany. A szkoda, znajdziemy w nim bowiem wątki, które występują w innych wypowiedziach tego autora, tak w poezji, jak i w prozie¹. Jego „wariant” – tj. częściowy odpowiednik treściowy – odnajdziemy m.in. w notacjach

1 Kilkakrotnie w swojej książce nawiązuje do niego Grzegorz Leszczyński. Warto w trakcie lektury *Wychowania prowincjonalnego* wziąć pod uwagę rozważania badacza zawarte

wspomnieniowych autora *Genez*, wydobytych z archiwów, zebranych i ogłoszonych przez Andrzeja Lama w 2006 roku, w części zatytułowanej *Raje dzieciństwa*². Urodzony w 1903 roku twórca po pierwsze daje nam opowieść, którą wpisać można w gatunek prozy edukacyjnej (jak głosi zresztą pierwotny tytuł!) – rozwojowej (inicjacyjnej), po drugie wprowadza do niej fikcyjnego narratora (Władysława, zawiadowcę stacji), zakładając poniekąd grę z czytelnikiem, której podłożem jest tyleż „pamięć autobiograficzna” (por. omówienie terminu np. Rydz 2011), co konwencja narracyjna prowokująca jednak wrażenie obcowania z iluzją artystyczną. Stąd też zapewne bierze się dziennikowa uwaga: „Mam dużo kłopotu z opowiadaniem”. Trudno stwierdzić, czy pisarz stworzył ten tekst specjalnie do czytelnikowskiej edycji *Kredą na tablicy*, czy też nastąpiła w tym wypadku szczególna koincydencja – napisanie utworu zbiegło się akurat w czasie z projektem książkowym stołecznego wydawnictwa. Mamy zatem dwie realizacje podobnych treści: opracowaną i wydaną przez pisarza oraz pozostawioną w notatkach, nieukończoną, opublikowaną dopiero po latach.

Notatki wydane jako *Raje dzieciństwa* powstały po zapisie *Wychowania prowincjonalnego*, „między listopadem 1974 i październikiem 1978, po rodzinnej wyprawie w strony dzieciństwa” (Lam 2006: 432), zatem 16–20 lat po wydaniu drukiem opowiadania. Należy jednak podkreślić, że analogie między tymi tekstami są oczywiste, uderzające, ale i zastanawiające. W obu wypadkach mamy bowiem do czynienia z narracją posłuszną zasadom chronologii (w jednym z nich z drobnymi wtrętami retrospekcyjnymi), opisującą dzieciństwo od jego postaci małoletniej po chłopcę – dotyczącą okresu wieloaspektowego otwierania się tyleż intelektu, co wyobraźni i wrażliwości na świat. W obu też cezurą zdarzeniową jest moment inicjacji aksjologicznej protagonisty: w chwili wybuchu I wojny światowej i opuszczenia miasteczka dzieciństwa. Trzeba jednak pamiętać, że w przypadku ostatecznego kształtu i druku wspomnień

m.in. w rozdziale *Dzieciństwo utracone. O prozie wspomnieniowej* (Leszczyński 2006: 374–395).

2 Jastrunową prozę dzieciństwa (w tym *Raje...*) omawiałem już w artykule (Mielhorski 2016), pomijając jednak *Wychowanie prowincjonalne* i korespondencje między tymi dwoma dziełami, a także autonomiczne odczytanie *Rajów dzieciństwa* – co zachęcało mnie do dalszego namysłu nad tym tekstem. W tym miejscu staram się w pierwszej części przypomnieć zasadnicze tezy i argumenty z przywołanego artykułu, dokonując ustalenia stopnia udziału poszczególnych komponentów problemowych w ogólnej wizji dzieciństwa w dziele Jastruna. Dla właściwego odczytania *Wychowania prowincjonalnego* przypomnienie *Rajów...* wydaje się niezbędne. Refleksje na temat strategii polemicznej i deskrypcyjnej w tych utworach, najistotniejsze z mojego punktu widzenia, prezentuję w tym miejscu po raz pierwszy.

(*Rajów dzieciństwa*) ostatnie słowo należało do ich redaktora, Andrzeja Lama, dysponującego materiałem z Muzeum Literatury i archiwum żony pisarza. Nie można również zapominać o roli, jaką dodatkowo odegrały w konstruowaniu obrazu dzieciństwa Jastruna dwa inne tomy kierujące nas w stronę przeszłości poety: zbiór *Dzienniki i wspomnienia* (1955) i również wspomnieniowa *Smuga światła* (1983). Do obu zresztą odsyła nas Lam w komentarzu redakcyjnym do *Rajów dzieciństwa*.

Jastrun uporządkował tę opowieść w ramach 27 nienumerowanych części, prowadzących nas od lat najwcześniejszych, gdy jego familia mieszkała w Bolesławiu i Mędrzechowie, po czas związany z koniecznością rodzinnej ucieczki z Ryglia, przeniesienie 11-letniego chłopca do Bielska, Białej i Jägerndorfu (Karniowa). Narracja pozostaje otwarta, na co wskazuje zapowiedź wyjazdu bohatera z rodzeństwem i matką do Krakowa. *Raje dzieciństwa* są w pewnym stopniu topograficzną, motywiczną i personalną, rzec by można, „encyklopedią prywatną” pierwszego okresu biografii przyszłego poety i eseisty. Zawierają również wiedzę na temat podstawowych założeń ontologii dzieciństwa Jastruna, która oparta jest na fundamentalnym założeniu, że podstawowe kategorie: czasu, przestrzeni, ale także uwikłanej w nie pamięci, funkcjonują w granicach dzieciństwa inaczej, niż to ma miejsce w przyszłości – widać to wyraźnie z perspektywy mentalnej ponad siedemdziesięcioletniego pisarza spisującego wspomnienia. Jednak nie można dzieciństwa opisać inaczej niż poza jego usytuowaniem w nurcie przemijania, w doznawaniu bezpowrotności faktów, w poczuciu nieodwracalnej utraty kontaktu z dziejącymi się zdarzeniami. Lektury, lato, wakacje, przyjaźnie i koleżeństwa, ława szkolna, nagle poczucie zawodu wobec tego, co wydawało się nienaruszalne i konsekrowane, odkrywanie tajemnicy śmierci, znikanie rzeczy i postaci bliższej i dalszej rzeczywistości – wszystko to uwarunkowane jest przez czas i jego prawa. Osobną, ostatnią część *Rajów dzieciństwa* stanowi zapis ery wojennej. To jeszcze nie świadectwo konwersji duchowej, gwałtownego dorastania chłopca, ale zaburzenie czy też zakłócenie w miarę spokojnej pory poznawania świata i siłą rzeczy także własnego istnienia. To znak początku nowego okresu, który otwiera ucieczka rodziny wozem drabiniastym³ na stację kolejową, gdzie napotyka żołnierzy, jeńców, rannych i dalej uczestniczy w podróży w nieznanym bydlęcym wagonem – ten wątek powróci jeszcze w tym artykule.

3 Por. wiersz *Woznica* z tomu *Poezja i prawda* (Jastrun 1955: 67) i zapis wspomnieniowy Jastruna (Jastrun 2006: 101).

2. Niejasne, niedocieczone, mgliste...

Pisząc o antropologii „literackiej” – już w tytule tych rozważań – mam na myśli nie tyle (bądź nie tylko) wykładnię tego, jak Jastrun jako autor interpretuje własne minione doświadczenia, ale i to, w jaki sposób je odnotowuje w swych utworach, a zwłaszcza to, jakie prezentuje nam ogólne wyobrażenie o dzieciństwie, jak się do niego odnosi, jaką wobec niego przyjmuje intelektualną postawę. Jak zauważa Maciej Wróblewski, antropologia dzieciństwa to dziedzina „poszukująca – poza badaniami etnologicznymi – w tekstach kultury odpowiedzi na pytanie o istotę obrazu wczesnego okresu życia człowieka”. Dodaje następnie:

Ujmując sprawę z perspektywy pragmatycznej, można powiedzieć, że jest to operacyjne narzędzie, służące humaniście do tworzenia transgresyjnej refleksji o strategiach konstruowania fenomenu w celach edukacyjnych, estetycznych, terapeutyczno-wychowawczych oraz rozrywkowych (Wróblewski 2019: 52)⁴;

ponadto: „antropologia dzieciństwa jest krytyczną refleksją nad kulturowymi (naukowymi i artystycznymi) świadectwami podmiotu, który został pozbawiony możliwości bycia dzieckiem” (Wróblewski 2019: 53).

W całym tekście *Rajów dzieciństwa* znajdujemy kilka kręgów tematycznych, ogniskujących się wokół dojrzałej i usystematyzowanej wiedzy ich autora na temat osobliwości dzieciństwa, jego miejsca i roli w ludzkiej biografii, a także prób zdefiniowania ważniejszych jego składników, poszczególnych komponentów. Jako że pisarz podejmuje wysiłek refleksji krytycznej wobec ogólnych wyobrażeń o dzieciństwie (domowym, społecznym, rówieśniczym, a i być może wobec przekazów literackich, choć ich wprost nie wskazuje), pozwolę sobie **porównać** jego dociekania do aktywności antropologa dzieciństwa⁵. A kreśląc obraz dzieciństwa, Jastrun posługuje się **metodą polemiczną** lub – z drugiej strony – objaśniającą (**deskrypcyjną**), ewentualnie można powiedzieć:

- 4 Jest to oczywiście podana siłą rzeczy poza szerszym kontekstem rozdziału książki definicja (Wróblewski 2019: 52). Warto przywołać jeszcze jeden cytat z tej pracy dla naszych potrzeb: „Dzieciństwo jest możliwe wyłącznie jako dystans – dorosły tworzy je w postaci kulturowego znaku, służącego porozumiewaniu się z tymi wszystkimi, którzy dłużej lub krócej podążają do granic dojrzałości. Stanowi ono immanentny składnik dorosłości” (Wróblewski 2019: 48).
- 5 Odróżniając rzecz jasną pracę antropologa (humanisty, badacza) nad źródłami od pracy twórcy, artysty, dysponującego własną materią życia jako tworzywem dzieła; w jego skład oczywiście wchodzić mogą również czytane, znane, ale niepoddawane systematycznej refleksji teksty kultury.

„autopsyjną”. Pierwsza polega na zakreślaniu przestrzeni sporu, konfliktu, kolizji pomiędzy utrwalonymi kolektywnie wyobrażeniami i mniemaniami (konstrukcjami) na temat małości i własnymi, osobistymi przeświadczeniami Jastruna. Druga natomiast opiera się na rzeczowym sprawozdaniu przeżyć i faktów pochodzących z tego okresu życia – przede wszystkim w oparciu o własne doświadczenia („tego, który został pozbawiony możliwości bycia dzieckiem”; Wróblewski 2019: 53). Zasadza się ona na strategii przekonywania czytelnika do słuszności oceny i interpretacji własnej indywidualnej prawdy duchowej twórcy, oceny swoich przeżyć. Ponadto w wypadku metody deskrypcyjnej pisarz, na ogół podzielać zapatrywania współczesnych na temat dzieciństwa, ilustruje je materia autobiograficzną. Wszystko to jest o tyle konieczne, że mamy w jego przekonaniu do czynienia z epoką w gruncie rzeczy niepoznawalną, ponieważ wówczas – co oczywiste – w jej trwaniu niepoddającą się autorefleksji. Z perspektywy dorosłości dzieciństwo nie jest czymś danym nam w sposób niezapośredniczony, możemy postrzegać je poprzez filtr kolejnych epok biografii. Autor *Rajów dzieciństwa* notuje: „w końcu wszystko zaczyna się tam, w **niejasnym** dzieciństwie, o którym wiemy tak mało” (Jastrun 2006: 84, wyróż. – R.M.). Innym z poglądów, z którym zmagają się lub polemizuje pisarz, jest wizja lat pierwszych jako „kraju trwałej szczęśliwości dziecięcej” (Jastrun 2006: 63). Autor – *nomen omen* – *Rajów*⁶ *dzieciństwa* stara się pokazać ten okres szerzej: akcentując również jego jeśli nie ciemną, to – rzec by można – ocienioną, inną stronę, poprzez powiązane z tym czasem lęki, strachy, „trwogi i drżenia”, „godziny lęku, godziny oczekiwania, wydłużające się w dni, w noc, godziny jałowe, pustynne w przymusowej samotności” (Jastrun 2006: 64). Nie jest tak, jakoby pisarz starał się w swoich wspomnieniach pokazać i wyeksponować szczególnie dziecko „inne”, odmienne od rówieśników (choć chyba odrobina takiego zamysłu nie jest mu obca), dysponujące jakimś szczególnym darem – jednak nie godzi się na jego obraz połowiczny, jednostronny. Źródła tego stanu rzeczy upatruje Jastrun w specyficznym sposobie percepcji rzeczywistości i takiej też wrażliwości:

[...] ich świat [dzieci – R.M.] o innych wymiarach, innych kolorach, innych dźwiękach [...]. Trzeba by odżyć na nowo w świecie dziecięcym, nie przekraczając lat ośmiu czy tym bardziej dziewięciu, i w opłotkach tego czasu zaoszczędzonego pokazać ów świat fantastyczny, tak bardzo różny od tego, co przeżywa człowiek dorosły (Jastrun 2006: 64–65).

6 Nie powinniśmy jednak tego leksemu traktować dosłownie.

Ta „wyostrzona zdolność przeczuwania” (Jastrun 2006: 64) ściśle powiązana jest zatem ze zintensyfikowaną sensualnością, z kontaktowaniem się ze światem bardziej na poziomie zmysłów i wyobrażeń (stąd zapewne mowa też o „fantastyczności”) niżli budzącego się do życia intelektu. Ten bowiem porządkuje dziecięce istnienie dopiero po latach. Porządkuje? A może po prostu narzuca mu własne sensy – konstruuje je? Powiada bowiem Jastrun:

Każdy z okresów życia wydaje się, gdy z dala patrzymy, zamknięty, żaden właściwie nie jest do odtworzenia, a najmniej dzieciństwo, dlatego że późniejsze okresy życia możemy uzupełniać tym, co o nich wiemy, jeśli nawet nie posiadamy żadnych notatek. Dzieciństwo okrywa **mgła** trudna do przebicia (Jastrun 2006: 84, wyróż. R.M.).

Kiedy indziej czytamy: „musimy przypominać sobie z trudem, niedającym żadnej gwarancji, przez całe nasze życie, przy pierwszej lepszej okazji, tamtą wczesną porę, która wydaje nam się odrębną, **niedocieczoną** porą życia” (Jastrun 2006: 91, wyróż. R.M.) – „niejasną”, otoczoną „mgłą”, „niedocieczoną” – wszystko to wskazuje, że ta faza egzystencji w przeświadczeniu Jastruna wyryka się racjonalizacji i precyzyjnej definicji w wymiarze intersubiektywnym, ponadjednostkowym. Równocześnie wspominając swoje chłopiństwo, pisarz podkreśla wyjątkową rolę tego momentu, w którym dokonuje się w nim przełom⁷. Istotną w tym procesie rolę odgrywa samotność, kontemplacja świata, w tym natury, uświadomienie sobie i doznawanie odrębności, autonomii własnej osoby (ponad 11-latką).

Jedne z głównych dylematów związanych z rekonstrukcją tożsamości dzieciństwa wynikają – zdaniem Jastruna – ze skomplikowanych relacji pomiędzy czasem i przestrzenią, udział w tym posiada dodatkowo pamięć. Przestrzeń jest według pisarza „niesuwerenna, jest całkowicie nieczytelna” (Jastrun 2006: 92). Poddaje się procesowi rozkładu. Czas z kolei, jak zaznacza, „należy wyłącznie do mnie, jakbym go stwarzał – i czynię to w momencie, gdy piszę te słowa – w ten sposób odradza się, nie uznając poprzednictwa i następstwa” (Jastrun 2006: 92–93). Jastrun czas traktuje po części solipsystycznie. W ten sposób – należy podkreślić – dzieciństwo trwa w jakimś osobistym, całkowicie autonomicznym uniwersum. W innym miejscu pisarz dodaje, że dzieciństwo, tak jak

7 Zaobserwował to w czasach wczesnie adolescencyjnych, kaniowskich, w latach wojny; mowa tu o „okresie przejściowym”, o przemieszczaniu się „na drugą stronę życia, gdzie rozpoczyna się nowa jego forma”, gdzie „dzieciństwo zeszło w sferę wewnętrzną” (Jastrun 2006: 91).

i późniejsze epoki ludzkiego życia, nie należy do skarbcza przeszłości, pozostaje raczej w stanie nieustającej gotowości. Epoki, o których mowa, „przejawiają się w różnych okresach, w każdym niejako czasie człowieka biorą udział w jego losie” (Jastrun 2006: 102)⁸. Widać, że metoda polemiczna tego autora zasadza się na koncepcji dzieciństwa, które jest nie tylko niepochwytnie w swej istocie, ale i przede wszystkim niepowtarzalne, przypisane jednostce, indywidualne. Nie ma, zdaje się powiadać pisarz, jedynie obowiązującego wzorca, szablonu, według którego miałyby ono przebiegać. Mało tego, każdemu wzorcowi przeciwstawić można (kontr)wzorec, któremu – wypada zaznaczyć – twórca nadaje większe znaczenie⁹. Dziecko to stanowi w pewnym sensie także metonimię pewnego typu człowieka w ogólności – tego, który także doświadcza i widzi „świat o innych wymiarach, innych kolorach, innych dźwiękach” (Jastrun 2006: 64–65).

3. Samotność, poznanie, śmierć i natura

Istotnym komponentem pojęciowym w refleksji Jastruna nad fenomenem dzieciństwa w *Rajach...* jest samotność. W tym wypadku pisarz sięga co prawda po metodę, którą wcześniej określiłem jako „autopsyjną”, jednak samo wyodrębnienie tej sfery – samotności – jako istotnej części dzieciństwa w wielu wypadkach koliduje z ogólnymi wyobrażeniami na temat tego okresu życia (stąd też widać załączki strategii polemicznej). To, co bardzo osobiste w przeżywaniu samotności i czysto jednostkowo relewantne, staje się dla Jastruna punktem wyjścia do tworzenia intelektualnych generalizacji. Należy w tym miejscu

- 8 Dodatkowo pisarz argumentuje tę uwagę w ramach konstrukcji apostroficznej, gdy jako dojrzały człowiek zwraca się do dziecka, do chłopca, którym był niegdyś. Ten nadal w nim istnieje, trwa zakorzeniony już na zawsze, m.in. za pośrednictwem pamięci: „Znam, pamiętam dotychczas niektóre twoje myśli, zmysły niespełnione, pragnienia utajone, obłudne, udające niewinność spojrzenia. Między nami nie może być tajemnic, znamy się od dawna, bo jednak nie mogę pogodzić się z myślą, że przestałeś istnieć, zmieniwszy się w tego siwosza, który dopiero ma wszelką władzę nad tobą, mogąc przywołać cię w każdej chwili, chcącego czy niechającego zjawić mi się takim, jakim byłeś naprawdę, nieznamy nawet własnej matce, którą naprawdę kochałeś, ani ojcu, którego nie rozumiałeś” (Jastrun 2006: 85).
- 9 Próbką takich utworów przynosi np. antologia *Dzieci* (1988), z drugiej natomiast strony w antologii *Dziecko w poezji polskiej* (1963) utrzymuje się **relacyjne napięcie** między strategią deskrypcyjną i polemiczną; bardzo wyrazistym przykładem jest wiersz Stanisława Wygodzkiego *Lokomotywa*, w którym poeta ukazuje korespondencję pomiędzy wierszem Tuwima a bohaterką: „kiedy [pociągiem – R.M.] przyjeżdża mała dziewczyna / do Oświęcimia” (Wygodzki 1963: 103).

w pierwszej kolejności przywołać fragment wspomnień zatytułowany *Samotność dziecka* – choć tu śledzimy nie tylko dzieciństwo w jego całościowym rozeznaniu i zdefiniowaniu, ale i szczególny moment narodzin niepowtarzalnej osobowości poety. Okazuje się, że ówczesne, dziecięce przeżycia i doznania współtworzą w istotny sposób późniejsze wyposażenie duchowe twórcy – międzywojennego (neo)symbolisty, potem autora liryki refleksyjnej powstającej od połowy lat pięćdziesiątych¹⁰. Jest to poczucie samotności małego dziecka, dla którego głównym obszarem poznawczym pozostaje wyobraźnia. To w niej rodzą się niepokoje czy naiwnie rozumiane i interpretowane sensory przekazywanych mu przez dorosłych powiastek oraz treści mitycznych. W tym momencie Jastrun dostrzega również narodziny przecucia i przeżycia „metafizycznego” – zwłaszcza w sytuacji kontaktu z tym, co wymyka się dziecięcej możliwości rozumienia. Narodziny intuicji metafizycznej najwcześniej widać np. w kwestii istnienia świętego Mikołaja, a stąd niejako świata równoległego, z którego przybywa. Jeśli odczuwanie samotności potraktować wypada potocznie jako zjawisko negatywne, to później, już w wieku chłopięcym i dalej, staje się ono wartością i źródłem osobistej satysfakcji. Ponadto wczesnodziecięca samotność stoi w sprzeczności z samotnością przyszlą (twórcy). Jastrun zresztą wyodrębnia osobno „wczesną samotność” (Jastrun 2006: 55).

Innym osobliwym składnikiem krajobrazu dzieciństwa jest według Jastruna dziecięce poznanie. Jest ono na różne sposoby ograniczone bądź też przeniesione na plan epistemologiczny zgoła odmienny niż ten, którym dysponuje człowiek dojrzały. Łączy oba plany niepokój, odnoszący się do przecucia istnienia „tamtej strony”, „drugiej strony” (Jastrun 2006: 44): w dziecku budzącej trwogę, lęk; ten, który jest emisariuszem niepojętego i niezrozumiałego wymiaru istnienia, zamieszkiwanego też przez niematerialne istoty, duchy. We fragmencie *Mity dzieciństwa* pisarz pokazuje, w jaki sposób wiedza pochodząca z obserwacji i domysłów dziecka przekształca się w coraz bardziej ugruntowane poczucie kruchości istnienia: „Pierwsza wojna, pierwsza utrata domu pokazała mi naocznie, że nic nie jest pewne, że wszystko jest zagrożone [...]” (Jastrun 2006: 51). Wcześniejsze podglądanie rygliskiej rzeźni (co zapewne posiada implikacje w obrazie rzezi w czasie II wojny światowej), bitego przez furmana konia, schorowanych pacjentów ojca inspiruje i pobudza dodatkowo wyobraźnię dziecka: „wszystko to w jakiś sposób formowało moją wyobraźnię i zarazem ograniczało, było bowiem zbyt natrętne, zbyt wyraziste, bym mógł

10 W latach socrealizmu wiersze odsyłające nas do dzieciństwa stanowią „szarą strefę” twórczości głównego nurtu; tak jest u Jastruna (Zob. Grodziński 2006).

się od tych obrazów uwolnić” (Jastrun 2006: 51). Z czasem imaginację zastępuje intelekt. W inny sposób o doroszeniu pisze Jastrun w *Trwogach i zabawach*:

Niepostrzeżenie powiększała się moja wiedza o tym, co mnie otaczało. Niepostrzeżenie płynął przeze mnie przestwór; doroślałem, ale właściwie mimo ciągłego ruchu pozostawałem na dawnych miejscach.

Nikt nie potrafił podpatrzeć tego procesu mijania rzeczy i równoczesnego ich trwania (Jastrun 2006: 53).

Dzieciństwu nie jest dane poczucie trwałości bytu, dołącza do tego niewiedza o wszechmocy śmierci, a i cały szereg przemyśleń, wynikających z doznań, jakie dają „pierwsze wtajemniczenia w ciemną dla nas powierzchnię bytu” (Jastrun 2006: 53).

Jastrun z uwagą opisuje te wtajemniczenia, choćby lokalizując je w tych miejscach, gdzie wstrząs wywołuje obraz nieżyjącego ptaka, mord na zwierzętach, kałuża krwi, martwy kot. To wtajemniczenie dziecka w rzeczywistość śmierci, a właściwie jej początek, sam pisarz zastrzega się bowiem wówczas: „nie rozumiałem śmierci” (Jastrun 2006: 53). Śmierć nie jest w jego opinii pojęciem, wymyka się definicji, nie jest też nicością, brakiem – dziecko postrzega ją zupełnie inaczej (Jastrun 2006: 56). Choćby w zapachu słodkawej woni zmarłego, którą ojciec, lekarz, przynosi do domu po sekcji zwłok. I tu jest ona czymś namacalnym. Inicjacyjny charakter posiada wymiana zdań z matką, motywowana dziecięcą refleksją nad wszechobecnością śmierci taką, jak ją widzą dorośli: „Jeśli życie naprawdę byłoby tak zagrożone, to byłoby trudne do zniesienia – powiedziałem raz matce, a ona na to uśmiechnęła się: «Toteż jest trudne do zniesienia»” (Jastrun 2006: 86).

Samotność, jako pewien nieoczywisty aspekt kondycji dziecka, i **poznanie** – jako wkraczanie, jak widać, tyleż w świat zewnętrzny, co i wewnętrzny, w tym w strefę **śmierci** – te doświadczenia stanowią podstawę dla Jastrunowej „antropologii” dzieciństwa i zastosowania przez pisarza metody polemicznej wobec potocznego wyobrażenia tych lat (jako kolektywnego konstruktów). Punkt widzenia przez Jastruna tych trzech obszarów egzystencji jest o tyle krytyczny, że stara się on przeciwstawić tym sposobom pojmowania dzieciństwa, które wysuwają na pierwszy plan zupełnie inne jego cechy (beztroska, zabawa, koleżeństwo, krąg dziecięcej przygody, pozornie błahe pytania i in.), marginalizując natomiast te, które podkreśla sam pisarz. Należy jednak zasygnalizować – prócz powyższych – jeszcze inne składowe pejzażu tych lat. Mowa zwłaszcza o symbiotycznej **więzi z naturą**. Natura wyzwala w protagoniście poczucie harmonijnego współistnienia ze światem: „[...] wybiegałem na łąki, goniłem za motylami,

których było tak wiele na łąkach tutejszych. Zaczarowanie, zadurzenie kolorami, zapachami tych kwiatów bywało tak wielkie, że zatraciłem poczucie jawy, zawsze przecież kanciastej i grubiańskiej” (Jastrun 2006: 49). Z tym wrażeniem – „zatrącenia poczucia jawy” – współbrzmie poniekąd przeżycie epifaniczne i holistyczne w znaczeniu, jakie nadał epifanii niegdyś Ryszard Nycz (Nycz 2001: 89), czy też bliskie agnozji (Sobolewska 1992: 16): „miałem poczucie innego całościowego widzenia świata, który dany mi był w bezpośrednim, lecz jakże zawodnym, zbyt ułamkowym doświadczeniu” (Jastrun 2006: 49); „Niepostrzeżenie płynął przeze mnie przestwór” (Jastrun 2006: 53). Towarzyszy temu także fascynacja naturą jako taką i próba jej „podglądania” (wiosny), biegania boso po trawie (Jastrun 2006: 51). Kontakt z naturą prowokuje wrażenie uczestnictwa chłopca w idylli istnienia, jednak, jak zauważa pisarz z perspektywy lat: „Ta sielanka, myślę dziś, była pozorna” (Jastrun 2006: 53). Natura ma bowiem dwa oblicza: prócz idyllicznego również brutalne, naznaczone grozą śmierci i wstrząsem z nią związanym¹¹.

4. Tuszowanie autobiografizmu, prześnienie i powierzchnia świata

Jak powiedziano, opowiadanie *Wychowanie prowincjonalne* powstało 16–20 lat przed zapiskami wspomnieniowymi z *Rajów dzieciństwa*. Na początku tego artykułu podałem datę 17.02.1956 roku – z dziennika Jastruna, wskazującą na czas pracy nad tym utworem. Zakończył natomiast pisarz przygotowywanie ostatecznej wersji tego tekstu 21.02.1956 roku – na co wskazuje informacja zamieszczona pod opublikowaną już prozą w tomie *Kredą na tablicy*. Nie wydaje się jednak, aby mimo odnotowanych przeszkód w pracy („Mam dużo kłopotu z opowiadaniem o dzieciństwie”; Jastrun 2002: 44) proces twórczy trwał aż tak krótko. Być może jest to kilkudniowy jedynie czas korekt, uzupełnień, dopisków, stworzenia finalnej wersji opowiadania nadającej się do druku. Niemniej należy potraktować ten utwór jako pierwszą wersję świadectwa zmagających się z osobistymi doświadczeniami z dzieciństwa, potem w narracji autobiograficznej, w *Rajach...*, przemodelowaną i rozbudowaną. Choć, w zasadzie, trudno

11 Rozważając Jastrunową antropologię dzieciństwa wspomnieć warto także o „tajemnych rejonach” budzącego się chłopięcego **erotyzmu**; nie można też zapomnieć o fenomenie **pamięci**, którą Jastrun bezpośrednio wiąże z udostępnieniem dawnej percepcji dziecięcego świata; pisarz skarży się na jej słabość lub utratę („Nie pamiętam”), obawia się, że rzeczywiste, a nie wyobrażone przeżycia z lat wczesnych zostaną przeniknięte aurą przyszłych doświadczeń – przefiltrowane, zapośredniczone przez to, co przynoszą lata następne (zob. Jastrun 2006: 43).

odnaleźć na podstawie treści samego tekstu powody, dla których pisarz miałby zacierać autobiograficzne podłoże dzieła: nie ma tu absolutnie nic wstydlivego, drażliwego, co mogłoby stanowić tego uzasadnienie.

Porównanie zatem omawianych wspomnień i opowiadania prowadzi do wniosku, że *Wychowanie prowincjonalne* nie jest utworem z gruntu fikcyjnym; przeciwnie, jest to tekst niesuwerenny tak w zakresie nakreślonych w nim zdarzeń, jak i opisanych postaci, a nawet ich imion i nazwisk. Przedstawiony w nim świat dzieciństwa jest rzeczywistością minioną samego autora, a obie wypowiedzi – wspomnieniowa i mająca prowokować wrażenie obcowania z narracją beletrystyczną – prowadzą do tego samego prototypu, usytuowanego w pamięci Jastruna. Zamieszkują ją matka, ojciec, służąca Kasia, obłąkana Sara, stróże miasteczkowego porządku, jeńcy wojenni stłoczeni w bydłących wagonach, doktor Negri i inni. Akcja przenosi się z małego miasteczka na Śląsk. W przeciwieństwie jednak do *Rajów dzieciństwa*, w których zasada następstwa wypadków połączona jest z wprowadzaniem do tekstu i rozwijaniem kolejnych kręgów tematycznych, problemowych, w opowiadaniu pisarz ogranicza się do roli cicerone po następujących po sobie obszarach chłopięctwa i zdarzeniach fabularnych. Trzykrotnie na wstępie odnotowuje: „powróćmy”, potem: „zajrzyjmy”, posługuje się liczbą mnogą równoległe do pojedynczej: „byłem”, „patrzałem”, „nie miałem”. Opisuje fakty, unikając szerszych dygresji czy jednoznacznych uogólnień i refleksji dotyczących lat dzieciństwa. Autobiografizm, jakkolwiek, jak widać – oczywisty, zostaje przez niego do pewnego stopnia zatuszowany. Jastrun wprowadza ponadto fikcyjnego bohatera-narratora Władysława, który z dystansu lat wyobraża sobie własną przeszłość jako sen, powiadając: „Powróćmy na chwilę w ten czas zamierzchły, aby go prześnić na nowo” (Jastrun 1958: 191¹²). Czasownik *prześnić* (na nowo) nie oznacza po prostu ‘przypomnieć sobie’. Odnosi się bowiem tyleż do śnienia jako sposobu percepcji z założenia nierzeczywistego świata (solipsyzm), co do określonego rodzaju egzystencji (gra określeń: *prześnić na nowo* – *przeżyć na nowo*); do tego, że coś było snem lub raczej: coś było jak sen, jednak nie można powiedzieć, że zasada snu, oniryzmu organizuje ten utwór. Przeciwnie. Tym bardziej można wnioskować stąd, że chodzi w gruncie rzeczy w użyciu tego czasownika raczej o wskazanie pewnego statusu ontologicznego bytu, o brak możliwości intelektualizacji minionych przeżyć. Być może do głosu dochodzi tu jego

12 W niniejszym artykule odwołuję się do pierwszego wydania *Wychowania prowincjonalnego*, następne miało miejsce w 1976 roku, a więc już w okresie pracy Jastruna nad wspomnieniami. Ta zbieżność z pewnością nie jest bez znaczenia dla współbrzmień występujących w obu utworach (*Raje dzieciństwa* – *Wychowanie...*).

młodzieńcze, rozumiane w duchu filozofii idealistycznej, percypowanie świata (George Berkeley, David Hume). Określenia *prze-śnić* i *prze-żyć* odnoszą się do biegunów egzystencji, są przeciwieństwami. Jest to w pierwszym wypadku („prześnienia”) brak możliwości odkrywania przez indywidualum zasady, prawidłowości istnienia, która nie jest dana dziecku. W *Rajach dzieciństwa*, we fragmencie *Między snami*, mowa była o tym, że to nie sen stanowi pauzę w życiu na jawie (po przebudzeniu), ale odwrotnie, to jawa przerywa *continuum* snu: „jak bywa przerwa między dwoma deszczami, kiedy przebiegałem mniejszą czy większą odległość, aby zdążyć przed nowym deszczem”. Jastrun dodaje: „[...] tak i teraz między dwoma snami byłem, nie wiedząc, że za chwilę usnę i wejdę w nową rzeczywistość, z której będę musiał za godzinę może, może wcześniej, wyjść na światło dnia powszedniego” (Jastrun 2006: 50). Prócz wątku prześnienia pisarz dodatkowo wprowadza w swą narrację jeszcze jedną kategorię, „powierzchni świata”. „Powierzchnia świata – powiada – nie była jeszcze wtenczas dla mnie czymś samo przez się zrozumiałym i nieprzyciągającym uwagi. Wszystko było nowe, niezwykle, godne badań, współzycia i współczucia” (Jastrun 1958: 215)¹³. W namyśle autora *Genez* „powierzchnia” w sposób oczywisty, sama przez się, sytuuje się w opozycji do tego, co można nazwać głębią istnienia, doświadczeniem głębinowym. Po zrozumieniu samej natury „powierzchni” podmiot może dążyć do poznawania pozaempirycznego, do tego, co nienaoczne, usytuowane w swej skrytości.

5. Domysły, prefiguracje i wnioski

Małoletni bohater Jastruna poddaje się „wychowaniu prowincjonalnemu”. Ostateczny tytuł opowiadania wydaje się o wiele bardziej fortunny, trafniejszy od wcześniejszego: *Początek edukacji*, o którym wspomina pisarz w swym dzienniku. Wszak to prowincja – w całej wieloznaczności tego określenia – kształtuje jego wyobraźnię, wiedzę i losy. Pierwsza część utworu usytuowana została w przestrzeni niewielkiego małopolskiego miasteczka: z rynkiem, wylami na obrzeżach, z ogródkami, w których paliły się kule na tykach¹⁴; trafiamy

13 Nieco inaczej kategorię tę stosuje Jastrun, pisząc o tym, czym są „pierwsze wtajemniczenia w ciemną dla nas powierzchnię bytu” (Jastrun 2006: 53).

14 To jeden z powtarzających się motywów w dziele Jastruna, poeta nadaje mu sens symboliczny. Joanna Kosturek, komentując go, zauważa jego obecność w utworach *Powrót* i *Dla wiedzy większej od wspomnienia* (Kosturek 2017: 423). Dodam, że znajdziemy go również w *Poemacie magicznym*. W *Wychowaniu prowincjonalnym* autor pisze o tym obrazowo na samym na wstępie (Jastrun 1958: 191).

do trafiki, magistratu, na strych domu, poznajemy widok zza okien mieszkania chłopca (rynek, szkoła, sad obok plebanii), widzimy policjanta Skrucha, obłąkaną Lamę, ule księdza Jaglarza, plebanię, kościół. Życie małego Władysława śledzimy poprzez obserwację realiów funkcjonowania szkoły, wakacyjne spacery, wrażenie, jakie budzi w nim widok zwierząt prowadzonych na rzeź, kałuże krwi, zabawy żołnierzami, których zastąpi potem poruszający widok przybyłych na rynek dragonów. Miejsce żołnierzyków zajmą nagle realne postacie. To sfera bezpieczeństwa, prawie – bowiem nie w pełni – arkadyjska, również „statyczna”. Ten etap chłopięctwa zamyka krzyk innej obłąkanej, Sary („Kasandry miasteczka”; Jastrun 1958: 215), na wieść o wypadkach w Sarajewie. W tym momencie zaczyna się faza „dynamiczna”, rzecz by można – „mobilna” – chłopięctwa, która znajduje swoje odzwierciedlenie w obrazie porzucenia domu i wyjazdu rodziny spowodowanego wypadkami wojennymi (chaos dworca, żołnierze jadący na front, sprowadzani ranni, jeńcy wyjący z głodu, upiorna jazda pociągiem, przyjazd do małego austriackiego miasteczka); tu otwiera się egzystencja z dala od realiów świata lat pierwszych. Wiąże się ten ciąg zdarzeń przy okazji także z obserwowanym przez nas stopniowym dorastaniem bohatera w nowym otoczeniu. Utrwalenie faktów, o których tu mowa, znajdziemy częściowo również w notatkach wspomnieniowych, w *Rajach dzieciństwa*. Co ważne, mamy przed sobą jednak dwa warianty zdarzeń, a nawet ich dwa odpowiedniki (analogiczne sformułowania): ze wspomnień i z opowiadania. Dla przykładu słowa matki w pociągu w *Rajach dzieciństwa* brzmią: „Ludzie, pozwólcie otworzyć okno, bo się podusimy wszyscy” (Jastrun 2006: 106), wcześniejsze zaś, w *Wychowaniu prowincjonalnym*: „Ludzie, pozwólcie otworzyć okno, podusimy się wszyscy!” (Jastrun 1958: 224). W ten sposób realizuje się pamięć prototypiczna, znajdująca swój wyraz w granicach różnych form gatunkowych i strategii narracyjnych. Inny przykład wariantowości znajdujemy w *Wychowaniu prowincjonalnym*, gdzie czytamy: „**Domyślałem się jakiegoś innego, groźnego świata**, w którym mieli udział moi rodzice, ale nie rozumiałem go; przebywałem w innym wymiarze” (Jastrun 1958: 204, wyróż. R.M.), i w *Rajach dzieciństwa*: „**Domyślałem się istnienia jakiegoś innego, groźnego świata**, który starsi zatajają przed dziećmi” (Jastrun 2006: 55; wyróż. R.M.).

Wiele z opisanych w opowiadaniu epizodów posiada znaczenie głęboko formujące dla duchowości bohatera. Obraz zwierząt idących na rzeź w miasteczku to poniekąd prefiguracja, antycypuje on – jak podkreślałem już – rzeź dokonującą się na ludzkości w czasie II wojny światowej: „w wieku zbrodniczej Apokalipsy i upadku moralnego rodzaju [...] ludzkiego” (Jastrun 1958: 216). Nie jest jednak tak, że biografia chłopca rozpada się schematycznie, stereotypowo na dwie epoki: arkadyjską i apokaliptyczną (zob. Jastrun 2006: 63).

Ta pierwsza podszyta jest bowiem również niepokojem i trwogą, rodzącym się poczuciem kruchości świata (w tym miejscu pisarz łączy metodę deskrypcyjną z polemiczną; por. Jastrun 2006: 53) – stopniowa intensyfikacja jej odczuwania równoznaczna jest zaś z rozwojem i dorastaniem chłopca. Poza tym myślenie *quasi*-metafizyczne także nie daje wsparcia dziecku (zob. Jastrun 1958: 201). Gdybyśmy zatem chcieli zastanowić się nad „literacką” antropologią (określenie, przypomnę, traktuję metaforycznie, umownie), wpisaną w strukturę narracyjną *Wychowania prowincjonalnego*, to przede wszystkim zauważyć należy, że istotnym komponentem wizerunku dzieciństwa jest szczególny chłopięcy dar obserwacji otaczającego świata, a ponadto wrażliwość (a może nawet nadwrażliwość: inicjacja emocjonalna i epistemologiczna) wobec tego, co niejasne, a związane z „powierzchnią”. Dochodzi do tego poczucie krzywdy (inicjacja aksjologiczna); wiedza, że pod pozorną scenerią arkadyjską danego nam bytu kryje się niepokój i niestabilność podstaw istnienia oraz samotność dziecka podglądającego przez okna małomiasteczkowego domu toczące się za nim życie: na rynku, w ogrodzie i w innych miejscach. W tym miejscu należy brać pod uwagę również fakt, że wyobraźnia mityczna dziecka, związana m.in. z istnieniem mitu CK Monarchii i z autorytetem cesarza, jest gwarantem ładu i prawa. Opowieści o zaborze rosyjskim (matka bohatera pochodzi z Warszawy) także wpływają na poczucie obecnej w rodzinie atmosfery zagrożenia. Oblicze monarchy, spoglądającego na świat i kontrolującego go z wielu portretów, cesarza, co ważne, akceptowanego, promieniuje i uzasadnia wiarę w porządek nie tylko społeczny otaczającej rzeczywistości. To, że wybuch wojny gwałtownie przekreśli ów ład, widać zwłaszcza w ostatnich partiach opowiadania, w wypowiedzi lekarza, przyjaciela ojca, Włocha doktora Negri, nazywającego cesarza „idiotą”. „Ta formuła była wówczas tak zdumiewająca, że po dziś dzień ją zapamiętałem” (Jastrun 1958: 239). „Zdumiewająca”, bowiem podważająca to poczucie stabilności, które towarzyszyło chłopcu w czasie dorastania. Wybuch wojny swymi konsekwencjami sięga głęboko, narusza w oczach dziecka konstrukcję otaczającego świata w większym zakresie, niż może się to wydawać, dotyka znacząco sfery duchowej.

W końcu podkreślić wypada w tym opowiadaniu podobnie ważną jak w *Rajach dzieciństwa* rolę erotyzmu w dziecięcym doznawaniu tak życia, jak i siebie samego. Początkowo sympatii Weroniki, córki leśniczego, nasz bohater zdaje się nie dostrzegać. W finalnych fragmentach powraca ona, ale już jako Weronika-Ofelia (niestety, wątek Ofelii nie został przez pisarza rozwinięty). Rosnące napięcie erotyczne kieruje uwagę chłopca na przygodnie spotykane dziewczęta, dokonuje się tu jednak proces transformacji wyobraźniowej – postaci realne stają się przede wszystkim obiektem fantazji, tracą swój realny

status. Ostatecznie przewodnikiem Władysława staje się w tej sferze doktor Negri, wprowadzający go w realia dorosłej miłości – do aktorki Mizzi Morelli. Ona również wchłonięta zostaje przez chłopca w krąg jego erotycznych i uczuciowych imaginacji – to właśnie w jej obszarze, a nie w sferze fizyczności, ma miejsce dorastanie w zakresie seksualności. Wątki te także odsyłają nas do prototypu pamięciowego, o którym mowa w tym tekście, w tym ulokowanych w nim konkretnych postaci. W całości zatem *Wychowanie prowincjonalne* stara się nam pokazać chłopięctwo w jego wieloaspektowości; tok deskrypcyjny – dominujący – w gruncie rzeczy w mniejszym stopniu niż w *Rajach...* podszty jest autorską, poniekąd polemiczną wobec konwencjonalnych ujęć, wizją dzieciństwa. Oczywiście i tu pisarz akcentuje rolę przeczuć, chłopięcych intuicji, nadwrażliwości. Taki sposób ukierunkowywania percepcji dzieciństwa nie jest wyłącznie domeną Jastruna; wpisuje się w określony nurt, w dyskurs prozatorski o tej tematyce w granicach dwudziestowieczności.

| Bibliografia

- Dzieci* (1988), wyb., oprac. i red. Maria Janion, Stefan Chwin, t. 1–2, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.
- Grodziński Łukasz (2006), *Mieczysław Jastruna ucieczka przed socrealizmem, w: Socrealizm. Fabuły-komunikaty-ikony*, red. Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 611–622.
- Jastrun Mieczysław (1955), *Poezja i prawda*, Czytelnik, Warszawa.
- Jastrun Mieczysław (1958), *Wychowanie prowincjonalne*, w: *Kredą na tablicy. Wspomnienia z lat szkolnych*, [bez nazwiska red.], Czytelnik, Warszawa, s. 191–241.
- Jastrun Mieczysław (1984), *Poezje zebrane*, t. 2, Czytelnik, Warszawa.
- Jastrun Mieczysław (2002), *Dziennik 1955–1981*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jastrun Mieczysław (2006), *Raje dzieciństwa*, w: tenże, *Pamięć i milczenie. Z rękopisów przygotował do druku Andrzej Lam*, Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora, Pułtusk, s. 39–114.
- Kosturek Joanna (2017), *Obrazy dzieciństwa w poezji Mieczysława Jastruna*, „Ruch Literacki”, z. 4, s. 403–426.
- Lam Andrzej (2006), *Uwagi o tekstach*, w: Mieczysław Jastrun (2006), *Pamięć i milczenie. Z rękopisów przygotował do druku Andrzej Lam*, Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora, Pułtusk, s. 431–433.

- Leszczyński Grzegorz (2006), *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 374–395.
- Mielhorski Robert (2016), „*Tamto dziecko*”. *Obrazy dzieciństwa w prozie i poezji Mieczysława Jastruna*, w: *Światy dzieciństwa. Infantyilizacje w literaturze i kulturze*, red. Małgorzata Chrobak, Katarzyna Wądolny-Tatar, Universitas, Kraków, s. 219–245.
- Mielhorski Robert (2017), *Przeobrażenia wiersza „Chłopcy” Mieczysława Jastruna. W kręgu refleksji o procesie twórczym*, „Filo-Sofija”, nr 4/II, t. 39/II, s. 97–120.
- Nycz Ryszard (2001), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
- Rydz Agnieszka (2011), *Mnemosyna. O pamięci autobiograficznej w poezji polskiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Sobolewska Anna (1992), *Mistyka dnia powszedniego*, OPEN, Warszawa.
- Wróblewski Maciej (2019), *O antropologii i dzieciństwie*, w: tenże, *Doświadczenie dzieciństwa. Studium z antropologii literatury*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 29–56.
- Wygodzki Stanisław (1963), *Lokomotywa*, w: *Dziecko w poezji polskiej. Wybór wierszy*, wyb. Irena Słońska, Nasza Księgarnia, Warszawa, s. 103–104.

| Abstrakt

ROBERT MIELHORSKI

Pomiędzy polemiką a deskrypcją. Mieczysława Jastruna „literacka” antropologia dzieciństwa (na przykładzie wspomnień i opowiadania *Wychowanie prowincjonalne*)

Przedmiotem studiów empirycznych są w tym artykule teksty wspomnieniowe i opowiadanie Mieczysława Jastruna *Wychowanie prowincjonalne*, odsyłające czytelnika do okresu dzieciństwa pisarza. Główną tezą artykułu jest założenie, że Jastrun w swojej twórczości stworzył swój własny, spójny i złożony obraz (wzorzec, model) dzieciństwa jako takiego, stąd można go określić metaforycznie mianem przedmiotu jego indywidualnej „antropologii literackiej”. Ponadto zakłada się, że wobec ogólnie powielanego wizerunku dzieciństwa we współczesnej (nowoczesnej) literaturze i kulturze, a także tego, który jest obecny w tradycji, pisarz przyjmuje dwie postawy: polemiczną, gdy wchodzi w swoich refleksjach w spór z niektórymi składnikami tego wizerunku, i deskrypcyjną, w szczególności autopsyjną (tu dostrzegamy brak polemiki, dążenie do odzwierciedlenia ogólnych mniemań na temat dzieciństwa – potwierdzone we własnych biograficznych, chłopięcych

przeżyciach). Metodologia tego artykułu została więc oparta na wyjaśnieniu relacji pomiędzy gestem polemicznym i tendencją opisową (zawieszeniem polemiki). Zwraca się w artykule uwagę, że tak tekst wspomnieniowy, jak i opowiadanie prowadzą czytelnika do tego samego prototypu pamięciowego, na co wskazują istotne podobieństwa między nimi (postaci, miejsca zdarzeń, punkty ich widzenia, nawet te same zwroty językowe).

Słowa kluczowe: dzieciństwo, polemika, Mieczysław Jastrun, prototyp pamięciowy, autobiografizm

| Abstract

ROBERT MIELHORSKI

Between Polemics and Description: Mieczysław Jastrun's "Literary" Anthropology from Childhood (as Exemplified by His Recollections and the Short Story "Wychowanie prowincjonalne")

The subject of the empirical study in this article is the recollection-based texts and the story "Wychowanie prowincjonalne" by Mieczysław Jastrun, which refer the reader to the author's childhood. The main thesis in this article is the assumption that Jastrun in his works created his own coherent and complex image (template, model) of childhood as such; therefore, it can be metaphorically called the subject of his individual "literary anthropology." What is more, it is assumed that the generally copied picture of childhood in the contemporary (modern) literature and culture, as well as the one presented in the tradition, are referred to by the writer by means of two types of attitude: a polemic one, where his reflections get involved in the dispute with some parts of this image, and a descriptive one, in particular that based on own experience (here is no polemics but aiming to reflect general opinions on childhood—confirmed in his own biographical experience as a boy). Thus, the methodology of this article is based on the explanation of the relation between a polemic gesture and a descriptive tendency (suspension of polemics). Attention is drawn in the article to the fact that both the recollection-based text and the short story refer the reader to the same memory prototype, which is confirmed by significant similarities between them (the characters, places of the events, their viewpoints, even the same linguistics expressions).

Keywords: childhood, polemics, Mieczysław Jastrun, memory prototype, autobiographism

| Biogram

Robert Mielhorski – dr hab., prof. UKW, kierownik Katedry Literatury Polskiej i Rosyjskiej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, autor książek *Strategie i mity nowoczesności (Brzękowski, Lipska i inni)* (2008), „zawsze niezakończona przeszłość”. *Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku* (2017), *Od Mieczysława Jastruna do Jerzego Brzozkiewicza, czyli pisarz i jego dzieło wobec uwarunkowań nowoczesności* (2018); współredaktor tomów: *Poznawanie Kazimierza Hoffmana. Filozoficzno-kulturowe źródła i konteksty* (2011), *Marian Hemar wczoraj i dziś...* (2012), *Krytyka po przełomie. Wybrane problemy z dwudziestopięciolecia 1989–2014* (2016), *Egzystencja, metafizyka i kultura w pisarstwie Kazimierza Świągockiego* (2018), *Krytyka towarzysząca, krytyka pokoleniowa...: od Młodej Polski po koniec XX wieku* (2019), *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku* (2022).

E-mail: rmielhorski@wp.pl

ORCID: 0000-0002-8655-1828

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

Zakłócona alegoryzacja dzieciństwa w *Szumie* Magdaleny Tulli

Koncepcje podmiotowości w literaturze XX wieku zaproponowane przez Ryszarda Nycza mają charakter tropologiczny. W tym ujęciu alegoria, będąca tropem „ja”, może być postrzegana jako rezultat konstruowania zamkniętego uniwersum w reakcji na narzucane przez zbiorowość określone wzory tożsamości i przy tym – sygnalizowania rozbieżności i dystansów między jednostką i grupą, doświadczeniem ujawnionym i ukrytym. Konwencjonalność czy arbitralność alegorii z założenia ma przeciwdziałać rozpadowi (ikono) tekstu na różne znaczenia, powodować odrzucenie refleksji, które mogłyby naruszyć, podważyć, rozbić semantyczną całość. Alegoria ma również charakter „chłodnej” syntezy nakierowanej na przeszłość, żywi się jej resztkami, jak można by powiedzieć, używając języka melancholii, której totalność, poziomy: powierzchniowej manifestacji i ukrytego źródła lokują ją właśnie blisko zjawiska, jakim jest alegoria. Procesy te widoczne są w polskiej literaturze ostatnich 20 lat zarówno w prozie, jak i w poezji (Skurtys 2022).

Procesy scalania i rozpadu struktur społecznych, ale także relacji czy osobowości, motywowane doświadczeniami z przeszłości, zdają się kluczowe dla narracji postpamięciowych tzw. drugiego pokolenia powojennego, mierzącego się z traumą rodziców. Epigenetyka w prozie przedstawicieli tej generacji (najczęściej osób urodzonych w latach pięćdziesiątych XX wieku), jako ogólne zjawisko czy tendencja autobiograficzna, została już dobrze opisana (Szostek,

Sendyka, Nycz 2013, red.). Interesujące jednak wydają się strategie pisarskie poszczególnych twórców, zwłaszcza ujawniające pewne wzory tożsamości, mające swoje źródło w dzieciństwie. Jedną z takich strategii jest alegoryzacja dzieciństwa, dokonywana z perspektywy czasu, ufundowana na utrwalonych wcześniej sposobach konstruowania rzeczywistości, konfiguracjach ról rodzinno-społecznych, ale podlegająca semantyczno-strukturalnym zakłóceniom.

W *Szumie* Magdaleny Tulli podstawą petryfikowanego obrazu dzieciństwa są ukrywane doświadczenia wojenne rodziców (a zwłaszcza matki, polskiej Żydówki), manifestujące się poprzez rozmaite powierzchowne, ale powtarzalne i względnie trwałe reakcje. To one właśnie każą się bohaterce domyślać biegu zdarzeń, które nie były jej bezpośrednim udziałem, odsyłają do innego planu, wymagającego dopiero odkrycia, uzupełnienia, (re)konstrukcji. Alegoryzacja dzieciństwa jako proces tekstowy opiera się na wielu przejawach powtórzenia: jako usilnego wyobrażania sobie przeszłości, utkanej z fragmentów cudzych, komunikowanych na różne sposoby wspomnień; jako mechanizmu dziedziczenia pamięci; jako fabularnie ponawianych sytuacji, determinujących życie zewnętrzne i wewnętrzne bohaterki. W ten sposób ustalają się pewne ramy zachowań i niekiedy można odnieść wrażenie, że powtarzana jest jedynie owa rama konkretnego obrazu jako znak wyczekiwania na pewną zmienną, a kiedy indziej jako sygnał impasu, bezradności bohaterki. Zapewne wszelkie deskrypcje pustki w prozie Tulli (Przymuszała 2008) i innych drugopokoleniowych pisarzy korespondują zwłaszcza z trudnymi, negatywnymi, niechcianymi repetycjami. W ich spektrum mieści się ograniczone udostępnienie czy nieudostępnienie jako składowa poetyki, która ciąży jednak ku apofatyczności w alegoryzacji dzieciństwa. Mimo usilnych prób „dobijania się” bohaterki do wiedzy o przeszłości jej reprezentacja okazuje się trudna, niepełna, niemożliwa. Mimo wszystko ograniczone udostępnienie jako stan komunikacji wynika z odmowy dostępu do innych znaczeń niż te, na których zależy nadawcy, używającemu znaku czy zespołu znaków, a to już z kolei wzmacnia procesy alegoryzacji. W powieściowym świecie *Szumu* przekłada się też owo ograniczone udostępnienie na sferę niedostępności emocjonalnej i obojętności matki, odosobnienia (ipsacji) córki, jej separacji od grupy rówieśników (znów: mimo zabiegania o uwagę i uczucia rodzicielki, akceptację rówieśników). Rzeczywiste doświadczenia matki są kamuflowane, natomiast córka wykazuje potrzebę afektywnej kompensacji, wynajdując zastępcze formy społecznych inkluzji (Bielewicz-Jędrós 2023). Swoista utrata dostępu charakteryzuje też w toku narracji doświadczenie bohaterki związane z neurozwyrodnieniową i demencyjną chorobą matki. Ubywanie, zacieranie, znikanie – przejawy utrudnionego udostępniania – przyjmują motywacje biologiczne, psychologiczne, historyczne, społeczne.

Poza powtórzeniem i ograniczonym udostępnieniem, które mogą być uznane za kluczowe (i pozornie wykluczające się) komponenty alegoryzacji jako tekstowego działania, zauważalna jest w *Szumie* figuratywność języka (generującego m.in. metafory zamknięcia i wytwarzającego obrazy osób, np. lisa czy esesmana), ironia jako parabaza alegorii (De Man 2004; Bielik-Robson 2007), a także napięcie pomiędzy doświadczeniem jednostkowym i zbiorowym, z ciężeniem ku rozmaitym diagnozom społecznym, m.in. poprzez użycie mnogiego „my” w opisie czynników formacyjno-pokoleniowych czy społeczno-narodowych. Swoistą cechą omawianej tu powieści jest próba wyrażenia pewnych ustalonych reguł świata społecznego (od kontaktu rodzinnego począwszy), stojących w sprzeczności ze światoodczuciem bohaterki (zwłaszcza jako małej dziewczynki), poprzez alegoryzację akustyczną. Sytuacje wypowiedzania i milczenia, parametry głosu i oddechu, efekty i pejzaże akustyczne wskazują na budowanie wyobrażeń osób, zdarzeń, miejsc. We *Włoskich szpilkach* bohaterka wielokrotnie nasłuchiwała stukotu eleganckiego obuwia na obcasie matki, tempa jej kroków. Scena, oparta na efektach dźwiękowych, z metonimicznym nazwaniem niektórych aktów (jak np. *kłaśnięcie* zamiast *uderzenie w twarz*), konstruowana bez udziału dialogów, jest precyzyjną reprezentacją podwójnie opresyjnego zdarzenia, utrwała wizerunki osób i relacje matki i córki:

Widząc, że nadchodzi, prostoduszni napastnicy na moment struchleli. Matka potrzebowała paru chwil, żeby się upewnić, czy wzrok jej nie myli. Czy naprawdę zobaczyła to, co zobaczyła. [...] Zanim tamci zdążyli oprzytomnieć i uciec, zbliżyła się szybkim krokiem, szpilki zastukały dźwięcznie i cienko o płyty chodnika, jak zwykle [...]. W ciszy rozległo się ciche kłaśnięcie, zaraz potem wybuchy śmiechu. Dziewczynka, którą to spotkało, z pewnością zamknęła oczy, bo nic więcej nie widziała. Rozcierała policzek i być może potykała się, usiłując nadążyć za swoją matką (Tulli 2011: 94–95).

Tomasz Kunz, analizując powyższy wyimek w otoczeniu zdań, które go poprzedzają i po nim następują, zwraca uwagę na zmiany narracji, umożliwiające separowanie się postaci od doświadczenia, nawet minionego, dostrzega niuansy sceny upokorzenia i pisze:

Można powiedzieć, że Tulli, używając trzeciej osoby, dystansuje się od siebie z przeszłości, jakby wspomnienie upokorzenia było zbyt bolesne, by raz jeszcze można było wziąć je na siebie, jakby oznaczało ono ostateczne uwięzienie (nie tyle siebie „dawnej”, ale także siebie

„obecnej”) w tym upokorzeniu. Zarazem jednak zerwanie tożsamościowej relacji w symboliczny sposób uwalnia upokorzoną dziewczynkę od traumatycznej relacji z matką, która przestaje być „jej” matką, a tym samym uderzenie w twarz w pewnym sensie przestaje być uderzeniem wymierzonym przez matkę (Kunz 2021: 434).

Badacz wskazuje na istnienie w prozie Tulli podmiotu metaleptycznego, uznając, że w scenach jak ta powyższa pisarka „dokonuje metaleptycznej interwencji ratunkowej” (Kunz 2021: 435), dopuszczając przenikanie się poziomu autorskiej opowieści z poziomem opowiadanych zdarzeń. Eksperymenty narracyjne wpływają na osłabienie epickości i fabularności prozy oraz przeciwdziałają alegoryzacji dzieciństwa, wytwarzając jego alternatywne obrazy.

W powieści *Szum* pisarka wielokrotnie wytwarza audiosferę miasta (Warszawy), która nie jest tylko wycinkiem rzeczywistości dźwiękowej (Piaskowski 2020). Sam tytuł utworu wyraźnie wskazuje na akustyczne tło, z którego próbuje się wyodrębnić głos bohaterki, nazywa też odbiór głosów (z) przeszłości (wyrażony m.in. poprzez przekraczające realność telefoniczne rozmowy ze zmarłymi). Justyna Tabaszewska rozpoznaje w narracyjnym ukształtowaniu ewoluującej prozy Tulli afektywne struktury czasowe, *Szum* traktując jako rezultat konsekwentnego budowania języka afektu. Literaturoznawczyni nadbudowuje przy tym niektóre pozycje narratorskie nad dawnymi koncepcjami Henryka Markiewicza, m.in. nad modalnymi formułami narratora fingującego i fingowanego (Markiewicz 1984: 82–83):

[...] tytułowy szum jest skutkiem czegoś, co można w pewnym uproszczeniu określić jako proces samozapomnienia, rozumianego jednak nie [...] jako zapomnienie się we własnych emocjach i afektach, lecz jako zapomnienie o sobie, wyparcie siebie z myślenia o świecie i rzeczywistości. Doświadczenie to autorka opisuje wielokrotnie, za każdym razem łącząc trzy [...] tryby budowania afektu. Pierwszy z nich opiera się na wykorzystaniu mechanizmu wyparcia, ominięcia lub wykluczenia emocji dla wywołania silnego afektu. Wykluczenie emocji jest nie tylko nieskuteczne [...], również głęboko afektuje – to, co ominięte, zyskuje nową siłę i budzi kolejne emocje i afekty. Dotyczy to zarówno wyparcia konkretnych wspomnień, w opisywanej w powieściach Tulli rzeczywistości wewnątrztekstowej, jak i przypadku stosowania zdystansowanego języka lub multiplikowania instancji narracyjnych i oddzielania ich od opisywanych zdarzeń – co stanowi specyficzne dla pisarki chwytły tekstowe, aktywujące afekt przez akt performowania zdystansowania.

Drugi wykorzystuje zaburzenia relacji czasowych jako źródło niezależnego od konkretnych doświadczeń afektu. Trzeci zaś komplikuje pozycję narratora, czyniąc go równocześnie afektującym i afektowanym, źródłem i skutkiem toczącej się opowieści. Wspominane tryby budowania afektu są przez Tulli najczęściej używane łącznie, nakładając się na siebie i potęgując swoje działanie (Tabaszewska 2020: 117).

Podobnie można postrzegać tryby alegoryzacji dzieciństwa w prozie Tulli (zresztą leksem *tryby* odwołuje tu nas również do znaczeń uruchomionych w powieści *Tryby* z 2003 roku) – jako łączliwe, interferujące, silniej i słabiej manifestujące się w tekście (m.in. na zasadzie powtórzenia, ograniczonego udostępnienia, ironii). Tulli komplikuje narracyjnie swoje utwory, dotyczy to również wcześniejszej prozy, uznawanej za niepostpamięciową, realizowanej według niepickiego modelu prozy (Czapliński 1996), w dużej mierze meta-tekstowej, wieloreferencyjnej (Izdebska 2010). Badacze literatury przyjmują, że w pierwszych powieściach twórczynię interesuje status słowa, kondycja opowieści, metafikcja. Elżbieta Dutka zauważa: „Stosunkowo szybko utrwaliło się [...] przekonanie, że proza Magdaleny Tulli należy do «literatury tworzonej z literatury», w której na pierwszym planie sytuuje się język i samo tworzenie tekstów” (Dutka 2014: 528). W toku dalszych obserwacji literaturoznawczynie stwierdza: „Za historyjek Tulli wyłaniają się zatem historie, a utwory, czytane wcześniej jako metaliterackie zabawy, mogą się okazać projektem autoterapeutycznym, układaniem się z własną biografią i własną epoką” (Dutka 2014: 538). Dutka dostrzega w konstrukcjach powieści autorki *W czerwieni* cechy paraboliczności, w pewnym stopniu akceptując stanowisko Ewy Wiegandt, rozpatrującej wczesne utwory Tulli i jej pisarstwo z pierwszej dekady XX wieku w kategoriach postmodernistycznych alegorii, demonstrujących kryzys znaczenia i sensu (Wiegandt 2010). I właśnie przemyślenia poznańskiej badaczki mogą w poniższym wywodzie nie tylko stanowić gwarancję trafności przyjętych założeń, ale nawet wyznaczać kierunek rozwoju prozy autorki *Włoskich szpilek* i *Szumu*.

Tulli ukazuje w powieściach zawierających wątki autobiograficzne krzepnące obrazy dzieciństwa i wizerunek dziecka poddawanego zewnętrznym, heteronomicznym naciskom, usiłującego jednak zachować pewną autonomię (Żynis 2017), próbującego wyrwać się z „kręgów obcości” – by tak rzec, zapożyczając określenie z tytułu autobiograficznej prozy Michała Głowińskiego (Głowiński 2010) ze świadomością różnic epistemologii traumy – determinujących jego położenie, na które ma wpływ niechciane dziedzictwo. Stąd alegoryzację dzieciństwa w prozie Tulli trudno uznać za proces skuteczny, pełny, skończony (z artystycznego założenia nie miał bowiem taki być). Raczej

ujawnia on napięcie między cudzym, zbiorowym, konwencjonalnym, na założeniach których ufundowana jest alegoria jako zastany obraz, układ znaczeń, a własnym, indywidualnym, innowacyjnym działaniem czy obszarem, wyrażającym się poprzez ironię. Ponadto pisarka, uprawiając w prozie metarefleksję literacką, niszczy jednocześnie iluzję światów przedstawianych, która zdaje się warunkiem sprzyjającym krystalizacji jednolitych, wyprofilowanych wyobrażeń alegorycznych.

W kręgu bliskich-obcych mieszczą się siostra matki i jej syn, określane najczęściej przez narratorkę poprzez zdystansowane zaimkowane wskazanie czy językową dzierżawczość (np. ciotka jako rodzicielka kuzyna: „jego matka, siostra mojej”; Tulli 2014: 91). Obie kobiety nie ujawniają swojej przeszłości, różnie sobie też radzą z wychowywaniem dzieci. Chłodne relacje, oparte na dystansie, wynikają z niewerbalizowanych doświadczeń matek, ich emocjonalnej nieobecności i niedostępności, wycofania się z życia rodzinnego współmałżonków, a potem ich biologicznego odejścia, przekładają się na habituację potomstwa, zantagonizowanego zresztą jako kuzynostwo (Przymuszała 2015).

Dziewczęca bohaterka, jako taka ukształtowana w autobiograficznym wspomnieniu, czuje się odrzucona przez bliskich, ignorujących jej potrzeby i uczucia. Mówi o matce: „W czasach przedszkolnych, kiedy jeszcze próbowałam ją obejmować, odsuwała się delikatnie, ale stanowczo” (Tulli 2014: 116). W trakcie rodzinnych spotkań przy stole mała bohaterka skupiała na sobie uwagę, drażniąc innych prowokacyjnymi, nadmiarowymi reakcjami, nadpobudliwością: „Nie umiałam utrafić w wąziutkie pasmo właściwej głośności wciśnięte między zakazane zakreślenia hałasów a głuchą ciszę” (Tulli 2014: 13). Charakter rodzinnych spotkań przedstawia powieściowy dialog, pokazujący wzajemny kontakt obu siostr i ich dzieci-jedynaków:

- Kaczka dziwaczka! – chichotał.
- Nie znasz się na żartach? – jego matka chwyciła mnie za ramię. –
Dokąd idziesz?
- Nie wiedziałam.
- Znosiła jaja na twardo i miała czubek z kokardą!
- Siadaj – powiedziała moja matka.
- Aż wreszcie znalazł się kupiec.
- Siadaj – powiedziała jego matka.
- Na obiad można ją upiec!
- On nie spuszczał ze mnie wzroku, szykował się do puenty.
- Lecz zdębiał, obiad podając, bo z kaczki zrobił się zajac! – wy-
trzymał teatralną pauzę i dorzucił: – W dodatku cały w buraczkach...

Taka to była dziwaczka, głosił ostatni wers, który już nie docierał do moich uszu. Ja też umiałam to na pamięć. Śmiał się za głośno, byłam pewna. Gdyby ktoś przypomniał mu o rygorach, od razu poczułabym się trochę lepiej. Byłam w rozpacz, ale nie mogłam się do niej przyznać, to by pogorszyło moje położenie (Tulli 2014: 16–17).

Wiersz Brzechwy zostaje użyty w tej infantyilizującej i wyśmiewającej bohaterkę scenie jako matryca zdarzeń. Można się spodziewać dziwnych zachowań, skrajnych emocji dziewczynki, niejako zapowiadanych przez utwór i jego ramę. Zarysowuje się też pewna asymetria praw, biesiadnicy grają ustalone role. Zaczepka i dokuczanie rówieśnika pojawiają się na mocy żartu, dopuszczonego przez dorosłych. Sekwencje tekstu mają być wypowiedziane do końca, a rolą adresatki jest przyjąć je z uśmiechem. Inne reakcje nie są aprobowane. Przy czym pierwszą reagującą, powstrzymującą małą bohaterkę przed odejściem od stołu jest dominująca ciotka, po niej powtarza ten gest matka i ponownie jej siostra. To jednocześnie kolejność wielu interakcji przywoływanych w powieści. Bezwolność rodzicielki, jej specyficzne uzależnienie od siostry, odbija się też później na dorosłym życiu bohaterki, której ciotka wytacza proces, zarzucając niewłaściwe zajmowanie się matką, chorą już wówczas na alzheimera, który zresztą przegrywa.

Ustalone schematy zachowań, negatywne etykiety rodzinne powodują zbyt długie trwanie upokorzeń. Zawstydzana nastolatka pamięta powtarzające się sytuacje, gdy „kokarda pojawiała się nie wiadomo skąd, ledwie jego matka musnęła mnie magiczną różdżką ironii. Bałam się, że kiedy otworzę usta, rozlegnie się kwakanie” (Tulli 2014: 114). Później w narracyjnym biegu zdarzeń młoda mężatka ze zdziwieniem patrzy na bożonarodzeniowy prezent syna, który otrzymał od jej rodziny – książeczkę z wyeksponowanym w nagłówku tytułem wiersza *Kaczka-dziwaczka*. Między córką i matką (także siostrzenicą i ciotką) stopniowo zawiązuje się „przymierze wstydu” (Szczepan 2021: 408), utrudniające nie tylko wypowiadanie trudnych i traumatycznych doświadczeń, ale i pamiętanie o nich.

Wpisana w narrację sugestia powtórzeń czyni z tekstu schemat fabularny, dotyczący czasu dzieciństwa, wyznacza rekursywne ciągi czasowe. Narracja upodabnia się zaś niekiedy do dykcji baśniowej, oddalając i jakby unieważniając autentyczność przeżytych lat dziecięcych, jak we fragmencie przywołującym Andersenowskie motywy: „I tak przez lata, a lata w tamtych czasach były długie, zwłaszcza śnieżne zimy ciągnęły się bez końca, tylko w najciemniejszym momencie na chwilę rozświetlone blaskiem choinki, który byłby uroczy, gdyby nie gasło życie rodzinne” (Tulli 2014: 24).

Utrwalona rola trudnego i dziwnego dziecka grana jest również przez dziewczynkę w szkole, w której doświadcza mobbingu, ujawniają się jej komunikacyjne i społeczne dysfunkcje, dostaje ataków furii (w powieści pojawia się scena z rzucaniem elementami połamanego krzesła), kłamie i konfabuluje, co także naraża ją na kpiny otoczenia i generuje przezwiska. Jako nastolatka ma niską samoocenę i nawroty stanów depresyjnych. Matka podejmuje próby aplikowania jej farmaceutyków (leków uspokajających) i przejawia chęć wysłania dziecka do szkoły z internatem, prowadzonej przez siostry zakonne. Jedenastoletnia dziewczynka, na którą nikt w domu nie czeka, zażywa wolności, podróżując godzinami miejską komunikacją po ulicach Warszawy. Szkoła jawi się jako instytucja opresywna i ograniczająca, wykluczająca dialog, wymagająca od rodzicielki z góry zdefiniowanych reakcji: „Byłam przecież tym, co posłała do szkoły, reprezentacją naszego domu, nie pozwoliliby jej wyprzeć się mnie tak łatwo” (Tulli 2014: 44); „Domagano się od niej tego samego, czego żądano od wszystkich matek – skwapliwego udziału w celebrowaniu nierówności stron” (Tulli 2014: 45). Szkolne zasady i procedury, ich powtarzanie, niedostępność (nieudostępnianie siebie innym) jako osobowy hermetyzm dorosłych, poczucie inności dziewczęcej bohaterki wzmacniają reakcje (wewnętrznego) buntu. Autorka *Dziedzictwa (nie)pamięci* dostrzega w postpamięciowej prozie Tulli złożoną interakcję szkoły i domu rodzinnego ze względu na doświadczenie przeszłości, epigenetycznie obecne w życiu dziecka:

Z „twardą szkołą” nie potrafi się jednak uporać ani matka bohaterki, ani sama bohaterka, która chodzi niejako do dwóch szkół. Ta publiczna staje się dla niej synonimem porażek i niepowodzeń, natomiast do drugiej została zapisana z konieczności – przez pochodzenie (Żórawska 2018: 58).

Narratorka przyjmuje pozy, gra rozmaite role, tworzy continua postaci, z którymi chwilowo się identyfikuje. Tryb opowiadania oddzielający doświadczenie i osobę oznacza mówienie o sobie jako o kimś innym dawniej, nawet w perspektywie powieściowej teraźniejszości. Ta, która połamała krzesło, stopniowo odchodzi pod wpływem leków: „Nawet nie zauważyłam jej zniknięcia: była tylko jedną z wielu postaci, z którymi miałam do czynienia” (Tulli 2014: 49) – wyrazi się bohaterka. Przechodzi w stan życia utajonego, imaginacyjnego. Staje się postacią z dziecięcych rysunków, jak narysowany lis, którego wybiera sobie na przyjaciela, w jakimś stopniu powtarzając gest Małego Księcia Saint-Exupéryego. W stworzonej w ten sposób kompensacyjnej przestrzeni emocjonalnego bezpieczeństwa i mentalnego eskapizmu możliwe staje

się nakładanie realnego z wyobrażonym. Janusz Waligóra zauważa sygnalizowanie tej interferencji również w wyborach narracyjnych Tulli:

Początek przyjaźni z lisem zostaje opisany w charakterystyczny sposób dla autobiograficznej prozy Tulli – przez mieszanie narracji pierwszoosobowej z trzecioosobową i przesunięcie realistycznej, sprawozdawczej opowieści, w sferę baśniowej kreacji (Waligóra 2019: 141).

Obecność wymagowanego przyjaciela na wyłączność pogłębia endogeniczność wewnętrznego świata bohaterki, ale pozwala jej również na autoterapię, na psychologiczną pracę „z sobą”, niwelującą specyficzny mutyzm, przeciwdziałającą wiktymizacji. Oto lis doradza jej: „Na milczenie nie znają sposobu. Kiedy milczysz, muszą sami coś mówić, muszą machać rękami i krzyczeć, a my nic. Odpoczywamy i czekamy, aż się zmęczą. Tak jest sprawiedliwie, jeśli to oni szukali zaczepki” (Tulli 2014: 56); „Nie pozwalaj, żeby wchodzili ci na głowę. Nie powinnaś przesadzać z pokorą. W tym nie ma żadnej zasługi, wprost przeciwnie, wprowadzasz ich w błąd. Muszą znać granice” (Tulli 2014: 127). Do dwójki bohaterów dołącza z czasem postać esesmana ze związanymi rękoma, karmionego przez innych cukrem podawanym na łyżeczce – figura reprezentatywna dla dziecięcej wyobraźni „przeczuwającej” przeszłość.

Nakładają się w powieści dwie sfery normatywne, które decydują o tym, że pokolenie, które doświadczyło wojennej traumy, stać jeszcze na utrzymanie „fasonu” czy „wysoko podniesionej gardy”. W *Szumie* czytamy:

Wysiłki mojej matki, żeby trzymać gardę wysoko, na nic się nie zdały. Śmiertelnej rany można się wyprzeć, lecz wtedy będzie ją nosił ktoś inny. Przechodzi na potomstwo przez powietrze. Przez milczenie. Tajemnicę, której nie znałam, miałam wypisaną na czole – lecz nie dość czytelnie, by wzbudzić współczucie (Tulli 2014: 170).

Narratorka mówi o ciotce przed śmiercią tej drugiej: „[...] świat był jeszcze mniej poważny, niż jej się wydawało. Jeśliby mu się dobrze przyjrzeć, okazał się nie całkiem prawdziwy, a utrzymanie fasonu naprawdę nie miało znaczenia, na nic już nie mogło się przydać” (Tulli 2014: 37).

Osobisty kamuflaż, rozeznawanie się w społecznych praktykach pozwala każdej z siostr ustalić własny wizerunek pracującej „matki-Polki” i jako takie mają one być „czytane” przez otoczenie. Wyrobione zespoły cech i nawyków, potrzeba utrzymania przeszłości w tajemnicy (lub przynajmniej chęć oszczędnego komunikowania o niej) oraz przymus podporządkowania się komunistycznej

władzy modelują biografie osób. O dostosowaniu kobiet w rodzinie do narzuconych po wojnie norm narratorka mówi nie bez ironii: „Wiedziały, że trzeba mieć dzieci, jeśli chce się spełnić wyśrubowane kryteria normalności” (Tulli 2014: 137). Albo wypowiada się o matce: „Bez namysłu dawała pierwszeństwo formie. Bo tylko formą mogła rozporządzać” (Tulli 2014: 18); „Matka [...] z nawyku wznosiła mury obronne wszędzie, gdzie tylko mogła, trzymając świat na dystans” (Tulli 2014: 8). Wysiłek skierowany na życie według powojennych zasad, zatajanie wojennych wydarzeń wyczerpuje, oddala od siebie matkę i córkę, wytwarza „córctwo” jako kategorię emocjonalną (Grzemska 2020). Córka enigmatycznie określa pobyt matki w obozie na terenie Niemiec i zakres jej doświadczeń właśnie jako szkołę:

Konieczność ukrywania tajemnicy uczyniła dla niej ze zwykłych trudów życia ciężar ponad siły. Tajemnicą mojej matki była szkoła, przez którą przeszły. Nie chciałyby mieć wypisane na czole, co to była za szkoła i gdzie się mieściła. [...] Na ukrywanie tajemnicy szły prawie wszystkie siły, resztkę musiała zachować, żeby nie zabrakło do pracy, bo pracę lubiła (Tulli 2014: 10).

Stała podwójność egzystencji wytwarza jej tropologiczność. A jeden życiowy plan skrupulatnie skrywany za drugim, biografia za biografią – dają efekt alegoryczności przekazu. Ponadto maski i kamuflaże, stosowane przez postacie, świadczą o alegoriach tożsamościowych, które w prozie innych pisarzy (Marka Bieńczyka i Ewy Kuryluk) opisuje Marta Tomczok (Tomczok 2016: 157–170).

Bohaterka *Szumu* w młodości funkcjonuje pomiędzy domem a szkołą, w obu przestrzeniach nie znajdując dla siebie miejsca, a nawet przyzwolenia na pełne istnienie („jestem kłopotem” – stwierdza; Tulli 2014: 14). Istnieje pomiędzy wojennymi doświadczeniami rodziców, których się stopniowo domyśla i poprzez które jest właściwie kształtowana; pomiędzy kulturą i klimatem Polski i Włoch, a zróżnicowanie terytorialno-językowe wzmacniają jeszcze realia PRL-u z lat sześćdziesiątych XX wieku, skontrastowane ze światem spoza grupy państw socjalistycznych. Owa interlokacja uniemożliwia całkowitą alegoryzację dzieciństwa. Jednak w makroperspektywie i makroskali okazuje się to łatwiejsze, zamazują się wówczas kontury osób, osobiste doświadczenie staje się częścią życia zbiorowości, a porządek domu rodzinnego staje się funkcją porządku społecznego. Tulli opisuje system władzy rozproszonej w społeczeństwie (jak można by powiedzieć za Michelelem Foucaultem), której działania kojarzone są z siłą nacisku o wektorze skierowanym pionowo w dół. Pisarka mówi o tym, konstruując opis obszaru zniewolenia, z wykorzystaniem metaforyki związanej

z powietrzem, a także oddechem, głosem. Mechanizmy władzy są rozpoznawalne na podstawie właściwości głosu – tonu czy zaśpiewu, które wyrażają supremację i uległość (zawsze ton), również warunkowaną rejonizacją (zaśpiew jako przejaw lokalności):

To centralna władza rozpowszechniła ten ton, to ona przyzwyczaiała do niego nas wszystkich. Słyszeć go było w każdym jej publicznym wystąpieniu, ton beszantania mniejszych przez większych, ciężki jak opary przymusu, które w każdym miejscu na mapie naszego kraju spływały z góry w dół. Jeśli w ogóle cokolwiek mogło unieść się w górę, to tylko z rzadka, pokątnie, w oddolnych westchnieniach przepojonych poczuciem śmieszności tego co odgórne. Lekceważenia, które płynęło z góry w dół, można było nigdy nie odczuć, oddychając nim dzień w dzień. Na wpół uduszeni, ludzie dziękowali za nie oklaskami, których szczerłość mierzono w minutach – nigdy dość. Zaśpiew natomiast kojarzył się władzy z dawnym obyczajem, a dawny obyczaj z czasami, kiedy nie ona rządziła, więc budził w niej zrozumiałą podejrzliwość. Jakby ktoś jej złośliwie przypomniał, że nie jest jedyna ani wieczna, gdy ona właśnie starała się nas przekonać o czymś przeciwnym. Zaśpiewu władza nie lubiła, tolerowała go z musu. Swoją pogardę dla ludzi ubogich i prostych wołała ukrywać, bo dociskała nas wszystkich do ściany, powołując się na ich dobro. Nie ufała w ogóle niczemu co dzisiejsze albo lokalne, chyba że w uładowanej, infantylnej wersji z oberkiem i ludowymi strojami (Tulli 2014: 41–42).

Deiktyczne wskazania na początku cytowanego fragmentu są formą identyfikacji odpowiedzialnych za relacje społeczne. Wertykalny kierunek scedowywania negatywnych emocji koresponduje z centralizacją władzy, personalno-polityczną (o)presją. Wybierając narrację w osobie zbiorowego i autoidentyfikującego „my”, pisarka podkreśla niemożność uniknięcia wspólno(tow)ych doświadczeń, w szczególności tych negatywnych. Zaimki upowszechniające „nikt” i „każdy”, paradoksalnie znacząc niekiedy to samo, wytwarzają z kolei układ horyzontalny, określają powszechność i równorzędność wielu losów, odczuć, szans i ograniczeń:

Nikt nas wtedy nie szanował, ani w szkołach, ani w fabrykach, ani w urzędach, więc nie mieliśmy gdzie się nauczyć, jak okazać szacunek samym sobie inaczej niż w jedyny zalecany nam sposób: przez pogardę dla mieszkańców tego zagadkowego miejsca na mapie (Tulli 2014: 77).

Wykluczające *ani* staje się w istocie leksemem łączącym – sytuacyjnie i bez wyjątku. Konfiguracją przestrzenną, umożliwiającą bohaterce obserwacje społeczne, staje się sieć komunikacji miejskiej, w której nikt nie zwraca uwagi na samotnie i samodzielnie podróżującą dziewczynkę (najczęściej z tornistrem jako znakiem osadzającym ją w szkolnym kontekście) i w której styka się z innymi niczym z elementami niepasującymi do alegorycznego obrazka i do ram społecznych (rodziny, zawodowych, politycznych): „W autobusie mógł znaleźć się każdy, na przykład źle ubrany człowiek bez zębów, wyrzekający na władze państwowe” (Tulli 2014: 53).

Budowanie stabilnych obrazów rodzinno-społecznych okazuje się niezwykle trudne. Narratorka *Szumu* ujawnia endogeniczne skomplikowanie własne i rodziny. Widmowe przestrzenie mają charakter wewnętrzny, są częścią całkowicie zinterioryzowanego świata, który usiłuje wydostać się spod kontroli, uzewnętrznić (Kuchta 2020). Dotyczy to obojga rodziców bohaterki: „Nie-uważne stąpienie mogło dla matki – tylko dla niej – skończyć się upadkiem przez wiele pięt, przez więcej, niż ich miał nasz dom, prosto na plac apelowy” (Tulli 2014: 59); „Nad ranem przychodzili do niego [ojca – K.W.T.] żołnierze Wehrmachtu. [...] Trafiali nawet do naszego warszawskiego mieszkania, widocznie żelazna kurtyna też nie była dla nich przeszkodą” (Tulli 2014: 103). O kulisach pierwszej z tych sytuacji (tuż po powrocie matki z obozu do łódzkiego mieszkania) bohaterka dowiaduje się po śmierci rodzicielki z relacji jej znajomego, natomiast późniejszy stan chorobowy matki powoduje, że córka ma w przypadkowych momentach dostęp do zniekształconych obrazów w pamięciowych przeblaskach przeszłości starszej z kobiet. O udziale córki w chorobie matki, depresji tej pierwszej jako – by tak rzec – „chorobie towarzyszącej”, a także doświadczeniach dzieciństwa, „pracujących” na ten późniejszy stan, pisze Monika Ładoń:

Generalnie chorobowe perypetie matki przystają także do przeszłości narratorki. Gdyby wypisać słowa klucze wyznaczające atmosferę jej dzieciństwa, to otrzymalibyśmy na przykład następujący ciąg: upokorzenie, bezsilność, zagadki, niewiedza, absurdy, zwidy – ciąg w tym samym stopniu adekwatny dla alzheimera matki, jak i dla traumatycznego dzieciństwa córki (Ładoń 2016: 374).

Widmologiczne są także zbiorowe sceny sądu czy trybunału, w których uczestniczy narratorka. Jedna z nich gromadzi nawet żołnierzy niemieckich z przestrzelonymi czaszkami, prawdopodobne ofiary ojca bohaterki z czasów jego partyzanckiej przeszłości, esesmana zlinczowanego przez więźniów, który

nie zdążył uciec z obozu na terenie Niemiec przed wkroczeniem amerykańskiego wojska, zwęglone postacie zamordowanych więźniów. Bohaterka wypowiada podszyte ironią słowa zgody na ten krąg „bliskich”: „Oni zostaną [...]. Musimy się ścieśnić. Dokąd ich odeślemy? To wszystko rodzina” (Tulli 2014: 182). Niemal mediumiczne są postacie, które mogą prowadzić pośmiertne rozmowy telefoniczne, uzyskiwane na podstawie numerów z przedwojennej książki telefonicznej miasta Łodzi, wylicytowanej przez dorosłą już córkę na internetowej aukcji. Ostatnia rozmowa telefoniczna, która mogłaby służyć korekcie przeszłości albo przynajmniej jej wyjaśnieniu, nie może się odbyć – Renata (matka narratorki), o czym informuje głos w słuchawce, jest w szkole. Dociekanie genezy zdarzeń prowadzi do finałowego obrazu z przedwojennego łódzkiego mieszkania matki. Powstrzymanie jej wojennego losu jest możliwe tylko tekstowo, historia miałaby / ma szansę zacząć się na nowo otwarta, od początku, jako skorygowana, z której wytnie się interwał wojny. Alegoryczne czytanie przeszłości zostaje tu podważone przez ironiczne działania demontujące obraz.

W powieści *Szum* ironia współkonstruuje doświadczenia, odbywają się swoiste rodzinne czy społeczne ćwiczenia z ironii jako parabazy (nie)możliwej alegorii osób, sytuacji, miejsc. Określa ona sposób (nie)porozumiewania, odpowiada za egzekwowanie norm i form:

Nie miałam pojęcia, jak wiele zależy od treści, bo do treści nikt nie próbował się odnieść. Moje tematy, te, od których nie mogłam się odłączyć, po drugiej stronie stołu uruchamiały milczący sprzeciw i nakręcały zębate kółko ironii, a ono przez specjalną przekładnię otwierało we mnie zapadkę żalu. Zapadka przeskakiwała, podbijając emocje na wyższy tryb obrotów, przy którym potencjometr sam się ustawiał w nieakceptowalnej pozycji (Tulli 2014: 13).

Ironia jest katalizatorem lub inhibitorem emocji, oddziałuje wybiórczo, ale także wspólnototwórczo, konstytuuje się bowiem grupa wykluczających i wykluczonych. Pełni też rolę strategii obronnej, zwłaszcza w sytuacjach posttraumatycznych: „Ironia, tak. Ostatnia deska ratunku. Rozpacz nie robiła dobrego wrażenia, każdy miał aż nadto swojej własnej, którą z ledwością mógł pomieścić, ale na zewnątrz nie widział dla niej miejsca” (Tulli 2014: 188).

Szczególną formą obrazu, stabilizującego wycinek rzeczywistości, jest w powieści fotografia, dla której narracja ustala referencje. W prozie Tulli bywa włączona w tryb ironicznego fałszowania rzeczywistości (Koszowy 2013).

Pewną formę narracyjnego continuum zapewniałby album jako zbiór fotografii, prowokujący do opowiadania alternatywnych, innych historii. Kolekcja zdjęć nie jest jednak w narracji pełna, a brakujące zdjęcia przechowywane są „gdzie indziej”, w ukrytych kopertach. W albumach o ich braku świadczą puste miejsca ze śladami kleju (jak w wyobrażonej historii szkolnej koleżanki głównej bohaterki). Tulli nie stawia ostrych granic między tekstem, fotografią a rzeczywistością, zachowują one płynność:

Wehrmacht walczył już tylko na podwórkach, ale bez entuzjazmu. Ostrzeliwał się z patyków i zbierał cięgi od wszystkich, raczej przymuszany do tej zabawy przez starszych i silniejszych, którzy chcieli być zwycięzcami. Główne siły wcześniej zdążyły w rozproszeniu wycofać się do albumów rodzinnych, przechowywanych gdzie indziej, nie u nas (Tulli 2014: 71).

Chłapiące zabawy imitują rzeczywiste działania wojenne, poświadczone już tylko przez fotografie. Jednak nieposiadanie pełnych albumów lub w ogóle ich nieistnienie utrudnia rekonstrukcję rodzinnej przeszłości. Pozostaje tylko posiłkowanie się możliwym losem, właściwym dla wielu: „Masa spadkowa jest wspólna i nie w naszej mocy wymienić ją na inną. Oni, właściciele zdjęć, też o tym wiedzą. Nie mam ciężkich albumów, mam tylko historie, które mogłyby ulecieć w niebo jak dym. Lecz nie ulatują” (Tulli 2014: 76).

Świat dziecka nie jest w stanie pomieścić przeszłości. Bohaterka komunikuje o doświadczeniach wspólnych dla pokolenia, odnosząc się do swoich relacji z koleżanką: „Przeszłość wydawała się bezcieleśna, dla nas składała się z samych słów i dat. Można się było w niej łatwo pogubić, ale nie przyszłoby nam do głowy, że to ona ukształtowała ten świat, który znałyśmy” (Tulli 2014: 90). Czyni to również po czasie w odniesieniu do obu matek-siostr:

Jego matka nie wierzyła we wpływ minionych nieszczęść na nasze życie, uważała, że to wymysł, taki sam jak istnienie podświadomości albo mechanizmu wypierania niewygodnych faktów (Tulli 2014: 137).

Matka nie wierzyła w takie rzeczy. To, co przemilczane, w jej przekonaniu traciło atrybut istnienia. Nie istniejąc, nie mogło się na mnie przenieść. Pomysł, że coś, o czym nie wiem, może mieć wpływ na moje życie, uznalaby za absurdalny. Że z powodu rzeczy, o których nie wiem, mogę cierpieć? Nonsens (Tulli 2014: 170).

Pojawiające się w XXI wieku postpamięciowe relacje następnych pokoleń zmuszają do ponownego namysłu nad tropologią podmiotu. Refleksja Nycza zachowuje aktualność w odniesieniu do piśmiennictwa ubiegłego wieku. Badacz pisał:

Alegoryczne struktury dwudziestowiecznej literatury zawdzięczają [...] swą trwałość i rozpowszechnienie, a nawet ekspansję [...] melancholijnemu doświadczeniu utraty kontaktu z ukrytym porządkiem, jak też poczuciu jego rozpadu. [...] Toteż alegoryczny język nowoczesnej literatury jest przede wszystkim językiem przemijalności i historyczności; żywi się szczątkami, fragmentami, pamiętkami przechowywanymi w przeżyciu (Nycz 2002: 103).

Wydaje się, że w narracjach traumatyczno-postpamięciowych silnie manifestuje się alegoryzacja jako proces zakłócany. Obrazy przeszłości nie mają charakteru nostalgicznego, nie powstały bowiem w wyniku konfrontacji przedwojennego (uk)ładu świata, oddzielonego cezurą II wojny światowej, z powojenną rzeczywistością. Wyjściowym doświadczeniem drugiego i trzeciego pokolenia było przejęte od poprzedniej generacji dziedzictwo traumy w wyniku chaosu wojny i geopolitycznego podziału pojałtańskiego świata, z wpisaną w ich perspektywę migracją, tęsknotą za miejscem, heterotopią (Siewior 2018). Literackie wyobrażenia dzieciństwa tylko w pewnym stopniu i czasowo poddają się procesowi alegoryzacji, by w toku narracji ulec zakłóceniu, przekształceniu, rozpadowi.

| Bibliografia

- Bielewicz-Jędras Katarzyna (2023), *Postpamięciowe strategie narracyjne w prozie Anny Janko i Magdaleny Tulli*, [praca doktorska, obroniona w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie w styczniu 2023 roku], <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/handle/11716/11636>.
- Bielik-Robson Agata (2007), *Pokorny sługa języka. O „Alegoriach czytania” Paula de Mana*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa, s. 172–191.
- Czapliński Przemysław (1996), *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 68–84.
- De Man Paul (2004), *Alegorie czytania. Język figuralny i Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. Artur Przybysławski, Universitas, Kraków

- Dutka Elżbieta (2014), *Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli*, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, red. Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki, Jolanta Pasterska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 525–550.
- Głowiński Michał (2010), *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Grzemska Aleksandra (2020), *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Izdebska Agnieszka (2010), *Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji*, w: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, red. Zbigniew Andres, Janusz Pasterski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, s. 303–322.
- Koszowy Marta (2013), *Obecne nierzeczywiste. Apofatyczna mediacja jako agon na przykładzie prozy Magdaleny Tulli*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 111–133. DOI: <https://doi.org/10.18318/pl.2013.1.4>
- Kuchta Anna (2020), *Wobec postpamięci. Tożsamość drugiego pokolenia po Holokauście w świetle zjawiska postpamięci na podstawie wybranych przykładów współczesnej polskiej literatury wspomnieniowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kunz Tomasz (2021), *Podmiot metaleptyczny. Wstępne rozpoznania*, w: *Sztuka interwencji. Ryszarda Nycza praktykowanie humanistyki: rozmowy, inspiracje, kontynuacje*, red. Jerzy Franczak, Tomasz Kunz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 425–441.
- Ladoń Monika (2016), *Kłopotliwa Kasetka z chorobami. O „Włoskich szpilkach” i „Szumie” Magdaleny Tulli*, w: *Kobieta, literatura, medycyna*, red. Arleta Galant, Agata Zawiszewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, s. 365–379.
- Markiewicz Henryk (1984), *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Nycz Ryszard (2002), *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 87–117.
- Piaskowski Łukasz (2020), *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 4, t. 63, s. 134–150.
- Przymuszała Beata (2008), *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie” Magdaleny Tulli*, „Akcent”, nr 4 (114), s. 61–68.
- Przymuszała Beata (2015), *Między „Włoskimi szpilkami” a „Szumem” Magdaleny Tulli – wokół problemu ofiary. Re-lektura emocji*, w: *Kultura afektu – afekty*

- w kulturze. *Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 271–308.
- Siewior Kinga (2018), *Wielkie poruszenie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Skurtys Jakub (2022), *I tu też jest alegoria: krytycznoliterackie zmagania z nowoczesną alegorycznością*, „Forum Poetyki”, nr 18–29, s. 134–151. DOI: <https://doi.org/10.14746/fp.2022.28-29.36755>
- Szczepan Aleksandra (2021), „*Nigdy nie będziesz szła sama*”. *O możliwych historiach literatury polskiej*, w: *Sztuka interwencji. Ryszarda Nycza praktykowanie humanistyki: rozmowy, inspiracje, kontynuacje*, red. Jerzy Franczak, Tomasz Kunz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 395–410.
- Szostek Teresa, Sendyka Roma, Nycz Ryszard, red. (2013), *Od pamięci biodzicznej do postpamięci*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Tabaszewska Justyna (2020), *Zatarte tryby terażniejszości. Afektywne struktury czasowe w twórczości Magdaleny Tulli*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 96–120. DOI: <https://doi.org/10.18318/td.2020.5.7>
- Tomczok Marta (2016), *Alegorie Zagłady w „Tworach” Marka Bieńczyka i „Wiek 21” Ewy Kuryluk*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 6 (9), s. 157–170.
- Tulli Magdalena (2011), *Włoskie szpilki*, Wydawnictwo „Nisza”, Warszawa.
- Tulli Magdalena (2014), *Szum*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków.
- Waligóra Janusz (2019), *Autoportret z lisem. Przeszłość do przewyciężenia w prozie autobiograficznej Magdaleny Tulli*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, nr 4004, t. 59, s. 135–150. DOI: <https://doi.org/10.19195/0079-4767.59.7>
- Wiegandt Ewa (2010), *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań.
- Żynis Bernadetta (2017), „*Mam prawo być tym, czym jestem*” – konieczności i wybory we „*Włoskich szpilkach*” i w „*Szumie*” Magdaleny Tulli, w: *Tożsamość, kultura, nowoczesność*, t. 1, red. Beata Morzyńska-Wrzosek, Marek Kurkiewicz, Ireneusz Szczukowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, s. 112–127.

| **Abstrakt**

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

Zakłócona alegoryzacja dzieciństwa w *Szumie* Magdaleny Tulli

Zakłócona alegoryzacja dzieciństwa w powieści *Szum* Magdaleny Tulli wychodzi poza tropologię „ja”, zaproponowaną przez Ryszarda Nycza. Krystalizację obrazów dzieciństwa utrudnia epigenetyczny tryb dziedziczenia traumatycznych doświadczeń przez tzw. drugie pokolenie. Powtórzenie (nawet samej ramy wydarzenia) oznacza też powrót dziedziczonej traumy. Ograniczone udostępnianie trudnej przeszłości (również jako osobowy hermetyzm dorosłych) i tajemnica przeszłości ciążą ku apofatycznej reprezentacji rzeczywistości. W toku narracji ograniczone udostępnianie ma również związek z demencyjną chorobą matki, zyskuje więc motywacje biologiczne, psychologiczne, oprócz historycznych i politycznych. Alegoryzacja dzieciństwa nabiera charakteru substytucyjnego z uwagi na istnienie masek i kamuflaży, tzw. alegorii tożsamościowych (Marta Tomczok), oraz potrzebę afektywnej kompensacji poprzez zastępcze formy społecznych inkluzji. Odrzucona i samotna dziewczynka w fabule utworu *Szum* Tulli zawiera z matką i ciotką „przymierze wstydu” (Aleksandra Szczepan), żyje w świecie wyimaginowanych figur, funkcjonujących w jej umyśle i na dziecięcych rysunkach (lisa-przyjaciela, esesmana ze związanymi rękoma), stosuje mentalny eskapizm, konsekwentnie gra rolę trudnego i dziwnego dziecka. Na poziomie narracji Tulli sygnalizuje zakłóconą alegoryzację dzieciństwa, które literacko nie ustala się w jednolitym obrazie, poprzez endogeniczność świata wewnętrznego bohaterki, interlokację jej doświadczenia (postpamięciowo dziedziczoną przeszłość rodziców, polsko-włoskie pochodzenie, żydowskie korzenie matki), metafory zamknięcia, ironię jako parabazę alegorii, widmologie literackie, alegoryzację akustyczną, konstrukcję narratora jednocześnie afektującego i afektowanego (Justyna Tabaszewska). Zabiegi te umożliwiają separowanie się postaci od doświadczenia, przenikanie się poziomu autorskiej opowieści z poziomem opowiadanych zdarzeń, wytwarzają podmiot metaleptyczny (Tomasz Kunz).

Słowa kluczowe: zakłócona alegoryzacja, dzieciństwo, Magdalena Tulli, proza postpamięciowa

| Abstract

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

Disturbed Allegorization of Childhood in *Szum* by Magdalena Tulli

The disturbed allegorization of childhood in the novel *Szum* (*Noise*) by Magdalena Tulli goes beyond the tropology of “I” proposed by Ryszard Nycz. The crystallization of childhood images is hindered by the epigenetic mode of inheriting traumatic experiences by the so-called second generation. Repetition (even of the very frame of happening) also means the return of the inherited trauma. Limited disclosure of the difficult past (also as the personal hermetism of adults) and the mystery of the past gravitate towards an apophatic representation of reality. In the course of the narrative, limited sharing is also associated with the mother’s dementia disease, so it gains biological and psychological motivations in addition to historical and political ones. Allegorization of childhood becomes substitutive due to the existence of masks and camouflages, the so-called identity allegories (Marta Tomczok) and the need for affective compensation through substitute forms of social inclusion. The rejected and lonely girl in the plot of *Szum* by Tulli makes with her mother and aunt a “covenant of shame” (Aleksandra Szczepan), lives in a world of imaginary figures functioning in her mind and in children’s drawings (a fox-friend, an SS man with his hands tied), uses mental escapism, consistently plays the role of a difficult and strange child. At the narrative level, Tulli signals a disturbed allegorization of childhood, which is not determined in a literary uniform image, through the endogeneity of the protagonist’s inner world, the interlocation of her experience (past of her parents inherited through post-memory, Polish-Italian origin, Jewish roots of her mother), metaphors of closure, irony as a parable of allegory, literary spectromologies, acoustic allegorization, and the construction of a narrator that is simultaneously affectionate and affected (Justyna Tabaszewska). These measures allow the characters to separate from the experience, the level of the author’s story permeating the level of the events told, and create the metaleptic subject (Tomasz Kunz).

Keywords: disturbed allegorization, childhood, Magdalena Tulli, post-memory prose

| Biogram

Katarzyna Wądolny-Tatar – profesor uczelni w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury IFP w Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie, kierownik tej katedry. W latach 2013–2019 kierowała także Pracownią Literatury dla Dzieci i Młodzieży IFP UP. Autorka książek: *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski* (2006), *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego* (2014), *Narracje (re)konstrukcyjne, narracje interwencyjne, literackie reprezentacje dzieciństwa* (2021). Współredaktorka wieloautorskich monografii: *Kamień w literaturze, języku i kulturze* (2013), *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku* (2015), *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacja w literaturze i kulturze* (2016), *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych* (2017), *Poetyka losu i historii. Profesorowi Tadeuszowi Budrewiczowi w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin* (2017), *(re)konstrukcje przeszłości w prozie Antoniny Domańskiej* (2019), *Okolice Zegadłowicza* (2020), *Imaginautka zaangażowana. Twórczość i biografia Doroty Terakowskiej z perspektywy XXI wieku* (2021). Zastępca redaktor naczelnej rocznika „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”. Współautorka książki *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko, Mileny Wieczorek* (2017). Napisała ponad sto artykułów naukowych dotyczących genologii i tropologii literackiej, polskiej poezji XX i XXI wieku, prozy kobiet, utworów dla dzieci i młodzieży, których tematyka wyznacza kręgi jej badawczych zainteresowań. Jest przewodniczącą kapituły krakowskiej Nagrody „Żółtej Cizemki” za książkę dla dzieci i młodzieży.

E-mail: katarzyna.wadolny-tatar@up.krakow.pl

ORCID: 0000-0001-6972-1138

JOANNA CHŁOSTA-ZIELONKA

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Choroba jako życie w świetle opowieści maladycznych o dzieciach i dla dzieci Katarzyny Ryrych

1. Rozwój dziecięcych studiów maladycznych

W XXI wieku można zaobserwować zintensyfikowane zainteresowanie badaczy wypowiedziami, zarówno autobiograficznymi, jak i zbeletryzowanymi, dotyczącymi przeżywania choroby przez osobę dorosłą¹. Na uwagę zasługują zbiory tekstów krytycznych zawarte w tomach *Fragmenty dyskursu maladycznego* (Ganczar,

- 1 W XXI wieku pierwsze kancerografie, czyli opisy własnego doświadczenia związanego z przeżywaniem choroby onkologicznej, wyszły spod pióra Krystyny Kofty – *Lewa, wspomnienie prawej* (2003), *Lewa, wspomnienie prawej. Dziesięć lat później* (2014), Kamila Durczoka – *Wygrać życie* (2005) i Jerzego Stuhra – *Tak sobie myślę* (2012). O swojej walce z rakiem piersi pozostawiła opowieść Ewa Guderian-Czaplińska w książce *Trojanki. Dziesięć prywatnych rad dla początkujących w chemioterapii potrójnie ujemnego raka piersi* (2020). Przeżywaniu nieuleczalnej choroby poświęcone są również trzy tomy dzienników, napisane przez Jerzego Pilcha w latach 2013, 2014 i 2019, o swoich zmaganiach ze służbą zdrowia i próbami odzyskania sprawności napisała także Izabela Morska (Filipiak) w relacji *Znikanie* (2019). Autorami patografii, czyli opowieści o chorobach, są ponadto bliscy opiekunowie chorych. Dziennikarka Agata Tuszyńska w *Ćwiczeniach z utraty* (2006) opowiedziała o zmaganiach z chorobą raka mózgu jej męża Henryka Daski, przebieg walki z rakiem trzustki i umieranie swojego ojca zrelacjonował dramatopisarz i reżyser teatralny Mateusz Pakuła w książce *Jak nie zabilem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* (2021). Temat choroby inspirował także twórców prozy, o czym świadczą powieści Miry Marcinów *Bezmatek* (2020) czy Barbary Woźniak *Niejedno*

Gielata, Ładoń, red. 2019) i *Dyskurs (para)medyczny. Gatunki – funkcje – przeobrażenia* (Dombrowski, Żarski, red. 2018), a także monografie *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice* (Boruszkowska 2016), *Od milczenia do opowieści: Kulturowe dyskursy o umieraniu i śmierci* (Kaczmarek 2016), *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje* (Okupnik 2018), *Choroba jako literatura. Studia maladyczne* (Ładoń 2019). Dyskurs poświęcony tej problematyce został ujęty w ramy subdyscypliny – medycyny narracyjnej. We wstępie do tomu „Tekstów Drugich” z 2021 roku poświęconych temu zagadnieniu Przemysław Czapliński, wskazując na fundamentalną dla tematu pracę amerykańskiej autorki Rity Charon *Narrative medicine. Honoring the stories of illness* (Medycyna narracyjna. Uhonorowanie historii choroby, 2006), przypomina, że medycyna narracyjna to „medycyna stosująca w praktyce kompetencję narracyjną do rozpoznawania, przyswajania, interpretowania i emocjonalnego otwierania się na opowieści o chorobach” (Czapliński 2021: 8), „rodzi się z dobrych i złych doświadczeń medycyny. Ich owocnym rezultatem stało się założenie, że aktywność narracyjna pacjenta jest czynnikiem pomocnym w procesie leczenia” (Czapliński 2021: 12).

Jeśli chodzi o dzieci i młodzież, to pojęcie medycyny narracyjnej przybiera inną postać. O swojej chorobie opowiada bohater literacki, który może stać się dla młodego pacjenta wzorem do naśladowania w zmaganiach z chorobą: „Biblioterapeuta czerpie z literatury, co czyni go podobnym do lekarza humanisty, zwolennika medycyny narracyjnej. To właśnie szacunek dla opowieści łączy te dwa obszary” (Madryas 2022). W ten sposób literatura dla dzieci może uczestniczyć w procesie zwanym biblioterapią, w którym utwory literackie, obok materiałów specjalnie wyselekcjonowanych do tego celu, pomagają potrzebującym dzieciom, poprzez przeżycie *katharsis*, przezwyciężyć traumy pojawiające się w związku z chorobą, a czasem i ze zbliżającą się śmiercią. Maria Molicka² pisze:

Literatura, tak jak osoby znaczące, ma wpływ na postawy, system wartości, dokonywane wybory. Jej wpływ jest istotny przede wszystkim

(2021). Pierwsza opowiada o chorobie nowotworowej matki i przeżyciach córki, druga jest relacją syna, który musi się zmierzyć z chorobą Alzheimera swojego ojca.

- 2 Pionierką badań w Polsce nad wpływem bajkoterapii na zachowania dzieci jest Maria Molicka. Dotychczas ukazało się kilka książek jej autorstwa (Molicka 1997, 1999, 2002, 2003, 2011). Ponadto Molicka jest współautorką książki, wraz z Markiem Akhurstem i Romanem Martynowem, pt. *Journey on the Nursery Rhyme Bus. Nowa metoda wprowadzająca dzieci w naukę języka angielskiego* (Akhurst, Martynow, Molicka 2008). Poza tym terapeutycznym wpływem literatury dla dzieci zajmowali się m.in. Bautsz-Sontag 2013; Bera 2020.

dlatego, że literatura jest wyjątkowym rodzajem sztuki. Jej walory estetyczne, etyczne czy filozoficzne potęgują siłę wpływu, przemawia do wyobraźni, wyzwala emocje i wpływa na sposób myślenia. Dlatego koncepcja leczenia książką ma długą historię. Biblioterapię stosowali już starożytni Grecy i Rzymianie, a w XX wieku doczekała się wielu opracowań i jest metodą adresowaną do dorosłych i dzieci (Molicka 2008: 33).

Choroba kojarzy się zwykle z wiekiem dojrzałym, starością, przynależąc do czasu, gdy organizm człowieka zaczynają dotykać różne schorzenia związane z przemijaniem i niewydolnością organizmu, niewłaściwym trybem życia itp. Często też osoby coraz młodsze zostają niespodziewanie dotknięte chorobą nowotworową, nazywaną zarazą XX i XXI wieku.

Jak pisała wiele lat temu Susan Sontag, choroba stanowi nieodłączną część naszego życia³. Nie bywa jednak zazwyczaj łączona z okresem dzieciństwa, ale dotyka wszystkich, bez względu na wiek. Pacjenci dorośli, choć jest to oczywiście niełatwe, mogą w ramach działań terapeutycznych podjąć starania nad przepracowaniem stanu emocji, który pojawia się w momencie usłyszenia ostatecznej diagnozy. Poddają się psychoterapii, korzystają z porad doświadczonych terapeutów, dbają o swoją kondycję psychiczną poprzez odpowiednią lekturę. Rozwój medycyny przyczynia się do przedłużenia życia osób jeszcze niedawno skazanych na przedwczesną śmierć. Coraz częściej podejmowane są badania z zakresu socjologii choroby, porządkujące wiedzę na ten temat i przynoszące praktyczne rozwiązania, w jaki sposób chorobę wpisać w normalne egzystowanie. Koncepcja życia w chorobie wobec rozwoju medycyny staje się dzisiaj jak najbardziej aktualna. Badaczka zajmująca się tym zagadnieniem przypomina:

Życie z chorobą wymaga aktywności od chorego i jego najbliższego otoczenia, stąd w koncepcjach zmagania się z chorobą wyróżnia się takie znaczące etapy, jak *coping, strategy and style* procesy prowadzącego do normalizacji – chorzy uczą się, jak powinni się zachowywać, aby nie różnić się od osób zdrowych i uniknąć naznaczenia (np. maskowanie lub ukrywanie choroby). Codzienna aktywność chorego jest sprowadzana do jego zdolności samodzielnego wykonania podstawowych

3 „Od dnia narodzin każdy z nas posiada bowiem jakby dwa paszporty – przynależy zarówno do świata zdrowych, jak i do świata chorych. I choć wszyscy wolimy przyznawać się tylko do lepszego z tych światów, prędzej czy później, chociażby na krótko, musimy uznać również nasz związek i z tym drugim” (Sontag 2016: 5).

czynności związanych z samoopieką lub konieczności korzystania z pomocy innych osób (Tobiasz-Adamczyk 2012: 90)⁴.

Tymczasem osoby nieletnie choroba dosięga w najmniej spodziewanym momencie życia, gdy zajmują je zupełnie odmienne doświadczenia. Przerzywa proces wchodzenia w świat, zachwyty nad zdobywaniem nowych doświadczeń i umiejętności, poznawaniem rzeczywistości i ludzi. Dzieci nie są gotowe na podsumowania, na rozmowy o końcu, gdyż nie zaznały zbyt wiele w swoim krótkim życiu, by móc wykorzystać jakiegokolwiek doświadczenia i czerpać z nich siłę. Dlatego też naturalnym jest włączenie wartościowej literatury dla dzieci w proces biblioterapeutyczny, który powinien polegać na współpracy lekarza i terapeuty. Jak pisze Weronika Madryas:

Niekwestionowane znaczenie narracji w procesie leczenia warto rozważyć w odniesieniu do najmłodszego pacjenta, jakim jest dziecko. W tym szczególnym wypadku biblioterapia ustępuje miejsca baśnioterapii. Patronami dialogu są baśnioterapeuta i lekarz jednocześnie, działają oni wspólnie, począwszy od wyboru baśni, co czyni baśnioterapeuta, aż do jej interpretacji z dzieckiem, czego podejmuje się lekarz (Madryas 2022).

Tekst literacki dla dzieci jest niezastąpiony w ukazywaniu niepełnosprawności dziecka w wielu aspektach, m.in. w pokazywaniu różnych jej rodzajów,

- 4 Autorka zwraca uwagę na znaczenie procesu diagnozy choroby nowotworowej i jej rozwój: „Obecnie diagnoza choroby nowotworowej coraz częściej stwarza szansę skutecznej terapii, a prawdopodobieństwo utożsamiania choroby nowotworowej ze stanem nieuleczalnym i terminalnym w odniesieniu do pewnych lokalizacji znacznie się obniżyło” (Tobiasz-Adamczyk 2012: 86). Badaczka analizuje zjawisko stygmatyzacji chorych, przypominając, że „w ostatnich latach w Stanach Zjednoczonych, po okresie walki o lepsze wyniki leczenia, mówi się głośno o tym, że rak piersi już nie stygmatyzuje kobiet, bo odnoszą sukces w pokonywaniu tej choroby – z ofiar stały się «osobami odnoszącymi zwycięstwo» nad tą chorobą” (Tobiasz-Adamczyk 2012: 89). Wspomina także o zmianach, które już nastąpiły lub nastąpią, w zakresie informowania pacjentów przez personel medyczny o etapach choroby. Przypomina również: „Dla poczucia tożsamości społecznej, koncepcji własnej osoby, przewidywanej trajektorii choroby ważna jest odpowiedź na pytanie, co znaczy być «pacjentem nowotworowym» lub co znaczy mieć raka (w czasie terażniejszym i w czasie przeszłym – walka ze stygmatyzacją chorób nowotworowych, walka z przekonaniem, że choroba nowotworowa oznacza wykluczenie z życia, usunięcie poza nawias życia, uczenie się «języka choroby», terminów medycznych związanych z terapią, np. rodzajów chemioterapii, dawek, stosowanych leków)” (Tobiasz-Adamczyk 2012: 96).

a także wskazywaniu na istnienie stereotypów dotyczących osób z niepełnosprawnościami. Warto także zaznaczyć, że obecność coraz większej liczby dzieci z niepełnosprawnościami różnego typu w przestrzeni publicznej tworzy swoisty dyskurs wokół tego zjawiska. Współtworzą go m.in. Rosemarie Garland-Thomson i Lennard J. Davis (zob. np. Davis 2014; Garland-Thomson 2017), zwracając uwagę na towarzyszące mu mechanizmy ludzkich zachowań. Garland-Thomson opisuje wzrokowe interakcje, które uruchamiają się w momencie obserwacji niepełnosprawności. Badaczka nazywa je „barokowym gapieniem”, które prowadzi od uprzedmiotowania osoby obserwowanej przez gapia, a następnie do jej upodmiotowienia: „Osoba taka, uznana za obcego, jest jednocześnie przypierana do muru i upodmiotawiana. W końcu to jej widok rzucił gapia na kognitywne kolana” (Garland-Thomson 2019: 74).

O tym, w jaki sposób polska literatura współczesna dla dzieci pokazuje ten problem, pisze szerzej Agnieszka Kwiatkowska, analizując bohaterów m.in. powieści Magdy Papuzińskiej (*Wszystko jest możliwe*, 2003), Ireny Landau (*Uszy do góry*, 2011), Katarzyny Zychli (*Dziewczynka tańcząca z wiatrem*, 2007), komiksu Tomasza „Spell” Grzędzieli (*Przygody Stasia i Złej Nogi*, 2016), opowiadań Katarzyny Lewandowskiej-Turzyńskiej (*Kompleksy pandy i niepełnosprawność żyrafki*, 2017), Moniki Drużyńskiej (*Jak oswoić potwory? Opowiadania terapeutyczne*, 2018) i Agnieszki Kossowskiej (*Duże sprawy w małych głowach*, 2016). Przeciwwstawia te nowatorskie teksty utworom poprzednich dekad (m.in. powieściom Seweryny Szmaglewskiej *Nowy ślad Czarnych Stóp* i Jadwigi Ruth-Charlewskiej *Dziewczynka spoza szyby*), które ilustrowały niepełnosprawność jako tragedię osobistą głównych postaci i skazywały je na niesprawiedliwą izolację, wykluczenie i bierność. Postuluje nadanie literaturze dla dzieci misji zmiany tego wciąż przydarzającego się mechanizmu:

W nowoczesnym świecie niepełnosprawność powinna być postrzegana jako jedna z wielu cech różnicujących członków społeczeństwa. Wówczas pozostałaby nienacechowana, istniejąca w oderwaniu od medycznych konotacji i byłaby rozpatrywana w perspektywie interdyscyplinarnej. W takim – utopijnie progresywnym – modelu społecznym gapiący się i obserwowani nieustannie wymienialiby się rolami, dziwiąc się sobie nawzajem i wyrażając pragnienie poznania tożsame z próbą nawiązania kontaktu (Kwiatkowska 2020: 341).

Alicja Fidowicz, autorka książki *Niepełnosprawność w polskiej literaturze XX i XXI wieku dla dzieci i młodzieży* (Fidowicz 2020), dokonała przeglądu publikacji związanych z *disability studies* na całym świecie i prześledziła, w jaki sposób

powstawała ta metoda badawcza⁵. Za najważniejsze badaczka uznaje dzieło amerykańskiej psycholożki Simi Linton pt. *Claiming Disability. Knowledge and Identity* (Twierdzenie o niepełnosprawności. Wiedza i tożsamość) z 1998 roku, w którym autorka najlepiej ujęła interdyscyplinarny charakter studiów nad niepełnosprawnością i zilustrowała ich historyczno-społeczny kontekst. Za Linton Fidowicz powtarza, że priorytetem:

byłoby postrzeganie kategorii sprawności i niepełnosprawności jako komplementarnych elementów, a nie opozycji [...]. Linton stwierdza, że lepszą praktyką jest zrozumienie funkcji i miejsca różnicy, zamiast określania jej jako anomalii czy aberracji. Należy raczej dążyć do tego, aby postrzegać kategorię niepełnosprawności jako pewną dystynktywną cechę w kontekście komplementarnej wizji rzeczywistości, szczególnie w odniesieniu do społecznych struktur, w których funkcjonują osoby sprawne i niepełnosprawne (Fidowicz 2020: 35).

Przekonują o tym także prace amerykańskiego badacza Steva Silbermana *Neuroplemiona. Dziedzictwo autyzmu i przyszłość neuroroznorodności* (2017) i *Autyzm. Historia geniuszu natury i różnorodności neurologicznej* (2021), opisujące autyzm jako zaburzenie rozwojowe, utrzymujące się przez całe życie, czy Jenary Nerenberg *Neurorozrodne. Jak żyć w świecie skrojonym nie na naszą miarę* (2022) o doświadczaniu autyzmu przez kobiety.

2. Choroba jako życie w książkach Katarzyny Ryrych

W artykule interesuje mnie szczególnie przeżywanie choroby, która jest nieuleczalna i prowadzi do ostatecznego, czyli śmierci, a także sposób, w jaki pomaga w tym doświadczeniu literatura dla dzieci. Od początku, tj. od momentu, gdy świadomie była tworzona dla młodego odbiorcy, współuczestniczy ona w procesie komunikowania prawd nieodwracalnych, związanych z nieuleczalną chorobą, czasem prowadzącą do przedwczesnej śmierci, a czasem przynależną do codzienności, choć skazującą na odmiennosc. Do klasyki tego gatunku należy *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett, w którym nadzieję na pokonanie choroby, mimo istnienia w tle motywu śmierci zmarłej w wyniku wypadku

5 Podobnie temat został ujęty w pracach Krystyny Zabawy (Zabawa 2014) oraz Katarzyny Ojrzyńskiej i Natalii Pamuły (Ojrzyńska, Pamuła 2019). W sposób interdyscyplinarny problem niepełnosprawności w życiu społecznym prezentuje publikacja *Zrozumieć niepełnosprawność. Problemy, badania, refleksje* (Całek i in., red., 2021).

matki głównego bohatera, daje młodym czytelnikom „uzdrowiony” przez kuzynkę Colin. Niezwykle cenna jest kreacja śmierci z powodu choroby małych bohaterów w powieściach *Bracia Lwie Serce* oraz *Mio, mój* Astrid Lindgren. Przykładem utworu literackiego, będącego próbą rozwiązania wielu problemów pojawiających się w związku z chorobą, która przychodzi w nieodpowiednim czasie i jest nieodwracalna, jest opowieść *Oskar i Pani Róża* Érica-Emmanuela Schmitta. Tytułowa Pani Róża, szpitalna opiekunka, znając diagnozę choroby nowotworowej małego chłopca, podpowiada mu zamknięcie w kolejnych dniach tygodnia poszczególnych etapów życia: młodości, pierwszej miłości itp. Przeżywając szereg emocji intensywnie, dzień po dniu, chłopiec dorasta do chwili, by pożegnać się ze wszystkimi na zawsze.

Na problemy z opowiadaniem dzieciom o chorobie zwraca uwagę Monika Ładoń: „Skoro bowiem już tylko próbując nadać narracyjny kształt chorobie, spotykamy się z oporem języka, to szczególnie adresat, jakim będzie dziecięcy czytelnik, sytuację może skomplikować” (Ładoń 2016: 129). Przekonuje jednak dalej, że „literatura polska ostatnich lat [...] dostarcza dowodów na przełamywanie impasu w tej kwestii” (Ładoń 2016: 130).

Wśród wielu propozycji literatury obcej na polskim rynku czytelniczym, dotyczących zmagania z przeżywaniem choroby, pojawiają się coraz ciekawsze i interesujące pod względem formalnym teksty polskich autorów. Ich wspólną cechą jest próba oswojenia choroby zarówno przez pacjentów, jak i ich bliskich, poprzez wpisanie jej w codzienność i uznanie za jeden z przynależnych jej stałych elementów.

Dorota Terakowska w 2000 roku książką *Tam gdzie spadają Anioły* niejako wprowadziła młodych czytelników w trudny temat śmiertelnej choroby w zupełnie odmienny sposób od dotychczas praktykowanych w literaturze dla dzieci, kreując bohaterkę, u której lekarze diagnozują białaczkę. Do fabuły wkraça metaforyczny motyw anioła stróża, który spada na ziemię i traci skrzydła, więc nie może już pełnić swej roli opiekuńczej nad bohaterką Ewą. Utworami, które oswiają z diagnozą onkologiczną, są opowiadanie *Lucjan. Lew którego nie było* (2008) autorstwa Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel i książeczka Moniki Zięby *Moja mama ma raka* (2007). Chorobie onkologicznej poświęcony jest także komiks *O, choroba* (2021) Bogusława Janiszewskiego. Autor komiksu, do którego ilustrację wykonał Max Skorwider, w posłowie tłumaczy źródła jego powstania:

Kiedy przystępowałem do pisania książki, nie miałem żadnych doświadczeń związanych z chorobą nowotworową. Byłem w tej kwestii laikiem, podobnie jak miliony z nas. Jednocześnie założyłem, że książka musi być dogłębnie rzeczowyista. Zaczynałem pracę

z pewnymi wyobrażeniami na temat raka. Jak się potem okazało, w większości mylnymi. Co więcej, i przyznając to z pewną niezręcznością – w przeciwieństwie do moich bohaterów w całym moim życiu nie spędziłem w szpitalnym łóżku ani jednej nocy. Teraz lepiej rozumiem, jakim jestem szczęściarzem (Janiszewski 2021: 150).

Janiszewski zdradza tym samym nadrzędny cel tego rodzaju pisarstwa, odgrywającego istotną rolę zarówno dla autora, jak i dla odbiorcy tekstu literackiego. Jest nim przekonanie, że wiedza o chorobie umożliwia przynajmniej częściowe jej zrozumienie i sprzyja postawom empatii wobec zmagających się z nią osób.

W ostatnich latach pojawiają się także fabularne opisy doświadczenia choroby towarzyszącej przez całe życie. Są to np. Zofii Staneckiej *Basia i alergia* (2018) czy Barbary Kosmowskiej *Dziewczynka z parku* (2012) o zmaganiach z cukrzycą. Zbiór kilku utworów autorów obcych traktujących o chorobie zapominania uzupełnia książka polskiej autorki, Anny Sakowicz, ilustrująca przebieg choroby Alzheimera pt. *Listy do Pana A. Mieszka z nami Alzheimer* (2019).

Przywołane przykłady książek dla dzieci z ostatnich lat łączy na pewno misja zdjęcia ze stanu choroby, a przy tym i z niepełnosprawności, stygmatyzacji i uczynienia z niego jednego z możliwych scenariuszy życia. Autorom wykorzystującym istniejące gatunki (powieść, komiks czy list) do spełnienia postawionego sobie celu, czyli pomocy w kontakcie z nieznanym, towarzyszy troska o subtelność i brak nachalności przekazu.

Wśród tych wymienionych przykładów na uwagę zasługują powieści Katarzyny Ryrych poświęcone różnym stanom chorobowym. *Siedem swoich piór. Pamiętnik mojej choroby* (2008) jest relacją chłopca o niespodziewanej chorobie i doświadczeniu pobytu wśród innych chorych, także tych, którzy nie wyzdrowieli. *Pepa w raj* (2012) opowiada o śmierci nastolatki. Wyjątkową książką jest *Wyspa mojej siostry* (2011), która włącza się w nurt książek dotyczących zespołu Downa, ale sygnalizuje, że często kończy się on przedwczesną śmiercią. Ryrych zabiera także głos w sprawie neuroróżnorodności, czyli autyzmu, w utworze *Lato na Rodos* (2020).

Celem artykułu jest analiza powyższych utworów Ryrych. Oprócz ilustracji formy prezentowania choroby jako naturalnego składnika egzystencji i potwierdzenia tezy, że choroba może być sposobem życia, przedmiotem refleksji będzie też próba odpowiedzi na pytanie, czy literatura może przyczynić się do przewycięzania lęku przed nieznanym, czyli chorobą, która dotyczy zarówno chorych dzieci, jak i tych, które spotykają się z nią w kontakcie z bliskimi: rodzeństwem, rodzicami czy dziadkami.

Ryrych jest poetką i pisarką, autorką blisko czterdziestu książek, które adresowane są głównie do dzieci i młodzieży, chociaż w 2022 roku ukazały się dwie części serii „Czarna walizka”, skierowane także do dorosłego czytelnika: *Wszystko dla ciebie* i *Dalej niż daleko*⁶. W swojej twórczości dla młodszych autorka porusza najważniejsze tematy mogące zainteresować dzieci i nastolatków, takie jak funkcjonowanie relacji rodzinnych (*Bachor*, 2019), dorastanie (*Koniec świata nr 13*, 2016; *Bajdy Barbary*, 2018), rodzące się uczucia przyjaźni czy pierwszej miłości (*Pepa w rajcu. Najkrótsza opowieść o miłości*, 2012), stosunek do wartości materialnych (*Denim blue*, 2014; *Król*, 2015), życie w nowoczesnym, pozbawionym empatii świecie (*Złociejowo*, 2018), problemy z innością (*Chuligania*, 2021). Zwraca się także ku przeszłości, przenosząc czytelników do wieku XVI (*Tylko dla twoich oczu*, 2017), szukając sposobów na zainteresowanie najmłodszych II wojną światową (*Pan Apoteker*, 2018; *Mała wojna*, 2019) czy stanem wojennym (*Wilczek*, 2018).

Ryrych, zajmując się w swojej twórczości różnorodną problematyką dotyczącą dzieci i młodzieży, nie ominęła spraw ostatecznych: choroby i śmierci będącej czasem jej skutkiem. Większość jej książek została doceniona i wyróżniona nagrodami. Tak stało się także z wydaną w 2008 roku książką *Siedem sowych piór. Pamiętnik mojej choroby*, za którą otrzymała Nagrodę Główną w Konkursie Literackim Bajki Dzieci Europy, organizowanym przez Centrum Zdrowia Dziecka. Jej głównym bohaterem jest Wojtek, cechujący się dużą inteligencją, intuicją i empatią. Te cechy pozwalają mu oswoić chorobę, a nawet zdystansować się do niej. Pisarka wykorzystuje fabułę swojej powieści, by pokazać kolejne stadia choroby i proces jej akceptacji przez chorego: niespodziewane pojawienie się zagrożenia w postaci groźnej choroby, etapy leczenia z przełomowym, trudnym zabiegiem chirurgicznym, będącym punktem zwrotnym, zdrowienia i rehabilitacji. Mały pacjent przeczuwa zagrożenie i przygotowuje się na najgorsze, odrzucając skostniałe metafory życia po śmierci zamykające się w pojęciach Nieba i Piekła:

Zawieszenie niejasnych dla dziecka kategorii Nieba i Piekła, w ogóle – rezygnacja z metafizycznych i religijnych odniesień w szpitalnym krajobrazie pozwalają sprowadzić śmierć do wymiaru, który mały pacjent może na swój sposób zrozumieć i przyjąć w horyzont społecznych oczekiwań (Ładoń 2016: 138–139).

6 Stanowią one fragment sagi rodzinnej, opisującej burzliwe dzieje przełomu XIX i XX wieku oraz początku wieku XX, skupiającej się na międzyludzkich relacjach, skomplikowanych koligacjach rodzinnych, wpływających na ludzkie historie.

Doświadczenie choroby powoduje szybsze dorastanie Wojtka, który lepiej niż inni – zdrowi – pojmuje wartość życia. W tym sensie proces chorowania jest potrzebny, aby zaznać pełni. Dochodzi do paradoksalnej sytuacji, w której chłopiec boi się powrotu do poprzedniego życia:

Myślałem o tym, że Wojtek na pewno chciałby wrócić do domu, bo ma dość szpitalnego zapachu i tupotu nóg w środku nocy na korytarzu, kiedy komuś, tak zupełnie nie na miejscu, nagle zachciało się umierać... A z drugiej strony Wojtek nie wiedział, o czym mógłby porozmawiać z dawnymi przyjaciółmi i dlatego wołałby pozostać tutaj... (Ryrych 2020b: 78).

Zdaje sobie także sprawę, że choroba pozwoliła mu docenić wartość ludzkiej egzystencji: „Choć życie tutaj wydawało się tak kruche jak tamten fosforycznie połyskujący kwiat [mowa o kwiecie paproci – J. Ch.Z.] – było warto” (Ryrych 2020b: 79). Jest on bowiem świadkiem śmierci współpacjenta, Julka, który traci życie, bo jego choroba była nieodwracalna, mimo że jego ojciec – lekarz – zrobił wszystko, co możliwe. Wiara lekarza – nazywanego w szpitalu Brodaczem – w swoje posłannictwo i misję, według której warto walczyć do końca, wpływa na Wojtka:

– A jeżeli ja umrę? – spytałem. – Jeżeli umrze Bastek, Szymek albo Wiewiór?

– Życie nie umiera – odparł Brodacz. – Zawsze jest silniejsze niż śmierć (Ryrych 2020b:56).

Dzięki wprowadzeniu przez pisarkę elementów magicznych w postaci motywu sowy, będącej uosobieniem zmarłego dziadka chłopca i powrotu sił witalnych, książka przyjmuje charakter współczesnej baśni. Złe samopoczucie niwelują kontakty z nierzeczywistym, a przeżywanie magicznych przygód, w wyniku których naprawione zostaje zło wyrządzone przez ludzi innym istotom, poprawia samopoczucie Wojtka i przyczynia się do zwiększenia jego chęci do udziału w rehabilitacji.

Oprócz optymistycznego zakończenia, tj. powrotu Wojtka do świata ozdrowieńców, jak pisze Ładoń, „książka – za sprawą lekkiego, ironicznego i pozbawionego sentymentalizmu tonu – z powodzeniem odczarowuje szpitalną przestrzeń” (Ładoń 2016: 140). Można nawet dodać, że ją idealizuje, gdyż wszyscy opiekunowie dzieci znajdujących się w szpitalu nie tylko wyczuwają ich stany chorobowe, ale starają się poprawić ich kondycję psychiczną, wykazując się

empatia na każdym kroku. W jakimś sensie jest to wykreowany i bardzo pożądaný obraz polskiej służby zdrowia, który nie jest tożsamy ze współczesnym, realnym jej stanem.

Przyjazne, pogodne i empatyczne opowiadanie o chorobie jako o doświadczeniu wzbogacającym życie jest sposobem na zniwelowanie lęku przed nią u dzieci, które znajdują się w podobnej sytuacji. Książka może stanowić materiał do biblioterapii, bo jak pisze badaczka tematu: „Lektura staje się zatem odkryciem sensu dla czytelnika bądź odkryciem samego siebie poprzez dzieło literackie [...]. Odkrycie sensu interpretacji, to znalezienie w tekście czegoś ważnego, istotnego dla siebie” (Jeżewska 2020: 304).

Pepa w raju. Najkrótsza opowieść o miłości, wydana w 2015 roku, nie tylko opisuje uczucie wymienione w tytule, ale także w niezwykle empatyczny sposób opowiada o nagłej i nieuleczalnej chorobie oraz śmierci tytułowej bohaterki. Inaczej niż w przypadku bohatera poprzedniej książki tytułowa Pepa, czyli nastolatka o nietuzinkowej osobowości i oryginalnym imieniu Penelopa, umiera, nie wybudziwszy się po operacyjnym zabiegu. Kluczowym zagadnieniem jest tu próba pogodzenia się z ostatecznością choroby. Nie jest to zadanie łatwe, bo jak zaznacza Igor Borkowski:

Problematyka relacji poznawczej, emocjonalnej i doświadczeniowej dziecka do zjawiska, faktu i procesu umierania oraz śmierci z wielu względów pozostaje jednym z niesprecyzowanych i ostatecznie nierozstrzygniętych dylematów komunikacyjnych, pedagogicznych, kulturowych i wychowawczych (Borkowski 2016: 10).

Akcja powieści oparta jest na retrospekcji, ukazującej postać zmarłej dziewczyny i prezentującej jej witalizm życiowy. Nawet wtedy, gdy ma ona świadomość niebezpieczeństwa i wie, że może niedługo umrzeć, potrafi o tym mówić pozornie beztrasko:

– Mam wyznaczony termin operacji – uśmiech Pepy był tak promienny, jakby oznajmiła mi, że będziemy mieli syna. – Obcy jest operacyjny i należy się go pozbyć tak szybko, jak to możliwe. [...] – Gdyby nie obcy, walnęłabym kawę – poskarżyła się któregoś dnia (Ryrych 2015: 81–82).

Dziewczyna podpowiada swojemu chłopakowi sposoby na pogodzenie się z jej potencjalną nieobecnością i na przetrwanie życia w małej miejscowości, podsuwając projekt założenia małego kina („Bywały takie dni, że chciałem, aby

C. zniknęło z powierzchni ziemi. Teraz robię wszystko, aby nie zapadło się pod ziemię”; Ryrych 2015: 86). Żartuje, że „będzie straszyć na strychu” i że zobaczy wkrótce świat z góry („Opowiem ci, jak wygląda”). Choć ostatecznie z jej śmiercią bardzo trudno się pogodzić, gdy mija okres żałoby, zakochany w Pepie chłopak, szukając usprawiedliwienia dla tej przedwczesnej śmierci, postanawia zachować wyidealizowany obraz dziewczyny i wierzyć, że jej otwarta postawa wobec świata, polegająca na nieskrępowanym zachowaniu, witalizmie i sięganiu po pozornie niedostępne, a także odwaga w starciu z chorobą, odmieniły jego życie. Dzięki fascynacji dziewczyną i miłości do niej zaczął zauważać więcej i żyć prawdziwie: „Jeśli naprawdę istnieje niebo – powiedział Michał – to Pepa jest właśnie tam. Patrzy na dół i śmieje się, ilekroć jakiś samochód ochlapie mnie wodą” (Ryrych 2015: 74). Wartością książki jest jej terapeutyczna rola. Pisarka, kreując powieściową rzeczywistość, dołącza do grona profesjonalnych terapeutów, podpowiadających jak rozmawiać z o sprawach ostatecznych (Keirse 2005; Binnebesel 2014).

Przedstawiając w obu powieściach osoby zagrożone utratą życia, Ryrych potwierdza wyniki badań przeprowadzonych przez specjalistów, z których wynika, że dzieci potrafią czerpać z choroby więcej niż inni:

Uwagę wielu badaczy zwraca zaskakująco dobre przystosowanie dzieci cierpiących na chorobę nowotworową. Zważywszy na charakter sytuacji, z jaką muszą się one zmierzyć, badacze oczekiwali podwyższonego poziomu niepokoju czy też zaburzeń zachowania. Tymczasem dane jednoznacznie wskazują na niski poziom wymienionych wyżej zmiennych. Dzieci cierpiące na choroby nowotworowe często wykazują lepsze przystosowanie niż ich zdrowi rówieśnicy z grup porównawczych [...]. Specjaliści coraz częściej podejmują temat radzenia sobie z doświadczeniem choroby nowotworowej przez dzieci i młodzież. Jest to niezwykle złożony i długotrwały proces psychiczny, który ma doprowadzić do przepracowania problemu oraz akceptacji wymagań, jakie niesie ze sobą choroba. W wyniku tego procesu młody pacjent wypracowuje nowe wzorce zachowania oraz reakcje emocjonalne (Stenka, Izdebski 2017: 336, 338).

Wojtek z powieści *Siedem sowich piór* zaczyna dostrzegać piękno życia w szczegółach, staje się uważniejszy w swoich reakcjach wobec drugiego człowieka, potrafi obserwować, umie właściwie oceniać postępowanie innych, staje się empatyczny, bardziej „ludzki”. Z kolei choroba Pepy pozwala jej chłopakowi Michałowi na docenienie najbliższego otoczenia i ujrzenie możliwości, jakie

ono daje. Inaczej zaczyna wartościować zdarzenia, zbliża się do ludzi, stając się mniej egoistyczny, a bardziej wczulony na potrzeby innych.

W książce *Wyspa mojej siostry*, za którą w 2011 roku otrzymała pierwszą nagrodę w II Konkursie Literackim im. Astrid Lindgren, Ryrych wyjaśnia, w jaki sposób funkcjonują dzieci chore na zespół Downa. Trzeba zaznaczyć, że w obiegu czytelnictwem znane są także inne książki dla dzieci, w których bohaterami są dzieci z zespołem Downa. Są to m.in. autobiograficzna opowieść Anny Sobolewskiej pt. *Cela* (2002), powieść Doroty Terakowskiej *Poczwarzka* (2001), książki autorów zagranicznych: oparty na własnych doświadczeniach ojca zaburzonego dziecka komiks rysownika Gusti, *Malko i tata* (2014, pol. 2018), książeczka dla najmłodszych Heleny Kraljič *Mam zespół Downa* (2013, pol. 2018).

Ryrych tłumaczy trudne relacje rodzinne, spowodowane dodatkowo przedwczesną śmiercią matki obu sióstr, zdrowej i cierpiącej na zaburzenia. Jedyнным opiekunem dziewczynek jest ojciec, starający się zastąpić utracone na zawsze więzi ze zmarłą matką. Pisarka podejmuje w powieści problem postrzegania osoby z zespołem Downa przez społeczeństwo, a także wskazuje na nieuchronność przedwczesnej śmierci z powodu powikłań różnego typu schorzeń towarzyszących zespołowi.

Osoby z zespołem Downa wyróżniają się charakterystycznym wyglądem⁷, który przyciąga bezrefleksyjnych gapiów, pogłębiając zazwyczaj niepokój osoby chorej, a także wprowadzając w zakłopotanie jej bliskich. To właśnie samopoczucie siostry Pipi, dziewczynki chorej na zespół Downa, interesuje autorkę. Pipi nie umie rozpoznać prawdziwych intencji dzieci z otoczenia i staje się to źródłem wielu nieporozumień: od błahych, gdy cieszy się, że dzieci ją przezywają, bo chcą się z nią bawić, do poważnych, gdy staje fizycznie w obronie siostry, krzywdząc innych. Okazuje się, że to siostra najbardziej cierpi, gdy widzi, jak

7 Osoby z zespołem Downa wyróżniają się charakterystycznym wyglądem. Ich głowa jest zniekształcona, spłaszczona w części potylicznej, posiada niewielkie rozmiary. Twarz jest zaokrąglona i płaska. Nos posiada szeroką nasadę i płaski grzbiet, jest niewielki. Oczy są skośne, z wąskimi szparami ocznymi i cętkowaniami tęczówki. Występuje fałda nakątna w obrębie kątów przyśrodkowych. Osoby z zespołem Downa często cierpią na krótkowzroczność oraz posiadają zeza. Uszy nie są symetryczne. Charakteryzują się zdeformowaniem oraz miniaturową wielkością. Wargi są grube, często popękane i otwarte, a język wystaje z jamy ustnej. Charakterystyczna jest również obwisła dolna warga. Głos natomiast jest chrapliwy, niski, matowy. Szyja jest krótka, z fałdem skórny. Skóra wyróżnia się chropowatością i suchością. Kończyny osób z zespołem Downa są krótkie, podobnie jak dłonie i stopy. Kolejną znaną cechą zespołu Downa jest otyłość. Zostaje ona stwierdzona u ponad 30% mężczyzn oraz u prawie 40% kobiet (Błęszczyński, Kaczorowska-Bray, red. 2019: 66).

bardzo niepełnosprawność Pipi narażona jest na niebezpieczeństwo niezrozumienia: „Pomyślałam nagle o innych ludziach, którzy żeglując od rana do wieczora, omijali jej wyspę albo udawali, że jej nie widzą” (Ryrych 2020c: 39).

Ryrych potrafi w niezwykle subtelny sposób dotknąć najważniejszych emocji związanych z zespołem Downa. Metafora wyspy jako miejsca odseparowanego od reszty świata⁸ umożliwiła jej wyodrębnienie odmienności doświadczeń kilku stron: osoby chorej, czyli Pipi, jej bliskich (siostry i ojca) i zupełnie obcych ludzi. Wszyscy mają jakieś uzasadnienie swojego postępowania i te różnice udaje się autorce książki pogodzić. Pipi spełnia się, gdy pomaga innym. Jest bardzo ufna i przyjazna, co wyraża poprzez pogodną twarz. Jej siostra i ojciec są zazwyczaj spięci, przejęci samopoczuciem Pipi i troską o jej bezpieczeństwo. Zestawienie wielu zdarzeń fabularnych daje możliwość zrozumienia przez młodego człowieka odczuć osoby chorej na zespół Downa, a tym samym może pomóc w akceptacji jej współistnienia w naszym społeczeństwie. Dzięki rozwojowi medycyny i wyeliminowaniu wielu chorób, z którymi rodzą się osoby z zespołem Downa, ich czas życia się wydłużył, a dobra kondycja fizyczna i w wielu przypadkach zaledwie lekka niepełnosprawność umysłowa pozwalają im na przebywanie, a nawet pracę zawodową wśród osób normatywnych. Niestety losy Pipi pokazują, że nie może ona żyć w naturalnym środowisku, gdyż wymaga profesjonalnej opieki personelu medycznego. Przedwcześnie umiera, a z niesprawiedliwością tej śmierci musi pogodzić się jej siostra.

Książka udziela przede wszystkim wsparcia dla osób, które żyją na co dzień z chorymi na zespół Downa i niestety są narażone na ostracyzm społeczny:

Znam dobrze te spojrzenia – przechodząc obok, udają że nie widzą, ale kiedy się oddalasz, kilkanaście par oczu wpatruje się w Twoje plecy. Bo tylko niewielu ma w sobie tyle odwagi, aby dotrzeć do nieznannej wyspy i postawić nogę na jej brzegu... (Ryrych 2020c: 87).

Katarzyna Skoczek proponuje, aby książkę *Wyspa mojej siostry* umieścić w programie szkolnym dla uczniów klas v–viii (Skoczek 2021). To niezwykle ważna sugestia, którą warto by wprowadzić w życie, by młodzi ludzie potrafili odnaleźć w sobie pozytywne emocje wobec zjawiska

8 Metafora to figura dość często wykorzystywana w kontekście choroby, o czym przypominała Susan Sontag, pisząc, że choroby nowotworowe z racji swej wieloprzyczynowości (i do końca nieznannej etiologii) nadal pozostają nie w pełni odkrytą tajemnicą (Sontag 2016).

niepełnosprawności intelektualnej rówieśników, a także zrozumieli, że nie można ich wykluczać i demonstracyjnie stygmatyzować.

3. Dopowiedzenie

W powieści z 2020 roku pt. *Lato na Rodos*, ponownie uhonorowanej przez krytykę⁹, autorka wyjaśnia, jakie odczucia towarzyszą na co dzień osobom z autyzmem i zespołem Tourette'a. Najczęściej autorami autobiograficznych relacji o doświadczaniu autyzmu przez dzieci są ich rodzice. W literaturze obcojęzycznej powstała niezwykle poruszająca książka Arabelli Carter-Johnson o jej córce pt. *Niezwykły talent Iris Grace. Opowieść o małej dziewczynce i jej wyjątkowej kotce* (Carter-Johnson 2016), natomiast Agnieszka Chylińska, znana rockowa wokalistka, twórczyni serii książek dla dzieci, opublikowała opowieść inspirowaną opieką nad własnym autystycznym synem pt. *Giler, trampolina i reszta świata* (Chylińska 2019).

Spektrum zaburzeń autyzmu jest dość szerokie i można najczęściej wiązać je z trudnościami w zakresie nawiązywania relacji w społeczeństwie, a także niechęcią w okazywaniu uczuć czy emocji zarówno w sferze mowy, jak i gestów, zaburzeniami w rozwoju mowy oraz komunikowania się, stosowaniem stereotypowych, stale powtarzających się pewnych wzorców zachowań¹⁰. Z kolei objawy zespołu Tourette'a najczęściej sprowadzają się do prostych tików: mrugania oczami, ruchów ramion lub głowy, grymasów, pochrząkiwania czy mlaskania. Może też pojawić się, najczęściej około 10 roku życia, zjawisko koprofalii, czyli wypowiedzania wulgarnych słów. Naukowcy tłumaczą, że dzieci przeklinają,

9 Za *Lato na Rodos* Ryrych została uhonorowana Grand Prix oraz I nagrodą w kategorii wiekowej 10–14 lat w V Konkursie Literackim im. Astrid Lindgren. W 2021 *Lato na Rodos* zostało nagrodzone w pierwszej edycji konkursu Literacka Podróż Hestii.

10 Zachowania dzieci autystycznych stanowią wyzwanie dla rodziców, terapeutów oraz samych osób autystycznych. Jak pisze Lucyna Bobkowicz-Lewartowska: „Dzieci autystyczne przez wiele lat funkcjonowały poza, dostępnymi dla innych osób, formami pomocy psychologiczno-medycznej. Dopiero w latach siedemdziesiątych, a w naszym kraju pod koniec lat osiemdziesiątych, zaczęto tworzyć odpowiedni model pomocy, przystosowany do specyficznych potrzeb osób z autyzmem” (Bobkowicz-Lewartowska 2000: 5). O sposobach rozpoznawania autyzmu, jego etiologii, prowadzeniu terapii i wspomaganiu rodziców w opiece nad dziećmi autystycznymi traktują m.in. prace: Brauner, Brauner 1993; Randall, Parker 2004; Pietras, Witusik, Gałeczki, red. 2010; Silberman 2017; Budzińska 2020; Prokopiak 2021; Suchowierska, Ostaszewski, Bąbel 2021; Nerenberg 2022.

ponieważ powtarzają słowa zasłyszane od innych osób lub np. w telewizji. To zjawisko nazywa się echolalią¹¹.

Narratorem opowieści u Ryrych jest autystyczny chłopiec o przezwisku Porszak, który zмага się z niezrozumieniem najbliższych, starających się wpłynąć na zmianę jego osoby. Wyjaśniając swoje samopoczucie, tłumaczy, że bodźce ze świata zewnętrznego docierają do niego, przebijając się przez istniejącą w jego wyobraźni bańkę mydlaną, w której on funkcjonuje: „Trudno było mi wytłumaczyć rodzicom, że dotyk narusza bańkę mydlaną, w której żyję. A w tej bańce jest wszystko, czego potrzebuję. I to wcale mi nie przeszkadza” (Ryrych 2020a: 22).

Jego nieprzewidywalne zachowania są niezależne od zakazów rodziców, nie może ich powstrzymać ani nimi sterować. Matka i ojciec, wstydząc się jego publicznych wybryków, nie potrafią zrozumieć choroby, na którą nie działają środki farmakologiczne czy też jakiegokolwiek środków przymusu. Chłopiec czuje się samotny, opuszczony i zdany tylko na siebie. Na szczęście zaprzyjaźnia się z rówieśnikiem, sąsiadem, którego z kolei trapi zespół Tourette’a. Obaj odnajdują swoisty azyl w Rodzinnych Ogródkach Działkowych Ogrodzonych Siatką – jest to skrót pojawiający się w tytule i mylnie kierujący uwagę na grecką wyspę Rodos – gdzie spotykają dorosłych w pełni akceptujących ich niestandardowe zachowania. To właśnie usilna potrzeba aprobaty nieprzewidywalnych gestów, słów, działań itp. daje im poczucie spełnienia i szczęścia. Zaburzenia będące nie do końca zdefiniowanymi przez medycynę objawami zmian w mózgu będą z nimi przez całe życie, nie ma też farmakologicznych sposobów na ich wyleczenie, o czym nie chcą się przekonać ich rodzice. Mieszkające na działkach osoby, odznaczające się niepospolitymi cechami, zarówno wewnętrznymi, jak i zewnętrznymi, empatią i wyrozumiałością dla ich inności, zapewniają dzieciom tak bardzo im potrzebne poczucie wolności i bezpieczeństwa. Tego najbardziej pragną osoby zaburzone przez autyzm i zespół Tourette’a.

Książka Ryrych powinna służyć rodzicom do nauki prawidłowych reakcji wobec zaskakujących zachowań ich dorastających dzieci. We wzruszający

11 Powstaje coraz więcej publikacji na temat tego zaburzenia, a wśród nich także badania indywidualnych przypadków, gdyż nie ma jednego, wzorcowego jego przebiegu. Agnieszka Małek i Paulina Golińska piszą: „Zespół Tourette’a (Tourette Syndrome – TS) to zaburzenie neurorozwojowe charakteryzujące się współwystępującymi tikami motorycznymi wraz z minimum jednym tikiem wokalnym, pojawiającymi się kilka razy dziennie lub okresowo przez minimum rok od wystąpienia pierwszego epizodu choroby. Szacuje się, że schorzenie dotyka około 1% populacji. Chociaż TS dotychczas był uznawany za chorobę rzadką, badania epidemiologiczne wykazują, że obecnie częstość zachorowań wynosi przeciętnie 7 na 1000 uczniów” (Małek, Golińska 2020: 70). Zob. także Bobkovicz-Lewartowska, Giers 2014.

sposób autorka tłumaczy impulsywność swoich bohaterów i pokazuje sposoby jej niwelowania. Czytelnicy w niewymuszonym procesie lektury mają dostęp do wiedzy o coraz częściej diagnozowanym wśród dzieci zaburzeniu.

4. Podsumowanie

Zaprezentowane przykłady świadczą o tym, że Ryrych wykorzystuje fabuły swoich powieści do podejmowania namysłu nad rozwiązywaniem problemów związanych z chorobą i jej konsekwencjami. Z niezwykłą empatią potrafi opowiadać o zagadnieniach niełatwych, niemożliwych do natychmiastowego rozwiązania.

Bardzo istotna wydaje się w tym przypadku warstwa stylistyczna powieści dostosowana zarówno do młodego, jak i do dorosłego czytelnika. W większości omawianych utworów narrację prowadzi osoba bezpośrednio zaangażowana, doświadczona chorobą lub niepełnosprawnością (*Siedem sowych piór*, *Lato na Rodos*) albo ktoś jej bliski (*Wyspa mojej siostry*). Jedynie w *Pepie w raju* narratorką jest dziennikarka, która jednak odtwarza historię, relacjonując zdarzenia z perspektywy przyjaciela śmiertelnie chorej Pepy. Takie skrócenie dystansu „opowiadacza” w stosunku do doświadczenia choroby uwiarygodnia ją i zbliża czytelnika do tematu. Wszystkie utwory są powieściami, których żywiołem konstrukcyjnym jest fikcja literacka, jednak osoba mówiąca przyjmuje na siebie swego rodzaju gest autobiograficzny, tj. pozoruje, że zdarzenia miały miejsce naprawdę i odnoszą się do konkretnego tu i teraz.

Poprzez swoją twórczość Ryrych przekonuje, że dzieci i młodzież potrafią owoić się ze skutkami choroby znacznie szybciej niż dorośli, dostosowując się do zasad, które ona dyktuje. Dotyczy to wszystkich występujących w utworach postaci. Chorzy godzą się z diagnozą dość szybko i robią wiele, aby o chorobie nie myśleć lub uczynić z niej sposób na życie. Z kolei osoby bliskie, uczestnicząc niejako w chorobie, potrafią traktować ją jako wartościowe doświadczenie, wzbogacające ich życie i wzmacniające jego sens. Są bodźcem do zmiany i twórczenia nowego. We współczesnej rzeczywistości, w której coraz częściej mamy do czynienia z dewaluacją tradycyjnych, klasycznych wartości, dochodzi do sytuacji, że dopiero graniczne przeżycia uświadamiają ich znaczenie. Otwarcie się na życie może na chwilę przyćmić jego tymczasowość, krótkotrwałość i znikomość.

| Bibliografia

- Akhurst Marek, Martynow Roman, Molicka Maria (2008), *Journey on the Nursery Rhyme Bus. Nowa metoda wprowadzająca dzieci w naukę języka angielskiego*, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. J. A. Komeńskiego, Leszno.
- Bautsz-Sontag Anna (2013), *Literatura w terapii dzieci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Bera Alicja (2020), *Baśniowa przestrzeń Sali Doświadczenia Świata jako miejsce recepcji uniwersalnych wartości międzyludzkich*, „Niepełnosprawność – Zagadnienia, Problemy, Rozwiązania”, nr 1 (34), s. 38–55.
- Binnebesel Józef (2014), *Rozmowa z dzieckiem o śmierci. Kontekst pedagogiczno-terapeutyczny*, w: *Porozmawiajmy o śmierci...*, red. Beata Antoszevska, Józef Binnebesel, Wydawnictwo UWM, Olsztyn, s. 104–120.
- Błęszczyński Jacek J., Kaczorowska-Bray Katarzyna, red. (2019), *Diagnoza i terapia logopedyczna osób z niepełnosprawnością intelektualną*, Wydawnictwo Harmonia, Gdańsk.
- Bobkowicz-Lewartowska Lucyna (2000), *Autyzm dziecięcy – zagadnienia diagnozy i terapii*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków
- Bobkowicz-Lewartowska Lucyna, Giers Magdalena (2014), *Uwarunkowania i przejawy zespołu Tourette’a z ilustracją dwóch przypadków*, „Przegląd Naukowo-Metodyczny”, nr 1 (22), s. 255–270.
- Borkowski Igor (2016), *Dzisiaj oswoimy śmierć. Tanatopedagogiczna literatura adresowana do dzieci na współczesnym polskim rynku książki*, „Śląski Kwartalnik Naukowy”, nr 1 (43), s. 10–25.
- Boruszkowska Iwona (2016), *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Brauner Alfred, Brauner Francois (1993), *Dzieci zagubione w rzeczywistości. Historia autyzmu od czasów baśni o wrózkach*, przeł. Tadeusz Gładkowski, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Budzińska Anna (2020), *Skuteczna terapia dziecka z autyzmem. Praktyczny poradnik dla terapeutów i rodziców*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot.
- Całek Grzegorz i in., red. (2021), *Zrozumieć niepełnosprawność. Problemy, badania, refleksje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Carter-Johnson Arabella (2016), *Niezwykły talent Iris Grace. Opowieść o małej dziewczynce i jej wyjątkowej kotce*, przeł. Magdalena Korobkiewicz, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Chylińska Agnieszka (2019), *Giler, trampolina i reszta świata*, Wydawnictwo Pascal, Bielsko-Biała.
- Czapliński Przemysław (2021), *Opiekuńcza utopia*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 17–37.
DOI: <https://doi.org/10.18318/td.2021.1.2>

- Davis Lennard J. (2014), *The End of Normal: Identity in a Biocultural Era*, University of Michigan Press, Michigan. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.5608008>
- Dombrowski Adam, Źarski Waldemar, red. (2018) *Dyskurs (para)medyczny. Gatunki – funkcje – przeobrażenia*, Collegium Columbinum, Wrocław.
- Fidowicz Alicja (2020), *Niepełnosprawność w polskiej literaturze XX i XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ganczar Maciej, Gielata Ireneusz, Ładoń Monika, red. (2019), *Fragmenty dyskursu chorobowego*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.
- Garland-Thomson Rosemarie (2017), *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York.
- Garland-Thomson Rosemarie (2019), *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, przeł. Katarzyna Ojrzyńska, „Czas Kultury”, nr 4, s. 73–81.
- Janiszewski Bogusław (2021), *O, choroba*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.
- Jeżewska Natalia, *Dziedzictwo kulturowe – literatura dla dzieci. We współczesnej edukacji – nuda czy rutyna? – sposoby zmiany horyzontów*, w: *Kultura w Polsce w XXI wieku: konteksty społeczne, kulturowe i medialne*, red. Ewa Dąbrowska-Prokopowska, Patrycja Goryń, Martyna Faustyna Zaniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2020, s. 303–310.
- Kaczmarek Agnieszka (2016), *Od milczenia do opowieści: Kulturowe dyskursy o umieraniu i śmierci*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań.
- Keirse Manu (2005), *Smutek dziecka. Jak pomóc dziecku przeżyć stratę i żalobę*, Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, Radom.
- Kwiatkowska Agnieszka (2020), *Gapienie się a prawo głosu. O przemianach obrazu niepełnosprawności we współczesnej polskiej literaturze dla dzieci*, „Przestrzenie Teorii”, nr 34, s. 325–344. DOI: <https://doi.org/10.14746/pt.2020.34.15>
- Ładoń Monika (2016), *Czary zza Tęczowego Mostu. Choroba w „Siedmiu sowych piórach” Katarzyny Ryrych*, w: *Par-coeur. Twórczość dla dzieci i młodzieży raz jeszcze*, red. Iwona Gralewicz-Wolny, Beata Mytych-Forajter, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 10–20.
- Ładoń Monika (2019), *Choroba jako literatura. Studia chorobowe*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych i Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Madryas Weronika (2022), *Arteterapia narracyjna jako efekt współoddziaływania medycyny narracyjnej oraz arteterapii ze szczególnym uwzględnieniem biblioterapii*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość”, nr 1 (5).

- Małek Agnieszka, Golińska Paulina (2020), *Depresja w przebiegu zespołu Tourette'a*, „Psychiatria Polska”, nr 54(1), s. 69–82. DOI: <https://doi.org/10.12740/PP/OnlineFirst/94471>
- Molicka Maria (1997), *Bajki terapeutyczne jako metoda obniżania lęków u dzieci hospitalizowanych*, Kolegium Nauczycielskie, Leszno.
- Molicka Maria (1999), *Bajki terapeutyczne dla dzieci*, Media Rodzina, Poznań.
- Molicka Maria (2002), *Bajkoterapia. O lękach dzieci i nowej metodzie terapii*, Media Rodzina, Poznań.
- Molicka Maria (2003), *Bajki terapeutyczne, cz. 2*, Media Rodzina, Poznań.
- Molicka Maria (2008), *Terapeutyczne funkcje literatury*, „Scripta Comeniana Lesnensia”, nr 6, s. 27–41.
- Molicka Maria (2011), *Biblioterapia i bajkoterapia. Rola literatury w procesie zmiany rozumienia świata społecznego i siebie*, Media Rodzina, Poznań.
- Nerenberg Jenara (2022), *Neuroróżnorodne. Jak żyć w świecie skrojonym nie na naszą miarę*, przeł. Katarzyna Byłów, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Ojrzyńska Katarzyna, Pamuła Natalia (2019), *Nowe studia o niepełnosprawności w humanistyce*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 3 (41), s. 373–382.
- Okupnik Małgorzata (2018), *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*, Universitas, Kraków.
- Pietras Tadeusz, Witusik Andrzej, Gałęcki Piotr, red. (2010), *Autyzm – epidemiologia, diagnoza i terapia*, Wydawnictwo Continuo, Wrocław.
- Prokopiak Anna (2021), *Autonomia osób ze spektrum autyzmu. Predyktory psychospołeczne*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Randall Peter, Parker Jonathan (2004), *Autyzm: jak pomóc rodzinie*, przeł. Sylwia Pikiel, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Ryrych Katarzyna (2015), *Pepa w raj. Najkrótsza opowieść o miłości*, Wydawnictwo Literatura, Łódź.
- Ryrych Katarzyna (2020a), *Lato na Rodos*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Ryrych Katarzyna (2020b), *Siedem sowych piór*, Wydawnictwo Literatura, Łódź.
- Ryrych Katarzyna (2020c), *Wyspa mojej siostry*, Wydawnictwo Literatura, wyd. 5, Łódź.
- Silberman Steve (2017), *Neuroplemiona. Dziedzictwo autyzmu i przyszłość neuroróżnorodności*, przeł. Bartłomiej Kotarski, Wydawnictwo Kobiece Vivante, Białystok.
- Silberman Steve (2021), *Autyzm. Historia geniuszu natury i różnorodności neurologicznej*, przeł. Bartłomiej Kotarski, Wydawnictwo Kobiece Vivante, Białystok.
- Skoczek Katarzyna (2021), *Literackie patrzenie rękami. Młodzi bohaterowie literaccy z niepełnosprawnościami – zaproszenie do dialogu*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego”, t. 30, s. 81–95. DOI: <https://doi.org/10.31261/TPDJP.2021.30.06>

- Sontag Susan (2016), *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Stenka Karolina Erwina, Izdebski Paweł Kajetan (2017), *Radzenie sobie przez dzieci i młodzież z doświadczeniem choroby nowotworowej oraz skutkami jej leczenia*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna”, nr 17 (4), s. 334–341. DOI: <https://doi.org/10.15557/PiPK.2017.0037>
- Suchowierska Monika, Ostaszewski Paweł, Bąbel Przemysław (2021), *Terapia behawioralna dzieci z autyzmem. Teoria, badania i praktyka stosowanej analizy zachowania*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Szewczyk-Kowalewska Irena (2017), *Magia literatury i teatru – zapomniane pojęcia w terapii i wspieraniu dziecka zdrowego i dotkniętego chorobą*, „Pedagogika”, nr 2, s. 153–165.
- Tobiasz-Adamczyk Beata (2012), „*Życie w ramach*” wyznaczonych chorobą nowotworową – rola socjologii medycyny, „Przegląd Socjologiczny”, nr 61/2, s. 81–113.
- Zabawa Krystyna (2014), *Ryzyko spotkania z Innym – niepełnosprawny we współczesnej literaturze dla dzieci*, w: *Edukacja polonistyczna wobec Innego*, red. Anna Janus-Sitarz, Universitas, Kraków, s. 121–142.

| Abstrakt

JOANNA CHŁOSTA-ZIELONKA

Choroba jako życie w świetle opowieści maladycznych o dzieciach i dla dzieci Katarzyny Ryrych

W artykule zostały zanalizowane opowieści maladyczne poświęcone dzieciom i dla dzieci autorstwa Katarzyny Ryrych: *Siedem sowych piór*, *Pepa w raju*, *Lato na Rodos* i *Wyspa mojej siostry*. Celem analizy jest odpowiedź na pytanie, w jaki sposób opowiadać najmłodszemu odbiorcy o sytuacji granicznej, jaką jest przewlekła, nieuleczalna i śmiertelna choroba. Odbiorca dziecięcy traktowany podmiotowo i z poszanowaniem prawa do poznania prawdy o świecie i jego zagrożeniach powinien być przygotowany do rozmowy na trudne tematy. Refleksji poddana zostanie możliwość pokonania, a raczej przewycięzenia nieodwracalnego doświadczenia choroby (śmiertelnej) poprzez mówienie o niej wprost, a czasem poprzez jej metaforyzację. Choroba dzieci staje się przeobrażoną, wzbogaconą o ważne doświadczenia, formą życia.

Słowa kluczowe: opowieści maladyczne, biblioterapia, literatura dla dzieci, choroba, śmierć

| Abstract

JOANNA CHŁOSTA-ZIELONKA

The Illness as Life: Ways of Overcoming the Irreversible in the Maladic Stories about Children and for Children by Katarzyna Ryrych

The article analyzes maladic stories about children and for children by Katarzyna Ryrych: *Siedem sowych piór*, *Pepa w raju*, *Lato na Rodos* and *Wyspa mojej siostry*. The aim of the analysis is to answer the question of how to tell the youngest audience about the liminal experience of a chronic, incurable and fatal disease. The child recipient treated subjectively and with respect for the right to know the truth about the world and its threats, should be prepared to talk about difficult topics. The possibility of overcoming the irreversible experience of a (fatal) disease will be discussed by talking about it directly, and sometimes by metaphorizing it. Children's disease becomes a transformed form of life, enriched with important experiences.

Keywords: maladic tales, bibliotherapy, children's literature, illness, death

| Biogram

Joanna Chłosta-Zielonka – dr hab. prof. UWM, jest zatrudniona w Instytucie Literatury i Kultury Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. W kręgu jej zainteresowań znajduje się XX- i XXI-wieczne piśmiennictwo, szczególnie: autobiografizm w literaturze najnowszej, terapeutyczne funkcje literatury, piśmiennictwo Warmii i Mazur, literatura dla dzieci i młodzieży. Jest autorką trzech monografii *Polskie życie literackie Lwowa w latach 1939–1941 w świetle oficjalnej prasy polskojęzycznej* (2000), *Życie literackie Warmii i Mazur w latach 1945–1989* (2010) i *Terapeutyczny wymiar autobiograficznych gatunków w wypowiedziach autorek XX i XXI wieku* (2021), kilku edycji, m.in. *Szukanie pamięci. Antologia wspomnień powojennych mieszkańców Warmii i Mazur* (2014) i *Pamiętnik Edwarda Martuszeńskiego* (2017). Zredagowała kilka tomów wieloautorskich i opublikowała blisko sto artykułów naukowych i recenzji. Założyła i redaguje od 2013 roku naukowe pismo „Prace Literaturoznawcze”.

E-mail: j.chlosta-zielonka@uwm.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8057-1898

BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Dziecko w doświadczeniu maternalnym. O wierszach Joanny Mueller

Z tematem macierzyństwa wiąże się wiele zagadnień. Jest on przedmiotem badań uwzględniających rozmaite aspekty, np. medyczne, psychologiczne, społeczne, obyczajowe, ekonomiczne i polityczne. Podejmowane próby charakteryzowania urodzenia dziecka bądź przysposobienia go, obowiązków względem niego, poświęcenia uwagi, otoczenia opieką i troską, budowania więzi, akcentują ich złożoność i wieloaspektowe osadzenie w warunkach historycznych i kulturowych. Poddają analizie macierzyństwo w kontekście tego, co uniwersalne i indywidualne, intymne, co publiczne i prywatne, odnoszą się do funkcjonowania symboli, mitów i wzorów, związku ze stereotypowym modelem kobiecości, jego dynamiką, obowiązującym kontraktem płci¹.

- 1 Współczesne definicje macierzyństwa wyraźnie podkreślają szerokie pojmowanie tej kategorii – jako określonego typu relacji. Cechuje ją troszczenie się o drugą osobę, zaspokajanie jej potrzeb, możliwość angażowania się w nią osób nie tylko bezpośrednio spokrewnionych z dzieckiem. Opracowania kierują również uwagę na rolę przynależności klasowej, wieku, etniczności, orientacji seksualnej, religii, poziomu sprawczości, pokazują związek macierzyństwa z kategorią miejsca i przestrzeni (np. przestrzeń domowa i jej potencjał wyzwolenczy i/lub ograniczający). Można zaobserwować, że redefiniowanie macierzyństwa obejmuje m.in. dekonstruowanie jego „naturalności” (związane jest to z rozwojem nowych technik reprodukcyjnych i będącą jego następstwem fragmentacją macierzyństwa, czyli zwraca się uwagę na oddzielenie go od faktu

Istotna jest problematyka związana z postrzeganiem macierzyństwa w kategoriach instytucji i doświadczenia kobiety (Rich 2000; Budrowska 2000: 223–373). Pierwsza z nich ujmuje je jako konstrukt społeczny, uwzględnia patriarchalne wzorce kulturowe, mechanizmy ich wdrażania w życie, związek z kształtowaniem ról męskich i przede wszystkim kobiecych. Wskazując na dominujące cechy społecznego obrazu kobiety, eksponuje w głównej mierze jej funkcjonowanie w domu, ujawnia umiejętność tworzenia go i poruszania się w nim, podkreśla odpowiedzialność za urodzenie i wychowanie potomstwa, opiekuńczość, dbałość o rodzinę, jej kompletność, wpływ na jej ciągłość i trwałość (Karwowska 2013: 105–123). Zinstytucjonalizowanie macierzyństwa, jak wykazały badania obejmujące różnorodne obszary kulturowe, idealizuje i popularyzuje, utrwała tradycyjnie pojmowaną aktywność kobiety (Budrowska 2000: 115–219). Akcentując jej nakierowanie na sprawowanie opieki nad dzieckiem, ujmuje poświęcanie się mu w kategoriach imperatywu i konieczności, wyraża przekonanie o naturalnej gotowości do wypełniania służebnej roli wobec rodziny, ograniczenia lub nawet zaniechania w okresie wczesnego dzieciństwa potomka aktywności zawodowej (Budrowska 2000: 115–219). Mimo zmian społeczno-obyczajowych, politycznych, wzrostu uczestnictwa kobiet w sferze publicznej propagowany jest nadal model, w którym bezsporną dla nich wartością jest skoncentrowanie uwagi na bliskich, uznanie prymatu potrzeb dziecka, zapewnienie mu opieki. Od współczesnej matki wymaga się, by świadomie i precyzyjnie planowała wychowanie potomka, by zadbała o tego rodzaju aktywności, by od najmłodszych lat wdrażany był jego trening osobowości, który będzie procentował w przyszłości i sprzyjał odnoszeniu sukcesów (Budrowska 2000: 115–219; Urbańska 2012: 49–70). Ten wzór macierzyństwa zdominowany przez męską perspektywę propaguje przekonanie, że to matka jest główną osobą odpowiedzialną za rozwój dziecka, a intensywność opieki nad nim wiąże się z oczekiwaniem, aby wraz z narodzinami potomka dokonała zmiany stylu swojego życia. Wszystkie jej zdolności, cała energia powinny

bycia w ciąży), macierzyństwo nastoletnie, utracone, niepełnosprawne, ubogie, ponadnarodowe, pod medycznym nadzorem, w rodzinach rekonstruowanych, rodzicielstwo adopcyjne, macierzyństwo w strefach wojen i macierzyństwo uchodźcze. Współczesne badania wskazują na nowe wymiary macierzyństwa, nieznanne dotąd praktyki, zmieniające się normy płci i ich wpływ na opiekę nad dziećmi. Omawiany jest m.in. feminizm matrifokalny, macierzyństwo queerowe, matrycentryczna kryminologia feministyczna, macierzyństwo celebrytek, wzrasta zainteresowanie kobietami dobrowolnie bezdzietnymi (zob. Badinter 1998, 2013; Budrowska 2000; Hryciuk, Korolczuk 2012; Lindyberg 2012; Rudaś-Grodzka, Nadana-Sokołowska, Szczuka, red. 2014: 276–277; O'Brien Hallstein, O'Reilly, Vandenbeld Giles, red. 2020).

być podporządkowane realizowaniu się w relacji z dzieckiem i powinna być ona głównym źródłem jej satysfakcji.

Z kolei macierzyństwo charakteryzowane jako doświadczenie, choć również podkreśla funkcjonowanie jego społeczno-kulturowych wzorców, to przede wszystkim eksponuje indywidualny wymiar, osobistą perspektywę. Pojawienie się dziecka to wydarzenie, które wymaga przeformułowania potrzeb i oczekiwań od najbliższych członków rodziny, dokonuje jednak najradykałniejszej zmiany w postrzeganiu własnej podmiotowości przede wszystkim u matki. Często jest to dla niej doświadczenie totalne, definiowane w kategoriach rytuału przejścia (Budrowska 2000: 223–373). Narodziny dziecka / jego zaistnienie w rodzinie to nie tylko początek nowego etapu życia dla niego, ale także radykalne przeobrażenie dotychczasowego sposobu funkcjonowania kobiety. Macierzyński dyskurs tożsamościowy odsłania wypracowywanie nowych zasad postrzegania siebie w zasadniczo zmienionej relacji z samą sobą, uważne śledzenie zmian zachodzących we własnym ciele, obserwowanie jego przekształcania, zmiany statusu, oddalenie w jego postrzeganiu aspektów estetycznych na rzecz utylitarnych. Konkretyzuje również nieznane dotąd postrzeganie czasu, przedefiniowywanie hierarchii wartości, własnych potrzeb i oczekiwań. Kobieta po urodzeniu dziecka w pojmowaniu własnej podmiotowości dostrzega wzrost roli biologii, ponadto odnotowuje obok emocji pozytywnych częstokroć trudne, niejednoznaczne uczucie utraty, jej przymus i nieodwracalność, także rozpacz i bezradność, irytację, wściekłość (Graff 2014: 182). Próbując odnaleźć się w nowej sytuacji, budując na innych niż dotychczas zasadach relacje z bliskimi, pozostaje pod ich presją (głównie męża, rodziców i teściów), korzysta z ogólnie dostępnych eksperckich diagnoz, porad, porównuje z nimi swoje odczucia, marzenia i pragnienia, negocjuje podejmowane decyzje. Istotnym aspektem refleksji prezentującej macierzyństwo jako doświadczenie, ukazującej kształtowanie rozumienia siebie, maternalnego „ja”, eksponującego jego indywidualny wymiar, jest rozpoznanie wpływu społeczno-politycznego modelu macierzyństwa na doznania kobiety, na proces redefiniowania jej tożsamości w sytuacji, gdy pojawia się dziecko (Budrowska 2000: 279–329).

Postrzeganie siebie-jako-matki, rekonstruowanie rozumienia siebie wobec dziecka to zagadnienia coraz częściej podejmowane przez współczesne polskie autorki². Ich literackie narracje matrifokalne dowartościowują

2 Agnieszka Gawron, analizując doświadczenie maternalne w literaturze i sztuce, wskazuje, że stało się ono pełnoprawnym tematem w twórczości kobiet dopiero na przełomie XX i XXI wieku. Zaznacza, iż powodem tak długiej nieobecności matek-artystek, dyskursu

w reprezentacjach macierzyństwa jego podmiotowy wymiar, wprowadzają kontekst biograficzny i kulturowy, sugestywnie konkretyzują intymność doświadczenia i społeczną rzeczywistość³. Dyskurs maternalny w najnowszej polskiej poezji kobiet reinterpreteruje ewokowane nim tradycyjne wartości i wyobrażenia, wprowadza m.in. doświadczenie utraty (tu podąża m.in. ścieżkami wyznaczonymi przez Annę Świrszczyńską⁴, żeby wskazać na jedną z najwybitniejszych prekursorok poetyckiego namysłu nad kondycją kobiety, matki w drugiej połowie XX wieku – zob. np. Stawowy 2004: 190–201; Legeżyńska 2009: 222–236; Stapkiewicz 2014: 163–179; Sołtys-Lewandowska 2020: 284–291), narodziny dziecka chorego, podejmuje kwestie języka, wyrażalności doświadczenia macierzyństwa (Sołtys-Lewandowska 2020: 267–326), charakteryzuje również macierzyństwo szerzej – jako „empatyczny projekt świata i podmiotu”, „podstawowy sposób doświadczania rzeczywistości” (Gawron 2016: 131).

We współczesnej polskiej poezji kobiet dyskurs maternalny, obejmujący przededefiniowanie problematyki macierzyństwa, jego powiązanie z podmiotowością, normami kulturowymi, językiem, obok Krystyny Miłobędzkiej (Kałuża 2008: 190–192; Kuczyńska-Koschany 2012: 30–50), Justyny Bargielskiej, Beaty Patrycji Klary (Sołtys-Lewandowska 2020: 284–326) czy Edy Ostrowskiej (Legeżyńska 2018: 26–30) konkretyzuje Joanna Mueller. Innowacyjnością jej poezji jest nie tylko testowanie możliwości wyrażenia siebie w języku, operowanie przekształceniami słów docierającymi do ich archaicznych pokładów, zestawieniami wyzwajającymi z automatycznych skojarzeń czy dowartościowywanie „cudzości”, sięganie po głosy innych w konstruowaniu „swojności” (Mueller, Głosowicz, dostęp: 2022). Ważne jest to, że projektowanie nieufności wobec języka, wbijanie w niego ościenia (Cyranowicz, Mueller, Radczyńska 2009: 229), zaangażowanie w problem komunikacji determinuje etyka (Mueller

macierzyńskiego w przestrzeni społeczno-kulturowej mogą być ograniczenia materialne i opiekuńcze, „brak tradycji pisania o macierzyństwie w ujęciu podmiotowym i niechęć społeczeństwa do akcentowania macierzyńskiego «ja»” (Gawron 2016: 89–121), ujawniania w przestrzeni publicznej tego, co tradycyjnie powinno pozostać w sferze prywatnej, intymnej.

- 3 Narracje matrifokalne to „teksty, których podstawowym wyróżnikiem jest dominująca perspektywa narracyjna matki, a macierzyństwo stanowi najważniejszy/nadrzędny element struktury fabularnej”. To definicja zaproponowana przez Gawron, która zainspirowała się ustaleniami Miriam Johnson zawartymi w książce *Strong Mothers, Weak Wives: The Search for Gender Equality* (Berkeley 1989) (Gawron 2016: 15).
- 4 Kontynuację jednego z motywów dyskursu maternalnego Anny Świrszczyńskiej – splecenie narodzin i śmierci – dostrzegła Gawron w *Obsoletkach* Justyny Bargielskiej (Gawron 2016: 193–213).

2005: 227), poszukiwaniu sensu patronuje szeroko ujęty problem podmiotowości, jest to według Piotra Śliwińskiego: „lingwizm otwarty na doświadczenie” (Śliwiński 2007: 29). Eksperymentowanie, poszerzanie zdolności komunikowania połączone jest z kreacją zanurzonego w biologię i kulturę „ja”, które funkcjonuje w spotkaniu, w relacji dookreślonej wymianą, uznaniem różnicy i zachowaniem własnej odrębności. Kluczowe w kolejnych zbiorach poetyckich (*Somnambóle fantomowe*, 2003; *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, 2007; *Wylinki*, 2010; *Intima thule*, 2015; *Hista & her sista*, 2021) i tomie eseistycznym zatytułowanym *Powlekać rosnące. Apokryfy prenatalne* (2013), testujących możliwości języka, wprowadzających arche/neo/biolingwistyczne innowacje ukazujące doświadczenie „ja” (Grądziel-Wójcik 2020: 400), jest wyeksponowanie problematyki macierzyństwa. Mueller podkreśla autobiograficzne zakorzenienie tego doświadczenia, jego prywatność, nie dąży do jednoznacznych dopowiedzeń, wyjaśnień. Koncentrując się na sobie, relacjach z tym, co inne, sygnalizuje istnienie tego, co „ukryte, nieznane, niewidoczne (tabuizowane), często niewyraźne, co znajduje się w szczelinach języka, myślenia, pozostaje poza Kanonem” (Gawron 2016: 237). Jej doświadczenie macierzyństwa sytuuje się na przecięciu tego, co społeczne, osobiste, somatyczne, teoretyczne i tekstualne. W jednym z wywiadów autorka *Wylinek* wyznaje: „Sytuacja ciąży i porodu jest zetknięciem z niewyraźnością – czy zatem dla poetki (i do tego lingwistki) może być ciekawsze wyzwanie, jak opisać tę niewyraźność?!” (Mueller, Glosowicz, dostęp 2022). Mueller, eksplorując możliwości języka, próbując wypowiedzieć własne macierzyństwo, potwierdza, że jest ono sytuacją zarówno egzystencjalną, jak i językową (Mueller, Glosowicz, dostęp 2022), że opowieść o oczekiwaniu na dziecko, jego narodzinach inspiruje do ich mieszania, konstruowania ich różnorodnych wariantów. Poetka wskazuje również na związek macierzyństwa z przedefiniowaniem rozumienia siebie, świadomym tworzeniem własnej podmiotowości: „To ja jestem swoją szansą i swoim zagrożeniem. To ja, rodząc dziecko, każę urodzić sobie także samą siebie” (Mueller 2013: 190). Macierzyństwo jawi się w jej twórczości jako doświadczenie zacierające granice. To także akt twórczy, np. poród, jego intensywność, ewokowane nim doznania powracają, gdy podejmowana jest autotematyczna refleksja, np.:

Energia psychofizyczna języka ma rozsadzać poet(k)ę jak płód rodzącą kobietę. Wiersz, który rodzi się w transie, należy potem oczywiście „wychować”, poddać krytycznej analizie oraz kulturowej obróbce. Jednak bez trudu ekstazy porodu nie zaistnieje autentyczna poezja (Mueller 2013: 196).

Wielospektowość maternalnej sygnatury Mueller konstituuje połączenie doznawania siebie w trakcie ciąży, porodu i porożu z odzyskiwaniem własnego głosu, kreacją (Gawron 2016: 219), „wyrwaniem się spod społecznej kurateli dotyczącej intymnych gestów” (Maliszewski 2020: 63–64), tworzeniem własnej strategii poetyckiej pokazującej splót biologii, materialności, mistyki i języka. Odrębność jej projektu Karol Maliszewski charakteryzuje następująco:

Jedną z dróg odejścia od tego, co ojcowskie i instytucjonalne, jest „anarchomistycyzm”, rozumiany przez autorkę jako pseudonim możliwej rebelii. Mistyczne jako tajemne, głębsze, dziwaczne, a więc szczelina, przez którą wejść może niespodziewane, oryginalne i na pewno heretyckie w stosunku do zracjonalizowanego dyskursu – w wyznaczonych ramach duszno i straszno, w gorsecie za ciasno. Idzie się więc w stronę opuszczonej twierdzy ciała [...], od ciała zaczyna, tam szuka nowego języka. [...] Cierpliwe czekanie na poród, dreptanie wokół tego porodu, głaskanie brzucha. I pisanie. Jednoczesne, współistotne z tym, co we krwi, limfie, macicy, embrionie (Maliszewski 2020: 64).

Narracje maternalne skupiające się na złożoności doświadczenia, wyróżniające podmiotową percepcję siebie i świata, definiowanie siebie w interakcji, odnotowujące przeformułowanie poczucia indywidualności, odrębności, ich zdeterminowanie bezpośrednią zależnością, podejmujące kwestie postrzegania własnego czasu i indywidualnego systemu wartości, zestawiające ten proces z dominującymi wymogami kontekstu społecznego, charakteryzują podmiotowość kobiety oczekującej narodzin dziecka, rodzącej je i wychowującej. Pod koniec XX wieku model macierzyństwa poszerzony zostaje o wyeksponowanie problematyki ewokowanej potraktowaniem „płodu jako podmiotu” (Budrowska 2000: 271–277). Przeniesienie uwagi z matki na mające narodzić się dziecko jest niezwykle intensywne w kulturze masowej i, jak zauważa Ann Kaplan, prowadzi do wyeliminowania roli kobiety, jej cielesność i podmiotowość są bowiem ignorowane,

zostają odsunięte po to, by centralne miejsce mógł zająć płód. Ciało matki nadal ponosi obciążenia, które niosło i przedtem, ale obciążenia te nie są już w centrum uwagi. Zajmuje je płód traktowany jako podmiot, odsuwający na bok postać kobiety-matki [...] (cyt. za: Budrowska 2000: 274).

Podmiotowość mającego się urodzić, a także już narodzonego dziecka jest również kluczowym zagadnieniem komponującym konceptualizowanie doświadczenia macierzyństwa w poetyckiej twórczości autorki *Intima thule*. Projektuje je jednak nie pozbawianie matki jej decyzyjności, kojarzenie jej w głównej mierze z macicą, redukovanie roli do „naczynia dla rozwijającego się dziecka” (Budrowska 2000: 274). Uobecniony w tekstach Mueller dyskurs maternalny, odkrywający zasobność dźwiękową i semantyczną języka, pytający o jego zakres reprezentacji, dowartościowujący cielesność, charakteryzuje podmiotowość mającego się urodzić dziecka i oseska z wyraźnym zarysowaniem perspektywy jego matki. Kobieta ciężarna, rodząca, doświadczająca siebie w sytuacji wymagającej jednoznacznego przeformułowania rozumienia siebie, w konfrontacji z dzieckiem podejmuje wysiłek ustalenia jego statusu, wyobrażenia/wyrażenia jego bytu. Towarzyszy jej świadomość wzrastania i umierania, troska, zaniepokojenie, lęk, tęsknota, próba odnalezienia się w zmienionym rytmie codzienności. Kobieta stająca się matką, dojrzewająca do bycia nią oswaja własną gruntowną psychosomatyczną przemianę, rozpoznaje w niej siebie, stopniowo odnajduje w rozwijającej się relacji z nienarodzonym/narodzonym dzieckiem. Definiuje ją oczekiwanie, mobilizacja i niegotowość, czułość, próba wyobrażenia sobie rozwoju zarodka, dojrzewania płodu, uważne obserwowanie niemowlęcia, dostrzeganie jego podmiotowości, chronienie integralności, zaakcentowanie specyficznej intymności, niejednoznacznej bliskości i wzajemności. Pojawia się także groźba utraty, sytuacja ciąży zagrożonej⁵.

Podmiotowość dziecka w znaczącym stopniu buduje dostrzeganie jego osobności i potencjalności, wyobrażanie złączenia/odrębności matki i płodu. Konstytuuje ją otwartość na spotkanie z nienarodzonym, mobilizacja, by kształtować relacje już w okresie prenatalnym:

haha! ksobny osesku chciałbyś zawrzeć się w kotnik lub gawrę
w budkę lęgową się wtulić gniazdo nasienne wymościć
cofnąć warunkowania bajaniem wyprzeć wpajanie
cienieć w wyściółce z wygaśłych kontraktów
skulić się w embrion bezbronny poronny
śnić siebie na dnie odwróconej baśni
przez obłę zero przebrnąć w hiberno
okryć zalążki przedednie początków

5 W wierszach prenatalnych Mueller problematyka ciąży patologicznej jest ukazana m.in. w utworze *neutrum i lanugo* ze zbioru *Wylinki*. Nie jest to jednak zagadnienie tak intensywnie eksplorowane jak np. w twórczości Justyny Bargielskiej (Gawron 2016: 193–218).

wturlać się w bruzdkowanie
aviva! tremula
morula

(Mueller 2010: 12).

Budowę utworu *neutrum* charakteryzuje zaznaczenie dwudzielności, podkreśla ją plan graficzny oraz wyposażenie każdej części w osobny podtytuł (pierwsza to *endo*, druga *egzo*). Zacytowane słowa to pierwszy fragment, w którym ukazany jest proces wzrastania nienarodzonego dziecka z punktu widzenia brzemiennej kobiety. Główny bohater, tytułowe *neutrum*, znajdujące się w bardzo wczesnej fazie rozwoju, wywołuje silne reakcje podmiotki, konstruuje one intensywną obecność/współobecność, która choć najbardziej intymna, fizyczna, nie obejmuje wrażeń pozyskiwanych jakimikolwiek receptorami. Kobieta oczekująca dziecka nie może w jego poznanie zaangażować w sposób bezpośredni zmysłów, przy ich pomocy niwelować dystansu, znosić napięcia. Sięga zatem po terminologię z zakresu biologii i medycyny, by przy pomocy specjalistycznego słownictwa zilustrować kolejne fazy rozwoju zarodka, spróbować wyobrazić sobie jego wygląd, zaakcentować transformację, powołać relację i nacechować ją bliskością. Zgromadzone atrybuty definiujące podmiotowość nienarodzonego dziecka, eksponujące naturalne procesy, oddalają jego bierność i podkreślają niedojrzałość, np. „przez obłę zero przebrnąć w hiberno” czy „wturlać się w bruzdkowanie”. Matka, zaglądając do wnętrza swojego ciała, nie naruszając jego integralności, domyślając się poszczególnych etapów formowania nowego bytu, odczuwa niepokój i brak sprawczości. Mówiąc o współistnieniu z nienarodzonym dzieckiem, artykułuje fizyczny aspekt jego istnienia, bezbronność i odnajdywanie przez nie swojego miejsca w jej ciele. Wywołuje to w niej potrzebę chronienia, oddalenia chaosu i zapewnienia bezpieczeństwa. Matczyną gościnność, intymność relacji, jej subtelność w sferze językowej konstruuje nie tylko podkreślający niedorosość bezpośredni zwrot do konkretnego odbiorcy („ksobny osesku”) czy nagromadzenie czasowników wskazujących na czynność osiedlania się, zagnieżdżania, lecz również zestawienie szeregu rzeczowników uruchamiających skojarzenia z miejscami sugestywnie konotującymi zamknięcie, oddzielenie, ich ściśle powiązanie ze schronieniem (np. kotnik, gawra, budka lęgowa czy gniazdo). Kreuje to ze szczególną wyrazistością pragnienie bliskości, zabezpieczenia, ofiarowywania swojego wnętrza, zapewniania o jego przychylności, okrywania przy pełnym zachowaniu odrębności dziecka. Wielopoziomowemu tworzeniu wspólnoty, swoistemu złączeniu między matką i jej nienarodzonym dzieckiem towarzyszy akceptacja przekształcenia, otwartość na to, co dopiero zaistniało, co niewidoczne, bezpośrednio niedostępne.

Poetycki portret „ksobnego oseska”, artykułujący jego odrębność i zależność, wzrastanie ukryte przed wzrokiem, uzupełniają słowa:

a tu ogrom pęcznieje a tu przewiew szaleje
przepuszczają przetchlinki przeświecają zaślepki
ataki z lotu łowy z zasiadki i tylko łęgi lęków pęknięć pąki
apoteoza
apoptozy

(Mueller 2010: 12).

Strofa druga, której tytuł – *egzo* – wskazuje na to, co zewnętrzne, wprowadza znaczną zmianę w opisie przestrzeni. Unieważniona zostaje ukazana w pierwszej części liryku stabilizacja, nie jest to już miejsce bezpieczne, zapewniające swobodne przyrastanie i moszczenie, charakteryzuje je w zdecydowanym stopniu wzmożony ruch, wymiana, przenikanie. Towarzyszy im lęk i przecucie niebezpieczeństwa, potęguje się zagrożenie zasygnalizowane w ostatnich wersach pierwszego fragmentu: „tremula / morula”. Nabrzmiwanie, pękanie, jak też obumieranie to zdarzenia pewne, powtarzające się, które potwierdzają transformację. Są nieprzerwane, płynne, dynamiczne, nie budzą niechęci czy sprzeciwu, prowadzą do konstatacji: „apoteoza / apoptozy”, poświadczenia programowego dematerializowania⁶. Tak postrzegany początek ludzkiego istnienia, wyróżnienie jego przedzarodkowego stadium („morula”) już naznaczonego niepewnością i zanikiem w dyskursie maternalnym odczytać można jako uznanie jego ciągłego różnicowania, bezbronności i przynależności, potwierdzenie odseparowania i łączności, akceptację nieznanego, jak również uwikłanie w oczywiste prawa natury, jej dynamizm, energię, możliwości i ograniczenia ewokowane powstawaniem i zamieraniem⁷.

6 Katarzyna Szopa, analizując w tym wierszu znaczenie słowa „apoptoza”, odnosi je bezpośrednio do zabiegów lingwistycznych w poezji Mueller (Szopa 2015).

7 Gawron proponuje, by w skonkretyzowanym w tekście doświadczeniu macierzyństwa dostrzegać szerszy aspekt – ogólne zasady natury, współistnienie ich przeciwstawnych sił i wyartykułowanie sposobu budowania relacji. Sugeruje ona, że „najłatwiej byłoby zinterpretować ten wiersz poprzez odniesienie do sytuacji zagrożonej ciąży («tremula morula»). Jednak w szerszym planie twórczości Mueller może on mówić także o płynności, niejednoznaczności naszego funkcjonowania w świecie już od pierwszych chwil życia, o przełamywaniu dychotomii wnętrza i zewnątrz, a tym samym sztywnych podziałów na rosnące i ubywające, świadomość i nieświadomość, życie i śmierć” (Gawron 2016: 222).

Ukazane w wypowiedziach poetyckich Mueller ruch i przeobrażanie są fenomenem rozpoznawanym w każdej formie istnienia, są jego uniwersalną zasadą. Podlega im każdy szczegół z obszaru ludzkiego, zwierzęcego i roślinnego, a także językowego. Dlatego zaakcentowana w doświadczeniu macierzyństwa nieustanna zmiana w procesie dojrzewania dziecka nie powoduje spekulacji, rozchwiania. Pełne akceptacji i empatii matczyne „ja” konfrontujące się z zarodkiem, płodem czy narodzonym dzieckiem artykułuje bliskość i pragnienie otoczenia opieką. Fundamentem budowania relacji jest ciągła gotowość rozpoznawania, czujność, dążenie do uważnego rejestrowania tego, co kruche, nietrwałe, wsłuchiwanie się w siebie, we własne wnętrze. Podmiotka, zastanawiając się nad kondycją dziecka, zaznacza konkretne etapy jego rozwoju, obserwuje ciągłość przeistoczeń i ich biologiczność. Podkreślając sytuowanie się względem niego, dostrzega stopniowe kształtowanie, pełną dynamizmu niedojrzałość:

jeszcze pisklę, na które alergja (aleksja –
niemożność czytania), jeszcze stylu zgrzytliwe skry
pienia (wzrastanie – w cudze piórka
obrosłość), jeszcze mu Kolumb stłuczeniem
nie ustatkowił świata, więc

czas nabijania dopiero (się, w butelkę
z zsinień), czym wypchać nieopierzynę (lub
za które wypchnąć w lot okno?) Ja

jeczko, zarodek wyrodny, a nastroszony
przestrachem, w błon powijakach
bezbronny [...] (Mueller 2003: 14).

Tu również, podobnie jak we wcześniej analizowanym utworze *neutrum*, wyartykułowana zostaje podmiotowość dziecka, zarysowany w zorientowanym neolingwistycznie utworze dyskurs maternalny wyróżnia jego odrębność i skomplikowany proces wzrostu. Ono, „pisklanka” i „nieopierzonko”, jest niespokojne, niesamodzielne, niedorośle i pełne ruchu. Jego poetycko zarejestrowaną zdolność do przemiany konstruują zabiegi lingwistyczne (Gawron 2016: 221–222), które projektują odczytywanie pokrewieństwa między człowiekiem i światem ożywionym, kierują uwagę ku wspólności, wskazują także na nawarstwianie doświadczeń, ich stopniowe pomnażanie. Dziecko, charakteryzowane jako „pisklę”, „niedo / pisanka”, jest zależne i włączone w porządek wyższego rzędu. Mimo że jeszcze przed nim nabywanie różnego

rodzaju kompetencji, podejmowanie decyzji, popełnianie błędów, świadome rozpoznawanie siebie i swoich możliwości, to cechuje je indywidualność. Konkretyzowanie obecności „małego rosnącego”, intrygująco wykorzystujące figurę nadmiaru (np. poprzez wielokrotne użycie partykuły „jeszcze”, zestawienie czynności i braku umiejętności potwierdzających pewną ograniczoność oraz tytułowe i występujące w utworze neologizmy bezpośrednio charakteryzujące nieokreśloność), skupia się na jego niedojrzałości. Podmiotowe „ja”, które doświadcza jego „nie usatkwienia”, włącza je w terażniejszość, w drobiazgi istnienia. Dziecko jest, „snuje się, kluje i kula”, a rejestr jego zachowań, uchwycenie ich różnorodności potwierdza empatię i zrozumienie matki, jej uwagę, pragnienie chronienia, stworzenia komfortowych warunków dla przeczuwanej postaci: „Ja / jeczko, zarodek wyrodny, a nastroszony / przestraczem”. Jego niegotowość i bezradność wymagają skupienia, współodczuwania, skłaniają także do uruchomienia refleksji o czasie, wyculają na terażniejszość i przyszłość, ustalają ich bezpośrednią zależność. Co ciekawe, przyszłość charakteryzowana jest jako w znaczącym stopniu przewidywalna, znana, i inspiruje do podejmowania działań wobec dziecka w chwili obecnej. Matka, podkreślając intymność relacji z „nieopierzyną”, ukazując jej nieporadność, mówi:

tkliwie docierać, ostrożnie (a nie
ucierać dotkliwie), dziobie niedo
pisanka (snuje się, kluje i kula) Niech
w mieście słowa się mości piskot
niedoniosłości, chwilenie
kwileń (Mueller 2003: 14).

Podejmowanie zabiegów chroniących nienarodzonego, zespolenie z nim i jego oddzielność, prognozowanie, co może nastąpić, charakteryzują aktywność kobiecego „ja”, formułują sposób współlistnienia z dzieckiem. Są punktem odniesienia w procesie kształtowania jego podmiotowości, tej całkowicie niedoroślej, będącej na najwcześniejszym etapie rozwoju, właściwie na granicy istnienia, jeszcze bez jakiegokolwiek samodzielności czy zdolności rozpoznawania. Podmiotowość dziecka jasno określona jest przez matczyne otwarcie na nieznanne, dostrzeganie niepewności nowego bytu, jego zależności, bliskości i ukrycia, jak również przez cielesne uwikłanie, troskę, niepokój i poczucie zagrożenia.

Ta znikomość istnienia, która wymaga skupienia i przyzwolenia, subtelnych gestów, by załagodzić napięcia towarzyszące wzrastaniu, ich splecenie z zagadnieniem (nie)wyrażalności relacji z nienarodzonym dzieckiem (Fiedorczyk,

dostęp 2022) i brzemienności „ja”, jej „ultradźwiękowej wrażliwości” (Mueller 2013: 118), zaprezentowana zostaje m.in. w wierszu *lanugo*. Zyskuje w nim świadectwo pragnienie towarzyszenia ledwie-co-obecnemu, podejmowanie zobowiązania wobec niego, odkrywanie siebie jako miejsca spotkania z nim i nieodwołalnego przywiązania, bezwarunkowej miłości:

	być sobie dwojgiem	
	najbliżej w sobie najgłębiej nieznanie	
istnienie dużego ryzyka		przeważająca mniejszości
uparta nacja		narodzie sprzed narodzin
niepospolite poruszenie		niepodległe eksterminacjom
tworzą się rzeźbią		linie papilarne
twarz ledwie muśnięta		w okienku transferowym
oczy = bakterie		uczulone na światło
znużone nóżęta		w lunecie tunelu
na równi pochyłej	ponad	płaszczyną łamania
podnosi się dno		tej historii
panoszą się		msze wcielenia
omszała zbroja		którą porastasz
w złączce osmozy		odbitko stykowa
ułoż się jeszcze	wnikliwiej	wraz w powieź
jak manat w mroźnej fali		jak delfin w ultradźwięku
pławię się otorbiam		uziemiam w leżeniu
kolejny tydzień		chodzę w tej miłości
w jeziorze łzowym		tętni obawiaczek
rytm traumy refrenem		echem wymilczanki
klęsko urodzaju		nie płąć mi się stratą
okiełznaj zagrożenia		wpisz w księgę rodzaju
nie być jak kocia mama		gdy niepokojona
potrafi zanościć		kocięta na śmierć
ani jak obietnica		która cię zawodzi
	wciel się za nami	
	taki traf mi się	
	[kolekta]	

(Mueller 2010: 13).

W tekście ukazującym konstruowanie tożsamości realizującej wariant „być sobie dwojgiem”, rejestrującym odczuwanie siebie w trudnej do zdefiniowania wielości, uwaga zogniskowana zostaje na nie-tykalności, niewidoczności dziecka

oraz przeczuciu jego utraty. Bohaterka mówi o stanie oczekiwania pełnym napięcia, niepewności, o funkcjonowaniu w nie-jedności i współzależności, doznawaniu bezcenneści nowego bytu, wzrastaniu i umacnianiu emocji z tym związanych. Odczuwa siebie poprzez skupienie na nowym życiu, dopiero co poczętym, niesamodzielnym, poddanym oczywistym procesom biologicznym, również tym niosącym destrukcję. Brzemienna kobieta nie akcentuje jakiegos przedtem i potem, jest wyłącznie teraz, współbytuje z kimś niezwykle bliskim i „najgłębiej nieznanym”, bezradnym i niewidocznym. To jej rozpoznawanie siebie, ustalanie relacji z nienarodzonym, którą charakteryzuje lęk, nadzieja i pragnienie zrozumienia, intensywnie buduje podmiotowość dziecka. Dookreśla ją matczyzna odpowiedzialność za siebie i dopiero co zaistniały byt, odkrywanie funkcjonowania płodu „pomiędzy”, na granicy istnienia i nieistnienia. Podmiotka, zmagając się z rozpoznawaniem współbycia, wchodząc w nową relację, odkrywając nową obecność, uwypukla jej niedojrzałość, podleganie nieustannej przemianie. Nowy byt nie jest oddzielny, osobny, lecz zależny, współistniejący z najbliższym środowiskiem. Cechuje go proces wzrastania, funkcjonowanie w ukryciu, sytuowanie się wewnątrz organizmu matki. Przyznaje ona, że głównym zadaniem dziecka w okresie prenatalnym jest być, rozwijać się, funkcjonować „w złączce osmozy”, kieruje do niego wyraźną prośbę/zachętę: „ułoż się jeszcze wnikliwiej wraz w powięź”.

Ten typ złączenia, demonstrowanie nieoczywistej bliskości, przywoływanie przez kobiece „ja” nienarodzonego kształtuje także odwołanie do kolekty. Nie chodzi tu jednak o wyartykułowanie wspólnoty religijnej (Sołtys-Lewandowska 2020: 304; Fiedorczuk, dostęp 2022), lecz o potwierdzenie bliskiej relacji z dzieckiem. Matka otwiera się na to, by zakorzeniło się ono w niej fizycznie, zdominowało jej uczucia. Determinuje je w znaczącym stopniu jej bezradność i kruchość istnienia dziecka. Wyznanie: „tętni obawiaczek / rytm traumy refrenem echem wymilczanki / klęsko urodzaju nie opłać mi się stratą” artykułuje lęk przed utratą bytu realnie niedostępnego, a rozwijającego się i słabego. Ta obecność/nieobecność nienarodzonego angażuje uczucia, oddala rozproszenie uwagi, czasu, potęguje odczuwanie jego cenneści. Brzemienna kobieta wie, że dziecko jest, domyśla się jego kondycji. Konstruuje jego podmiotowość, dookreślając jej aspekty, uwarunkowania, skupia się na prośbie, by trwało, dalej istniało wewnątrz jej ciała („okiełznaj zagrożenia wpisz w księgę rodzaju”). Również ostatnie słowa liryku: „wciel się za nami / taki traf mi się”, będące parafrazą wiersza Mirona Białoszewskiego („być sobie jednym / taki traf mi się”, Białoszewski 1987: 275), konstytuują intensyfikowanie więzi matki z dzieckiem, jej dynamizm, potęgują zacieranie granic, pragnienie otoczenia opieką.

W tym wyznaniu „bycia sobie dwojgiem”, współlistnienia, powlekania rosnącego własnym ciałem i konfrontowania z jego nietykalkością matka poddaje się rytmowi jego życia, pulsowaniu, które zobaczyć może tylko na monitorach medycznej aparatury. Przyjmuje poczęte życie, niepokoi się o nie, kieruje ku niemu słowa miłości, ulega temu doświadczeniu. Jej poetycką kolektę o oddalenie niebezpieczeństwa, zachowanie daru życia, spokojne oczekiwanie narodzin, skupienie na nie-jedności odczytać można jako narrację o przebudowywaniu rozumienia siebie, kształtowaniu podmiotowości nienarodzonego, a także w szerszym kontekście jako opowieść o postrzeganiu łączności między matką a dzieckiem w zauważalnym porządku, w obszarze natury. Odnajdywanie z nim pokrewieństwa to nie tylko poszukiwanie podobieństw, lecz redefiniowanie granic, zaakcentowanie ich płynności, przenikania, podkreślenie przynależności przy zachowaniu odrębności, poszanowaniu indywidualności. Oddalanie obcości, kreowanie współlistnienia sygnalizują m.in. metafory i neologizmy wykorzystujące semantyczne przesunięcia, przekształcenia, eksperymentujące w sferze brzmienia i znaczenia, otwierające się ku dotychczas nieistniejącym formom języka (Kałuża 2010: 155). Na przykład podmiotowość dziecka w stadium prenatalnym kształtuje zdolność współbywania, którą charakteryzują słowa: „jak manat w mroźnej fali jak delfin w ultradźwięku”. To porównanie i wiele innych (np. „omszała zbroja którą porastasz” czy „oczy = bakterie uczulone na światło”), wprowadzając nieantropocentryczną perspektywę, sygnalizują przynależność człowieka do naturalnego środowiska i znacząco modyfikują różnicę między ludzkim i nie-ludzkim (Szopa 2013: 150). Wskazują na umowność granic, które dotyczą nie tylko gatunków, lecz także płodu i matki, sugerują ich specyficzne współlistnienie, przeczuwany bardziej niż fizycznie doświadczany kontakt. Innowacyjne zabiegi Mueller w warstwie języka ukazują związki między tym, co tekstualne, a tym, co przynależy do biologii, tworzą nowe sploty materialno-semiotycznych relacji (Szopa 2013: 150), testują możliwości komunikacji⁸, poszerzają strategię opowiadania o poznawaniu dziecka, jego kondycji, stawianiu się matką, dojrzewaniu do bycia nią.

8 Piszę o tym m.in. Katarzyna Szopa: „Mueller poszerza [...] granice języka poetyckiego nie po to, by go urozmaicić, lecz po to, by tę wspólnotę, [...] którą jest energia życia, móc wyrazić. Poetka tylko pozornie skupia uwagę czytelnika na słowach, albowiem swoim głównym bohaterem czyni nie język, lecz fenomen życia. Najpełniej rzecz tę oddaje strategia biolingwistyczna, za pomocą której wyrwa ona słowo z jego skostniałych struktur i uplastycznia jego materię. Lingwistyczne wiersze będą więc «tekstami-w-procesie», a zapis tych procesów jest zawsze reakcją wtórną i zapośredniczoną” (Szopa 2015).

Formułowana w poetyckich zbiorach autorki *Wylinek* wizja macierzyństwa podejmuje kwestię zarówno tożsamości kobiety, jak i podmiotowości dziecka w okresie prenatalnym i niemowlęcym. Charakteryzowanie statusu płodu/oseska ujawnia w matczynym doświadczeniu radość, troskę, ale też niepewność i lęk, odsłania bardzo wyraźnie potencjalność nowego bytu. Budowanie z nim relacji obejmuje więź biologiczną i duchową, akceptację odmienności, osvajanie się z tym, że jest nie tylko niezwykle bliski, ale też nieznan. Projekt maternalny cechujący się włączeniem sfery autobiograficznej, wprowadzeniem kontekstów kulturowych akcentuje zagadnienie (nie)wyrażalności doświadczenia, otwiera się na eksperymentowanie z zasobnością dźwiękową i semantyczną języka, podkreśla jego związek z podmiotowością. Warto również odnotować, że konkretyzacje indywidualnego wymiaru macierzyństwa, ich pogłębiona autorefleksyjność, poszukiwanie własnej poetyki, wskazywanie na przemiany ponowoczesnej estetyki aktualizują wieloaspektowe znaczenie doświadczenia maternalnego jako metafory (np. budowania podmiotowej relacji z samą sobą, relacji ze światem), oraz jako głównej zasady poezji wyraźnie artykułującej związek pisania i istnienia (Mueller 2013: 196).

| Bibliografia

- Badinter Elisabeth (1998), *Historia miłości macierzyńskiej*, przeł. Krzysztof Chosiński, Oficyna Wydawnicza „Volumen”, Warszawa.
- Badinter Elisabeth (2013), *Konflikt: kobieta i matka*, przeł. Jakub Jedliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Białoszewski Miron (1987), *Utwory zebrane*, t. 1, PIW, Warszawa.
- Budrowska Bogusława (2000), *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*, Wydawnictwo „Funna”, Wrocław.
- Cyranowicz Maria, Mueller Joanna, Radczyńska Justyna (2009), *Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje*, w: *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, red. Maria Cyranowicz, Joanna Mueller, Justyna Radczyńska, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa.
- Fiedorcuk Julia, *Wiersz jako organizm. O „Wylinkach” Joanny Mueller*, <https://tinyurl.com/53csk8rz> [dostęp: 9.07.2022].
- Gawron Agnieszka (2016), *Macierzyństwo. Współczesna literatura, kultura, etyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź. DOI: <https://doi.org/10.18778/8088-368-0>
- Graff Agnieszka (2014), *Matka feministka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

- Grądziel-Wójcik Joanna (2020), *Inna teoria poezji? „Ubi leones”, czyli o autotematyzmie w wierszach kobiet*, w: *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, reinterpretacje*, red. Joanna Grądziel-Wójcik i in., Universitas, Kraków, s. 369–406.
- Hryciuk Renata E., Korolczuk Elżbieta (2012), *Wstęp. Pożegnanie z Matką Polką?*, w: *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. Renata E. Hryciuk, Elżbieta Korolczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 7–24. DOI: <https://doi.org/10.31338/uw.9788323511175.pp.7-26>
- Kałuża Anna (2008), *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpisy i Krystyny Miłobędzkiej*, Universitas, Kraków.
- Kałuża Anna (2010), *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Karwowska Bożena (2013), *Druga płęć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieściach powojennych pisarek polskich*, Universitas, Kraków.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2012), *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja*, Wydawnictwo „Pasaż”, Kraków.
- Legężyńska Anna (2009), *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Legężyńska Anna (2018), *Jak zdobyć 3K. Obrys masywu badawczego najtrudniejszych tematów w poezji kobiecej*, w: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. Joanna Grądziel-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Edyta Sołtys-Lewandowska, Universitas, Kraków, s. 21–38.
- Lindyberg Iwona (2012), *Świat(y) „uposłedzonego” macierzyństwa*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Maliszewski Karol (2020), *Bez zaszeregowania. O nowej poezji kobiet*, Universitas, Kraków.
- Mueller Joanna (2003), *Somnambóle fantomowe*, Wydawnictwo „Zielona Sowa”, Kraków.
- Mueller Joanna (2005), *Czy istnieje jeszcze poezja lingwistyczna?*, w: *Gada!zabić? Pa(n)tologia neolingwizmu*, red. Maria Cyranowicz, Piotr Koziół, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa, s. 226–233.
- Mueller Joanna (2010), *Wylinki*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Mueller Joanna (2013), *Powlekać rosnące. Apokryfy prenatalne*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Mueller Joanna, Glosowicz Monika, *Linki pomocnicze. Z Joanną Mueller o książce „Wylinki” rozmawia Monika Glosowicz*, <https://tinyurl.com/zh45k25r> [dostęp: 26.06.2022].

- O'Brien Hallstein Lynn, O'Reilly Andrea, Vandenbeld Giles Melinda, red. (2020), *The Routledge Companion to Motherhood*, Routledge, New York. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315167848>
- Rich Adrienne (2000), *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. Joanna Mizielińska, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa.
- Rudaś-Grodzka Monika, Nadana-Sokołowska Katarzyna, Szczuka Kazimiera, red. (2014), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Sołtys-Lewandowska Edyta (2020), *Ja-kobieta. Inicjacja, macierzyństwo, utrata*, w: *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, reinterpretacje*, red. Joanna Grądziel-Wójcik i in., Universitas, Kraków, s. 243–326.
- Stapkiewicz Agnieszka (2014), *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, Universitas, Kraków.
- Stawowy Renata (2004), „Gdzie jestem ja sama”. O poezji Anny Świrszczyńskiej, Universitas, Kraków.
- Szopa Katarzyna (2013), *Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller*, „Praktyka Teoretyczna”, nr 4. DOI: <https://doi.org/10.14746/prt.2013.4.7>
- Szopa Katarzyna (2015), *Hemopoez(j)a. Wokół biolingwistycznej poezji Joanny Mueller*, „Wakal”, nr 30, s. 1–12, <https://tinyurl.com/22p7e4ca> [dostęp: 18.08.2022].
- Śliwiński Piotr (2007), *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Wydawnictwo „Prószyński i S-ka”, Poznań.
- Urbańska Sylwia (2012), *Naturalna troska o ciało i moralność „versus” profesjonalna produkcja osobowości. Konstruowanie modelu człowieka w dyskursach macierzyńskich w latach 70. (PRL) i na początku XXI wieku*, w: *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. Renata E. Hryciuk, Elżbieta Korolczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 49–70. DOI: <https://doi.org/10.31338/uw.9788323511175.pp.49-70>

| Abstrakt

BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK

Dziecko w doświadczeniu maternalnym. O wierszach Joanny Mueller

W neolingwistycznej poezji Joanny Mueller istotnym zagadnieniem jest indywidualny wymiar macierzyństwa. Jego liryczne konkretyzacje odznaczają się pogłębioną autorefleksyjnością, poszukiwaniem własnej poetyki, wskazywaniem

na przemiany ponowoczesnej estetyki. Poetka, eksplorując możliwości języka, próbując wypowiedzieć doświadczenie maternalne, skupia się nie tylko na tożsamości matki, ale też na podmiotowości dziecka w okresie prenatalnym i niemowlęcym. Charakteryzując jego status, otwierając się na eksperymentowanie z dźwiękową i semantyczną zasobnością języka, w matczynym doświadczeniu wskazuje na radość, troskę, ale też niepewność i lęk. Odślania potencjalność nowego bytu, znikomość jego istnienia, która wymaga skupienia i przyzwolenia, subtelnych gestów, by załagodzić napięcia towarzyszące wzrastaniu. Mueller, przedstawiając budowanie relacji z dzieckiem, podkreśla współzależność, doznawanie jego bezcenneści, odrębności, stopniowe osvajanie się z tym, co nieznanne, ukryte, a niezwykle bliskie.

Słowa kluczowe: poezja neolingwistyczna, podmiotowość dziecka, tożsamość matki, doświadczenie maternalne

| Abstract

BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK

A Child in Maternal Experience: About the Poems of Joanna Mueller

A significant theme in the neo-linguistic poetry of Joanna Mueller is the individual dimension of maternity. Its poetic expressions are characterized by deepened self-reflection, search for a personal poetics, and point to transformations of postmodern aesthetics. As the poet explores the possibilities offered by language and attempts to express maternal experience, she focuses not only on the mother's identity but also on the subjectivity of the unborn child or the infant. Describing its status, opening herself to experimenting with the phonetic and semantic wealth of language, she notes joy and care, but also uncertainty and fear that are a part of maternal experience. She reveals the potentiality of the new being, its infinitesimality, which requires concentration and permission as well as subtle gestures to ease the tensions that accompany growth. In her portrayal of building a relation with the child, Mueller emphasizes co-dependency, experiencing the child's pricelessness and distinctiveness, gradual familiarization with what is unknown and hidden, yet so very close.

Keywords: neo-linguistic poetry, child's subjectivity, mother's identity, maternal experience

| Biogram

Beata Morzyńska-Wrzosek – dr hab., prof. uczelni na Wydziale Literaturoznawstwa UKW w Bydgoszczy. Badaczka szeroko pojmowanej kategorii tożsamości, jej różnorodnych aspektów i przemian skonkretyzowanych we współczesnych tekstach kultury (szczególnie poezji kobiet). Autorka monografii: „*zawsze byłam tu...*” *Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej* (2004), „...i na piękność, i na wyczyn burzy”. *Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* (2013), *Dialog z tekstem. Analiza i interpretacja wybranych utworów poetyckich* (współautorstwo, 2014), „*Wglądamy w siebie nieco głębiej...*” *O refleksji tożsamościowej w polskiej poezji kobiet XX i XXI wieku* (2020). Współredaktorka kilku tomów poświęconych problematyce przestrzeni i tożsamości w nowoczesnym ujęciu interdyscyplinarnym.

E-mail: beatamor@ukw.edu.pl

ORCID: 0000-0003-3173-2370

MAREK KURKIEWICZ

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Zrób mi jakąś krzywdę... Jakuba Żulczyka jako współczesny „pamiętnik z okresu dojrzewania”

Tym, co łączy debiutancką powieść Jakuba Żulczyka *Zrób mi jakąś krzywdę...* (2006) z międzywojennym *Pamiętnikiem z okresu dojrzewania* (1933) Witolda Gombrowicza, nie jest wyłącznie fakt, że były one debiutami książkowymi ich autorów. Potencjalnych analogii jest więcej, choćby ta, że w obu przypadkach możemy mówić o nadrzędnej roli kategorii niedojrzałości¹, konstrukcji **Formy** i próbie narzucenia jej innym. Obaj pisarze prezentują też własne wizje dojrzewania. U Gombrowicza to dochodzenie do świadomości własnej sytuacji (Jarzębski 1982: 143), u Żulczyka – coś w rodzaju psychomachii. Z jednej strony, jak pisze Dariusz Nowacki:

Związek z nastolatką ma ocalić Dawida, uchronić go przed wejściem w piekło dorosłości. [...] 25-letni mężczyzna mentalnie upodabnia się do 15-letniego dziecka, szuka porozumienia z dziewczynką na jej

1 Dorastanie i niedojrzałość jako główne tematy książki wymienia również Paulina Domagalska (Domagalska 2017: 159).

warunkach, chce patrzeć na świat oczami Kasi. I to mu się udaje. Ale tylko do pewnego momentu... (Nowacki 2006)².

Z drugiej strony zachodzą bowiem nieoczekiwane przez niego wypadki i owa eskapistyczna rejterada niedojrzałego faceta ku beztrójności młodzieńczej nieubłaganie przeistacza się w inicjacyjną podróż ku swoiście rozumianej dorosłości. I w gruncie rzeczy znowu jest tak jak u Gombrowicza: „skomplikowana czasem gra między bohaterami doprowadza więc w końcu do destrukcji przytulnej enklawy, jaką zwykł sobie człowiek mościć w uschematyzowanej rzeczywistości” (Jarzębski 1982: 143).

Sama konstrukcja fabularna powieści Żulczyka wskazuje na problem niedojrzałości. Autor tworzy ją bowiem w konwencji gry komputerowej z elementami RPG, dzieląc nie na rozdziały, ale „levele”. Biorąc pod uwagę stereotypowe rozumienie gry jako rozrywki dla dzieci i młodzieży, nieprzystającej powadze dorosłości, pisarz formą sygnalizuje kondycję opisywanego świata, w którym osiągnięcie kolejnego poziomu zbliża bohaterów (i odbiorcę) do finału – różnie rozumianej dojrzałości. Od pierwszej sceny powieści Dawid podejrzewa, że to, co się z nim dzieje, nie jest prawdziwe, że on sam jest kimś innym, że ktoś wymyślił dla niego taką fabułę, a gra, w jakiej uczestniczy, jest „z przeceny, ze spieprzoną grafiką” (Żulczyk 2015: 4) i stąd kłopoty z jej instalacją. Bohater, biorąc udział w tej grze, sytuje się w pozycji obserwatora, widza. Wypiera rzeczywistość, stara się ją oswoić multimedialnym, popkulturowym dyskursem, widząc swoją sytuację przez pryzmat rockowych piosenek, filmów, gier, medialnej papki. To z jednej strony jest dziecinne, z drugiej pokazuje informacyjny chaos, jaki ma w głowie, który go kształtuje, buduje (deformuje). Dużo doznał, widział i w rezultacie przetworzył, a zatem jest w pewien sposób medialnie, kulturowo doświadczony, choć nie potrafi tego poddać selekcji, poukładać, konstruktywnie wykorzystać. Przywołuje poszczególne cytaty, żongluje nimi, podrzucając odbiorcy kolejne tropy, wskazując liczne analogie. Do niczego to jednak nie prowadzi, nie jest działaniem w kierunku rozwoju, raczej zaklinaniem rzeczywistości, ucieczką w wymyślone, nieskuteczną tarczą wobec prawdziwych wydarzeń. Bohater nie działa, nawet nie myśli, konstruuje jedynie kolejne aluzje, nie szuka wyjścia, a nieudolnie opisuje swój aktualny stan. Ucieczka, jaką podejmuje, zabierając ze sobą dziewczynę, konsekwentnie opisywana jest przez niego jako gra albo „historia drogi” na podobieństwo

2 Można więc mówić o analogicznej sytuacji wobec tej, o której wspomina Jarzębski, analizując prozę Gombrowicza, że „ucieczka w świat staje się w rzeczywistości ucieczką przed światem” (Jarzębski 1982: 184).

popkulturowych opowieści (młodzieżowej prozy Adama Bahdaja, filmu sensacyjnego, teledysku). Chodzi o przechodzenie kolejnych „leveli”, czyli *summa summarum* „dojrzewanie” (do finału). Wszystko jest grą, pokonywaniem poziomów, a w gruncie rzeczy przełamywaniem barier pomiędzy młodymi.

Bohaterami debiutanckiej powieści Żulczyka są współczesne „dzieci”. Nie wszystkie są nimi metrykalnie, ale egzystencjalnie w niemal każdej wykreowanej postaci jest coś niedojrzałego (jak w debiutanckim zbiorze opowiadań Gombrowicza). Najlepszym przykładem „dorosłego dziecka” jest główny bohater i narrator – Dawid, student, mieszkający z rodzicami, który zakochuje się w nastoletniej Kasi: genialnej, wyalienowanej dziewczynce, zamkniętej w świecie gier³. W odróżnieniu od swego adoratora – jednostki kształtowanej przez eklektyzm (pop)kultury lat dziewięćdziesiątych – jest ona produktem wirtualnej nowoczesności. W wyniku rozmaitych konfrontacji każde z nich przechodzi metamorfozę, każde dojrzewa, przekraczając granice dzieciństwa. To zderzenie dwóch typów niedojrzałości: tej pragnącej wydostać się z sideł ograniczeń i tej będącej fałszywą, tylko metrykalną dorosłością.

Owa niedojrzałość jest jednym z kluczowych problemów powieści Żulczyka, podobnie jak w debiutanckim tomie opowiadań Gombrowicza pokazanym na różnych płaszczyznach, w kategoriach społecznych, kulturowych, biologicznych itp. Widać ją w zachowaniu, planach (albo ich braku) na życie, wzajemnych relacjach, oczekiwaniach wobec innych, pragnieniach. Można się jednak zastanawiać, jak ją traktować: czy jest ona formą przed-dojrzałości, bezformiem poprzedzającym stan pełnego ukształtowania, jakim jest dorosłość? Wieczną niegotowością? (por. Paczoska 2004: 195). Czy wręcz przeciwnie, uniezależnieniem się od Formy, rodzajem wolności, zanim jednostka spętana zostanie więzami konwenansów i reguł społecznych? To, podobnie jak u Gombrowicza, „ferment, zamęt, szum, odruchy spontaniczności” (Jaszewska 2002: 33), ale inaczej niż u autora *Ferdydurke*, nie „niedojrzałość wtórna, niedojrzałość po dojrzałości” (Jaszewska 2002: 27), ale jej wersja pierwotna. Ani Dawid, ani Kasia nie powracają do dzieciństwa, tylko usiłują się z niego wydostać.

Dawid nie pracuje, mieszka z rodzicami, jest „pogubionym chłopcem” (Żulczyk 2015: 78) z syndromem nadopiekuńczej matki, co podkreśla nie tylko on sam, ale też jego Była Kobieta, która mu matkuje, nazywając chłopcem

3 „Osoby uzależnione od gier komputerowych nie potrafią więc normalnie egzystować – gra staje się czymś najważniejszym w ich życiu, a w kontaktach z rodzicami i rówieśnikami pojawiają się trudności” (Braun-Gałkowska, Ulfik 2000: 20). I choć w przypadku Kasi źródłem owych trudności komunikacyjnych tylko po części są gry, nie ułatwiają one procesu adaptacji społecznej dziewczyny.

i synkiem. Także niemal dziesięć lat młodsza Kasia patrzy na niego jak na „strwożonego harcerzyka” (Żulczyk 2015: 57) i zdarza jej się określać go mianem „pryszczatego chłopca” (Żulczyk 2015: 149). Najdosadniej niedojrzałość Dawida ujmuje ścigający go prywatny detektyw, ironizując, że on w jego wieku był już dwukrotnie rozwiedziony. Rozdźwięk między wiekiem bohatera a jego mentalnością dziecka jest w powieści nieustannie sygnalizowany i, co istotne, samoświadomość własnej niedojrzałości powoduje dyskomfort psychiczny bohatera, który chciałby być kimś innym. Nienawidzi siebie za isticie Gombrowiczowskie „antymęskość, zasmarkaną chłopcowatość” (Żulczyk 2015: 69), ale nie do końca wie, czy potrafi z nich wyrosnąć. Dopiero w konfrontacji z nastolatką przechodzi swoisty proces przyspieszonego dojrzewania⁴, który z jednej strony tym bardziej uwidacznia jego dotychczasową chłopięcość, z drugiej prowokuje go do hipochondrycznego szukania w sobie oznak starzenia (Żulczyk 2015: 146).

Proces dojrzewania bohatera wiąże się zatem nie z wymiarem metrykalnym, lecz z podejmowanymi interakcjami, spotkaniem nastolatki, przez pryzmat której jeszcze wyraźniej widzi własną chłopcowatość, ale też dąży do bycia dorosłym. Przeszkodą w procesie dojrzewania są wady i słabości Dawida. I nie chodzi o wrażliwość, uczuciowość i sam fakt zakochania. Problemem jest jego, że użyję terminu Jarzębskiego, „wewnętrzny bezkształt osobowości” (Jarzębski 1984: 476), tchórzostwo i brak odpowiedzialności. Chłopak boi się wszystkiego, jest permanentnym tchórzem. „Ja zawsze spierdalałem” (Żulczyk 2015: 65), konstatuje po pierwszym zgubieniu Kasi i w tej sytuacji sam zachowuje się jak zagubione dziecko, któremu zniknęła mama (zob. Żulczyk 2015: 65). Strach to uczucie, którego nie potrafi opanować, boi się wszystkiego, co wiąże się z Kasią, kontaktów z nią, dotyku, uczuć, ich konsekwencji. W rezultacie wypiera nawet rodzące się pożądanie, tłumacząc, że porwana nastolatka nie jest jego dziewczyną.

Kluczową rolę w dojrzewaniu obojga bohaterów odgrywa rodzące się pomiędzy nimi napięcie seksualne⁵. Podczas pierwszego pocałunku śledzimy refleksję Dawida, balansowanie pomiędzy chęcią opieki a pragnieniem zbliżenia,

4 Por. „Żadne «ja» nie istnieje samo przez się, póki nie spełni się w takich związkach z innymi, które potęgują jego istnienie, rozszerzają je, czyniąc obiektywnie doniosłym, nadając mu wagę, objętość, dynamikę” (Kijowski 1984: 431).

5 Jarzębski, pisząc o opowiadaniach z *Pamiętnika...*, także zwracał uwagę na erotyzm – siłę potężną i tajemniczą, „której bohaterowie nie potrafią opanować” (Jarzębski 1982: 181). Nie inaczej (poza finałem powieści) jest w przypadku książki Żulczyka.

potwierdzające, że nie od początku traktował Kasię jako obiekt seksualny⁶. Dostrzeżenie w nastolatce potencjalnej kobiety sprawia, że Dawid uświadamia sobie ewentualne konsekwencje tego, jak je nazywa, „pedofilskiego porwania” (Żulczyk 2015: 102). Broni się przed tego typu podejrzeniami, czego dowodem jest kolejna próba zbliżenia między nimi, kończąca się odmową współżycia z jego strony. Pijana dziewczyna dąży do stosunku, on początkowo poddaje się, potem jednak z pełną determinacją powstrzymuje proces, zdając sobie sprawę z wielorakich konsekwencji tego czynu. Analitycznie wyodrębnia w kolejnych punktach powody rezygnacji, uwzględniając nie tylko czynniki prawne („kto obcuje płciowo z małoletnim do 15 roku życia, dopuszcza się wobec takiej osoby innej czynności seksualnej podlega karze pozbawienia wolności do 12 lat”, Żulczyk 2015: 110), ale też pozostałe uwarunkowania. Wydaje się jednak, że to Dawid nie tyle dojrzał, a jeszcze bardziej przestraszony. Nie poddaje się pożądaniu, pragnieniom, uczuciom, ale kalkuluje, wybiega w przyszłość, myśli o konsekwencjach. Z czasem dopadają go wątpliwości, czy dobrze zrobił, zatrzymując nieunikniony proces dojrzewania Kasi:

Zrobiłem jej krzywdę, wielką krzywdę, znów się cofnęła do poziomu dziewczynki, i to przeze mnie, jakbym dał jej sygnał, że nie jest jeszcze gotowa, że to nie teraz, że wcale nie traktuję jej tak, jak pokazywałem przez cały ten czas, że jestem jakimś nedorobionym tatusiem, że parzywie czekam jak jakiś hodowca, aż podrośnie w szklarni moich słów, poglądów, opinii, mojej recepcji, że chcę ją sobie ulepić, ugotować, wykształcić (Żulczyk 2015: 114).

Dojrzałość zdaje się przebijać z jego słów później, kiedy tłumaczy jej matce:

Nie uprawiałem seksu z pani córką [...]. Nawet jej nie dotknąłem. Ona chciała się pieprzyć, ale ja przewidziałem tę sytuację [...]. Nie musnąłem jej palcem. Kiedy widziałem ją po raz ostatni była dziewicą. [...] Nie zrobiłbym nic bez jej zgody. Nie zrobiłem nic, na co by mi nie pozwoliła. [...] Nie wykorzystałem jej, ani nic takiego [...].

6 W tym widać kluczową różnicę pomiędzy Dawidem a bohaterami innych powieści ukazujących relację dorosłego mężczyzny i dziewczyny poniżej przyjętego wieku dorosłości. W najsłynniejszej z nich – *Lolcie* Vladimira Nabokova – obserwujemy konsekwentne dążenie Humberta do zaspokojenia pedofilskich pragnień z 12-letnią nimfetką, natomiast w *Dzienniku 1954* Leopolda Tyrmanda seks stanowi jeden z fundamentów związku pisarza z nastoletnią Bogną.

Traktowałem ją jak dziecko. Jak starszy brat. [...] nie starałem się jej na siłę ukobiecać... (Żulczyk 2015: 135, 137).

Wybranka Dawida jest ucieleśnieniem nieokreśloności, niejednoznaczności, dzieckiem ery gier i internetu. Bohater nazywa ją „gamecube girl” – chwila mi nierzeczywista, nie do końca cielesną, komputerową dziewczyną na pograniczu kobiecości. W poznanym chłopaku fascynuje ją nie jego chłopięcość (bo tej ma dość u swoich rówieśników), ale właśnie inność, starszość. Przyciąga ją to i odrzuca, bo nie chce zaakceptować jego roli opiekuna, w nieunikniony sposób przypominającej jej kontrolę rodzicielską. Woli być partnerką niż podopieczną. Żąda od niego inicjatywy, przełamania obaw i lęków⁷ nie tylko w dorosłych decyzjach, ale też w szczeniackich wybrykach. Tak jak kobiety w *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego* czy w *Dziewictwie* – to ona ustala reguły w grze bez ściśle określonych reguł, przeciąga chłopca na swoją stronę. Oboje wzajemnie starają się narzucić sobie jakąś formę, co jest o tyle ciekawe, że w obu przypadkach trudno mówić o formie dojrzałej, stabilnej, ukształtowanej. Mamy tutaj bowiem do czynienia dopiero z jej poszukiwaniem, a zatem narzucenie jej drugiej osobie może mieć znaczący wpływ na jej ostateczny kształt.

Przewagą bohaterki Żulczyka nad Alicją Gombrowicza jest jej nieokreślony dostęp do wiedzy. Kasi nic nie dziwi, wszystko wie. Trudno, aby w dobie internetu nie była uświadomiona i zmuszona do odkrywania świata po omacku, jak czyni to bohaterka *Dziewictwa*⁸. Współcześnie zatem nie tyle wiedza „rujnuje” dziewictwo, ale fakt, że jest to wiedza pusta, podejrzana w necie, bez osobistego doświadczenia. Choć oczywiście i w tym przypadku może być ona bolesna (por. Warkocki 2018: 161), nawet jeśli jest pożądana, na co wskazuje choćby tytuł: *Zrób mi jakąś krzywdę...*

Z perspektywy bohatera trudno mówić o jednowymiarowym obrazie ukochanej. Określa ją jako niedojrzałą, nieukształtowaną i równocześnie dostrzega jej urok, piękno, atrybuty seksualności. Tę ambiwalencję widać w planach przeprosin, kiedy chce jej podarować koronkową bieliznę (rekwizyt dorosłości) i trzy torby popcornu (dziecięcość). Często mówi o jej chudości, błądności,

7 Wszak, jak pisał Andrzej Kijowski, analizując *Dziewictwo*: „Układy dziewicze rozbija się z zewnątrz kamieniem (jak Alicję) albo inną prowokacją, insynuacją, intrygą, namawianiem do złego” (Kijowski 1984: 453). W przypadku Kasi byłoby to „porwanie” (ucieczka z domu).

8 Ciekawą analizę tej postaci przeprowadza Ewa Graczyk w książce *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w dwudziestolecie międzywojennym* (Graczyk 2004: 19–21).

lekkości, drobności itp., jednoznacznie wskazując na dziewczęcość i tylko czasem na potencjalną, nieśmiało rozwijającą się w niej kobiecość. Z czasem weryfikuje swe pierwsze oceny, dojrzewa do postrzegania Kasi jako młodej kobiety, nie rozpuszczonego dziecka, „gówniary”, „konsolowego dzieciaka” (Żulczyk 2015: s. 95–96):

Jesteś ładna. Masz śliczne usta. Drobny, lekko zadarty nos. Pięknie smukłe ciało. Nie chude i wygłodzone. Smukłe, gładkie, białe (Żulczyk 2015: 88);

[...] naprawdę jest zgrabna – nie chuda, brzuch jest lekko zaokrąglony, na biodrach osadził się już pierwszy centymetr kobiecości, to nie dziecko, na pewno nie (Żulczyk 2015: 111);

[...] ma piękne ciało, to nie jest dziecko. [...] Ma śliczne, drobne, gdzieś lekko podrasowane kobiecością ciało, skromne i szlachetne [...]. Nie jest płaska i chuda. [...] Po prostu wszystko ma trochę pomniejszone. Pupa i piersi to większy i mniejszy zestaw idealnych kulek w złotej proporcji do chudych kończyn. To samo uda. Idealna kreska ciała (Żulczyk 2015: 112).

Kasia dojrzewa wraz z rozwojem akcji w powieści. Zachowania typowe dla introwertycznej, zbuntowanej nastolatki (gra na konsoli, objadanie się lodami, chodzenie w spranych koszulkach metalowych brata) zastępuje nowymi gestami, aktywnościami, potrzebami. Na dobrą sprawę jest jak Alicja w *Dziwictwie* – naiwna, niewinna i spontaniczna obserwuje świat, zadając fundamentalne pytania. Poznaje wreszcie nie swój, inny świat (ucieczka z domu, koncert rockowy, artystyczne warsztaty), w czym towarzyszy jej „uświadomiony partner”, namiastka przewodnika (bo nadal „dziecinny”, niedojrzały). Są podobni bohaterom wspomnianego opowiadania Gombrowicza: ona „przebywa w zamkniętym świecie, do którego nic, co «niezwykłe», nie ma dostępu” (Jarzębski 1982: 182–183), on przynajmniej stara się racjonalizować swoje działania. Tyle że w wielu sytuacjach to Kasia okazuje się dojrzalsza. Potrafi przyznać się do błędu, dokonać analizy własnych pragnień i potrzeb, widzi też ukryty w sobie potencjał, który ktoś musi wyzwolić: „Czuję, jakbym była pusta. Czekam, aż ktoś mnie nakręci” (Żulczyk 2015: 81). Ale fascynują ją rzeczy zakazane (niczym ogryzanie kości u Gombrowicza), namawia Dawida do kradzieży czy ucieczki z hotelu bez zapłaty. Chce doświadczać wszystkiego, przekraczać ustalone granice, nawet wówczas, gdy z dorosłością niewiele ma to wspólne.

Poza Dawidem, jej wyjątkowość doceniają też inni. Matka podkreśla zaburzenia psychospołeczne, wynikające z melanżu geniuszu i nieprzystosowania do rzeczywistości⁹ (Żulczyk 2015: 136), Grucha – wybitność, wyjątkowość połączoną z nieporadnością i zagubieniem, wymagającym opieki¹⁰. Ale tylko „porywacz” potrafi zsyntetyzować jej potrzeby i stworzyć głębszą relację. Kasia wydaje się dla niego lustrem, w którym, przeglądając się, zaczyna rozumieć siebie. Zmienia się, ewoluuje, dojrzewa. Relacje między nimi balansują pomiędzy dzieciństwem a dorosłością. I z każdym etapem inicjacji konsekwentnie zmniejsza się dystans między nimi.

Napięcie pomiędzy wciąż bliską im niedojrzałością a nieuchronnie zbliżającą się dorosłością widać podczas wizyty w domu strachów – wchodzi tam w towarzystwie dzieci z podstawówki i jak one trzymają się za ręce, ale równocześnie ziewają, poirytowani gumowymi potworami i nieletnim wrzaskiem. To próba powrotu do dzieciństwa i zarazem „archetypiczna randka” (Żulczyk 2015: 63), podczas której chłopak może bezpiecznie przytulić przestraszoną dziewczynę. Istotne jest, że Kaśka nie ma naturalnego punktu odniesienia do podobnych przeżyć, w wesołym miasteczku jest bowiem pierwszy raz w życiu. Jako dziecko chciała być „nie-dzieckiem”, właśnie „nie-dzieckiem”, a nie „dorosłym” (Żulczyk 2015: 63). Nie może więc liczyć na łagodzący rozczarowanie sentyment czy wspomnienia z dzieciństwa. Zbyt późna inicjacja nie pozwala docenić znaczenia tego typu miejsca, choć równocześnie dla obojga okazuje się kolejnym etapem ich wspólnego dojrzewania – wychodząc stamtąd, czują się jak dorośli, przeraża ich, że związek zaczyna być romanssem.

9 „Powie ci, że dopóki Kasia nie skończyła jedenastu lat, byłam przekonana, że ona jest autystyczna. Nie mówiła ani słowa. Koleżanki w przedszkolu obsypywały ją piaskiem i spychały ze schodów. Ona nie reagowała. Nie płakała. Do jedenastego roku życia nie płakała. I były tylko książki, i gry video, i jakieś inne światy, w których ona funkcjonowała. I nie było jakichkolwiek interakcji. [...] To jest dziecko, dla którego zabrakło skali IQ na badaniach, to jest dziecko, które rozwiązywało matematyczne testy uniwersyteckie, to jest dziecko, które przechodzi grę video w pięć godzin, a na pudełku jest napisane, że gra jest na czterdzieści, to jest dziecko, które różniczkuje w pamięci, to jest dziecko, które nauczyło się wiązać sznurowadła w wieku dwunastu lat” (Żulczyk 2015: 136).

10 „Ona jest fascynująca. Ona jest wybitna. Nigdy nie spotkałem kogoś takiego. [...] Ma olbrzymią inteligencję, potencjał. [...] Fascynowało cię coś, czego w ogóle nie rozumiałeś. Jak monolit w *Odysei kosmicznej*. [...] Przyciągnęła cię jak wielki magnes. [...] Człowieku, ona rozumie całą grę. Widzi cały system. Na razie ją to przerasta. Ale pod odpowiednią opieką ona rozkwitnie. [...] Ona widzi tyle zależności, tyle niuansów. [...] Tylko ona jest jeszcze tak pogubiona, nieporadna, wymaga dużej opieki. [...] Zafascynowała cię, bo jesteś od niej jakieś tysiąc razy głupszy” (Żulczyk 2015: 150).

W finale książki Dawid tę dorosłość osiąga, choć Żulczyk, wzorem Gombrowicza, nie rezygnuje z ironii. Stereotypowo bowiem granicą młodości jest koniec studiów, dyplom magistra prawa, symboliczne „pasowanie na harcerza”. Forma zostaje zachowana, czytelnik widzi „szczerze twarze przerażonych sobą mężczyzn” i kończące ten etap życia zaklęcie wszystkiego, czym „oblepiona jest niedojrzałość, młodość, studenckość” (Żulczyk 2015: 161–163).

Zresztą ostatecznie tę dorosłość osiągają oboje, tyle że na własnych zasadach. Podjęta podróż inicjacyjna piętrzy przed nimi wyzwania, którym stawiają czoła. Prowokują one konieczność działań, od których dotychczas byli zwolnieni. Robią to, bo chcą, bo im zależy. I nikt za nich tego nie uczyni. To lekcja odpowiedzialności, dojrzałości, dorosłości. Wybierając własną drogę, nie naruszają przy tym kluczowych społecznych umów (współżycie z osobą poniżej 16 roku życia jest karalne). Podczas wesela nie uczestniczą we wszystkich przynależnych mu rytuałach, chowają się w krzakach, palą papierosy, oglądają obwieszone balonami auta, obgadują żartobliwie obserwowanych gości, tworząc o nich zmyślane historie. To raczej zabawa w dorosłość, trzymanie jej na dystans. A może też postulat takiej dorosłości, która byłaby wyrazem niezgody na cudze jej projekty.

Można zatem zadać pytanie, czy powieść Żulczyka, podobnie jak *Ferdydurke* Gombrowicza albo jego opowiadania z debiutanckiego tomu, nie jest przypadkiem satyrą na dojrzałość. Na pewno autor *Wzgórza psów* na swój sposób obnaża ją, nie pokazując żadnego idealnego jej wzorca. Kreacjami rodziców, Wiktora, detektywa czy aktorów porno pisarz w pewien sposób ośmiesza dojrzałość, a równocześnie, podobnie jak Gombrowiczowi w *Ferdydurke*, udaje mu się „uchwycić realia współczesności i jej paradoksy” (Jaszewska 2002: 23). Kogo bowiem mają naśladować młodzi? Rodziców, niepotrafiących wychować własnych dzieci¹¹? Wiktora, oderwanego od rzeczywistości pośród używek i rekwizytów przeszłości? Detektywa, uciekającego we własne paranoje? Aktorów porno, reprezentujących dorosłość rodem z „filmów dla dorosłych”? Czy zatem dorosłość nie jest przypadkiem, jak u Gombrowicza, „śmieszna i absurdalna, ponieważ nie ma dystansu do rzeczywistości i nie dostrzega swojej formy, a tylko napawa się własną doskonałością” (Jaszewska 2002: 189)? Na dodatek, w przypadku powieści Żulczyka, doskonałością groteskową, urojoną. Stąd tylko

11 Warte rozwinięcia byłaby kwestia domu rodzinnego jako miejsca kształtowania charakteru i osobowości młodych ludzi z uwzględnieniem oczekiwań rodziców i ich rozczarowań. U Gombrowicza widać to zarówno w biografii (Suchanow 2017: 232), jak i w pierwszym zdaniu *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego* (Gombrowicz 1987: 16), u Żulczyka powraca w refleksjach dotyczących relacji Dawida i Kasi z ich rodzicami.

krok do pytania: „Jak można nadal być dojrzałym, pewnym i określonym na zawsze w epoce, w której wszystko już było i zostało powiedziane?” (Jaszewska 2002: 41). Wydaje się, że to fundamentalne pytanie, na które odpowiedź nie jest łatwa. Kondycja dorosłości, egzemplifikowana na przykładzie licznych bohaterów Żulczyka (a wcześniej Gombrowicza), zdaje się sugerować, że to niemożliwe. Jak pisał Francesco M. Cataluccio w książce o niedojrzałości jako chorobie naszych czasów: „Nie ma już dorosłych, zniknęli jak przejściowe pory roku i świetliki nad polami” (Cataluccio 2006: 7).

Indywidualna podróż inicjacyjna dwojga głównych bohaterów i wynikające z niej doświadczenia pozwalają mieć nadzieję, że przepracowanie traum ich „przewodników” po świecie dojrzałości może być sposobem na pułapki dorosłości i omińnięcie ich w drodze do Formy osobistego szczęścia. Szczęścia określonego na własnych zasadach. Tym bardziej, że „w dobie współczesnych przemian kulturowo-cywilizacyjnych dorastanie to bardzo niejednolity okres rozwoju, wymykający się niejednokrotnie klasycznym koncepcjom” (Kubiak-Szyborska 2018: 23) i na dodatek „nie ma miary, aby zmierzyć dojrzałość” (Kubiak-Szyborska 2018: 27)¹². A może nawet jest tak, jak pisał wspomniany Cataluccio, że dorośli stają się „coraz bardziej niedojrzali, dzieci – dzięki nowym technologiom – coraz szybciej radzą sobie z dorastaniem” (Cataluccio 2016: 11)¹³. Przykład Kasi tylko by to potwierdzał.

| Bibliografia

- Braun-Gałkowska Maria, Ulfik Iwona (2000), *Zabawa w zabijanie. Oddziaływanie przemocy prezentowanej w mediach na psychikę dzieci*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa.
- Cataluccio Francesco M. (2006), *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Wydawnictwo „Znak”, Kraków.

- 12 Choć z drugiej strony są pewne cechy przynależne człowiekowi dorosłemu. To m.in. odpowiedzialność, siła, wytrwałość, porządek, szczerłość, wstyd, wstrzemięźliwość itp. (zob. Kubiak-Szyborska 2018: 27–29). W przypadku powieści Żulczyka ani dojrzewająca para głównych bohaterów, ani prezentowani w niej dorośli nie legitymują się kompletem tych cech.
- 13 W zakończeniu swojej książki dodawał, że „dorośli są za mało dorośli i zbyt dziecienni” (Cataluccio 2016: 274). Zdanie to znakomicie charakteryzuje bohaterów powieści Żulczyka.

- Domagalska Paulina (2017), „Zrób mi jakąś krzywdę” Jakuba Żulczyka i pytanie o realizm w powieści, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica 5”, s. 157–165. DOI: <https://doi.org/10.24917/23534583.5.12>
- Gombrowicz Witold (1987), *Bakakaj i inne opowiadania*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Graczyk Ewa (2004), *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w dwudziestoleciu międzywojennym*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Jarzębski Jerzy (1982), *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa.
- Jarzębski Jerzy (1984), *Kategoria „gry” w poglądach Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Zdzisław Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 467–489.
- Jaszewska Dagmara (2002), *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Kijowski Andrzej (1984), *Strategia Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Zdzisław Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 429–465.
- Kubiak-Szymborska Ewa (2018), *Kategoria dojrzałości: kontekst różnorodności jej ujęć i studenckie postrzeganie*, w: *taż i in., Dojrzałość i dojrzewanie. Kategorie, atrybuty, konteksty*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz, s. 13–42.
- Nabokov Vladimir (1991), *Lolita: powieść*, przeł. Robert Stiller, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Nowacki Dariusz (2006), *Jakub Żulczyk, „Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry wideo są o miłości” (recenzja)*, <https://tinyurl.com/582e5syc> [dostęp: 15.07.2022].
- Paczoska Ewa (2004), *O formę przeciw formie: Prus i Gombrowicz*, w: *taż, Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa, s. 183–198.
- Suchanow Klementyna (2017), *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Tyrmand Leopold (1989), *Dziennik 1954*, Res Publica, Warszawa.
- Warkocki Błażej (2018), *Pamiętnik z afektów dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Żulczyk Jakub (2015), *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry wideo są o miłości*, wyd. 5, Lampa i Iskra Boża, Warszawa.

| Abstrakt

MAREK KURKIEWICZ

Zrób mi jakąś krzywdę... Jakuba Żulczyka jako współczesny „pamiętnik z okresu dojrzewania”

Artykuł przynosi analizę jednego z kluczowych aspektów debiutanckiej powieści Jakuba Żulczyka *Zrób mi jakąś krzywdę...* (2006), jakim jest dojrzewanie. Równocześnie prezentuje potencjalne analogie z międzywojennym tomem opowiadań Witolda Gombrowicza *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933), którego bohaterowie na różne sposoby starają się „dorosnąć” do otaczających ich Form. U Żulczyka niemal w każdej wykreowanej postaci jest coś niedojrzałego, bez względu na wiek metrykalny czy doświadczenie. Najlepszym tego przykładem jest para głównych bohaterów: dwudziestopięcioletni Dawid i porwana przez niego nastolatka, genialna, wyalienowana dziewczyna, zamknięta w świecie gier video. W trakcie podróży inicjacyjnej pod wpływem różnych czynników każde z nich przechodzi metamorfozę, dojrzewa, powoli przekraczając granice dzieciństwa. Żulczyk zderza przy tym różne współczesne typy niedojrzałości, równocześnie prowokując pytanie o kondycję dorosłości w dzisiejszym świecie.

Słowa kluczowe: Jakub Żulczyk, Witold Gombrowicz, literatura polska, niedojrzałość, dojrzewanie

| Abstract

MAREK KURKIEWICZ

Zrób mi jakąś krzywdę... by Jakub Żulczyk as a Contemporary “Diary from the Period of Adolescence”

The article presents an analysis of puberty, one of the key aspects of Jakub Żulczyk's debut novel *Zrób mi jakąś krzywdę...* (2006). At the same time, he presents potential analogies with the interwar volume of Witold Gombrowicz's *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933), whose characters try in various ways to “grow up” to the surrounding Forms. In Żulczyk's writings, there is something immature in almost every created character, regardless of the age or experience. The best example of this is a pair of main characters: the twenty-five-year-old David and his kidnapped teenager, a brilliant, alienated girl, locked in the world of video games. During the initiation journey, under the influence of various factors, each of them undergoes a metamorphosis, maturing, slowly crossing the boundaries of childhood. Żulczyk

collides various contemporary types of immaturity, at the same time provoking the question about the condition of adulthood in today's world.

Keywords: Jakub Żulczyk, Witold Gombrowicz, polish literature, immaturity, adolescence

| Biogram

Marek Kurkiewicz – dr hab., prof. UKW. Dyrektor Szkoły Doktorskiej UKW w Bydgoszczy. Zainteresowania badawcze: literatura polska od przełomu XIX i XX wieku do współczesności, twórczość Tadeusza Micińskiego i Stanisława Przybyszewskiego, motywy religijne, symbolika krwi, *sound studies*. Najważniejsze publikacje: *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego* (2004), *Symbole, narracje, eschatologie. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2007), *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski* (2013), *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków. O korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce* (2019).
E-mail: drhab.mk@ukw.edu.pl
ORCID: 0000-0003-3843-6152

MAGDALENA BEDNAREK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Dzieciństwo w cieniu wojny – przedstawienie pojęcia wojny we współczesnych narracyjnych książkach obrazkowych dla dzieci

Wojna jako temat literatury adresowanej do młodego odbiorcy nie jest wyborem oczywistym. Podejmowaniu go towarzyszą dylematy natury moralnej i estetycznej, dotyczące momentu rozwojowego adresata/adresatki, szczególności, formy i celu poruszania go (por. Sikorska 2017: 72–73; Fornalczyk-Lipska 2018: 62–63). Wcześniej badacze z przekonaniem (popartym badaniami empirycznymi, ale także politycznym zapotrzebowaniem) uznawali, że literatura wojenna dla młodzieży jest pożądana, pełni bowiem doniosłe funkcje wychowawcze – przede wszystkim w sferze kształtowania postaw patriotycznych, ale także osobowościotwórczej (por. Białek 1978: 473, 483). Jednak współcześnie patriotyczne wychowanie łączy się raczej z obywatelskimi postawami niż z dźwiękiem zbrojnych surm (por. Baluch 2018: 68; Piotrowska 2018: 63), choć i wcześniejsza postawa, której towarzyszy propagowanie lektur powstałych w drugiej połowie XX wieku, jeszcze się pojawia (por. Gdak 2009: 13). Obecnie, kiedy każdy rok przynosi kolejne konflikty zbrojne, które w bardziej lub mniej bezpośredni sposób (za sprawą przekazów medialnych czy powszechnego zjawiska uchodźstwa), oddziałują na dzieci, wojna budzi coraz silniejszy lęk, więc publikacja książek na jej temat, adresowanych do młodych odbiorców, jest tym bardziej niezbędna.

1. Wojna czy wojny?

Łączenie zagadnienia konfliktu zbrojnego z wychowaniem patriotycznym i krzewieniem wartości narodowych ma swe źródła w sprowadzaniu tego tematu wyłącznie do II wojny światowej, która traktowana jest o ile nie jako jedyna wojna, o tyle z pewnością wojna najważniejsza i poniekąd paradygmatyczna. Symptomatyczna pod tym względem jest seria Wydawnictwa Literatura „Wojny dorosłych – historie dzieci”, która, jak pisze Katarzyna Wądołny-Tatar, „wskazuje nie tylko na konsekwencje czynów «zwykłych» dorosłych (najczęściej jakże bezradnych wobec wielkiej polityki imperiów), ale na szczególne równouprawnienie najmłodszych w opowiadaniu na nowo historii wojny” (Wądołny-Tatar 2016: 167). Mimo że pierwszy rzeczownik w nazwie serii użyty został w liczbie mnogiej, przez pierwszych pięć lat jej istnienia jedynym konfliktem militarnym w niej obecnym była II wojna światowa, a rzeczywistym celem publikacji kolejnych pozycji było eksponowanie historii narodowej i takichż wartości (por. Wądołny-Tatar 2017: 112), do czego z pewnością przyczyniła się kooperacja z Muzeum Powstania Warszawskiego.

Dopiero w 2015 roku łódzka oficyna wydała pierwszą książkę ze wspomnianej serii, związaną z wojną inną niż II wojna światowa: *Która to Malala?* Renaty Piątkowskiej (akcja utworu rozgrywa się w rządzonej przez talibów Pakistanie). Spośród 31 książek tworzących aktualnie „Wojny dorosłych – historie dzieci” tylko dziewięć nie dotyczy II wojny światowej, a siedem – Polski¹. Uniwersalizowanie II wojny światowej widać także w tekstach naukowych, gdzie pod hasłem wojny kryje się tylko ten jeden konflikt (por. Sikora 2014; Gdak 2009; Olszewska 2018).

W ostatnich latach wśród wydawanej na polskim rynku literatury dziecięcej obserwować możemy jednak stopniowe wykraczanie tematyki wojennej z dyskursu etnocentrycznego i historycznego ku przestrzeni uniwersalnej – a więc i aktualnej. Dzieje się tak za sprawą publikacji dotyczących współczesnych konfliktów militarnych (wspomniane książki z serii „Wojny dorosłych – historie dzieci” wydawane po 2015), ale przede wszystkim tych, które próbują pokazać wojnę jako zjawisko uniwersalne. Ten sposób jej konceptualizowania widać w takich pozycjach, jak np. *Wojny* (2022) Bogusia Janiszewskiego i Maxa Skorwidera, *Wojna* (2021) José Jorge Letrii i André Letrii, *Dyktator* (2020) Ximio

1 Są to, oprócz wymienionej książki Renaty Piątkowskiej, *Hebanowe serce* Piątkowskiej (2016), *Chłopiec z Lampedusy* (2016) Rafała Witka, *Kot Karima i obrazki* (2016) Liliany Bardijewskiej, *Teraz tu jest nasz dom* (2016), *Moc Amelki* Barbary Gawryluk (2022) oraz *Wojna w Kuropatkach* Katarzyny Ryrych (2022). *Wilczek* (2018) Ryrych oraz *Zbuntowane słowa* (2019) Joanny Papuzińskiej odnoszą się do stanu wojennego.

Abadii, *Wojna, która zmieniła Rondo* (2016) Romany Romanyszyn i Andrija Łesiwa, *Bajka o Wojnie* (2015) Joanny Rudniańskiej z ilustracjami Piotra Fąfrowicza, *Przejęcia nie ma* (2015) Isabel Minhós Martins i Bernardo P. Carvalho, *Wróg* (2014) Davide'a Caliego i Serge'a Blocha. Przedmiotem analizy staną się cztery z nich, które łączy pierwszoplanowość tematu wojny oraz narracyjny (słowno-wizualny) charakter: *Wojna, Wojna, która zmieniła Rondo*, *Bajka o Wojnie* oraz *Wróg*².

Wojna – jako pojęcie abstrakcyjne³ – nie jest jednak łatwa do zrozumienia dla dziecięcych adresatów (por. Güzelyurt 2022: 273), podobnie jak nierozrwalnie związane z nią złożone uwarunkowania polityczne, ekonomiczne, społeczne, kulturowe i technologiczne. Powyżej wymienione książki – zaliczane do literatury dziecięcej – próbują przedstawić pojęcie konfliktu zbrojnego (jego genezy, przebiegu i konsekwencji) za pomocą chwytów czyniących abstrakcyjną

2 *Bajkę o Wojnie* można odczytywać jako historię japońskiego militarizmu zakończoną zrzuceniem bomb atomowych – taką perspektywę narzuca też wydawca w tekstach promujących publikację na swojej stronie internetowej (*Wojna to imię małej Japonki...* 2022). Wskazywać na to mogą elementy świata przedstawionego dane słownie (np. jądanie tofu, ryżowych ciasteczek; cesarz „który miał wąsy, okulary i mundur jeszcze piękniejszy niż tata” jako przywódca państwa w stanie konfliktu militarnego; konsekwencje zrzucenia bomby – „Skóra zsuwała im się z ramion, jak śliskie kimono”; Rudniańska, Fąfrowicz 2015: b.n.s.), ale przede wszystkim graficznie: rysy twarzy postaci, architektura, drzewo obsypane różowymi kwiatami. Znaki te jednak są na tyle rzadkie i dyskretne, że mieszczą się w bajkowej konwencji „za górami, za lasami”. Na uniwersalny charakter tej opowieści wskazuje alegoryczne ujęcie wojny i pokoju w postaci dojrzewającej dziewczynki. Z kolei *Wojna, która zmieniła Rondo* niewątpliwie powstała w związku z rosyjską agresją na Ukrainę, jednak tylko w warstwie wizualnej pojawiają się sugestie naprowadzające na konieczność zawężenia tematyki tego utworu do konkretnej wojny: tło początkowych stron jest turkusowe, potem żółte (jednak nie w odcieniach charakterystycznych dla flagi Ukrainy), pojawia się mak, który w 2014 roku został uznany za ukraiński symbol narodowy. Brak słownego komentarza oraz nieoczywistość tych znaków (wieloznaczność maku, inne odcienie barw narodowych), pozwalają na uniwersalizującą lekturę. Z kolei we *Wrogu* widoczne są sygnały (wizualne: okopy, umundurowanie) wskazujące na I wojnę światową, jednak inne elementy (np. plastikowa butelka, stroje osób na fotografii) nie uprawniają do konkretyzacji: autorzy za pomocą zabiegów, niepozwalających na jednoznaczne umiejscowienie w czasie i przestrzeni swojej historii, dążą do zbudowania jej uniwersalnego wymiaru. Taka konstrukcja – oscylująca między konkretem a abstrakcją czy uniwersalnością wpisuje się w poetykę luk, charakterystyczną dla książek obrazkowych dotyczących wojny adresowanych do dzieci; zob. Fornalczyk-Lipska 2018: 72.

3 Takim pojęciem pozostaje dla dzieci znających tylko czas pokoju.

ideę konkretną historią. W *Wojnie, która zmieniła Rondo* oraz *Bajce o Wojnie* przywołano konwencję bajki, *Wróg* wykorzystuje synekdochę (opowiadając o wojnie przez pryzmat dwóch żołnierzy i dwóch generałów), w *Wojnie* pojawia się zarówno synekdocha, jak i alegoria (zwierzęta).

Celem artykułu jest zbadanie, jak książki dla dzieci obecne na polskim rynku pokazują ideę wojny w aspektach emocjonalnym, intelektualnym oraz historycznym. Wybierając taką perspektywę badawczą, kieruję się obserwacjami Małgorzaty Wójcik-Dudek, dotyczącymi pożądanego sposobu nauczania o Zagładzie, który dostarczając wiadomości i uwalniając na tragedię, nie traumatyzuje młodocianych odbiorców (por. Wójcik-Dudek 2016: 19–20). Połączenie afektywności literatury, zdolności do prowokowania refleksji oraz funkcji informacyjnej daje szansę na takie artystyczne przedstawienie wojny, które buduje jej zrozumienie, nie wzmagając lęku i umożliwiając kształtowanie poświadczanych postaw moralnych i społecznych.

2. Kolor i kształt wojny

Wojna obrazowana jest w omawianych utworach bardzo podobnie i niezbyt zaskakująco – za pomocą czerni i w sposób amorficzny. Ciemne kolory wkra- czają na karty książek wraz z pojawieniem się wątku wojny (jeśli pokazują one zjawisko w ujęciu czasowym): czarna jest bomba – kwintesencja konfliktu w *Bajce o Wojnie*, czarnoszare są strony o przebiegu konfliktu w *Wojnie, która zmieniła Rondo*. W ostatniej z wymienionych pozycji destrukcyjna zmiana, jaką niesie ze sobą wojna, zwizualizowana została barwami: normalność Ronda – czas pokoju – opisana jest na kartkach w kolorze turkusowym i żół- tym, postaci i przedmioty mają nasycone barwy, mocno ze sobą kontrastu- jące, całość jest witalistyczna – pełna energii, jasności. Wojna pojawia się wraz z wielkimi czarnymi literami na ciemnoszarej stronie – tło nie ulegnie zmianie, dopóki wojna nie zostanie zakończona; jedynymi kolorowymi po- staciami pozostaną protagoniści – symbolicznie obrazując niezłomność i in- tegralność wobec panującej wokół wojennej czerni. W książkach, które od pierwszych kart mówią o wojnie, czern także obecna jest od początku: czarne są pierwsze dwie, prologowe strony *Wroga*, na których widnieje jedynie biały napis: „Jest wojna” (Cali, Bloch 2015: b.n.s.); czarne są wyklejki oraz tytuł w *Wojnie*. Czern jako barwa śmierci i żałoby pozwala (bez słów) unaocznic je jako element wojny; od gotowości psychicznej dziecka zależy, na ile te treści zostaną uświadomione. Kolor ten może jednak wyrażać tylko smu- tek i lęk odbiorców, obrazując strach, który budzą działania wojenne w ich ofiarach.

Z tej kolorystycznej konwencji wyłamuje się *Wróg*, w którym istotę wojny (wściekłość i okrucieństwo) wizualizuje czerwień obecna w gwałtownych, niekontrolowanych kreskach (ryc. 1).

Furię budzi w narratorze wróg, miesza się ona jednak ze strachem przed nim jako sprawcą (wyołbrzymionych w wyobraźni pod wpływem materiałów propagandowych) najgorszych zbrodniczych działań: „Zabija kobiety i dzieci. Zabija bez powodu. To jego wina, że jest wojna” i dalej: „Instrukcja tak opisuje wroga: trzeba go zabić, zanim zabije nas, ponieważ jest okrutny i bezlitosny. Jeśli nas zabije, wymorduje też nasze rodziny. Ale to mu nie wystarczy. Zabije też psy i inne zwierzęta, spali lasy, zatruje wodę. Wróg nie jest człowiekiem” (Cali, Bloch 2014: b.n.s.).

Amorficzność, wyrażająca się dezintegracją, fragmentaryzacją i heterogenicznością przedstawięń, jest wizualną metaforą rozpoznania wojny jako siły niszczącej porządek. Nadchodząca wojna w książce Romanyszyn i Łesiwa



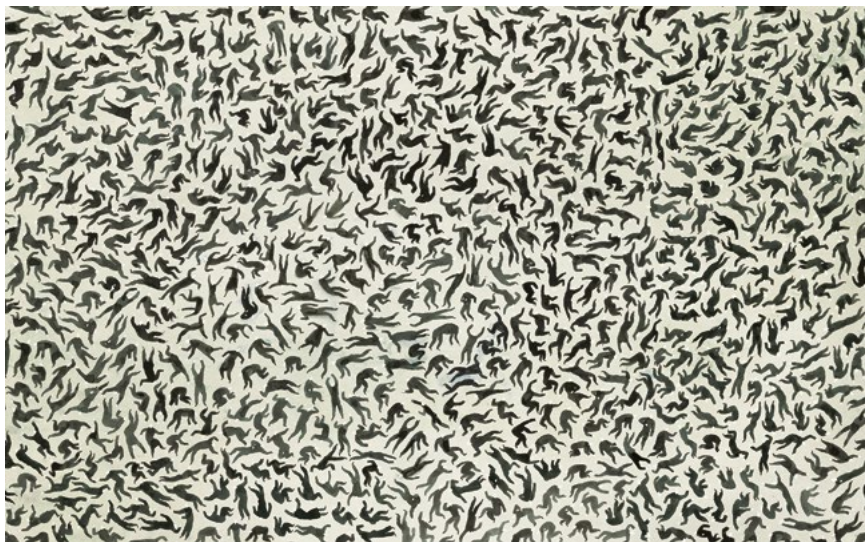
Ryc. 1. D. Cali, S. Bloch, *Wróg*. Przeł. K. Skalska. Poznań 2014.

przedstawiona jest jako czarny wybuch na gaśienicach czołgu, z wyciągniętym ramieniem w marynarce w miejscu lufy; w zaciśniętej dłoni znajduje się rakietka. Na tę metaforę składają się więc synekdochy pochodzące z porządku militarnego i politycznego, nad całością dominuje jednak wielki czarny rozprysk skrywający (albo i nie) tułów i głowę: wojna jest więc przede wszystkim niewiadomą i dezorientacją. Myśl ta zwerbalizowana została u Letrii: „Wojna to huk i chaos”. W *Bajce o Wojnie* czarna bomba i czerwona eksplozja rodzą czarno-czerwoną plątaninę nieokreślonych linii i płaszczyzn, w niektórych z nich można dopatrzeć się uproszczonego wizerunku twarzy, dłoni, butów (ryc. 2). Tę ilustrację potraktować można jako nawiązanie do *Guerniki* Pabla Picassa – elementy przedstawieniowe Fąfrowicza są jednak, zapewne ze względu na wiek odbiorców i potrzebę pozostawienia w przestrzeni niedopowiedzenia skutków wojny, dalece bardziej uproszczone i poddane mniejszej deformacji niż na obrazie Picassa. Rezygnacja z wyraźnie odrębnych płaszczyzn czerni, bieli i odcieni szarości na rzecz czerni, czerwieni i szarości, których różne odcienie mieszają się i przenikają, wydaje się wpływać na większą emocjonalną sugestywność rekompensującą niejednoznaczność przedstawień. Jak zauważyła Małgorzata Kąkiel, ilustracja ta wyznacza cezurę w książce: zmienia się plastyczna stylistyka (na nierealistyczną) i zmienia się postawa Wojny, która naocześnie i dotkliwie przekonuje się o konsekwencjach konfliktu zbrojnego (por. Kąkiel 2015: 91).

Analizując obecność czerni i amorficzności w omawianych książkach zwrócić należy uwagę na ich zakończenia – jedynie *Wojna* konsekwentnie utrzymuje tę barwę do ostatniej strony, w pozostałych książkach zostaje ona przezyciężona jaśniejszą kolorystyką: w *Wojnie, która zmieniła Rondo* ostatnie karty są turkusowe, *Bajkę o Wojnie* zamyka ilustracja przedstawiająca żółty lampion na fioletowym tle. We *Wrogu* jest to tylko kolor konturu i nocy, nie konotuje dodatkowych sensów z wyjątkiem prologowej grafiki, o której była już mowa. U Letrii ciemne kształty pełzną na pierwszych stronach książki, zaś na koniec czerń ogarnia całą rozkładówkę, pełną olbrzymich pajaków. Poprzednie karty każą myśleć o końcu ludzkiego świata: dwie strony następujące po wybuchu wypełnione są jednolitą ilustracją, przedstawiającą czarne, drobne, powykrecane ludzkie sylwetki na jasnym tle (ryc. 3). Wyglądają abstrakcyjnie w swym podobieństwie i mnogości, co z pewnością obrazuje masowość ofiar wojny, przyczynia się jednak do ich odpodmiotowienia. Kolejna rozkładówka przynosi zmianę perspektywy na jednoznacznie przedmiotową: lewą stronę wypełniają połamane słupy, sterta kamieni (lub cegieł); na prawej stronie, na jasnym tle koloru khaki (przywodzącym na myśl pył unoszący się po wybuchu), dostrzegamy wśród ruin najpierw pojedyncze, odcinające się sylwetki drobnych pajaków (ryc. 4).



Ryc. 2. J. Rudniańska, il. P. Fąfrowicz, *Bajka o Wojnie*. Warszawa 2015.



Ryc. 3. J.J. Letria, A. Letria, *Wojna*. Przeł. K. Okrasko. Warszawa 2021.



Ryc. 4. J.J. Letria, A. Letria, *Wojna*. Przeł. K. Okrasko. Warszawa 2021.

Uważniejsze spojrzenie uświadamia, że pajaków, żuków i węży (?) są tam całe roje. Ostatnią stronę pokrywają powiększenia ich czarnych sylwetek na ciemnoszarym tle.

3. Odegnąć lęk

Autorzy wszystkich książek, poza *Wojną*, dążą do przewyciężenia lęku budzonego przez zagadnienie wojny. Gwarantem poczucia emocjonalnego bezpieczeństwa może być konwencja gatunkowa: sygnalizowana przez tytuł (*Bajka o Wojnie*) lub typ bohaterów (*Wojna, która zmieniła Rondo*). Romanyszyn i Łesiu oraz Rudniańska i Fąfrowicz od początku budują horyzont oczekiwań, w którym znajduje się szczęśliwe zakończenie charakterystyczne dla bajki: drastyczne i sugestywne obrazy mogą pojawić się w rozwinięciu książki, odbiorcy bowiem wciąż towarzyszy wiedza wyniesiona z wcześniejszych kontaktów z tekstami kultury, że wszelkie nieszczęścia zostaną przewyciężone – to zabieg popularny w tekstach dotyczących trudnych tematów (por. Kmieciak 2018: 137; Kostecka 2017: 35). Osobną kwestią jest, czy książki te faktycznie dotrzymują obietnicy złożonej przez konwencję gatunkową. Jeśli pojawia się w nich kres wojny, okupiony jest ranami i stratami: brak więc bajkowej ekonomii naddatku nagrody (por. Ranke 1997: 15).

Pozytywne zakończenie jest drugim sposobem rozpraszania lęku, który może pojawić się u dziecięcego odbiorcy w zetknięciu z tematem wojny. Kres konfliktu zamyka *Wojnę, która zmieniła Rondo, Bajkę o Wojnie* oraz *Wroga*, w każdej z tych pozycji oznacza on jednak co innego. Najbardziej konwencjonalne zakończenie proponują Romanyszyn i Łesiw. Trójka protagonistów staje na czele ruchu oporu wobec wojny, po tym jak przez przypadek odkryła broń, wobec której agresor okazuje się bezsilny: światło i muzykę. Książka podkreśla więc sprawczość głównych bohaterów, daleko wykraczającą poza konwencję bajki, w której narzędzia i siły umożliwiające tryumf protagonisty zyskiwał przez kontakt (nie zawsze bezpieczny) z donatorem i pomocnikiem. Bohaterowie nie dość, że znajdują rozwiązanie całkowicie samodzielnie, to jeszcze przewodzą innym, wprowadzając je w życie. To wizja z pewnością bardzo optymistyczna, powstała na przekór poczuciu dziecięcej bezradności w obliczu konfliktu militarnego, mieszcząca się jednak w sferze kompensacyjnego oddziaływania.

Wartości budujące społeczność – szacunek dla życia w każdej postaci i czysta sztuka – zostają potwierdzone w książce Romanyszyn i Łesiwa: wojna nie zdołała ich ani zniszczyć, ani zdevaluować. W ostatecznej konfrontacji z siłą śmierci i chaosu porządek muzyki i siła życia udowadniają swoją wyższość. Miasto, zamknięte w idealnym kształcie koła, niczym w muzycznym rondzie, powraca do refrenu – z drobną jednak różnicą:

Na miejscu czarnych kwiatów wyrosły czerwone maki. Przed Wojną w Rondzie rosły maki w różnych kolorach: różowe, żółte, fioletowe, purpurowe, białe, ale czerwonych nigdy wcześniej tam nie widziano. A teraz wszystkie były czerwone. Mieszkańcy Ronda powoli odbudowali miasto i oranżerię, w której znowu zakwitły kwiaty. I znów każdego ranka, jak kiedyś, śpiewają hymn (Romanyszyn, Łesiw 2016: b.n.s.).

Bajka o Wojnie przynosi mniej oczywisty kres konfliktu, bowiem opowiada nie o ofiarach wojny, a o agresorach. Pokój nastaje wraz z klęską, nie ze zwycięstwem, bowiem wartości, z których wywiedziono miłość do wojny – autorytet, siła, imperializm – zostały zdyskredytowane, dosłownie obrócone w perzynę. Korepondują z tym ekspresjonistyczne ilustracje z drugiej połowy książki: kilkuletnia dziewczynka traci matkę i brata, widzi ojca, który nie był w stanie uratować swoich bliskich oraz ruiny swego miasta. By narodził się pokój, stary świat musi zniknąć: „A potem Wojna zmieniła imię. Teraz nazywa się Pokój” (Rudniańska, Fąfrowicz 2015: b.n.s.). Podobna perspektywa obecna jest we *Wrogu*, gdzie wojna kończy się wraz z dostrzeżeniem w przeciwniku człowieka.

Pokój widniejący w zakończeniach czterech omawianych książek nie ma w sobie nic z eksplozji radości czy tryumfu, naznaczony jest raczej smutkiem i refleksją. Przeszłość jest nieustannie obecna w teraźniejszości: pamięć przechowuje świadomość wojny, każąc widzieć jej ślady nawet tam, gdzie czas natychmiast zamazuje minione: na rzece. „Raz w roku chodzi nad rzekę, którą kiedyś płynęły trupy. Teraz rzeką płyną lampiony” (Rudniańska, Fąfrowicz 2015: b.n.s.). Podobnie naznaczona jest społeczność Ronda:

Na przezroczystym ciele Danka, tuż obok serca, do tej pory istnieje pęknięcie, brzegi skrzydełek Gwiazdki są trochę nadpalone, a Fabian kuleje na niegdyś zranioną łapkę. Mieszkańcy miasta są już inni. Każdy ma smutne wspomnienia z Wojny, która na zawsze zmieniła Rondo. I bardzo dużo czerwonych maków porasta teraz miasto... (Romanyszyn, Łesiw 2016: b.n.s.).

Kształt koła nie jest już pełen, można go tylko zrekonstruować: rysując linię zaokrąglającą braki lub przyszywając oderwane strzępy (ryc. 5). A czerwone maki są śladem po wojnie: namacalną pozostałością, która ją uobecnia. Romanyszyn i Łesiw intensyfikują więc kulturowy znak, przenosząc go ze sfery symboli do świata realnego. Ten zabieg można postrzegać albo jako



Ryc. 5. R. Romanyszyn, A. Łesiw, *Wojna, która zmieniła Rondo*. Przeł. A.A. Oranż. Warszawa 2016.

udosłownienie i aktualizację, będące ukłonem w stronę dziecięcego odbiorcy, niewprawnego w czytaniu znaków kulturowych, albo jako ślad ewokujący obecność i brak, wymykający się dychotomii tego, co minione i aktualne. Czerwone maki są bliźną (tym, co zarosło ranę), zarazem wskazują na wojnę, jak i jej przeczą.

Z tej antynomii rodzi się nowy ład także w książce Rudniańskiej. Poczucie winy związane z konsekwencjami, jakie konflikt zbrojny przynosi, staje się gwarantem pokoju: „Pokój zapala świeczkę i puszcza lampion z prądem rzeki, a ten płynie do morza i dalej, dalej, w świat” (Rudniańska, Fąfrowicz 2015: b.n.s.). Kąkiel, komentując ilustrację towarzyszącą tym słowom, zwraca uwagę, że woda i niebo są na niej jednością i z tego wyprowadza wnioski o charakterze etycznym: „(po katastrofie znów by trzeba oddzielić światłość od ciemności, na nowo stworzyć zręby etyki); w dolnym rogu widnieje drobna postać pokoju. Bardzo ten pokój jest kruchy i przytłoczony poprzedzającymi doświadczeniami” (Kąkiel 2015: 91).

Kruchłość i niepewność ładu nastającego w inny sposób wyłania się we *Wrogu*. Konflikt co prawda się kończy, ale tylko dla dwóch jego uczestników. Taki wniosek można wyciągnąć, porównując ze sobą wyklejkę otwierającą książkę, która przedstawia równe szeregi identycznych żołnierzy, oraz tę zamykającą ją, na której po dwóch wojakach zostały tylko puste miejsca. Oni jako jedyni (czyt. nieliczni) zdołali dostrzec manipulacje stanowiące zarzewie konfliktu i opuścić *theatri belli*, jak bowiem zauważyła Sikorska: „jeśli raz zrozumiesz mechanizm wojny, już nigdy nie zagrasz w tę grę” (Sikorska 2017: 77). Dla pozostałych wojna trwa. Cali i Bloch, przedstawiając taką wizję kresu konfliktu militarnego, są minimalistyczni w porównaniu z Romanyszyn i Łesiwem. Być może jednak ich sposób myślenia o wojnie paradoksalnie daje więcej nadziei? By wymknąć się wojennej machinie, niezbędna jest determinacja i refleksja: zdolność do konfrontowania wiedzy z doświadczeniem oraz krytyczne spojrzenie na źródła własnych przekonań. Nie ma tu nadziei na koniec wojny jako takiej, ale pokazany jest proces zmiany postawy wobec przemocy (mniej bolesny niż w *Bajce o Wojnie*). Możliwe, że kształtowanie otwartej na inność, uważnej, empatycznej i krytycznej postawy jest wszystkim, co literatura może uczciwie i realnie zaoferować dziecku w kontekście tematu wojny.

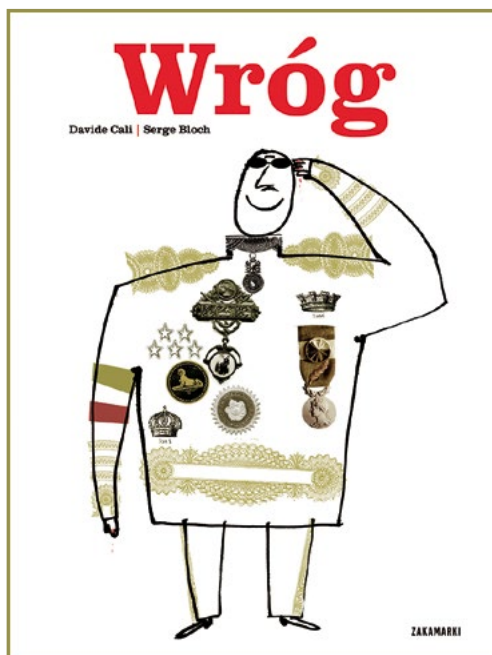
Jedynie *Wojna* Letrii zamiast odganiać lęk, umacnia go, do czego przyczynia się obrazowanie wojny za pomocą kształtów zwierząt budzących atawistyczne lęki (węży i pajaków) oraz kulturowo łączonych ze śmiercią (kruk). Związek strachu, śmierci i wojny staje się nieodłączny, bardzo sugestywny – i nieodparty. Świat wykreowany w *Wojnie* obrazami i słowami (metaforycznymi i poetyckimi) to koszmar, z którego nie ma przebudzenia: „Wojna to cisza” (Letria, Letria

2021: b.n.s.). Nasuwa się pytanie o projektowany wpływ tej publikacji na dziecięcego odbiorcę. Mimo że nie niesie ona pocieszenia ani nadziei, z pewnością jasno obrazuje konsekwencje wojny: świat przemocy to świat, w którym nie ma już człowieka – tylko cisza, ciemność i pająki. Czy tak drastyczna antywojenna pedagogika jest skuteczna wobec dziecięcego odbiorcy, czy też wpływa tylko na dojrzałego czytelnika, zdolnego do zdystansowania się wobec sugestywnych obrazów bazujących na pierwotnych lękach?

4. Zrozumieć wojnę

Omawiane książki w znikomym stopniu próbują wyjaśnić, skąd bierze się wojna. Pojawia się ona, destrukcyjna i niepojęta, jako *deus ex machina*: „Mieszkańcy Ronda nie wiedzieli, kim jest Wojna. Przyszła znikąd. Czarna i straszna. Z łoskotem i zgrzytem sunęła powoli w kierunku miasta, pozostawiając za sobą ruiny, chaos i wszechogarniająca ciemność” (Romanyszyn, Łesiw 2016: b.n.s.). W *Bajce o Wojnie* konflikt po prostu trwa – nie wiadomo, od kiedy i dlaczego. Objasnienia Letrii są natomiast ogólne i metaforyczne: „Wojna żywi się ambicją, urazą i nienawiścią”, „Wojna śni sny o chwale, które wszystko podpalają” (Letria, Letria 2021: b.n.s.). Wizualny obraz konfliktu w tej książce także sprowadza ją do niewiadomego: wyobrażają ją zwierzęta (węże, pająki, kruk) oraz postać w płaszczu, której twarzy nie poznajemy – widzimy ją od tyłu lub w hełmie skrywającym jej oblicze. Ogólne jej przedstawienie, jako siły nieznanego pochodzenia, niehumanitarnej, nie przyczynia się ani do zrozumienia wojny, ani do minimalizacji lęku przed nią (por. Güzelyurt 2022: 281).

Można by tłumaczyć tę właściwość formą obrazkową książek: jak zauważyła Maria Nikolajewa, dla emocji, płynnych, złożonych i niewerbalnych, obraz stanowi o wiele lepsze medium niż w język (por. Nikolajewa 2013: 252). Emocjonalność i niedyskursywność nie wyklucza jednak elementów pojęciowych, refleksyjnych i historycznych. Ilustracje mogą nieść ze sobą wiele informacji – także na temat wojny. Komponent intelektualny w obrazie wojny zdecydowanie najbardziej widoczny jest we *Wrogu*. Tutaj wojna ma twarz żołnierzy, generałów i prowadzona jest według instrukcji. Niezgodność między teorią a praktyką wojny przyczynia się do rozpoznania jej mechanizmu: dezinformacji i manipulacji emocjami. Gdy żołnierz przestaje patrzeć na wroga przez pryzmat strachu o życie swoich bliskich, dostrzega w nim nie bestię, diabła, a takiego samego człowieka jak on: głodnego, zmęczonego, lękającego się o życie swoje i ukochanych, skłonnego do przemocy tylko w ich obronie. Książka Caliego i Blocha nie przynosi może odpowiedzi na pytanie, skąd się bierze wojna, dowiadujemy się jednak, dlaczego zyskuje ona poparcie. Motywacje stojące za wojną pozostają



Ryc. 6. D. Cali, S. Bloch, *Wróg*. Przeł. K. Skalska. Poznań 2014.

przed nami ukryte, jednak jej sprawcy już nie – to uśmiechnięci generałowie wrogich armii. Jeden z nich przedstawiony jest na okładce jeszcze bardziej jednoznacznie i oskarżycielsko: na jego twarzy gości szeroki uśmiech, oczy skryte są za czarnymi szklami okularów, mundur zdobią lampasy, koronki, odznaczenia. Ten wizerunek, pełen dumy, entuzjazmu, jest oczywisty. Jednak to detale – drobne, czerwone krople krwi spływające z dłoni – informują o prawdziwej naturze tej figury (ryc. 6). Wraz z tytułem książki, który jest niczym podpis do ilustracji, czyni to z okładki jasną i mocną deklarację na temat tego, kto jest w trakcie wojny rzeczywistym wrogiem.

5. Zakończenie

Konieczność wydawania antywojennych publikacji dostrzegają badacze:

przestrzegamy przyszłych dorosłych przed pomyłkami poprzednich pokoleń, przypominając o ogromie przemocy i wyrządzonych krzywd, o tym, jak łatwo dochodzi do eskalacji zła i jak szybko można niszczyć

na gigantyczną skalę, a przede wszystkim – jak usilnie powinni poszukiwać alternatywnych dróg rozwiązywania problemów (Dymel-Trzebiatowska 2017: 173).

Przedstawienie wojny we wszystkich omawianych książkach prowadzi do jej krytyki, omawiane pozycje, prezentując okrucieństwo konfliktów zbrojnych, propagują postawy pacyfistyczne. Wartości te przekazywane są skrajnie odmiennymi środkami: od pedagogiki grozy w *Wojnie* po bajkowy optymizm *Wojny, która zmieniła Rondo*. Analiza wybranych książek prowadzi jednak do wniosku, że to komponent emocjonalny pełni nadrzędną funkcję w propagowaniu tych postaw: wojna pokazywana jest w nich jako zjawisko, które budzi strach (w jej ofiarach) i lęk (odbiorców publikacji). Takie sposoby przedstawienia wojny, nawet jeśli przyczyniają się do łagodzenia obaw przed nią, gdy oferują szczęśliwe zakończenie, umieszczają je w planie życzeniowym i kompensacyjnym.

Komponent intelektualny tylko we *Wrogu* nie jest podporządkowany emocjonalnemu, a namysł jest w tej książce nie tylko referowany, ale i tematyzowany jako sposób zrozumienia własnych emocji i położenia. Książka ta w najszerszym zakresie przedstawia refleksję na temat wojny: powody zaangażowania w nią, jej skutki (egzystencjalne, emocjonalne, społeczne, a nawet środowiskowe), wskazuje odpowiedzialnych za nią, a także czynniki pozwalające ograniczyć jej zasięg.

Elementy historyczne są w omawianych książkach słabo widoczne – co jest związane zapewne z uniwersalizującym ujęciem zagadnienia, sprzyjającym temu co typowe, a nie specyficzne. Spójne konceptualizowanie konfliktu w oparciu o komponent emocjonalny i historyczny przynosi poniekąd *Bajka o Wojnie*. Ten drugi aspekt pozostaje jednak w sferze kompetencji dostępnym dorosłemu towarzyszowi lektury i jako taki – sygnalizowany jedynie aluzjami do historii Japonii – pozostaje w tekście wirtualny. Rudniańska, sprawnie balansując między historią rodzinną a alegorią, przedstawia wojnę jako wynik bezrefleksyjnej (dziecięcej) fascynacji siłą militarną, naiwnych wyobrażeń na temat konfliktów zbrojnych i imperialnych (egoistycznych) pragnień. Doświadczenie wojny, cierpienie wywołane jej skutkami i poczuciem winy, pozwala stać się jej przeciwnikiem. Powojenna historia Japonii, wolna od konfliktów zbrojnych, każe wierzyć w trwałość tej przemiany. Komponent historyczny w *Bajce o Wojnie* jest jednak głównie wirtualny – o ile detale świata przedstawionego czy opis skutków wybuchów bomby atomowej mogą przyczynić się do zlokalizowania tej narracji w Japonii, o tyle późniejszy pokój w historii Japonii nie jest w żaden sposób pseudonimowany. W jeszcze bardziej dyskretny sposób w narrację historyczną wpisuje się *Wojna, która zmieniła Rondo*, wykorzystując symbolikę czerwonych maków, której proveniencja sięga I wojny światowej (przypis

na ten temat znajduje się w książce). Emocjonalność i optymizm tego utworu – paradoksalnie, spośród omawianych pozycji, adresowanego do najstarszych dzieci – ma zapewne źródło w kontekście politycznym, który towarzyszył jego powstaniu – rosyjskiej agresji na Ukrainę. *Wróg*, kierowany (spośród analizowanych książek) do najmłodszych odbiorców – dowodzi jednak wiary w potrzebę i możliwość tłumaczenia mechanizmu wojny nawet stosunkowo małym dzieciom, a także przekonania, że są one w stanie nie tylko przeżywać literaturę, ale także, kierowane przez nią, snuć refleksje na temat dorosłych wojen.

| Bibliografia

- Białek Józef Zbigniew (1978), *Ideowe i artystyczne właściwości prozy dla dzieci i młodzieży o tematyce wojennej i okupacyjnej*, w: Stanisław Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały – proza*, t. 1, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Cali Davide, Bloch Serge (2014), *Wróg*, przeł. Katarzyna Skalska, Zakamarki, Poznań.
- Fornalczyk-Lipska Anna (2018), *Linguistic and Visual Representations of War in Picture Books*, „Kwartalnik Neofilologiczny”, LXV, z. 1, s. 60–73.
- Gdak Beata (2009), *Musimy uczyć w szkołach, przedszkolach, na uniwersytetach, że zło jest złem i że miłość jest obowiązkiem. O wojennej literaturze dla dzieci*, „Guliwer”, nr 2, s. 5–14.
- Güzelyurt Tugçe (2022), *An Investigation of the Concept of War and Peace in Illustrated Children's Books*, „Çukurova University. Faculty of Education Journal”, t. 51. DOI: <https://doi.org/10.14812/cuefd.1020036>
- Kąkiel Małgorzata (2015), *Wojna i pokój*, „Nowe Książki”, nr 7, s. 91.
- Kostecka Weronika (2017), *Once Upon a Time There Was a War: The Use of Fairy-tale Conventions in Contemporary Polish Literature for Children about Refugees*, „Maska”, nr 36, s. 33–49.
- Letria José Jorge, Letria André (2021), *Wojna*, przeł. Katarzyna Okrasko, Dwie Siostry, Warszawa.
- Nikolajewa Maria (2013), *Picturebooks and emotional literacy*, „The Reading Teacher” tom 67, zeszyt 4, s. 249–254. DOI: <https://doi.org/10.1002/trtr.1229>
- Piotrowska Eliza (2018), *Patriota w czasach pokoju*, „Guliwer”, nr 3, s. 59–63.
- Ranke Kurt (1997), *Rozważania o istocie i funkcji bajki*, przeł. Jan Mirosław Kasjan, „Literatura Ludowa”, nr 2, s. 3–30.
- Romanyszyn Romana, Łesiw Andrij (2016), *Wojna, która zmieniła Rondo*, przeł. Aleksandra Ada Oranż, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

- Rudniańska Joanna, Piotr Fąfrowicz (2015), *Bajka o Wojnie*, Wydawnictwo Bajka, Warszawa.
- Sikora Aleksandra (2014), *W jaki sposób mówimy dzieciom o wojnie? Charakterystyka prozy o tematyce wojennej na podstawie wybranych książek dla dzieci*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum”, t. 2, s. 25–44.
- Sikorska Magdalena (2017), *With Frankness on War?*, „Studia Paedagogicae Ignatiana”, nr 4 (20), s. 72–81. DOI: <https://doi.org/10.12775/SPI.2017.4.004>
- Wądolny-Tatar Katarzyna (2016), *Synekdocha jako trop wizualny w książkowych ilustracjach dla dzieci (na przykładzie wybranych narracji słowa i obrazu o drugiej wojnie światowej)*, w: *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołąb, U. Kopeć, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, s. 164–176.
- Wądolny-Tatar Katarzyna (2017), *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. Narracje dla najmłodszych*, „Litteraria Copernicana”, nr 3 (23), s. 111–124. DOI: <https://doi.org/10.12775/LC.2017.053>
- Wojna to imię małej Japonki...*, <https://bajkizbajki.pl/ksiazki/Bajka-o-Wojnie> [dostęp 30.09.2022].
- Wójcik-Dudek, Małgorzata (2016), *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

| Abstrakt

MAGDALENA BEDNAREK

Dzieciństwo w cieniu wojny – przedstawienie pojęcia wojny we współczesnych narracyjnych książkach obrazkowych dla dzieci

Artykuł poświęcony jest czterem narracyjnym książkom obrazkowym obecnym na polskim rynku wydawniczym, które uznać można za przedstawiające wojnę w ujęciu uniwersalnym: Wrogowi D. Caliego i S. Blocha, *Bajce o Wojnie* J. Rudniańskiej i P. Fąfrowicza, *Wojnie, która zmieniła Rondo* R. Romanyszyn i A. Łesiwa oraz *Wojnie* J. J. Letrii i A. Letrii. Celem jest sprawdzenie, w jakim stopniu zagadnienie to omawiane jest w aspekcie emocjonalnym, intelektualnym oraz historycznym. Analiza elementów wizualnych i słownych prowadzi do wniosku, że książki te oddziaływały przede wszystkim afektywnie, a dominującą przedstawianą emocją jest lęk. Większość analizowanych książek dąży do jego łagodzenia, przede wszystkim przez wprowadzenie pozytywnego zakończenia. Jedynie *Wojna* wyłamuje się z tej konwencji, każąc pytać o granice pedagogiki grozy. Komponent intelektualny najsilniej

reprezentowany jest we *Wrogu*, przynosząc refleksje na temat odpowiedzialności za wojnę oraz mechanizmy angażowania w nią jednostek. Zauważyć przy tym należy, że obecność tego aspektu w prezentacji konfliktu zbrojnego nie jest zależna od projektowanego przez wydawcę wieku odbiorców. Komponenty historyczne są słabo widoczne w omawianych utworach, pozostają niedopowiedziane, ale dostępne wiedzy dorosłego, lub dotyczą detali. Prowadzi to do wniosku, że analizowane książki kreują antywojenne postawy, przede wszystkim odwołując się do emocji, co nie zapewnia jednak bezpieczeństwa emocjonalnego dziecięcych odbiorców.

Słowa kluczowe: wojna, literatura dla dzieci, książka obrazkowa, literatura wojenna

| Abstract

MAGDALENA BEDNAREK

Childhood in the Shadow of War: Representation of War in Children's Picture Books

The aim of the paper is to present four picture books published in Poland that concern the concept of war. These are *The Enemy* by D. Cali, S. Bloch, *War* by J.J. Letria and A. Letria, *How War Changed Rondo* by R. Romanyszyn and A. Łesiw, *Bajka o Wojnie* (The Fairytale on War) by J. Rudniańska and P. Fąfrowicz. This article examines how the books conceptualise the idea of war in three aspects: emotional, intellectual and historical. The analysis of visual and verbal content proves that the mentioned works affect mostly emotions. Anxiety caused by war seen as a destructive force is the main emotion created on the pages, and a happy ending is the way of excising it. Only one book, *War*, leaves the reader with this negative emotion. *The Enemy*, on the other hand, is the only book which contains an intellectual reflection about military conflict: the responsibility for its outbreak and individual commitment towards war. The presence of reflective component in books about war is not dependent on the age of the readers projected by publishers. The historical information is not present enough in the analysed books, but a universal perspective on the subject extenuates it. The main conclusion is that the presented books advocate an anti-war attitude through emotional influence, which, however, does not give the child readers a sense of security.

Keywords: war, children's literature, picture book

| Biogram

Magdalena Bednarek – dr hab., Zakład Semiotyki Literatury UAM. Interesuje się krytyką feministyczną, przekształceniami bajek w kulturze współczesnej, literaturą dla dzieci. Autorka monografii: *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku* oraz *Mikrokosmos literacki. Przestrzeń genologiczna małych form narracyjnych w prozie polskiej lat 1945–1989*.

E-mail: magbed@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0003-3903-5529

AGNIESZKA KOCZNUR

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Stan przejściowy: o konstrukcie dzieciństwa w powieściach Anny Cieplak na tle polskiej i anglojęzycznej literatury dla nastolatków

Badania nad dzieciństwem w literaturze są skomplikowane: każdy pisarz i pisarka konstruuje jego własny obraz, a napisane przez nich książki przedstawiają raczej postawy, jakie można wobec niego przyjąć niż dzieciństwo *per se* (Hunt 2009: 51). Czas ten przedstawiony w prozie dla dzieci (czy młodzieży) stanowić ma konstrukt tego, jakie powinno być (lub nie) w oczach dorosłych: uwytknęła to walkę o władzę w tym polu (Hunt 2009: 51). Nasuwa to skojarzenia z konceptem aetonormatywności Marii Nikolajevej. W świecie, w którym panuje hegemonia dorosłości, dziecko jest innym – dewiantem, musi więc zostać jak najszybciej zsocjalizowane do norm charakterystycznych dla dorosłości (Nikolajewa 2010). Według badaczki polem aetonormatywnej walki jest tworzona przez dorosłych literatura dla dzieci, mająca na celu przystosowanie dziecka do panujących norm, nawet jeśli normy te zostają chwilowo zawieszane lub podważone, np. za pomocą karnawalizacji, odwrócenia ról, czy też pozornego pozbawienia dorosłych władzy (Nikolajewa 2010). Sytuacja ta, zdaniem badaczki, jest nieunikniona. W diadzie dzieciństwo – dorosłość to pierwsze zdaje się być zawsze na przegranej pozycji.

Clementine Beauvais podkreśla, że współczesne teorie na temat dzieciństwa (w tym zwłaszcza wspomniana wcześniej teoria aetonormatywności Marii Nikolajevej) zamiast podkreślać *normatywność* dorosłości, koncentrują się na jej *dominacji* (Beauvais 2015: 16). Tymczasem według badaczki, to dziecko – a nie

autorytarny dorosły – ma większą siłę, umiejscowioną w temporalności dzieciństwa. Relacja między nimi jest wobec tego nie tylko niemożliwa (w taki sposób, w jaki niemożność rozumie egzystencjalizm), ale również paradoksalna, gdybyśmy zechcieli przyjrzeć się charakteryzującemu go układowi sił. Dziecko funkcjonuje w doczesności i obliczu możliwości, które roztacza przed nim dłuższy zapas czasu. Dorosły nie ma bezpośredniego wstępu do tego wymiaru, chyba że za pośrednictwem nostalgii czy kreacji (Beauvais 2015: 19). O krok dalej idzie Philip Pullman: autor *Mrocznych Materii* odrzuca całkowicie oddzielanie literatury dla dzieci i młodzieży od tej „dorosłej”, wskazując na cenzurujący charakter takich działań. W swoim słynnym wystąpieniu z 2001 roku, mówi:

When we say, “This book is for such-and-such a group,” what we seem to be saying, what we’re heard as saying, is: “This book is not for anyone else.” It would be nice to think that normal human curiosity would let us open our minds to experience from every quarter, to listen to every storyteller in the marketplace. It would be nice too, occasionally, to read a review of an adult book that said, “This book is so interesting, and so clearly and beautifully written, that children would enjoy it as well.”¹

Książki Anny Cieplak, począwszy od *Ma być czysto* (Cieplak 2016), aż do najnowszej *Rozpływam się* (Cieplak 2021), poświęcone są przechodzeniu z dzieciństwa do adolescencji, jak i liminalności tych dwóch stanów. Dzieciństwo u Cieplak jest momentem, w którym kształtuje się tożsamość i samoświadomość. Stawiam tezę, że książki te są wyjątkiem na tle polskiej literatury YA (choć wśród anglojęzycznej można znaleźć podobne przykłady, o czym piszę dalej w artykule) w sposobie obrazowania dzieciństwa: autorka pokazuje, że dzieci są świadome aetonormatywnej gry, która toczy się pomiędzy nimi, a dorosłymi, jak również tego, że trwając w liminalnym dzieciństwie, w relacji władzy, z autorytatywnym dorosłym, nie pozostaje im nic innego niż dorosnąć. Strategia dorastających polega z jednej strony na innym traktowaniu własnych dzieci (jak

1 Gdy mówimy: „Ta książka jest dla takiej a takiej grupy”, to co zdajemy się mówić, co można usłyszeć jako wypowiedziane, to: „Ta książka nie jest dla nikogo innego”. Byłoby miło myśleć, że normalna ludzka ciekawość pozwoliłaby nam otworzyć nasze umysły na doświadczenia z każdej okolicy, na wysłuchanie każdego gawędziarza na targowisku. Miło byłoby też, od czasu do czasu, przeczytać recenzję książki dla dorosłych, w której napisano: „Ta książka jest tak ciekawa, a do tego tak jasno i pięknie napisana, że spodobałaby się również dzieciom”. [Wszystkie tłumaczenia w tekście umieszczone w przypisach są mojego autorstwa – A.K.].

dzieje się to np. w *Rozpływam się*, gdzie opuszczona i odrzucona przez rodzinę Alina przekazuje całą swoją miłość córce, Dorocie), a z drugiej na opiekowaniu się niedołączonymi już rodzicami bądź opiekunami. W tej samej powieści jedną z głównych osi fabularnych stanowi historia Omamy, babci, pełniącej funkcję matki, która, aby zapewnić byt głównym bohaterom, wyjeżdża pracować do Niemiec. Po latach wylew zmusza ją do powrotu, a jej, niegdysiejsi podopieczni zmuszeni są podjąć nad nią opiekę do opieki nad nią. W swoich powieściach Cieplak stawia pytania o to, w którym momencie kończy się dzieciństwo. Czy istnieje jeden wyraźny moment, wydarzenie w życiu młodego człowieka, które dzieciństwo przerywa? A może powinniśmy mówić o harmonijnym, rozmytym przechodzeniu między stanami?

Istotnym elementem związanym z dzieciństwem są motywy akwaticzne – związane z pływaniem, rozpływaniem, odpływaniem. W debiucie prozatorskim *Ma być czysto* okładkę książki zdobi pływająca postać dziewczyny, w *Latach powyżej zera* (Cieplak 2017) jeden z rozdziałów ma tytuł *Płyn stąd*, a najnowsza książka zatytułowana została *Rozpływaj się*. Jak pisze Masłowska, kulturowo woda postrzegana jest jako pramateria, która dała początek wszystkiemu, co żyje i od której zależy dalsza egzystencja (Masłowska 2014: 37). Pływanie ma więc związek z jednej strony z oddaleniem się od źródła – źródła, jakim są narodziny, dzieciństwo, ale z drugiej strony z powolnym *rozpływaniem się* rozumianym trojako. Pierwszym znaczeniem może być *rozpływanie się* fizyczne, materialne, zaprzestanie istnienia. Drugim: *rozpływanie się* emocjonalne, które może być postrzegane pozytywnie. Trzecim: *rozpływanie* w rozumieniu rozgrzewki do dorosłego życia. Woda, w której niejako zanurzeni są bohaterowie powieści Cieplak, ma związek z rytualnością. Czynności rytualne mają zawsze ściśle określone reguły postępowania, ujęte w formuły dyrektywne – „trzeba, należy, nie wolno...” itp., a ich powtarzalność sprawia, że stają się częścią kodu kulturowego (Masłowska 2014: 39). Podporządkowywanie się regułom, łamanie ich, kary w wypadku złamania zakazu są integralną częścią dzieciństwa.

Warto poruszyć przy okazji zagadnienie liminalności dzieciństwa i adolescencji: ze względu na wspomnianą wcześniej aetonormatywność społeczeństwa i czasu w jakim żyjemy, czas ten jest stanem zawieszenia: między nieistnieniem a istnieniem jako dorosły człowiek. Dziecko postrzegane jest we wspólnocie nieosobowo – jako osoba niejako niepełna, która nabędzie równy innym status dopiero w dorosłości, wraz z upływającym czasem. Liminalność jest stanem podczas rytuału przejścia, gdy osoba utraciła już status przedrytualny, ale nie posiada jeszcze statusu, który będzie mieć po zakończeniu rytuału (Turner 1974: 57, 58). Karen Wells argumentuje, że choć zazwyczaj to adolescencja postrzegana jest jako liminalna (zob. Waller 2009: 32–33), to

dziecko również funkcjonuje w społeczeństwie jako podmiot zawieszony między dwiema przestrzeniami, gdyż funkcjonując poza porządkiem symbolicznym (który stanowi język), nie jest postrzegane do końca jako *osoba*. Na przestrzeń liminalną, którą stanowi dzieciństwo, nakłada się seria granicznych momentów takich jak narodziny, niemowlęstwo, nabycie mowy i społecznie postrzeganej płci. Z czasem, gdy kompetencje (zwłaszcza językowe) dziecka zwiększają się, ta jego cecha odchodzi w cień – zanika powiązanie dziecka z naturą, a zwiększa się z kulturą.

Childhood is a liminal space between animal and human, the spirit world and this world, nature and culture, wild and civilized. It is, as Victor Turner famously says a place or a state “betwixt and between” (Turner 1966). The liminal body is neither one thing nor another; it is not a boy or man, not a girl or a woman, but a nonperson, suspended between social states. Rather than juxtapose the child to the adult in a series of binaries, as is usually proposed, this schema identifies the child as in a state of suspension or movement between these oppositions, constantly reaffirming and yet also destabilizing them (Wells 2017: 219)².

Ze stanem liminalnym łączy się poczucie nostalgii, w literaturze tak charakterystyczne dla opisów dzieciństwa. Nostalgia w powieściach Ciepłak opiera się na czymś innym niż w klasycznych powieściach mówiących o dzieciństwie – nie jest ono tu gloryfikowane jako czas radości i bez troski. Ciepłak opisuje, wspomina już, relacje władzy między dziećmi a dorosłymi, dziećmi a systemem (szkolnym, socjalnym) w jakim się znajdują, a także między nimi samymi (starszym rodzeństwem, kuzynostwem, grupami rówieśniczymi itp.). Jednocześnie we wszystkich z tych relacjach stawia nacisk na upodmiotowienie dziecka, *empowering* doświadczeń. Poczucie nostalgii bazuje nasię na pewnych atrybutach dzieciństwa – połączonych z konkretnym czasem historycznym (lata

- 2 Dzieciństwo jest przestrzenią liminalną między zwierzęciem a człowiekiem, światem duchowym a tym światem, naturą a kulturą, dzikim a cywilizowanym. Jest to, jak mówi Victor Turner, miejsce lub stan „między i pomiędzy” (Turner 1966). Ciało liminalne nie jest ani jednym, ani drugim; nie jest chłopcem ani mężczyzną, nie jest dziewczynką ani kobietą, ale jest nie-osobą, zawieszoną pomiędzy statusami społecznymi. Zamiast zestawiać dziecko z dorosłym w serii przeciwieństw, jak to się zazwyczaj proponuje, schemat ten identyfikuje dziecko jako znajdujące się w stanie zawieszenia lub ruchu między tymi przeciwieństwami, nieustannie je potwierdzając, a zarazem destabilizując.

dziewięćdziesiąte i zerowe), jak i miejscami (przede wszystkim mowa tu o Zagłębiu i Śląsku). Osoba czytająca rozpoznaje przede wszystkim poszczególne duchologiczne elementy popkultury (muzykę, filmy, gry, programy telewizyjne), wydarzenia (wejście Polski do Uni Europejskiej, powódź tysiąclecia, śmierć Magika, śmierć Jana Pawła II), jak i przemiany technologicznie wspomniane w książkach (zmiany nośników muzycznych z kaset na płyty CD na MP3, pojawienie się internetu, zamiana MySpace na Facebooka, używanie Gadu-Gadu itp.) Gdy Anita, główna bohaterka i zarazem narratorka powieści *Lata powyżej zera*, pisanej w konwencji pamiętnikowej, decyduje się zakończyć okres dzieciństwa, robi to świadomie za pomocą artefaktu, który stanowią ważne dla niej kasety z muzyką. Wyrzucając kasety „disco polo, Captain Jack, Mr. Presidenta, *Smerfnych hitów* i słuchowisk z dzieciństwa” (Cieplak 2017: 12), które kojarzą się jej z dziecięcą nostalgią, przybiera maskę nastolatki:

Towarzyszyły mi wtedy smutek białego tanga, radość zapamiętania najprostszej choreografii na świecie, złożonej z trzech larwowatych ruchów czirliderek, i poczucie, że jestem bohaterką serialu dla nastolatków [...] (Cieplak 2017: 13).

Przybieranie kolejnych póż ma na celu nie tylko próbę odnalezienia swojego miejsca w grupie lub poza nią (jako figura outsidera), lecz również sprawia, że bohaterka może wymyślać się na nowo, a przez to odkrywać uczucia i doznania, jakich nie знаła wcześniej. Jednocześnie uważa, że pozbycie się dzieciństwa jest warunkiem zarówno rozwoju, jak i pięcia się w hierarchii społecznej. Świadomość tego, co robi, daje jej siłę – siłę nieskończonych możliwości związanych z upływającym czasem i temporalnością dzieciństwa. Na pozór nic nieznaczący gest wyrzucenia kaset, powiązanych blisko z radosnym czasem dzieciństwa, jest w istocie rytuałem przejścia, na który sama się decyduje. Sprawia to, że otwierają się przed nią możliwości wyboru i zmiany tożsamości – z nieokreślonej miękkiej przestrzeni bycia dzieckiem, przenosi się w wybraną przez siebie, jak się okaże, brutalną adolescencję. Traktuję ten motyw jako upodmiotawiający – bohaterka sama podejmuje decyzję o swoim rycie przejścia, sama go wybiera i dokonuje.

Nawet przez moment nie pociągnęłam nosem nad losami moich dziecięcych fascynacji. Nie chciałam, aby wyszło, że tęsknię za podłgą szmirg, której słuchałam do tej pory. Nie mogłam żyć dalej pod jednym dachem z Backstreet Boys. Zwłaszcza, że zaledwie rok wcześniej w Wigilię zabił się raper, którego powinnam zacząć słuchać, aby stać się kompletną częścią rzeczywistości (Cieplak 2017: 14).

Warto się pochylić nad genologią powieści *Cieplak*. Z jednej strony jej powieści można znaleźć w księgarniach i bibliotekach wyłącznie na półkach oznaczonych kategorią „dla młodzieży”, a w internecie nie brakuje świadectw recepcji tych dzieł przez najmłodsze pokolenia odbiorców. Z drugiej strony nie znajdziemy w nich łatwych rozwiązań (również fabularnych) czy edukacyjnego moralizowania, tak częstego w dziełach kierowanych do tej grupy wiekowej. Skłaniałabym się w związku z tym do sklasyfikowania ich jako powieści YA, wywodzącej się z tradycji anglojęzycznej. Termin *young adults*, czyli młodzi dorośli zazwyczaj zapisywany skrótowcem YA pojawił się po raz pierwszy na początku lat 2000., choć do mainstreamu wszedł 10 lat później. Określa ono szeroko rozumianą twórczość (literaturę, komiksy, powieści graficzne, filmy) poruszającą tematykę dojrzewania, będącą zanurzoną w popkulturze. Twórczość ta kierowana jest do osób w wieku 15–25 lat (początkowo 13–18 lat), choć ponad połowa czytających powieści YA jest zdecydowanie starsza. Literatura ta wypełnia lukę między literaturą dla dzieci a powieściami inicjacyjnymi (mającymi swoje źródła w *Bildungsroman*), kierowanymi przede wszystkim do dorosłych. Tym, co zbliża powieści *Cieplak* do literatury *young adult*, jest silne zarysowanie popkultury i kultury młodzieżowej. Uważam, że spośród polskich twórczyń i twórców, warto zestawić prozę *Cieplak* z sensualną wizją dzieciństwa Agnieszki Wolny-Hamkało i z popkulturowymi powieściami Natalii Osińskiej. Wszystkie trzy twórczynie należą wiekowo do tego samego pokolenia, a ich debiuty w literaturze dla młodzieży, czyli *Ma być czysto* Anny *Cieplak*, *Nikt nas nie zapomni* Agnieszki Wolny-Hamkało i *Fanfik* Natalii Osińskiej zostały wydane w tym samym, 2016, roku.

U niektórych twórczyń i twórców dzieciństwo i dorastanie naznaczone są niejednoznacznością – brak wyrażonej wprost przemocy, a także poetycki styl sprawiają, że ichniejsze obrazowanie jest klasycznie nostalgiczne. Warto porównać książki *Cieplak* z dziełami Agnieszki Wolny-Hamkało – obie w swoich książkach poruszają się w przestrzeni temporalności dzieciństwa i adolescencji. Główna bohaterka *Lata Adeli* (Wolny-Hamkało 2019) zainteresowana jest mieszkającym obok sąsiadem, ich naskórkowe kontakty są jednym z elementów odkrywania przez Adelę swojej seksualności, jak i powodem, dla którego chce ona przybrać maskę dorosłej niż jest, nastolatki.

[...] A czasem to właśnie Ada szła i czuła na sobie te wszystkie spojrzenia jak musze łapki, klejące się trąbki, delikatne i lepkie. Wtedy dojrzewała w trybie turbo, lekko się nadymała i przybierała kpiący wyraz twarzy. Tylko w południe się zamyślała i zapominała sama o sobie. Miała wtedy buzię małej dziewczynki, ale wystarczyło, że jej wzrok

spotkał się ze wzrokiem pana – zaraz się cała zmieniała. Czasem pan palił na balkonie, jego wąskie usta zaciskały się na papierosie jak śliska, trawiasta obrączka (Wolny-Hamkało 2019: 23).

Natomiast w opowiadaniu *Miła już byłam* Cieplak ze zbioru opowiadań *Silna* (Cieplak 2021b), narratorka wspomina już jako dorosła osoba:

Pamiętam jeszcze mnóstwo z okresu dorastania i czasem przechodzą mnie dreszcze na samą myśl, że nie potrafiłam się lepiej bronić. Na przykład na te zaczepki sąsiada z naszego bloku. Byłam na tyle speszona, że nie wiedziałam, jak zareagować, by nie wyszło, że jestem nieuprzejma (Cieplak 2021b: 9).

W tekstach Agnieszki Wolny-Hamkało dzieciństwo podrzyte jest erotyką i poetyckością, której u Cieplak nie sposób znaleźć. Warto również zastanowić się nad sprawczością dziewczynek w obu opowiadaniach. U Wolny-Hamkało to teoretycznie Ada decyduje jak chce być odbierana, zmienia się, gdy napotyka wzrok mężczyzny. W rzeczywistości jednak jest ona poddana męskiemu spojrzeniu [*male gaze*], a jej zmiana spowodowana jest patriarchalnymi oczekiwaniami co do tego, jak powinna wyglądać i się zachowywać (Kocznur, 2022). Opisy Cieplak są chłodne, minimalistyczne, często surowe. Pojawiają się zagrożenia: gwałt, molestowanie seksualne, przemoc. Realizm opowieści Cieplak przejawia się również w języku – poszczególne socjolekty złożone są w krótkie, urywane zdania. Młodzież przeklina, dzieci używają slangu, dorośli prowadzą dialogi w języku śląskim – zgodnie z miejscem zamieszkania, jako że akcja wszystkich jej powieści rozgrywa się w Zagłębiu i na Śląsku.

U Osińskiej wygląda to zgoła inaczej. Opisywana przez nią młodzież (a w retrospektywach również dzieci) jest ugrzeczniona: nie pije, nie pali, nie uprawia seksu, a jedynie „migdali się” w poznańskich kawiarniach. Mimo pozornej postępowości (*Fanfik* reklamowany jako pierwsza polska powieść LGBTQ+ dla młodzieży) odczuć daje się unoszący nad powieściami duch sentymentalnej Jeźycjady (Mochocka 2017). Zestawieni z nią bohaterowie i bohaterki Cieplak zdają się być niemal frenetyczni.

– Zro-bisz mi lo-da?

Z każdą sylabą robił się coraz bardziej czerwony.

– Nie-e.

– Ale kiedyś zrobiłaś.

W zeszłym tygodniu na łące za kościołem, gdzie wszyscy chodzą ki-trać się z piwem, jak jest ładna pogoda. [...] Zrobiła, bo później chciała to powtórzyć z kimś lepszym. Już bez poczucia, że nie umie. Poza tym i tak miała przypała, bo zaraz przed tym poszła w krzaki i osikała sobie nogawkę (Cieplak 2016: 11).

We wszystkich dotąd wydanych tekstach Osińskiej, mamy do czynienia z niemal baśniowymi happy-endami. Książki te mają wyraźnie pełnić funkcję terapeutyczną, mocno zaznaczona jest w nich również warstwa edukacyjna (nacisk na akceptację osób LGBTQ+, kwestia komunikacji międzypokoleniowej itp.). W powieściach Cieplak zakończenia są najczęściej otwarte, urwane. Brak zbędnego umoralniania i niejednoznaczność rozwiązań fabularnych informują o podejściu autorki do czytelnika – czytelnik ma być w stanie sam dojść do konkluzji, wyłuskać z tekstu wartość. Cieplak próbuje opisywać młódzież realistycznie, wręcz mimetycznie (przynajmniej w języku), widzieć ją taka, jaka jest. Problem polega na tym, że opisy tego typu szybko się dezaktualizują, tak samo jak młodzieżowy slang czy sposoby komunikacji. Brak pierwiastka *causationary tales* w powieściach Cieplak sprawia, że trudno znaleźć inną polską autorkę czy autora piszących o dzieciństwie i adolescencji w podobny sposób.

Na gruncie literatury obcojęzycznej przyrównywałabym jej dzieła do powieści, które koncentrują się na relacjach władzy w rodzinie, takich jak *Vrány* (Wrony) Petry Dvorakovej (2020) czy *Boys don't cry* (Chłopaki nie płaczą) Fiony Scarlett (2021). Obie z nich napisane zostały w podobnym czasie przez kobiety, obie zaklasyfikować można jako literaturę YA i obie zbliżone są stylem narracji do powieści Cieplak. Pierwsza z nich opowiada o utalentowanej artystycznie nastolatce i jej siostrze, które żyją w przemocowej rodzinie. Narracja prowadzona jest naprzemiennie z perspektywy matki i córki, co budzi skojarzenia przede wszystkim z *Ma być czysto*, gdzie poza narracją poszczególnych nastoletnich bohaterek, obserwujemy wydarzenia również oczyma Magdy, macochy jednej z nich. W powieści Dvorakovej, podobnie jak u Cieplak, mamy do czynienia z bardzo stylizowanym, lecz prostym, językiem, użyciem socjolektu. Realistyczne obrazowanie uzupełnione zostaje przez ważną, społeczną tematykę, jaką jest przemoc (fizyczna, psychiczna, seksualna) w tzw. dobrych domach. Interesujące jest również zakończenie powieści Dvorakovej – Basia, gnębiona dwunastolatka, próbuje popełnić samobójstwo. Na pytanie, czy się jej udało, czytelnik otrzymuje jedynie metaforyczną odpowiedź, podobną jak w zakończeniu *Lat powyżej zera*, gdzie główna, dorosła już bohaterka, otrzymuje wyniki testu na HIV.

Marek otwiera. [...] Podaje mi kartkę, ale na nią nie patrzę, tylko pytam, czy będzie dobrze. Powoli unosi głowę do góry i opuszcza ją w stronę kubeczka. Widzę, jak za oknem szaleją wróble, zupełnie o nich zapomniałam. Ich pióra są szare. I jest w tym kolorze coś oszałamiającego (Cieplak 2017: 270).

W nieprzełożonym na język polski *Boys don't cry* (2021) Fiony Scarlett mamy za to do czynienia z rozbudowanym tłem społecznym, opisem dorastania dzieci i nastolatków z robotniczych dublińskich rodzin. Historia dwojga braci, siedemnastoletniego Joe i jego młodszego brata, chorego na raka Finna spisana jest krótkimi, urywanymi zdaniami, przeplatana gwarowymi i żargonowymi określeniami. O ile powieść Dvorakovej skupia się na zagadnieniach związanych z przemocą, u Scarlett najważniejsze jest budowanie tożsamości głównych bohaterów. Dorastający Joe nie chce pójść w ślady ojca, szefa irlandzkiego gangu, retrospektywnie wspomina czasy, gdy był dzieckiem i nie musiał się o nic martwić. Finn za to próbuje pogodzić się z faktem, że nigdy nie będzie dane mu dorosnąć.

‘Great job, Finn. Would you like a pirate sticker?’ said Caroline.

‘Ah no, you’re grand,’ I said. I really had to get on to Dr Flynn about that; imagine her thinking I’d be into pirates, I’m bleedin’ twelve.

Ma took me to the cinema while we waited. Avengers: Infinity War, with the whole lot of them, Iron Man, Spider-Man, Black Panther, all on one screen. The Guardians of the Galaxy even made the cut.

We got a big popcorn too, and a Coke. Each. And sour jellies. Not even from the shop like, but from the cinema kiosk. Ma never did that. We always brought our own. But not today. We even had time for a McDonald’s after, and she let me get a Big Mac instead of the usual Happy Meal, which confirmed everything right up for me there, so it did.³ (Scarlett 2021)

3 „Świetna robota, Finn. Czy chciałbyś dostać naklejkę z piratem?” powiedziała Caroline.

„E nie, nie trzeba”, powiedziałem. Naprawdę musiałem wziąć się za ten temat z doktor Flynn; wyobraź sobie, że myślała, że wciąż lubię piratów, a mam przecież cholerne dwanaście lat.

Mama zabrała mnie do kina, gdy czekaliśmy. Avengers: Infinity War, cała masa superbohaterów, Iron Man, Spider-Man, Black Panther, wszyscy na jednym ekranie. Strażnicy Galaktyki nawet się załapali.

Twórczość Cieplak zdaje się być osobna na gruncie polskiej literatury. Rozciągnięta na osi między literaturą dla młodzieży, powieścią inicjacyjną, a zaangażowaną, stawia pytania nie tylko odnośnie relacji władzy między dziećmi a dorosłymi, ale również o granice, które oddzielają osoby dorosłe od niedorosłych, dzieciństwo od adolescencji, a adolescencję od dorosłości. Cieplak konstruuje swoje opowieści wokół pokoleniowości poszczególnych przeżyć, przeplatając je popkulturowymi wspomnieniami i interesującym, żywym językiem. Autorka podchodzi do swoich młodych bohaterów poważnie i empatycznie, szczegółowo odwzorowuje kulturowo-społeczne tło, w którym są zanurzeni oraz język, jakim się posługują. Trzymając się zasadniczo konwencji literatury YA, równocześnie ją podważa, nie zatrzymuje postaci w wiecznym dzieciństwie, ukazując momenty przemiany i dorastania. Momenty te, choć opierają się na odrzuceniu lub próbie odcięcia od swojej „dziecinnej” przeszłości, nigdy nie są rzecz jasna wystarczająco definitywne, a struktura jej książek, pozbawionych jednoznacznych zakończeń, sama zdaje się kapitulować przed ciągłym dynamizmem trwającego życia, które ciągle, na nowo, wyrasta z samego siebie. W ten sposób literatura „dla młodych dorosłych” staje się czymś w rodzaju literatury, która doświadczenie bycia młodym dorosłym aktywnie kontempluje.

Dostaliśmy też duży popcorn i colę. Każdy. I kwaśne żelki. I to nie z marketu jak zwykle, ale ze sklepiku w kinie. Mama nigdy tak nie kupowała. Zawsze przynosiliśmy swoje. Ale nie dzisiaj. Mieliśmy nawet czas na McDonalda po, a ona kupiła mi zestaw Big Maca zamiast zwykłego Happy Meala, co tylko potwierdziło moje przypuszczenia – już po mnie (Scarlett 2021).

| Bibliografia

- Beauvais Clementine (2015), *The Mighty Child: Time and power in children's literature*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Cieplak Anna, Ostalowska Lidia (2015), *Zaufanie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Cieplak Anna (2016), *Ma być czysto*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Cieplak Anna (2017), *Lata powyżej zera*, Znak, Kraków.
- Cieplak Anna (2019), *Lekki bagaż*, Znak, Kraków.
- Cieplak Anna (2021a), *Rozpływaj się*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Coats Karen (2018), *The Bloomsbury Introduction to Children's and Young Adult Literature*, Bloomsbury, London. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781474205306>
- Dvorakova Petra (2020), *Wrony*, przeł. Mirosław Śmigieński, Stara Szkoła, Rudno.
- Hunt Peter (2008), *Children's Literature: An Historical Approach*, w: Kehily Mary Jane (2008), *An Introduction to Childhood Studies*, Open University Press, Maidenhead.
- Kocznur Agnieszka (2022), *Edukacja sensualna: Lato Adeli Agnieszki Wolny-Hamkało*, w: „Czas Kultury”, 2 (38).
- Masłowska Ewa (2014), *Pierwiastek żeński w antropologicznym zespole płodności: woda – ziemia – księżyc – kobieta (w polskiej kulturze ludowej)*, w: „Kultura i Społeczeństwo”, Wydawnictwo Instytutu Studiów Politycznych PAN, Warszawa.
- Mochocka Aleksandra (2017), *Two Perspectives on the Performative Social Body: Teenage Make-up Routines in Fanfik and the Jeżycjada cycle*, „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia”, nr 2(7). DOI: [https://doi.org/10.19195/2353-8546.2\(7\).6](https://doi.org/10.19195/2353-8546.2(7).6)
- Nikolajeva Maria (2010), *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*, Routledge, Abingdon-on-Thames. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203866924>
- Osińska Natalia (2016), *Fanfik*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Pullman Philip (2017), *Daemon Voices: On Stories and Storytelling*, Vintage Books, New York.
- Scarlett Fiona (2021), *Boys don't cry*, Faber&Faber, London
- Turner Victor (July 1974), *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*. Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies. 60 (3).
- Waller Alison (2009), *Constructing Adolescence in Fantastic Realism*, Routledge, New York. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203894132>
- Wells Karen (2017) *Making young subjects: liminality and violence*, w: Tracy Skelton i in., *Identities and Subjectivities*, Springer, Singapore, (Geographies

of Children and Young People, t. 4), s. 215–230. DOI: https://doi.org/10.1007/978-981-287-023-0_18

Wolny-Hamkała Agnieszka, Błaut Ilona (2016), *Nikt nas nie upomni*, Hokus-Pokus, Warszawa.

Wolny-Hamkała Agnieszka, Kozuchowska Agnieszka (2019), *Lato Adeli*, Hokus-Pokus, Warszawa.

| Abstrakt

AGNIESZKA KOCZNUR

Stan przejściowy: o konstrukcie dzieciństwa w powieściach Anny Cieplak na tle polskiej i anglojęzycznej literatury dla nastolatków

Książki Anny Cieplak, począwszy od *Ma być czysto* (2016), aż do najnowszej *Rozpływam się* (2021), poświęcone są przechodzeniu z dzieciństwa do adolescencji, jak i liminalności tych dwóch stanów. W swoich powieściach Cieplak stawia pytania: w którym momencie kończy się dzieciństwo? Czy istnieje jeden wyraźny moment, wydarzenie w życiu młodego człowieka, które dzieciństwo przerywa? Czym może powinniśmy mówić o harmonijnym, rozmytym przechodzeniu między stanami? Portret dzieciństwa, który wydobywa się z powieści Cieplak zostaje skonfrontowany z fantazmatami dzieciństwa zawartymi w innych współczesnych książkach YA – polskich: Agnieszki Wolny-Hamkała i Natalii Osińskiej i zagranicznych: Petry Dvorakowej i Fiony Scarlett.

Słowa kluczowe: dzieciństwo, adolescencja, young adult, liminalność, Anna Cieplak, Agnieszka Wolny-Hamkała, Natalia Osińska, Petra Dvorakowa, Fiona Scarlett, aetonormatywność

| Abstract

AGNIESZKA KOCZNUR

Liminal State: the Construction of Childhood in the Novels of Anna Cieplak in the Context of Polish and English YA Literature

Anna Cieplak's novels, from *Ma być czysto* (2016) to the most recent *Rozpływam się* (2021), explore the transition from childhood to adolescence, as well as the liminality of these two states. In her novels, Cieplak raises the question of at what point childhood ends. Is there a single, definite moment, an event in the life of a young

person that terminates childhood? Or should we perhaps refer to a harmonious, blurred transition between states? The portrait of childhood that emerges from Cieplak's fiction is confronted with the imagery of childhood contained in other contemporary YA books, either Polish—Agnieszka Wolny-Hamkało and Natalia Osinska—and foreign ones—Petra Dvorakova and Fiona Scarlett.

Keywords: childhood, adolescence, young adult, liminality, Anna Cieplak, Agnieszka Wolny-Hamkało, Natalia Osinska, Petra Dvorakowa, Fiona Scarlett, aetnonormativity

| Biogram

Agnieszka Kocznur – doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej i członkini Zespołu Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą UAM. Jej zainteresowania badawcze obejmują krytykę feministyczną, literaturę YA oraz prozę współczesną. Publikowała m.in. w „Przestrzeniach Teorii” i „Czasie Kultury”.

E-mail: agnkoc@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7510-6956

AGNIESZKA KWIATKOWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Obraz rodziny w polskich i francuskich książkach dla dzieci¹

Rodzina w literaturze dla dzieci to niezwykle ważny temat, wielokrotnie już podejmowany przez badaczy. O jego randze decyduje nie tylko ogromna rola domu i bliskich w życiu każdego człowieka, ale także osadzenie w polu władzy opisanym przez Pierra Bourdieu (Bourdieu 2001: 21–22, 25). Sposób ukazywania rodziny w książkach dla najmłodszych czytelników po części jest odzwierciedleniem rzeczywistości, ale stanowi też projekcję norm kulturowych i społeczno-politycznych dyskusji. Problematykę tę omawiali między innymi Alicja Baluch i Grzegorz Leszczyński, analizując powiązania rodziny z domem postrzeganym jako jeden z istotnych toposów literatury dla dzieci (Baluch 2007: 301–310; Leszczyński 2006: 159–193). Znaczenie rodzinnych relacji podkreślała też Helena Heska-Kwaśniewicz we wstępie do tomu *Literatura dla dzieci i młodzieży (po 1980 roku)*, w którym znalazły się poświęcone tej tematyce prace Jolanty Szcześniak i Barbary Pytlos (Heska-Kwaśniewicz 2007: 8–27). Większość badań dotyczy jednak literackiego obrazu rodziny w utworach przeznaczonych dla młodzieży i starszych dzieci. O sposobie ukazywania rodziny w utworach

1 This research was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, grant number 2021/41/B/HS2/00876. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

adresowanych dla dzieci pisała Krystyna Zabawa, czyniąc jednak wskazany temat elementem szerzej zakrojonych analiz dotyczących specyfiki książek dla najmłodszych (Zabawa 2013: 163–181; Zabawa 2011: 213–222), w których sposób przedstawiania tego szczególnie istotnego środowiska jest różny od proponowanego w utworach przeznaczonych już do samodzielnej lektury.

To właśnie rodzina, wywierając wpływ na człowieka w pierwszych latach jego życia, kształtuje podstawowy habitus, na który później nakładają się doświadczenia i skale wartości wypracowane w kolejnych środowiskach (m.in. w przedszkolu i szkole). Według badań Pierre’a Bourdieu kapitał kulturowy pozyskany w tym okresie jest niezbywalny i stanowi fundament dla późniejszej edukacji i kariery zawodowej (Bourdieu, Passeron 2011: 122). Funkcjonowanie relacji rodzinnych i model domu doświadczany w najwcześniejszym dzieciństwie, stanowią więc niepodważalny punkt odniesienia i konstruują indywidualną normę, z którą zestawiane są inne, później poznawane struktury. Oddziaływanie literatury, z którą dziecko styka się w tym okresie, zwykle wzmocnione jest przez autorytet rodziny z uwagi na szczególną sytuację odbioru – w lekturze pośredniczy dorosły lektor, najczęściej któreś z rodziców, podejmujący rolę nadawcy utworu. Dodatkowo dziecięca skłonność do empirycznego odbioru sprzyja niwelowaniu granicy między fikcją literacką a realnym światem i pozwala rozpatrywać familijne perypetie bohaterów literackich na równi z własnymi doświadczeniami (Kaniewska 2015: 205). Specyfika obrazu rodziny w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci najmłodszych bardzo silnie ujawnia się w porównaniu z analogiczną literaturą francuską, w której środowisko domowe ukazywane jest w odmienny, zdeterminowany innymi czynnikami, sposób. Książki dla dzieci – jak zwracała uwagę Bogumiła Kaniewska – nie funkcjonują w izolacji od realiów społecznych, politycznych i kulturowych, ale współkształtują je i podlegają ich oddziaływaniu tak samo jak literatura bezprzymiotnikowa (Kaniewska 2015: 206–207).

W niniejszym artykule analizie poddane zostaną wydane w latach 2018–2021 polskie i francuskie książki o charakterze prezentacyjnym, ukazujące różne modele rodziny oraz wskazujące jej podstawowe funkcje. Popularnonaukowy profil (specyficzna systematyka różnych typów rodzin) zazwyczaj łączy się w nich z elementami literackimi (przede wszystkim z fabułą, która ułatwia dziecku przyswojenie prezentowanych treści), ale głównym założeniem pozostaje zaprezentowanie galerii zróżnicowanych wspólnot (podglądanych przez okna, zamieszkałych w sąsiedztwie czy po prostu opisanych w uporządkowanym wyliczeniu). Ważnym kontekstem w budowaniu tego porównania (trzecią grupą objętych analizą utworów) będą książki przetłumaczone we wskazanych latach na język polski, wypełniające istotną lukę na rynku czytelnictwa. Wprowadzają

one postawy prorównościowe oraz stanowią istotne uzupełnienie obrazu rodzin LGBTQ, na co zwracały uwagę Magdalena Bednarek i Agnieszka Kocznur (Bednarek, Kocznur 2022: 16). Uwzględnienie tych utworów pozwoli zachować adekwatność tematyczną w prezentowanym porównaniu oraz pokazać nie tylko, jak podobne kwestie ukazywane są w polskim i francuskim ujęciu, ale również w jaki sposób formowana jest świadomość najmłodszych czytelników. Zdecydowana większość książek dla dzieci dotyczących rodziny, które w tym czasie ukazały się we Francji lub w Belgii to utwory rodzimych autorów, wprowadzanie kolejnego rozszerzenia egzemplifikacji nie jest więc potrzebne.

Obecne w polskiej recepcji książki ukazujące pary jednopłciowe wychowujące dzieci lub osoby nieheteronormatywne również w okresie bezpośrednio poprzedzającym objęty moimi badaniami (czyli przed 2018 rokiem) to zazwyczaj utwory przekładane, poświęcone wybranemu modelowi rodziny, nieukazujące galerii zróżnicowanych typów (np. *Z Tango jest nas troje* Petera Parnella i Justina Richardsona, w przekładzie Katarzyny Remin wydane w 2009) (Parnell, Richardson 2009: 1–32). Utwory polskich autorów podejmujące podobną tematykę wywoływały duże kontrowersje i debaty polemiczne, jak choćby książka *Kim jest ślimak Sam?* Marii M. Pawłowskiej i Jakuba Szamałka (2015). Krytyka, jakiej została poddana historia ślimaka Sama (Terlikowska, dostęp 2022) oraz szeroka dyskusja dotycząca homoseksualizmu w książkach dla dzieci, która toczyła się m.in. na łamach „Frondy” i „Krytyki Politycznej” (m. in. Terlikowska 2015; Dryjańska 2015; Wiśniewska 2019; Kapela 2019)² stanowi nie tylko odzwierciedlenie norm kształtowanych w polu władzy, ale w znacznym stopniu wyjaśnia też nieznaczną obecność podobnej tematyki w późniejszych latach. Porównanie podejmujących temat rodziny polskich i francuskich książek dla najmłodszych, które ukazywały się już po burzy wokół recepcji przygód ślimaka Sama, umożliwia nie tylko zestawienie dwóch różnych obrazów, ale pozwala pokazać, jak bardzo literatura dla dzieci osadzona jest w narodowej kulturze i tradycji, wpisując się w ciąg zjawisk literackich i historycznoliterackich przemian. Takie zestawienie eksponuje specyfikę zdeterminowaną wiekiem odbiorców oraz ułatwia wskazanie cech uwarunkowanych charakterem polskiej bądź francuskiej kultury.

2 Wszystkie podane źródła internetowe umieszczone są w bibliografii z danymi dostępowymi z roku 2022, aktualnymi w momencie redakcji tekstu. W tym miejscu zależy mi na zwróceniu uwagi na ich chronologię, stąd w nawiasach podaję daty publikacji.

1. Urok fabuły i uśmiech Francji

„Kocham moje miasteczko i jego mieszkańców. Nawet jeśli jest małe i daleko od miasta, nigdy się tu nie nudzimy i wszyscy jesteśmy wolni” (Celier, Piet 2021: 31) – tak kończy swoją opowieść o sąsiadach sześćioletnia Aria, główna bohaterka książki *Toutes les familles de mon village* (Wszystkie rodziny w moim miasteczku). W jej wypowiedzi pobrzmiewa dziecięca radość i umiłowanie zabawy przeganiającej nudę, ale nawiązuje ona też do hasła „wolność, równość, braterstwo” łączonego z powstaniem republiki i zawierającego w sobie ideę życzliwości wobec innych, otwartości i pogody ducha. Obecność „uśmiechu Francji, jej żartobliwej a głębokiej mądrości” (Boy-Żeleński 1956: 122), która pozwala pisać o sprawach wielkich i ważnych bez zbędnego patosu, jest wyraźnie wyczuwalna w książkach poświęconych rodzinie, przeznaczonych dla najmłodszych czytelników. W większości francuskojęzycznych utworów informacje na temat różnych sposobów funkcjonowania rodziny podawane są w formie sfabularyzowanej, a połączenie popularnonaukowego charakteru z literacką formą utworu sygnalizowane jest już w tytułach: *Touttes les familles de mon village* (Wszystkie rodziny w mojej wiosce) czy *Et toi, ta famille?* (A ty, jaką masz rodzinę?)³.

Zarówno *Toutes des famille de mon village* Ophélie Celier i Thomasa Pieta (Paris 2021) jak i *Et toi, ta famille?* Charlotte Bellière i Jana De Haes’a (Bruxelles 2021) mają wyraźnie zarysowaną ramę fabularną. W pierwszej z nich główna bohaterka i narratorka opisuje mieszkańców swojej rodzinnej miejscowości. Tak rozpoczyna opowieść: „Wioska, w której mieszkam jest bardzo mała. Tak mała, że znajduje się w niej tylko dziewięć domów! Ale w każdym z nich mieści się cały świat...” (Celier, Piet 2021: 1). Na towarzyszących tekstowi ilustracjach autorstwa Ariane Caldin miasteczko wygląda baśniowo – niewielkie, różnorodne pod względem architektonicznym domki malowniczo rozsypane są u stóp wzgórza. Przygląda im się kilkuletnia dziewczynka, siedząca na przeciwległym zboczu. Ma zadowoloną minę, a i ton narracji świadczy o jej dobrym samopoczuciu i akceptacji rodzinnej miejscowości. Z radością opowiada o swojej rodzinie i o mieszkańcach pobliskich domów. Główna bohaterka ma dwie mamy, w ich sąsiedztwie mieszka czwórka dzieci z ojcem, dalej Lui i jej transpłciowy tata, para bezdzietna z wyboru, rodzina zrekonstruowana, ekscentryczni mieszkańcy domku na drzewie, chłopiec pozostający pod opieką dziadków, Julie dorastająca w rodzinie adopcyjnej i wreszcie trzech mali chłopcy z mamą i niepełnosprawnym ojcem. Dziewczynka w żaden sposób nie komentuje opisywanej różnorodności, bo każda z przedstawionych sytuacji jest dla niej najzupełniej normalna. Aria

3 W całym artykule cytaty z francuskojęzycznych książek dla dzieci w moim przekładzie.

jest wolna od uprzedzeń – wyróżnikami poszczególnych domów nie są dla niej kwestie związane z płcią czy orientacją seksualną rodziców, kolorem skóry bądź liczbą dzieci. W rodzinach swoich sąsiadów dostrzega różnorodność w sobie tylko właściwy sposób: u jednych zawsze można liczyć na pyszną przekąskę, inni organizują wspaniałe piżamowe przyjęcia, u kolejnych atrakcją jest przejażdżka dużym i szybkim autem.

Wydana w belgijskiej oficynie książka *Et toi, ta famille?* nie ma wyraźnie zarysowanego narratora – oparta jest na dialogach i wypowiedziach, graficznie przyporządkowanych widocznym na ilustracjach postaciom, co nadaje jej nieco komiksowy charakter. Akcja opowieści osadzona została na miejskim podwórku, gdzie grupa dzieci bawi się „w dom”. Jeden z chłopców zaprasza do zabawy nową koleżankę, dzieci rozdzielają pomiędzy siebie zadania i przy okazji rozmawiają o swoich rodzinach. Zadania w zabawie nie są przyporządkowane genderowo – gdy „nowa” nie chce przyjąć roli mamy, kolega bez oporów zgadza się na zamianę, mówiąc „więc ty bądź tatą, a ja będę mamą” (Bellière, De Haes 2021). Dzieci, rozmawiając o różnorodności rodzin, odkrywają plusy każdego modelu zdecydowanie przewyższające ewentualne mankamenty. Optymistyczny sposób przedstawienia rozstania rodziców czy innych rodzinnych perturbacji nie razi naiwnością, bo w naturalny sposób wyrasta z dialogu – dzieci dobrze się czują w swoich domach i z radością o nich opowiadają współtworząc obraz zróżnicowany i zawsze pozytywny.

W przeznaczony dla najmłodszych czytelników książce obrazkowej *Familles* (Rodziny) Georgette (Paris 2020) narrator nie ujawnia się. Koncepcja książki zakłada lekturę familijną – rodzic czyta i objaśnia dziecku, co pokazano na ilustracjach. Króciutkie, czasem jednozdaniowe teksty są punktem wyjścia do rozmowy zainspirowanej prostym obrazkiem, który kryje w sobie potencjalną historię. Bohaterowie widoczni na kolejnych grafikach ukazani zostali w zindywidualizowany sposób i osadzeni w konkretnych sytuacjach. Nie są wyłącznie reprezentantami wybranych opcji z bogatej palety rodzin, ale mają swoje upodobania, zajęcia i wspomnienia. Samotna matka z synkiem bawią się nad morzem, bezdzietna para obejmuje się w tańcu, a starszy pan głaszcze psa i rozmyśla o dawnych czasach uwiecznionych na małżeńskim portrecie widocznym za jego plecami.

2. Jaka rodzina dla polskiego czytelnika?

Książki poświęcone rodzinie, które w latach 2018–2021 ukazały się w polskich wydawnictwach, to przede wszystkim przekłady utworów brytyjskich lub niemieckich: *All About Families* (*Wszystko o rodzinach*) Felicity Brooks (Brooks

2019), *In Every Hause, On Every Street (W każdym domu na każdej ulicy)* Jess Hitchman i Lili La Baleine (Hitchman, La Baleine 2020) czy *Alles Familie!: Vom Kind der neuen Freundin vom Bruder von Papas früherer Frau und anderen Verwandten (To wszystko rodzina! O dziecku nowej partnerki brata poprzedniej żony taty i o innych krewnych)*⁴ Alexandry Maxeiner i Anke Kuhl (Mexeiner, Kuhl 2019). Książka *Wszystko o rodzinie* (przetłumaczona z języka angielskiego) pokazuje różne modele więzi rodzinnych, prezentuje drzewo genealogiczne, objaśnia różne stopnie pokrewieństwa, przybliża różne zaaranżowane domy i mieszkania czy zróżnicowane kulturowo posiłki. *W każdym domu na każdej ulicy* to wierszowana, (w oryginale anglojęzyczna), opowiadka o jednej, dość tradycyjnej rodzinie – mama i tata z dwójką dzieci wspólnie gotują, bawią się, śpiewają, odpoczywają, wykonują codzienne obowiązki i budują wzajemne relacje. Istotnym elementem tej książki jest wszywka z rozkładaną ilustracją, na której przez okna zaglądać można do innych mieszkań tej samej kamienicy i śledzić życie innych rodzin. W przetłumaczonej z języka niemieckiego książce *To wszystko rodzina* omówiono nie tylko różne modele rodziny, ale także kwestie sposobu zwracania się do rodziców (również przybranych), emocji towarzyszących rodzinnym relacjom, stylu życia i różnych sposobów spędzenia wolnego czasu.

Oryginalnie polska książka dla dzieci omawiająca różnorodność rodzin ukazała się w popularnej serii wydawniczej *Kicia Kocia i Numuś* autorstwa Anity Głowińskiej (Głowińska 2018). Kanwą tomu zatytułowanego *Bardzo fajna rodzina* jest prosta historyjka: główni bohaterowie wybierają się na przyjęcie urodzinowe, po drodze mijają wiele domów i mieszkań, przez okna obserwują toczące się tam życie. Wszystkie rodziny – według Kici Koci tłumaczącej młodszemu bratu otaczający świat – są „fajne”, „sympatyczne”, „super”, „fantastyczne” lub „niezwykłe” (Głowińska 2018 b.n.s.⁵). Te niezbyt wyszukane, ale pełne akceptacji określenia są wyrazem przekonań o wartości rodziny, niezależnie od jej specyfiki i indywidualnych cech. W otwieranych okienkach, przez które można podglądać cudze życie widać bliskich zgromadzonych przy wspólnych posiłkach, na przyjęciach urodzinowych, siedzących przy stole, wspólnie spędzających czas. W rolach opiekuńczych przedstawiono przede wszystkim kobiety – to one pracują w kuchni, mieszają w garnku, piastują dzieci i układają

4 Taki tytuł – wierny wobec oryginału – widnieje na stronie tytułowej książki. Na okładce pojawia się w zmienionej formie, w której zachowano niemiecki szyk zdania zmieniając sens wypowiedzi zapewne po to, aby nie ingerować w graficzny projekt oryginalnej okładki.

5 Skrótom b.n.s. każdorazowo oznaczam brak numeru stron w książkach dla dzieci.

je do snu. Mężczyźni oddają się pracy lub kreatywnym rozrywkom – widzimy artystę malarza, cukiernika, projektanta czy architekta przy desce kreślarskiej, chłopaka grającego na gitarze. W dbałości o równowagę w twórczych rolach ukazano również kilka kobiet – jedna z bohaterek czyta książkę, dwie pracują przy biurkach, młoda dziewczyna gra na skrzypcach.

3. Rodzinna norka

Większość książek dla dzieci pozytywnie wartościuje ukazywane rodziny w nieco bardziej subtelny sposób niż Kicia Kocia, eksponując poczucie bezpieczeństwa oraz atmosferę miłości i wzajemnego wsparcia. We francuskiej *Familles* pierwszej ilustracji przedstawiającej tradycyjną rodzinę nuklearną (mama, tata, dwoje dzieci) towarzyszy opis „Rodzina jest jak gniazdo, jak jaskinia. Czujemy się w niej chronieni i kochani” (Georgette 2020 b.n.s.). W zakończeniu powraca podobna myśl: „jeśli chcesz stworzyć rodzinę, ważne aby włożyć w to dużo miłości” (Georgette 2020 b.n.s.).

Obserwacje badaczy dotyczące zmiany obrazu rodziny, po 1980 roku coraz częściej przedstawianej jako środowisko opresyjne dotyczą literatury dla dzieci starszych i dla młodzieży (Heska-Kwaśniewicz 2007: 9; Wójcik-Dudek 2007: 166). Utwory dla najmłodszych czytelników poruszają niekiedy tę trudną tematykę, odwołując się do konwencji baśniowej (Pytlos 2007: 73–98), zwykle jednak ukazują dom jako środowisko bezpieczne i wspierające. Taka wizja jest nie tyle odzwierciedleniem rzeczywistości, co swego rodzaju postulatem socjologicznym i pedagogicznym – dla małych dzieci obecność bliskich stanowi gwarancję bezpieczeństwa, a zadaniem dorosłych jest utrzymanie takiego stanu rzeczy nawet w obliczu rodzinnych kryzysów. Taką właśnie rolę rodziny eksponują książki dla dzieci o charakterze edukacyjnym, omawiające role, funkcje, różnorodność i sposób funkcjonowania rodziny.

W literaturze dla dzieci dom jest miejscem przytulnym i bezpiecznym – przypomina gniazdo, jaskinię (według *Familles*) czy norkę, w której można się schronić. Alicja Baluch, odwołując się do Bachelardowskich topofilii (prostych obrazów odzwierciedlających pozytywne przestrzenie chronione przed wszelkimi zagrożeniami), pisała:

W literaturze dla dzieci bachelardowskie topofilie tworzą zręby świata przedstawionego. Obecne w nim obrazy Domu objawiają się przede wszystkim w opisywanych Pudłach, Piórnkach, Szufładach, Komórkach, szafach, a także w Muszlach i Gniazdach. Bo tak naprawdę tylko te Komórki i Kąty nadają się do zamieszkania. Mieszka ten, kto umie

„przycupnąć”, a najbardziej nadaje się do tego przycupnięcia Norka. Można do niej wejść, skulić się, nakryć, zamknąć oczy i ogrzać się – wypić herbatkę, zatrzeć ręce, podać ręce, objąć się, przytulić, pokołysać, a może też pokołować albo potaćzyć... (Baluch 2007: 301–302).

4. Różnorodność – ale jaka?

Wszystkie przywołane książki prezentują zróżnicowane modele życia rodzinnego, budując przesłanie, że każda rodzina jest inna, ale wartościowa, ponieważ daje poczucie bezpieczeństwa, akceptację i wsparcie. To cechy definiujące dom, jego stałe wyznaczniki niezależne od prezentowanych różnic. Kryteria, według których w poszczególnych utworach przedstawiono zróżnicowanie rodzin, są rozmaite. Obok tradycyjnej struktury złożonej z mamy, taty i dwójki dzieci – w większości książek ukazanej na początku i stanowiącej model, wobec którego określa się różnorodność pozostałych układów – obecne są rodziny, gdzie dziećmi opiekuje się tylko jedno z rodziców, rodziny zrekonstruowane, adopcyjne, zróżnicowane etnicznie, LGBT+ oraz takie, które w składzie mają osobę z niepełnosprawnością. Wśród czynników różnicujących pojawiają się uwarunkowania dotyczące różnych dziedzin życia i rozmaitych porządków. Są one odzwierciedleniem problemów z akceptacją i empatią, jakich może doświadczyć już bardzo małe dziecko lub też mają takim problemom zapobiegać. Przesłanie dydaktyczne wszystkich przywołanych książek jest bardzo jasne: dobra jest każda rodzina otaczająca miłością i wsparciem. Osoby zagrożone wykluczeniem społecznym, które mogą być postrzegane jako mniej wartościowe, zostają ukazane jako posiadające potencjał stworzenia domu i dobrze funkcjonującej wspólnoty. Samotni rodzice, osoby niebinarne, bezdzietne, z niepełnosprawnościami, pochodzące z różnych kultur mogą budować rodziny, które będą dobrze pełniły swoje funkcje. Literatura dla dzieci stanowi w tym ujęciu odzwierciedlenie dyskursu toczącego się w psychologii, dotyczącego nowego sposobu definiowania rodziny (Janicka, Liberska 2014; 98). W książkach dla dzieci nie chodzi jednak o dookreślenie omawianego pojęcia. Mają one raczej zapobiegać nierównemu traktowaniu dzieci dorastających w różnie zorganizowanych domach, w literaturze francuskiej w odwołaniu do idei równości przywodzącej na myśl hasła ze sztandarów Wielkiej Rewolucji Francuskiej, a w literaturze polskiej w nawiązaniu do postulatu tolerancji i empatii wobec innych.

W książce *Bardzo fajna rodzina* z serii *Kicia Kocia i Nunus* różnorodność w większości przypadków pozostaje niedookreślona lub pozostawiona w domyśle. Kicia Kocia i Nunus zaglądając przez okna do różnych domów mają okazję zobaczyć rodzinę mieszaną etnicznie i ciemnoskórą, rodzinę z osobą

z niepełnosprawnością, wnuki opiekujące się dziadkami w rodzinach wielopokoleniowych czy dwie dziewczyny zajmujące jedno mieszkanie (może studentki wspólnie wynajmujące stancję, a może dzielącą życie parę). Obraz rzeczywistości, który proponuje ta książka jest dość zrównoważony, a interpretacja poszczególnych obrazków w dużej mierze zależy od dziecka (które zwróci uwagę na wybrane elementy) oraz dorosłego lektora (który może w indywidualny sposób skomentować niektóre ilustracje). Obrazki pozwalają snuć historię sąsiedzkich relacji i generować fabuły adekwatne do doświadczeń czytelnika. W dostępnej na polskim rynku książce *Wszystko to rodzina* przetłumaczonej z języka angielskiego, zróżnicowanie struktur rodzinnych ukazane jest wprost, bez aluzji, wartościowania czy fabularnej ramy. W zestawieniu sporządzonym na pierwszych stronach książki widać rodziny o przeróżnym składzie: jedno lub dwoje rodziców z dziećmi, pary gejów i lesbijek, dziadków opiekujących się wnukami, osoby bezdzietne i z niepełnosprawnościami. Widoczne jest zróżnicowanie etniczne i kulturowe (obok rodziny w punkowej stylizacji stoi charakterystycznie ubrane małżeństwo amiszów czy wyznawców islamu), także rodziny adopcyjne (można to rozpoznać po różnym kolorze skóry rodziców i dziecka).

Osoby w podeszłym wieku są bohaterami zarówno polskich jak i francuskich książek o rodzinie, choć funkcjonują w nich nieco inaczej. Opiekują się wnukami, mają własne zainteresowania, czasem sami wymagają opieki lub prowadzą aktywne życie. Kicia Kocia i Nunus, zaglądając do okien, mogą zaobserwować kilka wyrazistych sytuacji z udziałem starszych ludzi. Chłopiec podaje posiłek starszej pani – zapewne babci – leżącej w łóżku, inny czyta gazetę dziadkowi, dwoje staruszków cieszy się z wizyty córki czy wnuczki z nowonarodzonym dzieckiem. O istotnej roli dziadków w życiu wnucząt pisała Jolanta Szcześniak, odnosząc swoje rozważania przede wszystkim do literatury młodzieżowej (Szcześniak 2007: 104). Omówiona przez nią rola towarzyszy zabaw i wspierających mentorów żywo obecna także w polskiej literaturze dla najmłodszych, we francuskich utworach pojawia się znacznie rzadziej. W książkach francuskojęzycznych dziadkowie niekiedy przejmują opiekę nad wnukami, jeśli rodzice nie mogą pełnić swoich obowiązków, jak ma to miejsce w przypadku Sofiane oraz jej roztańczonych babci i dziadka (*Toutes familles...*). Narratorka tej opowieści, mała Arien, w charakterystyczny dla siebie sposób zauważa, że koleżanka zwraca się do opiekunów „babciu” i „dziadku” oraz że są oni starsi od jej własnych rodziców, jednak jako najistotniejszy element charakteryzujący tę rodzinę wskazuje zamiłowanie do tańca. Rodzina Sofiane gotowa oddawać się pługom od rana do wieczora, świetnie się przy tym bawiąc i organizując wspólnie imprezy pizamowe. Wiele starszych osób ukazanych jest w towarzystwie zwierząt domowych, z którymi tworzą specyficzną rodzinę, ciesząc się dniem

dzisiejszym lub wspominając dawne czasy. Powinność odwiedzania dziadków, wyraźnie zaakcentowana w książce Anity Głowińskiej, w utworach francuskich w ogóle nie jest podejmowana, a samotne czy po prostu indywidualne życie, również w podeszłym wieku, nie ma negatywnych konotacji. Starsza pani spędzająca czas w towarzystwie ośmiu kotów – bohaterka picturebooka *Familles* – wydaje się całkiem zadowolona. Pan w podeszłym wieku – bohater tej samej książki – żyje w świecie wspomnień i w otoczeniu zdjęć rodzinnych, na których widać jednak jego zmarłą żonę, nie wnuki.

5. Różnorodność jako norma

Książkom dla dzieci dostępnym na polskim rynku wydawniczym zdecydowanie brak swobody, otwartości i lekkości obecnej we francuskich publikacjach, ukazujących różnorodne modele życia domowego tak, że cechy potencjalnie kontrowersyjne schodzą na drugi plan, stając się jednymi z wielu elementów charakteryzujących przedstawianą rodzinę. W *Toutes les familles de mon village* (Wszystkie rodziny w mojej wiosce) istotną rolę w prezentacji różnic odgrywają ilustracje, dzięki którym wprowadzono m. in. elementy różnorodności etnicznej, niezwerbalizowane w słownej warstwie utworu. Metafory i interferencje znaczeniowe budowane są wewnątrz warstwy graficznej utworu, jak często dzieje się to w picturebookach (Łapiński 2020: 441). Dwie mamy głównej bohaterki zdecydowanie różnią się karnacją, a podobieństwo rysów twarzy czy koloru włosów pozwala z dużym prawdopodobieństwem zgadnąć, która z nich jest biologiczną matką dziewczynki. Aria nie wspomina o tych różnicach, bo ich najprawdopodobniej nie widzi – nie zna jeszcze kulturowych pojęć dotyczących różnorodności rasowej. Na dziecięcych rysunkach przywoływanych (jakby cytowanych) w obrębie ilustracji Adriane’a Caldin’a obie mamy naszkicowane są bardzo podobnie, tą samą kredką i różnią się tylko fryzurami – jedna ma burzę złotych loków spiętych w kok, druga – długie, ciemne włosy. Główna bohaterka jednym tchem wymienia różne aktywności, które wspólnie – z obiema mamami – podejmuje: razem śpiewają, śmieją się, rysują, grają w piłkę, w klasy i czytają książki. Ukazaną w tej książce różnorodność dotyczącą koloru skóry czy przynależności etnicznej zauważyć może wyłącznie odbiorca przygotowany już do tego przez kulturę. Narratorka nie podkreśla tych cech, skupiając się wyłącznie na modelu życia i sposobach spędzania czasu w kolejno prezentowanych rodzinach.

W *Et toi, ta famille?* (A twoja rodzina?) również ukazane zostały różne typy rodzin. Główną bohaterkę wychowują dwie mamy, jej kolega ma tylko mamę, która świadomie zdecydowała się na samotne macierzyństwo.

Kolejna dziewczynka mieszka z tatą i tęskni za mamą, która wyjechała gdzieś daleko. Rodzice dwojga dzieci rozwiedli się i założyli nowe rodziny. Wśród bohaterów jest też chłopiec, który został adoptowany – ma jasną skórę, podobnie jak jego adopcyjni rodzice, może dlatego, że książka, choć napisana po francusku powstała w Belgii, gdzie problemy związane z różnorodnością etniczną są mniej bolesne niż we Francji. Ten aspekt różnorodności jest jednak sygnalizowany na ilustracjach (wśród jedenaściorga bawiących się razem dzieci troje ma ciemną skórę, a jedno azjatyckie rysy). Kiedy w zabawie przydzielane są role, jedna z dziewczynek mówi zmartwiona „Nie mogę być jej mamą. Popatrz, wcale nie wyglądamy podobnie” i przykłada swoje przedramię do ręki koleżanki, aby uzmysłowić innym dzieciom różnicę dotyczącą koloru skóry. Inne dziecko natychmiast rozwiewa jej wątpliwości – wyjaśnia:

Tak, tak, to możliwe! Ja nie mam takiego samego koloru skóry jak mama. A tata ma jeszcze inny kolor. [...] Można być mieszanką swoich rodziców albo być adoptowanym, jak ja (Bellier, De Haes 2021: b.n.s.).

W *Familles* Georgette prezentacja różnych typów rodzin rozpoczyna się od przedstawienia tradycyjnej rodziny nuklearnej (mama, tata, dwoje dzieci), jednak już na kolejnych stronach pojawiają się informacje o tym, że rodzina może liczyć dwie, trzy lub wiele osób. Dwuosobowe rodziny ukazane na ilustracjach – to para bezdzietnych dorosłych oraz mama z synkiem. Wszyscy ukazani są w sytuacjach budzących pozytywne skojarzenia (np. na plaży), uśmiechają się, obejmują, wyglądają na zadowolonych. Ilustracje wyraźnie sygnalizują, że w każdej rodzinie można być szczęśliwym. Większość autorów omawianych książek unika słów nacechowanych negatywnie – nie piszą o rozpadzie rodziny i pomijają dyskomfort wywołany rozwodem rodziców. Georgette na przykład używa określenia „rodzina w wielu częściach”⁶ (Georgette 2020 b.n.s) i przechodzi płynnie do opisu rodziny zrekonstruowanej, w której „część jednej rodziny i część innej rodziny stwórzą nową rodzinę”⁷ (Georgette 2020 b.n.s).

W większości francuskich książek dla dzieci obraz rodziny zrekonstruowanej to pretekst, aby opowiedzieć o różnorodności etnicznej. Na ilustracji w *Familles* na rodzinnej kanapie siedzą blada i rudowłosa mama oraz podobna do niej córka z pierwszego małżeństwa, a do ciemnoskórego taty przytula się również ciemnoskóry chłopiec (zapewne syn z poprzedniego związku).

6 Woryginalne „la famille en plusieurs morceaux”.

7 Woryginalne „un morceau va se coller à un autre morceau et fabrique une nouvelle famille”.

Niemowlę, które tata trzyma na rękach ma skórę jasnobrązową. W *Familles Georgette* ukazano również rodziny LGBTQ, w których dzieci mają „dwóch tatusiów albo dwie mamusie” (Georgette 2020 b.n.s.). Nieco naiwnej warstwie werbalnej, odwołującej się do dziecięcego leksykonu pojęć, towarzyszy starannie skonstruowana narracja ikonotekstowa (Dymel-Trzebiatowska 2021: 13). Postaci na ilustracjach (adresowanych przecież do małych dzieci) ukazane są dość schematycznie, bez zbędnych szczegółów, rodzice z par jednopłciowych jednoznacznie wpisują się w sposób przedstawiania konkretnej płci – mężczyźni mają krótkie włosy, czasem brodę lub wąsy, kobiety zwykle mają dłuższe fryzury, wyraźnie zarysowany biust, czasem biżuterię (zwłaszcza kolczyki czy klipsy). Obrazu różnorodności dopełnia rodzina adopcyjna, która – oczywiście – pozwala pokazać również zróżnicowanie etniczne czy kulturowe (rodzice o jasnej skórze adoptowali ciemnoskórego chłopczyka). Istotnym elementem rodziny są też zwierzęta towarzyszące osobom samotnym. Na ostatniej ilustracji w *Familles* uśmiechnięta starsza pani siedzi w fotelu w towarzystwie ośmiorga kotów. Poniżej widnieje żartobliwy podpis „Rodzina czasem jest bardzo owłosiona” – cecha ta dotyczy nie tylko kotów, ale również ich właścicielki obdarzonej bujną czupryną oraz kilkoma bardzo widocznymi włosami na brodzie.

Książki dostępne w języku polskim przedstawiają temat rodziny niezwykle poważnie, bez francuskiej żartobliwości. Jedynym z niewielu przejawów humoru – który z pewnością zostanie życzliwie przyjęty przez kilkuletnich czytelników – jest przedstawienie zróżnicowanego stosunku do hałasu i odgłosów towarzyszących ludzkiej fizjologii, zaprezentowane w książce *To wszystko rodzina* przetłumaczonej z j. niemieckiego:

W niektórych rodzinach jest ciągły hałas. Wszyscy mówią dużo i głośno, grają na jakichś instrumentach, często się kłócą, biegają i tupią, chrapią albo głośno puszczają bąki. W innych rodzinach jest zawsze bardzo spokojnie. Wszyscy mówią albo bardzo cicho, albo wcale. Nikt nie puszcza bąków. A jeśli już, to tylko w ubikacji (Maxeiner, Kuhl 2019).

W wielu omawianych książkach różnorodność trąci innością, jak gdyby dziecięcemu czytelnikowi trudno było oderwać się od myślenia, że wzorcem rodziny pozostaje jego własna, złożona – jak się milcząco zakłada – z mamy, taty i dzieci. W innych encyklopedyczne wyliczenie różnych sposobów funkcjonowania rodziny pozbawione zostało wartościowania, a skonstruowana w ten sposób książka poza dostarczeniem informacji nie niesie żadnego głębszego przesłania. Zróżnicowanie przejawiające się w wielu aspektach, postrzegane jako

bogactwo i źródło radości, najwyraźniej pojawia się we francuskich książkach dla dzieci *Touttes les familles de mon village* i *Familles*.

Poświęcony rodzinie tom z serii „Kicia Kocia i Nunus” nie przykuł uwagi recenzentów, choć na łamach internetowych serwisów i blogów znaleźć można wiele głosów na temat tego cyklu. Autorzy poszczególnych wypowiedzi podkreślają użyteczność książek Anity Głowińskiej (Pasikowska-Klica, dostęp 2022), które sprawdzają się w objaśnianiu dzieciom codziennych sytuacji i norm społecznych i zwracają uwagę na dużą popularność cyklu, który stał się projektem rynkowym (książkom towarzyszą gry i maskotki) (Biegajski, dostęp 2022). Świadectwem recepcji omawianych tu książek przełożone na język polski z niemieckiego lub angielskiego są wypowiedzi blogerek, wysoko oceniających poszczególne utwory (Pasikowska-Klica, dostęp 2022; „Czytelnicze podwórko”, dostęp 2022) i zwracających uwagę na potrzebę rozmowy o wszelkich kontrowersjach, jakie wiążą się ze sposobem postrzegania rodziny (Jankowska, dostęp 2022). Żadna z przywołanych książek nie wywołała wielkiej dyskusji, między innymi dlatego, że tematy potencjalnie kontrowersyjne są w nich ledwie sygnalizowane i giną wśród innych szczegółów. Ślady francuskiej recepcji omawianych tu książek to raczej omówienia i teksty o charakterze informacyjnym, niż rozbudowane recenzje krytycznoliterackie (Jules et Tao, dostęp 2022). Analizowane tu książki wśród francuskojęzycznych odbiorców nie budzą żadnych kontrowersji. Nieco bardziej pogłębione wypowiedzi dotyczą książki *Toutes les familles de mon village*, jest to jednak spowodowane raczej popularnością całej twórczości Ophélie Celier i Thomasa Pieta, a nie tematyką konkretnej książki (Olafa Ayed, dostęp 2022).

6. Rodzina w utworach literackich

Omawiane książki w założeniu mają informacyjny i prezentacyjny charakter, a fabuła – obecna m. in. w *Touttes les familles de mon village* i w *Et toi, ta famille?* – ma ułatwić przedstawienie zróżnicowanych obrazów rodziny. Pozostaje pytanie, na ile prezentowane w nich idee znajdują swoje odzwierciedlenie w utworach literackich przeznaczonych dla najmłodszych czytelników. Zagadnienie to wymagałoby obszernego omówienia w odrębnym artykule, ale nawet wstępne badania pokazują, że w literaturze pięknej dla dzieci różnorodność modeli rodziny ukazana jest w niewielkim stopniu. Zarówno w polskich jak i we francuskich książkach przeznaczonych dla najmłodszych dominuje tradycyjna rodzina nuklearna, w której heteroseksualni rodzice wychowują jedno, dwoje rzadziej troje dzieci. Obraz ten nie jest wolny od rysów patriarchy, gdyż dziećmi najczęściej opiekuje się mama, która nie pracuje lub pracę zawodową

łączy z obowiązkami rodzinnymi. Tata bawi się z dziećmi, wybiera się na spacer czy zasiada do posiłków, ale często jest nieobecny, ponieważ pracuje. Oczywiście, w najnowszej literaturze dla dzieci znajdziemy opowieści o samotnym rodzicielstwie czy życiu z niepełnosprawnością, ale są to zazwyczaj główne tematy opowieści o charakterze nieco terapeutycznym. Brak natomiast historii ukazujących różne rodziny w sposób nienacechowany wartościująco czy emocjonalnie, w których cecha różnicująca nie stanowiłaby problemu wymagającego przepracowania. Kiedy wyłączone zostają kryteria poprawności politycznej, determinujące prezentację zróżnicowanych wzorców, świadomość różnorodności gaśnie.

W popularnej serii książek o Jadzi Pętelce autorstwa Barbary Supeł z ilustracjami Agaty Łukszy to mama opiekuje się dziećmi, chodzi z nimi na spacer, zalicza wizyty lekarskie, pierze, sprząta, gotuje. Tata Jadzi i Stasia pojawia się na kartach książek dość rzadko – odbiera synka z przedszkola lub zostaje w domu z Jadzią, kiedy Staś idzie z mamą do lekarza. Obecność ojca w domu wiąże się z atmosferą święta i poczuciem wyjątkowości. Staś, szukając dobrych stron chorowania, znajduje niewątpliwy plus: „Tata czasem bierze wtedy wolne w pracy albo pracuje w domu. Wtedy jest prawie tak fajnie jak w weekendy, kiedy wszyscy są razem i mogą się wylegiwać w łóżku do południa” (Supeł 2019: 19). Nie inaczej sprawy się mają w przeznaczonych dla najmłodszych czytelników książkach Rafała Witka. Kiedy rodzice Maliny – bohaterki *Przedszkola imienia Barbary Wiewiórki* – nie mogą znaleźć dla swojej córki miejsca w przedszkolu, z góry wiadomo, że obowiązek opieki spadnie na matkę i skomplikuje jej życie zawodowe. Zmartwiona wzdycha: „Co my teraz zrobimy? [...] Babcia chora, a ja nie mogę zabierać Maliny ze sobą do pracy! Ona ma tylko pięć lat!” (Witek 2020: 5). Podobny obraz rodziny wyłania się z francuskich książek dla dzieci. Nawet w opowiastkach Thierry’ego Lenaina o małej Zazie (Lenain 1998; Lenain 2010) główna bohaterka i jej najlepszy przyjaciel dorastają w rodzinach, gdzie matki zajmują się domem i dziećmi a ojcowie chodzą do pracy. Lenain przełamuje wiele stereotypów – bohaterka jego książek świetnie wspina się na drzewa i lubi grać w piłkę, podczas gdy jej kolega z zainteresowaniem przygląda się różowej sukience. Odejdźcie od schematycznego myślenia dotyczącego dzieci oraz podejmowanych przez nie ról związanych z płcią w niewielkim stopniu jednak objęło rodziców głównych bohaterów, ukazanych w dość tradycyjnych rolach. W najnowszej literaturze polskiej dla najmłodszych pewien wyłom w stereotypowym ukazywaniu rodziny stanowi cykl książek o Puciu Marty Galewskiej-Kustry. Pucio, jego siostra Misia i małeńkie Bobo mieszkają z mamą i tatą (Galewska-Kustra 2019: 1–2; Galewska-Kustra 2021b: 1–2). Rodzice dzielą między siebie domowe obowiązki. Tata czasem przygotowuje śniadanie,

aby mama mogła nieco dłużej pospać i choć pracuje poza domem, uczestniczy w życiu dzieci, w ich zabawach, spacerach, ubieraniu czy układaniu do snu (Galewska-Kustra 2020b: 3–4). Ciekawą bohaterką, wprowadzającą innowację do schematycznego obrazu rodziny, jest też ciotka Pucia – niezależna singielka uprawiająca wolny zawód, która w jednym z tomów wynajmuje kamper i zabiera całą rodzinę na wakacje (Galewska-Kustra 2020b: 5–6).

Wszystkie przywołane opowiadki budują obraz rodziny, która daje wsparcie, miłość i poczucie bezpieczeństwa, jak napisała Georgette, jest jak gniazdo i jak jaskinia (Georgette 2020 b.n.s.). Być może to przejaw odwróconego dydaktyzmu, kierowanego do opiekunów pośredniczących w dziecięcej lekturze – specyficzny apel, aby rodzina była źródłem wsparcia i aby dorośli o to zadbali, niezależnie od sytuacji. Takie literackie przesłanie jest jak najbardziej zrozumiałe, ale szkoda, że źródłem siły bardzo rzadko w literaturze dla dzieci bywa rodzina niestandardowa, zbudowana przez matkę-singielkę, matkę i ojczyma, dwóch ojców, rodzica z niepełnosprawnością czy mieszana etnicznie. Familijna różnorodność w literaturze dla dzieci nie jest przezroczysta, skupia na sobie uwagę, stanowi potencjalny kłopot. Kochające się rodziny – w życiu i literackiej fabule – mogą sprawnie wypełniać swoje funkcje mimo dzielących ich różnic, pokonując w codziennym życiu wynikające z różnorodności problemy, które wydają się niezbywalne i nieuchronne. W polskiej literaturze dla dzieci różnorodność wciąż pozostaje innością, zauważaną i postrzeganą jako odstępstwo od normy. Polskiemu czytelnikowi pozostaje więc czekać najpierw na książki, które przedstawią różne modele funkcjonowania rodziny tak pogodnie, jak ma to miejsce w *Toutes familles de mon village*, a później wyglądać literatury, w której różnorodność ukazanych familii w naturalny sposób zostanie wpisana w fabułę, nie stając się głównym tematem utworu.

| Bibliografia

- Ayed Olafa, (2021), *Corréze: „Toutes les familles de mon village” un livre jeunesse inclusive pour „normalizer ce qui est normal”*, „France tv info” 19.09., <https://tinyurl.com/cnksb9pa> [dostęp: 8.12.2022].
- Baluch Alicja (2007), *Topofilie w porządku dziecięcej lektury*, w: *Podręczniki do kształcenia polonistycznego w zreformowanej szkole – koncepcje, funkcje, język*, red. Helena Synowiec, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków, s. 301–310.
- Bednarek Magdalena, Kocznur Agnieszka (2022), *Wprowadzenie*, w: *Queer i gender w nowych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży*, red. Magdalena Bednarek, Agnieszka Kocznur, Wydawnictwo „Poznańskie Studia

- Polonistyczne”, Poznań, s. 7–24. DOI: <https://doi.org/10.14746/amup.9788367305006>
- Bellière Charlotte, De Haes Ian (2021), *Et toi, ta famille?*, Alice Jeunesse, Bruxelles.
- Biegajski Paweł (2021), *Kicia Kocia i Nunuś. W co się ubierzemy?* Anita Głowińska – recenzja, „Mechaniczna kulturacja”, 9.06., <https://tinyurl.com/3nefy758> [dostęp: 8.12.2022].
- Bourdieu Pierre (2001), *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków.
- Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude (2011), *Reprodukcja: elementy teorii systemu nauczania*, przeł. Elżbieta Neyman, wstęp i red. nauk. Antonina Kłoskowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Brooks Felicity (2019), *Wszystko o rodzinach*, przeł. Paulina Kielan, Papiilon, Poznań.
- Brooks Felicity (2018), *All about Families*, Usborne Publishing, London.
- Celier Ophélie, Piet Thomas (2021), *Toutes les familles de mon village*, il. Ariane Caldin, Petit Kiwi, Paris.
- Douru Muriel (2019), *L'arc en ciel des familles*, KTM éditions, Paris.
- Dryjańska Anna (2015), *Nie tłumaczmy bigoterii, homofobii i transfobii biologią*, „Krytyka Polityczna”, 1.06., <https://tinyurl.com/2j3u7h3b> [dostęp: 8.12.2022].
- Dymel-Trzebiatowska Hanna (2021), „Ukochane dziecko ma wiele imion”. Definicje nowoczesnej książki obrazkowej – analiza, w: *Synergia obrazów i słów*, red. Hanna Dymel-Trzebiatowska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, s. 11–30.
- Georgette (2020), *Familles*, Didier Jenesse, Paris, <https://tinyurl.com/2p86pchf> [dostęp: 12.05.2023].
- Głowińska Anita (2018), *Kicia Kocia i Nunuś. Bardzo fajna rodzina*, Media Rodzina, Poznań.
- Heska-Kwaśniewicz Krystyna (2007), *Wstęp*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po 1980 roku)*, red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 8–27.
- Hitchman Jess, La Baleine Lili (2019), *In Every House, on Every Street*, Little Tiger Press, London.
- Hitchman Jess, La Baleine Lili (2020), *W każdym domu na każdej ulicy*, przeł. Anna Kapuścińska, Wilga, Warszawa.
- Jankowska Anna (2019), *To wszystko rodzina!*, „Nie tylko dla mam”, 10.01., <https://tinyurl.com/3uk7jpyu> [dostęp: 8.12.2022].
- Jules et Tao, *Familles*, (2022), „Littérature enfantine”, 2.08., <https://tinyurl.com/3d4nykr7> [dostęp: 12.05.2023].

- Kaniewska Bogumiła (2015), *Alicja i inne... O niegrzecznych bohaterkach literatury dziecięcej*, w: *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, red. Joanna Grądział-Wójcik i in., Pasaże, Kraków, s. 204–218.
- Kapela Jaś (2019), *Kto się boi ślimaka Sama*, „Krytyka Polityczna”, 15.03., <https://tinyurl.com/4m66mzhy> [dostęp: 8.12.2022].
- Kustra-Galewska Marta (2019), *Pucio mówi pierwsze słowa*, il. Joanna Kłos, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Kustra-Galewska Marta (2020a), *Pucio na wakacjach. Ćwiczenia wymowy dla przedszkolaków*, il. Joanna Kłos, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Kustra-Galewska Marta (2020b), *Pucio. Ćwiczenia z mówienia, czyli nowe słowa i zdania*, il. Joanna Kłos, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Kustra-Galewska Marta (2021a), *Pucio uczy się mówić. Zabawy dźwiękonaśladowcze dla najmłodszych*, il. Joanna Kłos, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Kustra-Galewska Marta (2021b), *Pucio w mieście. Zabawy językowe dla młodszych i starszych dzieci*, il. Joanna Kłos, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Lenain Thierry (1998), *Mademoiselle Zazie a-t-elle un zizi?*, il. Deldhine Durand, Paris.
- Lenain Thierry (2010), *Mademoiselle Zazie et la robe de Max*, il. Deldhine Durand, Paris.
- Leszczyński Grzegorz (2006), *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Łapiński Paweł (2020), *Les heureux parents*, w: *Książka obrazkowa. Leksykon*, t. 2, red. Małgorzata Cackowskai in., Instytut Kultury Popularnej, Poznań, s. 437–442.
- Maxeiner Alexandra, Kuhl Anke (2019), *To wszystko rodzina! O dziecku nowej partnerki brata poprzedniej żony taty i o innych krewnych*, przeł. Katarzyna Weintraub, Sam, Racibórz.
- Maxeiner Alexandra, Kuhl Anke (2010), *Alles Familie! Vom Kind der neuen Freundin vom Bruder von papas früherer Frau und anderen Verwandten*, Klett Kinderbuch Verlag, Leipzig.
- Parnell Peter, Richardson Justin (2009), *Z Tango jest nas troje*, przeł. Katarzyna Remin, Wydawnictwo Adpublik, Warszawa.
- Pytlos Barbara (2007), *Rodzina i szkoła w wybranych utworach dla dzieci*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po 1980 roku)*, red. Krystyna Heskakwaśniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 73–98.
- Pasikowska-Klica Julita (2018), *Kicia Kocia i Nunuś. Gdzie jest szczurek?*, „Bajko-chłonka. Pisanie o czytaniu”, 27.07., <https://tinyurl.com/nhb44uz9>, [dostęp: 8.12.2022].

- Pasikowska-Klica Julita (2019), *Wszystko o rodzinach – recenzja premierowa!*, „Bajkochłonka. Pisanie o czytaniu”, 2.10., <https://tinyurl.com/37tdhb5t> [dostęp: 8.12.2022].
- Szcześniak Jolanta (2007), w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po 1980 roku)*, red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 99–112.
- W każdym domu na każdej ulicy – recenzja* (2020), „Czytelnicze podwórko”, 6.06., <https://tinyurl.com/2ah9dmja> [dostęp: 8.12.2022].
- Terlikowska Małgorzata (2015) *Jak ślimak Sam edukuje homo- i transfobów*, „Frona”, 21.06., <https://tinyurl.com/bdeh2zdd> [dostęp: 8.12.2022].
- Toutes les familles de mon village: un magnifique livre pour faire évoluer les mentalités* (2021), „Papa positive”, 4.11., <https://tinyurl.com/3yc6kjfu> [dostęp: 8.12.2022].
- Wiśniewska Agnieszka (2019), *Dziękuję kuratorium za promowanie ślimaka Sama*, „Krytyka Polityczna”, 7.03., <https://tinyurl.com/3wddnkud> [dostęp: 8.12.2022].
- Witek Rafał (2020), *Przedszkole imienia Barbary Wiewiórki*, Bajka, Warszawa.
- Zabawa Krystyna (2011), *Postać ojca w najnowszej literaturze dla najmłodszych*, w: *Rodzina w świecie współczesnym*, red. Magdalena Howorus-Czajka i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, s. 213–222.
- Zabawa Krystyna (2013), *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków.

| Abstrakt

AGNIESZKA KWIATKOWSKA

Obraz rodziny w polskich i francuskich książkach dla dzieci

Rodzina to ważny temat w literaturze dla dzieci i młodzieży. W utworach dla najmłodszych ukazywana jest inaczej niż w tekstach dla dzieci starszych i dla młodzieży – jako środowisko bezpieczne i dające akceptację. Specyfika obrazu rodziny w polskiej literaturze dla dzieci została uwidoczniiona poprzez zestawienie z francuskimi książkami dla dzieci. Francuskie publikacje, mimo popularnonaukowego charakteru, zwykle operują fabułą. Różnorodność przeżywana w duchu wolności, równości i braterstwa jest w nich ukazana jako bogactwo i źródło radości. Polskie książki podkreślają wartość rodziny, pozbawione są jednak lekkości i żartobliwości obecnej w tekstach francuskich. Zróżnicowany obraz rodziny ukazywany w książkach dla dzieci o charakterze informacyjnym w niewielkim stopniu znajduje swoje odzwierciedlenie w tekstach literackich.

Słowa kluczowe: rodzina, literatura dla dzieci, rodzina zrekonstruowana, rodzina adopcyjna

| Abstract

AGNIESZKA KWIATKOWSKA

Image of the Family in Polish and French Books for Children

Family is an important topic in literature for children and youth. In works for the youngest readers, it is presented differently than in texts for older children and youth—as a safe environment that offers acceptance. The specificity of the image of the family in Polish literature for children has been illustrated in this article by comparing it with French books for children. French books usually operate with a plot and combine the informational character with artistic values. The diversity experienced in the spirit of freedom, equality and fraternity is shown in them as a richness and a source of joy. Polish books emphasize the value of the family, but they are devoid of the lightness and playfulness present in French texts. The diverse image of the family presented in books with informational content is to a small extent reflected in literary texts.

Keywords: family, children's literature, divorce, reconstructed family, adoption

| Biogram

Agnieszka Kwiatkowska – profesorka w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, badaczka literatury współczesnej, zwłaszcza poezji awangardowej, pisarstwa kobiet i literatury dla dzieci, autorka prac poświęconych twórczości Danuty Wawiłow, Doroty Terakowskiej, Pawła Beręsewicza, Ewy Szelburg-Zarembiny, Joanny Mueller, Anny Podczaszy, współautorka monografii *Stulecie poetek* (Poznań 2018).

E-mail: agak@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-5178-631X

PATRYK WITCZAK

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Dzieciństwo w rosyjskich utopiach komunistycznych pierwszej połowy XX wieku

1. Wprowadzenie

Fantastyka, niegdyś przez wielu uważana za literaturę masową, niezasługującą na uwagę profesjonalnych krytyków, dziś niewątpliwie przeżywa swój renesans. Nie tylko cieszy się ogromną popularnością wśród czytelników, ale również staje się obiektem dociekań naukowych (Knap 2021: 4). Szczególne miejsce we współczesnej literaturze fantastycznej zajmują narracje postapokaliptyczne, w których kreowane są utopijne i dystopijne przestrzenie, powstałe na zgliszczach znanego nam świata. Nie jest to sytuacja zaskakująca, ponieważ poważne kryzysy społeczne – a tych obecnie nie brakuje – potęgują strach przed zagładą i inspirują artystów do snucia wizji przyszłości, najczęściej przygniatających pesymizmem (zob. Nijkowski 2019). Coraz częściej powraca się też do utopii literackich napisanych przed laty i poddaje się je ponownemu oglądowi i re-interpretacjom. Choć mogłoby się wydawać, że o gatunku utopii i antyutopii napisano już wszystko, to ostatnie artykuły Krzysztofa Maja pokazują, że pojęcia te nadal mogą generować liczne pytania i wątpliwości (zob. Maj 2014, 2019). W niniejszym artykule nie zamierzam zagłębiać się w zagadnienia teoretyczne i użyty w tytule termin utopii rozumieć będę tradycyjnie, jako gatunek literacki, w którym opisane jest fikcyjne państwo, idealne z punktu widzenia jego konstruktorów (Niewiadomski, Smuszkiewicz, dostęp 2022).

W toku analizy wybranych rosyjskich utopii literackich początku XX wieku interesować mnie będzie, w jaki sposób zostało w nich przedstawione dzieciństwo.

Przede wszystkim zwrócę uwagę na trzy aspekty nierozzerwalnie z nim powiązane, a mianowicie na: 1) miejsce rodziny w społeczeństwie utopijnym; 2) modele edukacji; 3) koncepcje architektoniczne miast, w których projektowano przestrzenie dedykowane najmłodszym członkom społeczeństwa. Swoje rozważania oprę na trzech powieściach: *Czerwonej gwiazdzie* (Красная звезда, 1908) Aleksandra Bogdanowa, *Nadchodzącym świecie 1923–2123* (Грядущий мир 1923–2123, 1923) Jakowa Okuniewa oraz *Państwie szczęśliwych* (Страна счастливых, 1931) Jana Łarriego. Analizę osadzę w kontekście idei i koncepcji wychowawczych, jakie pojawiały się w przed- i porewolucyjnej Rosji, chcąc wykazać, że rozwiązania organizacji państwa prezentowane w wymienionych wyżej utworach były często odbiciem rozważań teoretycznych działaczy bolszewickich, a niektóre z nich nawet próbowano wprowadzić w życie. Zanim przejdę do omawiania zasygnalizowanych wyżej problemów, kilka słów chciałbym poświęcić specyfice utworów wybranych jako materiał egzemplifikacyjny.

2. Utopie komunistyczne – między mrzonką a urzeczywistnieniem

Powstawaniu projektów utopijnych sprzyjają przełomowe momenty w dziejach ludzkości. Stąd też nie jest zaskoczeniem, że to właśnie na przełomie XIX i XX wieku zauważalnie wzrasta częstotliwość pojawiania się w literaturze rosyjskiej utopii – zarówno pozytywnych, jak i negatywnych (Britikov 1970: 48). Od początku XX wieku wyraźnie odczuwano zbliżanie się wielkiego przełomu, reorganizacji istniejącego porządku. Nic więc dziwnego, że wielu pisarzy projektowało w swoich utworach nowy świat – ich zdaniem idealny, oczekiwany przez wszystkich. Utopie, w których nowy ład konstruowany był na ideach głoszonych przez zwolenników Marksa, określane były utopiami komunistycznymi (Parniewski 1990: 156). Interpretowanie tej konkretnej odmiany utopii wiąże się z pewnymi wyzwaniem metodologicznymi. Problematyczne jest bowiem, na co zwracał już uwagę Tadeusz Sucharski, wytyczenie granicy między światem przedstawionym dzieła literackiego a rzeczywistością porewolucyjnej Rosji, czyli światem pozaliterackim. Słupski literaturoznawca stwierdza, że są to światy nierozzerwalnie połączone i trudno rozpatrywać je odrębnie (Sucharski 2005: 185). Właśnie taką perspektywę metodologiczną przyjmuję w swoich rozważaniach. Analizowane utwory traktować będę jako teksty z pogranicza literatury i publicystyki – nie tylko jako fikcję literacką, lecz także jako głosy w ówczesnej dyskusji nad kształtem pożądanego społeczeństwa komunistycznego.

Zaznaczyć należy, że działalność polityczna i koleje życiowe Bogdanowa, Okuniewa i Łarriego niejako predysponowały ich do tego, żeby napisać utopie

komunistyczne. Najbarwniejszą i najbardziej zaangażowaną w promowanie idei komunistycznych postacią był Bogdanow (a właściwie Aleksander Malinowski) – z zawodu lekarz, który poświęcił się działalności politycznej. Był teoretykiem Proletkultu i członkiem partii socjaldemokratycznej, aktywnie propagował potrzebę pracy ideologicznej proletariatu, łączył marksizm z energetyzmem Wilhelma Ostwalda oraz empiriokrytycyzmem Ernsta Macha i Richarda Avenariususa. Sama przynależność do partii, z której zresztą pisarz w pewnym momencie odszedł, nie przesądza jeszcze o posiadaniu przez niego poglądów zbieżnych z oficjalną linią partyjną. Badacze jednak zgodnie podkreślają, że Bogdanow jawi się jako jeden z ważniejszych działaczy obok samego Lenina, Anatolija Łunaczarskiego czy Lwa Trockiego, a marksistowskie podłoże jego poglądów nie budziło wątpliwości (Parniewski 1990: 133; Sobijanek 2009: 83; Rzeczycka 2012: 42). Okuniew również był członkiem partii, aktywnie uczestniczył w I wojnie światowej, współpracował z kilkoma gazetami o nachyleniu politycznym (*Literaturnaya entsiklopediya*, dostęp 2022). Łarri, w przeciwieństwie do Bogdanowa i Okuniewa, nie angażował się politycznie, ale wspierał formowanie nowego porządku państwowego, walcząc w Armii Czerwonej. Pisarz, który zasłynął jako autor książek dla dzieci, wierzył w głoszone przez bolszewików hasła, niestety zbyt go idealizował i nie rozumiał mechanizmów, jakie rządziły Związkiem Radzieckim okresu stalinowskiego, za co został na kilka lat osadzony w więzieniu za „działalność antysowiecką”¹. Piszę o działalności pozaliterackiej wspomnianych pisarzy-utopistów nie bez przyczyny. Jak wiadomo, utożsamianie poglądów autora z warstwą ideową utworu prowadzić może do pewnych uproszczeń interpretacyjnych, ale do czynienia przecież mamy tutaj z gatunkiem specyficznym. Utopie komunistyczne pełniły funkcje propagandowe, miały wspierać władze w ich działaniach i pokazywać, że jeśli społeczeństwo dobrowolnie podda się wprowadzanym zmianom, to czeka je świetlana przyszłość. Z tego względu trudno rozpatrywać analizowane teksty z pominięciem poglądów ich autorów. Bogdanow, Okuniew i Łarii uważali drogę, na jaką wkroczyła Rosja, za właściwą, a wykreowane przez nich światy zbudowane są zgodnie z zaleceniami teoretyków komunizmu i działaczy rewolucyjnych. Rezygnacja z własności prywatnej, egalitaryzm, kolektywizm,

1 Przyczyna osadzenia w kolonii karnej była zaskakująca – Łarri napisał do Stalina list, dołączając do niego pierwsze rozdziały powieści *Niebiański gość* (*Небесный гость*, 1940), w których informował go o wypaczeniu systemu komunistycznego i odejściu od podstawowych założeń bolszewizmu, licząc na reakcję wodza i ukaranie winnych zaistniałej sytuacji. Rezultat, jak już wiadomo, był zgoła inny (Simonova 2014: 162; Assovskaya, dostęp 2022).

centralne planowanie, uniformizm oraz technicyzacja społeczeństwa miały, w ocenie wymienionych pisarzy, zapewnić ludzkości szczęście.

Warto jeszcze na chwilę zatrzymać się przy aspekcie wspomnianej wiary w urzeczywistnienie wykreowanych w utopiach komunistycznych projektów. Wielu pisarzy-utopistów liczyło na to, że świat może stać się mniej zły, ale nie idealny. Widzieli potrzebę zmiany, proponowali pewne rozwiązania, lecz nie łudzili się co do możliwości ich pełnego wprowadzenia. Inaczej było w przypadku utopii komunistycznych. Ich autorzy uważali, a często wprost deklarowali, że ich projekt nie jest mrzonką, że można osiągnąć ideał, jeśli podejmie się odpowiednie kroki. Są zatem utopie Okuniewa, Bogdanowa i Łarriego utopiami politycznymi, w których – jak przekonuje Jerzy Szacki – przedstawiony jest nie tylko projekt idealnego państwa, ukrytego gdzieś przed oczami postronnych, ale dodatkowo sposób reorganizacji całej ludzkości. Twórcy utopii komunistycznych chcieli podzielić się swoim „szczęściem”, nawet jeśli wprowadzane zmiany wiązałyby się z poniesieniem ofiar (Szacki 1980: 141). Jako potwierdzenie tezy o wierze autorów utopii komunistycznych w urzeczywistnienie ideału posłużyć może postłowie Okuniewa do *Nadchodzącego świata 1923–2123*:

Został tu przedstawiony przyszły ustrój komunistyczny, całkowicie wolne społeczeństwo, w którym żadna klasa społeczna nie ciemniejącej drugiej, a państwo nie tłamsi jednostki. Nie ma w nim żadnego przymusu, dlatego jednostka ludzka jest całkowicie wolna, jednocześnie jednak wolna wola każdego człowieka jest zgodna z interesami kolektywu. To tylko fantazja? Nie. Zastanówcie się nad tym, co zaczęło się w Rosji 25 października 1917 roku, przypatrzcie się, co w tej chwili dzieje się na całym świecie. Dziewięć dziesiątych ludzkości – pracującej – walczy o ideał ustroju, który został zaprezentowany w tej powieści, występuje przeciw grupce pasożytów, próbujących przeszkodzić w zapanowaniu absolutnej swobody. W umysłach i sercach dzisiejszego proletariatu nadchodzący świat już dojrzał (Okunev 1923)².

W podobnym tonie utrzymana jest przedmowa do *Państwa szczęśliwych*, której autorem był Nikołaj Gleb-Putiłowski. Możemy w niej przeczytać:

Państwo szczęśliwych jest interesującą książką. To perspektywa ZSRR, jaką autor widzi, słyszy i w którą wierzy. Bez silnej wiary w rozwój

2 Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od Autora artykułu.

naszego państwa [...] nie można byłoby napisać takiej książki. [...] Czy ta książka jest utopią? Być może, ale tylko w niewielkim stopniu. To nie klasyczna utopia, ponieważ autor pokazuje w *Państwie szczęśliwych* życie, jakie już teraz możemy obserwować w swojej początkowej formie w ZSRR. [...] Autor fantazjuje... ale jego fantazja często przeradza się w przypuszczenia (Larri 1931).

Pewne wątpliwości może budzić wiara Bogdanowa we wprowadzenie w życie proponowanych przez niego rozwiązań – miejscem wydarzeń swojej utopii uczynił przecież Marsa. Mimo to przeniesienie akcji na czerwoną planetę rozpatrywać należy raczej jako zabieg artystyczny, uatrakcyjniający warstwę fabularną utworu, a nie przesłankę ku temu, żeby wykreowany w powieści model państwa uznać za niedościgniony ideał. Za potwierdzenie tej tezy posłużyć może analiza filozofii Bogdanowa, przeprowadzona przez Marka Styczyńskiego. Badacz dochodzi w swojej monografii do wniosku, że teoretyk Proletkultu wierzył w możliwość istnienia bezkonfliktowego społeczeństwa (Styczyński 1990: 127). Podobnie zapatrywał się na korelacje między poglądami Bogdanowa a jego twórczością artystyczną Witold Parniewski:

Wizja przyszłości Aleksandra Bogdanowa, cała jego działalność zmierzająca do uzasadnienia i realizacji owej wizji, miała, jak się wydaje o wiele głębszy związek z nauką. Była chyba czymś więcej niż „błądzeniem po omacku”, pobudzaniem „inwencji i krytyki”, początkiem „analizy teoretycznej” (Parniewski 1990: 135).

Warto w tym miejscu dodać, że utwory, w których prezentuje się wizję przyszłego społeczeństwa, opartą na funkcjonujących już koncepcjach polityczno-ustrojowych, Antoni Smuszkiewicz nazywa utopiami ilustratywnymi:

W świecie przedstawionym takiego utworu, usytuowanym z reguły w odległej przeszłości, uwidoczniane jest jako dokonane to, co w czasach współczesnych autorowi było dopiero w załączku. Pokazane są – krótko mówiąc – pozytywne konsekwencje ewolucji zastanego systemu (Smuszkiewicz 1985: 59).

Tym samym poczynione wstępnie ustalenia pozwalają przyjąć, że proponowane w utopiach komunistycznych modele wychowania najmłodszych członków społeczeństwa i wizje rodziny nie były wyłącznie wymysłem ich autorów, marzeniem nie do spełnienia, fantasmagorią, lecz korespondowały

z oficjalnymi zaleceniami partii i propagandowymi odezwaniami bolszewików, co też postaram się pokazać.

3. Koncepcje rodziny

Sytuacja dzieci w społeczeństwie, co oczywiste, nierozzerwalnie związana jest z kondycją rodziny, która zawsze stanowiła enklawę prywatności jednostki, a co za tym idzie dawała jej poczucie wolności. Wszystko to sprawiało, że rodzina w tradycyjnym ujęciu stanowiła dla pisarzy-utopistów różnych epok przeszkodę w urzeczywistnieniu roztaczanych przez nich wizji idealnego społeczeństwa. Tam, gdzie jest namiętność, miłość, intymność, nie ma pełnej kontroli nad jednostką i przewidywalności jej działania. Trudno oczekiwać, że ludzie przywiązani emocjonalnie do drugiego człowieka będą w stanie poświęcić jego szczęście w imię dobra ogółu. Szczególną siłę ma miłość rodziców do potomstwa i z tego względu już w pierwszej znanej nam utopii, czyli w *Państwie* Platona, pojawił się projekt zanegowania wyjątkowej roli rodziny w społeczeństwie. Klasa strażników, odpowiedzialna za bezpieczeństwo w Platońskim państwie, powinna mieć wszystko wspólne, w tym kobiety i dzieci. Śluby miały być regulowane przez państwo, a przy życiu planowano zatrzymać wyłącznie dzieci zrodzone z zaaranżowanych małżeństw, składających się ze starannie wyselekcjonowanych jednostek, które, w ocenie warstwy panującej, były godne tego, aby przekazać swoje geny i przysłużyć się społeczeństwu (Bała 2004: 244). Tak zarysowana przez Platona koncepcja rodziny została przejęta przez wielu utopistów epok późniejszych. Zagadnienia tego nie przemilczeli też autorzy utopii komunistycznych.

Na początku XX wieku oraz bezpośrednio po rewolucji 1917 roku w Rosji (a później w Związku Radzieckim) daje się zauważyć wzrost zainteresowania dzieckiem ze strony działaczy partyjnych, ideologów komunizmu i władz państwowych. Koncepcje pedagogiczne i projekty ustaw zapewniające dzieciom szczęśliwy i kompleksowy rozwój stały się elementem propagandy nowej władzy. Na przykład już w programie Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji z 1903 roku pojawiły się zapisy o konieczności wprowadzenia szkolnictwa powszechnego i wsparcia dzieci z rodzin najbiedniejszych (Kadykało 2014: 23). Z punktu widzenia podjętej przeze mnie problematyki bardziej interesująco prezentują się radykalne koncepcje, wedle których rodzina jest reliktem zepsutego społeczeństwa burżuazyjnego i należy ją całkowicie zlikwidować. Aleksandra Kołłataj, znana działaczka bolszewicka i publicystka, w broszurze *Rodzina i państwo komunistyczne* (*Семья и коммунистическое государство*, 1918) głosiła:

Rodzina przestaje być potrzebna. Nie jest potrzebna państwu, gdyż gospodarstwo domowe nie jest już dla niego korzystne, odciągając pracowników od pożyteczniejszej, wydajniejszej pracy. Rodzina nie jest potrzebna samym jej członkom, ponieważ [...] zadanie [...] wychowania dzieci stopniowo przejmuje państwo. Na miejscu niegdyś rodziny wyrasta nowa forma obcowania mężczyzny i kobiety: serdeczny związek dwojga towarzyszy – wolnych i samodzielnych, zarabiających, równoprawnych członków społeczeństwa komunistycznego (cyt. za: Sadowski 2005: 55).

Można przypuszczać, że podobne ideały przyświecały Bogdanowowi, kiedy pisał *Czerwoną gwiazdę*, ponieważ kobiety i mężczyźni zostali w niej nie tylko zrównani w prawach, ale także zunifikowani zewnętrznie. Dla przybysza z Ziemi marsjańskie kobiety i marsjańscy mężczyźni są niemal nie do odróżnienia. Ziemiańcin dopiero po pewnym czasie reflektuje się, że opiekujący się nim lekarz jest kobietą (Bogdanov 1908). Samym stosunkom rodzinnym Bogdanow wiele miejsca w swojej utopii nie poświęca. Można natomiast wyczytać, że na Marsie panuje swoboda w doborze partnerów. Państwo nie ingeruje w tę sferę życia obywateli, a sami Marsjanie racjonalnie podchodzą do związków kobiet i mężczyzn – nie próbują zniewalać drugiej osoby, jeśli ta uznała, że chce odejść. Taka wizja relacji międzyludzkich, ukazana przez Bogdanowa w *Czerwonej gwiazdzie*, stanowi tym samym antycypację haseł głoszonych przez czołowych działaczy partyjnych po przewrocie bolszewickim. Jak wskazuje Jakub Sadowski: „Od Rewolucji Październikowej aż do okresu stalinowskiej kolektywizacji radzieckie prawodawstwo dążyło do coraz bardziej konsekwentnej kodyfikacji obyczajowej” (Sadowski 2005: 14). Kolejne kodeksy nie tylko upraszczały formalności związane z zawieraniem małżeństw, ale przede wszystkim ułatwiały ich rozwiązywanie, eliminując z tego procesu udział sądu. Przeciwnie w wolnym kraju, za jaki ZSRR uważali bolszewicy, nikt nie może nikogo zmuszać do małżeństwa (Bosiacki 1999: 261).

Więcej miejsca kontaktom między kobietami i mężczyznami poświęca w *Nadchodzącym świecie 1923–2123* Okuniew. Mieszkańcy opisanego w powieści Sowieckiej Federacji Europy całkowicie odrzucili własność prywatną, a tym samym uznali, że nie mogą „zniewalać” drugiej osoby, roszcząc sobie do niej jakiegokolwiek prawa, nazywając „swoim”. Stern, oprowadzając po nowym świecie przybyszów z początku XX wieku – Wikentiewa i Żenię – komunikuje: „Czy człowiek może być moim, twoim? To przecież poniżej człowieka!” (Okuniev 1923). Instytucja rodziny w ogóle nie istnieje, małżeństw się nie kodyfikuje,

dzieci wychowywane są przez kolektyw, a nie przez biologicznych rodziców. Dorośli ludzie obcuja, z kim chcą i kiedy chcą, miłość uważana jest natomiast za relikw przeszłości, za zjawisko niepraktyczne i wręcz niebezpieczne, ponieważ często wiąże się z zazdrością, która pcha człowieka do niepożądanych zachowań. Nie oznacza to wcale, że ludzie przyszłości przestali odczuwać jakiegokolwiek emocje. Te czasem się pojawiają, ale zarządzający Sowiecką Federacją Europy XXII wieku znaleźli na to naukowy sposób – jeśli ktoś cierpi z powodu zawodu miłosnego, to wysyłany jest do „szpitala emocji” na terapię (Okunew 1923). Co ciekawe, Żenia i Wikentiew – przedstawiciele społeczeństwa burżuazyjnego – stają się pełnoprawnymi członkami utopijnego państwa komunistycznego właśnie w tym momencie, kiedy w pełni akceptują panujące w świecie przyszłości zasady w tej sferze. Żenia odchodzi od Wikentiewa i tworzy „wolny” związek z wynalazcą Leslay'em, a Wikentiew udaje się na leczenie do „szpitala emocji”. Zaproponowana przez Okuniewa wizja stosunków społecznych była odbiciem najbardziej ekstremalnych pomysłów na kształt rodziny w idealnym społeczeństwie komunistycznym.

Najmniej nad kwestią swobody obyczajów pochyla się Łarri. Bardziej koncentruje się on na ukazaniu rozwoju technicznego przyszłego państwa komunistycznego. Mimo wszystko wiadomo, że był mniej radykalny w swoich poglądach na tę sferę funkcjonowania społeczeństwa niż Okuniew. W *Państwie szczęśliwych* Łarriego instytucja małżeństwa istnieje. W wątku głównego bohatera pojawia się kobieta, która przez jej ojca nazywana jest przyszlą żoną Pawła Stelmacha (Łarri 1931). Tradycyjna rodzina jednak już nie funkcjonuje, o czym świadczyć może praktyka oddawania dzieci w wieku kilku lat pod opiekę państwa, co szerzej zostanie omówione za chwilę.

4. Koncepcje wychowania i edukacji

Uderzenie w tradycyjny model rodziny siłą rzeczy pociągnęło ze sobą całkowitą reorganizację procesu wychowania, czy też, jak należałoby raczej powiedzieć, formowania nowych członków zgodnego i uporządkowanego społeczeństwa. Wśród pedagogów często pojawiały się głosy, że wychowanie dzieci na swoje barki powinno wziąć państwo. Rodzicielstwo kolektywne było wyrazem ogólnie panujących nastrojów i przekonania, że wszystko powinno być wspólne – nie wyłączając dzieci. Nikołaj Bucharin i Jewgenij Prieobrażenski, autorzy *Elementarza komunizmu* (*Азбука коммунизма*, 1920), głosili, że:

Pojedynczy człowiek nie należy do siebie samego, lecz do społeczeństwa, do rodu ludzkiego. Jedynie dzięki istnieniu społeczeństwa każda

jednostka z osobna jest w stanie żyć i rozwijać się. Dlatego też dziecko należy do tego społeczeństwa, w którym i dzięki któremu zostało zrodzone, nie zaś tylko do rodziców. Społeczeństwu z kolei przysługuje pierwotne i podstawowe prawo wychowywania dzieci (cyt. za: Sadowski 2005: 55).

Takie poglądy wynikały z tego, że chciano odciążyć matki, na których spoczywały najcięższe trudy wychowania dzieci. Odciążenie to miało, przynajmniej oficjalnie, umożliwić im rozwój zawodowy, tak naprawdę jednak opłacało się państwu, które zyskiwało dodatkowe ręce do pracy (Kadykało 2014: 104). Poza tym, co dla części teoretyków było pewnie nawet ważniejsze, uspołecznienie wychowania gwarantowało, że w procesie edukacji w dzieciach zostaną zaszczerpione odpowiednie idee, dzięki którym wyrosną one na pełnowartościowych obywateli nowego komunistycznego świata. Dziś już wiemy, że ostatecznie nie udało się tego typu koncepcji wprowadzić w życie i kolektywizacja rodzicielstwa w praktyce sprowadzała się do rozszerzenia sieci żłobków, przedszkoli i szkół. Mimo wszystko pisarze-utopiści wierzyli, że kiedy komunizm okrzepnie, społeczne wychowanie stanie się normą. Rodzice nie wychowują swoich dzieci samodzielnie w żadnej z analizowanych przeze mnie powieści.

W *Państwie szczęśliwych* Łarriego, jak już sygnalizowałem, dzieci w wieku ośmiu lat przechodzą pod opiekę państwa, co w praktyce wiązało się z zamieszkaniem w tzw. mieście dzieci. Łarri przytacza rozmowę matki z synem oraz ich pożegnanie:

- Pawełku – zapytała matka – bardzo byś tęsknił, gdybyśmy nie widywali się każdego dnia?
 - Wyjeżdżasz?
 - Nie! Ale chcę, żebyś zaczął się uczyć. Będziesz mieszkać z kolegami i się uczyć.
 - A ty?
 - Ja będę cię odwiedzać i zaczniesz mi opowiadać o swoich sukcesach.
 - Nie, powiedział Paweł, – będę z tobą.
 - Kochany, powinieneś wiele się dowiedzieć... Życie jest trudne i mama nie nauczy cię wszystkiego. Trzeba się uczyć, Paweł.
- Generalnie Paweł nie był bardzo zmartwiony nowym życiem (Łarri 1931).

Na podstawie tej krótkiej rozmowy można uznać, że zaproponowana w *Państwie szczęśliwych* koncepcja wychowania nie była radykalna i nie uderzała

w tradycyjny model rodziny, a przynajmniej nie negowała całkowicie zasadności jej istnienia. Przecież do osiągnięcia ósmego roku życia dziecko pozostawało pod opieką rodziców, co stwarzało warunki ku temu, żeby zawiązywały się więzi rodzinne. Nie pada też informacja, że dziecko oddane pod opiekę państwa bezpowrotnie traci kontakt z rodzicami. W przywołanym dialogu mowa jest o rzadszych spotkaniach, a nie o porzuceniu dziecka. Zauważyć jeszcze trzeba, że w powieści nie wspomina się w zasadzie o przymusowym oddawaniu dzieci – być może pozostawiano rodzicom prawo wyboru w tym zakresie. Można natomiast założyć, że oddanie dziecka pod opiekę państwa było pożądane z perspektywy dobra społecznego, ponieważ matka wprost zaznacza, że sama nie jest w stanie przygotować swojego syna do dorosłego życia.

Wyrzeczenia się dziecka nie wymaga również system zaproponowany przez Bogdanowa w *Czerwonej gwiazdzie*. Na Marsie dzieci po osiągnięciu odpowiedniego wieku (Bogdanow nie precyzuje, ile ma to być lat) są wysyłane do kolektywnych instytucji, tzw. domów dzieci, w których odbywa się ich wszechstronne wychowanie i edukacja. Autor w następujący sposób opisuje dzieciństwo ukochanej głównej bohaterki:

Pierwsze lata swojego życia Netti spędziła przy matce, jak najczęściej bywa u Marsjan. Potem, kiedy trzeba było oddać Netti do „domu dzieci”, żeby nie pozbawiać jej wychowawczego wpływu grupy rówieśniczej, Nela nie mogła się z nią rozstać i na początku zamieszkała w tym domu, a następnie została wychowawczynią. Odpowiadało to jej wykształceniu: zajmowała się ona przede wszystkim psychologią (Bogdanow 1908).

Bogdanow zatem pisze wprost, że nauka w domu dzieci jest obowiązkowa, jednak rodzice, którzy mają duże trudności z rozłąką ze swoimi dziećmi, mogą czasowo z nimi w tym domu przebywać i towarzyszyć im, aż wizja dłuższego rozstania przestanie się obu stronom jawić jako coś traumatycznego. Niektórzy z rodziców (jak matka Netti), jeśli czuli taką potrzebę, pozostawali już w domu dzieci na stałe jako profesjonalni opiekunowie-pedagodzy. Mamy tutaj zatem, jak w przypadku *Państwa szczęśliwych*, do czynienia z próbą znalezienia kompromisu pomiędzy modelem tradycyjnej rodziny a radykalną wizją jej likwidacji.

Najdalej w kolektywizacji rodzicielstwa poszedł w swojej wizji przyszłości Okuniew. W *Nadchodzącym świecie 1923–2123* dzieci odbiera się rodzicom zaraz po urodzeniu i od razu stają się dobrem wspólnym ogółu. O budowaniu jakiegokolwiek więzi na linii rodzic – dziecko nie ma więc mowy. Dodatkowo pisarz wprowadza do wykreowanego przez siebie państwa elementy

eugenicznego formowania idealnego społeczeństwa – po urodzeniu stan zdrowia każdego dziecka jest skrupulatnie sprawdzany. Na stanie się pełnoprawnym członkiem społeczności i dostąpienie zaszczytu edukacji zasługiwały wyłącznie dzieci zdrowe. Te, które były chore, wysyłano do szpitali, natomiast te, które miały nieuleczalne defekty fizyczne bądź umysłowe, unicestwiano. Ulepszanie społeczeństwa poprzez reglamentowanie możliwości rozmnażania się oraz eliminowanie jednostek słabych było wątkiem często pojawiającym się w utopiach, poczynając już od wspomnianego *Państwa* Platona. Tego typu działania nie były wyłącznie domeną projektów utopijnych, nierzadko wcielano je w życie, o czym pisał Tomasz Sahaj (Sahaj 2013: 247). Tym samym Okuniew swoim pomysłem wpisuje się w długą tradycję organizowania idealnego społeczeństwa, zapoczątkowaną jeszcze w świecie antycznym, a później modyfikowaną przez utopistów.

Jak więc udało się ustalić – autorzy wszystkich analizowanych przeze mnie powieści utopijnych stali na stanowisku, że wychowaniem dzieci w idealnym państwie powinny zająć się instytucje publiczne, a nie rodzice, którzy nie tylko nie byli kompetentni w tym zakresie, ale dodatkowo mogli wypaczyć pewne idee komunizmu i „zepsuć” przyszłych proletariuszy. Warto w tym miejscu przywrócić się jeszcze temu, w jaki sposób zdaniem Łarriego, Bogdanowa i Okuniewa dokładnie powinna przebiegać edukacja. Pisarze zgodni byli co do tego, że nie ma przyszłości dla szkoły w takim kształcie, w jakim funkcjonowała w okresie carskiej Rosji, co było zgodne z polityką partii. Bezpośrednio po rewolucji popularna stała się „teoria obumierania szkoły” Wasilija Szulgina, wedle której szkoła stanowiła narzędzie ucisku kapitalistycznego i typową instytucję ustroju klasowego. W perspektywie, gdy rozpocznie się likwidacja klas społecznych, część funkcji pełnionych przez państwo, w tym edukację, przejąć miało społeczeństwo. Dzieci uczyć się miały w założeniu poprzez uczestniczenie w życiu społecznym, produkcji przemysłowej i rolniczej (Kadykało 2014: 83). Carską szkołę krytykował Włodzimierz Lenin, uważając, że umacniała ona panowanie burżuazji i zakłamywała wiedzę, z racji czego jednym z podstawowych zadań nowej władzy miało być przekształcenie szkoły w narzędzie likwidacji panowania dawnego systemu (Lenin 1962: 140).

Pisząc o systemie edukacji w *Państwie szczęśliwych*, Łarri podkreśla, że w przeciwieństwie do zamierzczłych już czasów nie ma wąskich specjalizacji. Każdy obywatel jest w stanie wykonywać różne profesje, w zależności od społecznego zapotrzebowania. Jedna z bohaterek omawia innemu system nauczania w następujący sposób:

Od najmłodszych lat uczycie się obsługiwać maszyny we wszystkich rodzajach fabryk. Ale nie odrywa was to od przyswojenia teorii. W wieku

dwudziestu lat będziecie wiedzieć więcej niż kiedykolwiek wiedzieli ludzie, którzy skończyli pięć kierunków. U nas nie ma teraz robotników, – w tym znaczeniu, jak kiedyś rozumiano tę profesję, – nie ma u nas też naukowców, bo wszyscy my i robotnicy jesteśmy jednocześnie naukowcami (Larri 1931).

Podkreślanie likwidacji podziału społeczeństwa na robotników i uczonych koresponduje z teorią wspomnianego wyżej Szulgina – nie ma już klas, wszyscy są równi i pracują ramię w ramię. Widać też, że szkoła nastawiona jest przede wszystkim na kształcenie techniczne – uczniowie powinni nauczyć się obsługi maszyn, na których ma opierać się w przyszłości organizacja państwa. Larri zwraca dodatkowo uwagę na to, że szkoła pełni ważną funkcję ideologiczną. System wspiera każdego w tym, żeby odkrył swoje talenty i rozwijał się w kierunku, w którym przejawia predyspozycje. Zdaniem głównego bohatera powieści wcześniej – w systemie kapitalistycznym – talenty ginęły niezauważone, nie mając wsparcia od państwa (Larri 1931).

Także na Marsie, wykreowanym przez Bogdanowa w *Czerwonej gwiazdzie*, edukacja ma charakter praktyczny, a nie teoretyczny. Najmłodsze dzieci nie uczą się z książek, tylko obserwują otaczającą przyrodę, podróżują, spędzają dużo czasu z innymi ludźmi (Bogdanov 1908). Książki włączane są do procesu edukacji z czasem i mają uporządkować oraz utrwalić wiedzę zdobytą w praktyce. Jak zauważa Parniewski, według Bogdanowa celem marsjańskiego wychowania jest przygotowanie dziecka do aktywnego uczestnictwa w życiu kolektywu (Parniewski 1990: 152).

Ważną częścią procesu wychowawczego jest zaznajamianie uczniów ze sztuką, mającą służyć masom – był to przecież jeden z głównych postulatów Proletkultu. Pomimo że na Marsie istnieją muzea, wiele dzieł sztuki rozmieszcza się w budynkach użyteczności publicznej. Sztuka powinna być wkomponowana w codzienność obywateli i tę codzienność odzwierciedlać (Bogdanov 1908). Model kształcenia zaproponowany przez Bogdanowa wpisuje się w podjętą po rewolucji oficjalną politykę oświatową. W 1918 roku Centralny Komitet Wykonawczy przyjął deklarację o utworzeniu „jednolitej szkoły pracy”. W dokumencie tym, za który odpowiedzialny był Anatolij Łunaczarski, podkreślano, że poza politechnizacją szkoły duży nacisk powinno się kłaść na rozwój fizyczny oraz wychowane estetyczne (Gonczarow 1972: 56). Monika Rzeczycka dostrzega zaś w zaproponowanym przez Bogdanowa systemie wpływy koncepcji pedagogicznej Rudolfa Steinera, czyli tzw. pedagogiki waldorskiej, opierającej się na holistycznej idei człowieka jako całości. Gdańska badaczka dowodzi, że koncepcje ezoteryczne cieszyły się wśród inteligencji

rosyjskiej na początku XX wieku ogromną popularnością, a do teorii pedagogiki Steinera odwoływano się zarówno w przed-, jak i w porewolucyjnej Rosji. Mało prawdopodobne, żeby Bogdanow nie był z nimi zaznajomiony (Rzeczycka 2012: 48).

Okuniew nie wyłamuje się z omówionych wyżej koncepcji i również przedkłada edukację poprzez praktykę ponad książki. Dzieci rozwijają się w różnych dziedzinach: w naukach ścisłych, przyrodniczych oraz humanistycznych. Najistotniejsze jest jednak to, że wiedzę zdobywają w praktyce, wszystkiego doświadczają osobiście. Dla przykładu botaniki uczą się w lasach, gatunki ryb poznają, pływając w łodziach podwodnych, obsługę maszyn ćwiczą w fabrykach, a z historią antyczną zaznajamiają się, prowadząc wykopaliska archeologiczne tam, gdzie kiedyś był Rzym. Przewodnik po świecie przyszłości Stern w następujący sposób opisuje system edukacji:

U nas nie ma szkolnych ławek i dusznych sal lekcyjnych, jak za waszych czasów [...]. Nasza młodzież i nasze dzieci uczą się na łonie natury, poznając geologię pod ziemią, botanikę w lasach i polach [...]. U nas nie ma książek. Młode pokolenie lata po całej kuli ziemskiej i zdobywa wiedzę dzięki swojej ciekawości i pracowitości. Wychowawcy dają im zadania, które dzieci samodzielnie rozwiązują (Okunew 1923).

Kluczem do wszechstronnego rozwoju w Sowieckiej Federacji Europy, podobnie jak na Marsie w powieści Bogdanowa, jest zachęcanie dzieci do aktywności fizycznej i artystycznej. Stern przekonuje, że nie ma ludzi pozbawionych talentów, trzeba tylko wiedzieć, jak ten talent odkryć i rozwinąć (Okunew 1923).

Tak więc, zdaniem mieszkańców skonstruowanych przez Łarriego, Bogdanowa i Okuniewa światów, żeby powstać mogło idealne państwo komunistyczne, należało całkowicie zmienić sposób myślenia o edukacji – tradycyjna szkoła miała zniknąć, ustępując miejsca kształceniu praktycznemu.

5. Koncepcje architektoniczne

Ostatnim zagadnieniem, jakie należałoby poruszyć, mówiąc o wizjach dzieciństwa w utopiach komunistycznych, jest architektura. Projekty urbanistyczne często uwzględniały potrzeby dzieci. Budowanie nowego ładu według jego twórców nie było możliwe bez przeorganizowania przestrzeni, która powinna odpowiadać potrzebom przeobrażonego społeczeństwa. Dlatego w niemal każdej utopii wiele miejsca poświęca się właśnie architekturze, podkreślanemu jej harmonijności i utylitaryzmu. Dodatkowo w utopiach i antyutopiach, jakie

powstawały w Rosji w pierwszej połowie XX wieku, przedstawiana architektura porażała swą monumentalnością, co miało podkreślać potęgę świata, sformowanego w opozycji do minionych czasów kapitalistycznych. Poza tym wątki wznoszenia wielkich budowli wspólnymi siłami rąk proletariuszy podkreślały ich braterstwo i słuszność obranej drogi (w antyutopiach ten sam motyw miał oczywiście wydzźwięk przeciwny). Sadowski tego typu koncepcje określa „neobabilońskimi” i przekonuje, że istota takich projektów nie wykraczała poza funkcje symboliczne i propagandowe, a „semantyka wież, architektonicznych spiętrzeń i strzelistych pałaców stanowiła esencję bolszewickiej utopii” (Sadowski 2005: 112).

Chociaż w omawianych przeze mnie utopiach architektura jest monumentalna, to ich autorzy główny nacisk kładą na ukazanie praktyczności kreowanych przestrzeni. Jednym z bardziej palących problemów, jaki pojawiał się w dyskusjach nad rozwojem radzieckiej architektury, było wyznaczenie w miejskiej przestrzeni miejsca dla dzieci. Generalnie, jak już wspominałem, wielu specjalistów proponowało, żeby w miastach wydzielać specjalne strefy, w których dzieci pod opieką wychowawców i starszych kolegów miały być przygotowywane do dorosłego życia. Żanna Chamitowa po przeanalizowaniu propozycji projektów miejskich, jakie pojawiały się w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku na łamach „Sowriemiennoj architektury” („Современная архитектура”), doszła do wniosku, że większość architektów proponowała tworzenie na terytoriach miast oddzielnych dziecięcych enklaw, wyraźnie odseparowanych od życia dorosłych. Dzięki temu dziecko miało w naturalny sposób uczyć się odpowiednich zachowań społecznych poprzez obserwację swoich rówieśników i starszych kolegów. W ten sposób eliminowano niebezpieczeństwo przekazania dzieciom niepożądanych norm, które przecież w wielu domach nadal były żywo praktykowane (Khamitova 2013: 175). W utopiach Bogdanowa, Łarriego i Okuniewa dla dzieci przewidziano specjalne sektory, w których miały zapewniony wszechstronny rozwój.

Łarri obszar, w którym przez większą część roku żyją dzieci (wracają do domu tylko latem), nazywa, o czym była już mowa, miastem dzieci, wskazując na to, że jest to tak naprawdę świat dorosłych w miniaturze: znajduje się tutaj sektor sypialniany, restauracyjny i fabryczny. Dostępne są różne rozrywki, jak np. kino. Co prawda w mieście tym mieszkają również wychowawcy, niemniej trzymają się raczej w cieniu, pozostawiając dzieciom ogromną swobodę i nie wyręczając w niczym, a wręcz przeciwnie, starając się mobilizować je do różnych aktywności. Dzieci same uczą się prowadzić samochód, sam uczą się czytać, samodzielnie produkują obuwie i odzież w miejscowych fabrykach. W wieku szesnastu lat młodzież opuszcza miasta dzieci i podróżuje po kraju, uzupełniając

zdobytą już wiedzę i umiejętności oraz włączając się w życie miasta dorosłych (Larri 1931).

Na opisanym przez Bogdanowa Marsie w każdej metropolii, w najlepszym jej punkcie, znajduje się dom dzieci, zamieszkiwany przez 15–20 tys. dzieci oraz ich wychowawców. Są to zatem tak naprawdę, tak jak w utopii Larriego, miasteczka w miastach, dziecięce enklawy. Domy dzieci zaprojektowane zostały zgodnie z dominującymi wówczas „zielonymi” tendencjami architektonicznymi, tzn. dwukondygnacyjne domy wkomponowano w naturę – otoczono ze wszystkich stron parkami, strumieniami, skwerami, na których można swobodnie obcować z przyrodą i rozwijać tężyznę fizyczną (Bogdanov 1908). W każdym z domów, znajdujących się na obszarze dziecięcego miasta, mieszka około 300 dzieci w różnym wieku. Nierozdzielanie dzieci młodszych od starszych jest zamierzonym działaniem wychowawczym. Zdaniem Marsjan dzieci najlepiej uczą się poprzez obserwację – proces socjalizacji może przebiegać prawidłowo, kiedy w naturalny sposób najmłodszy obcuje z młodzieżą. W wykreowanym przez Bogdanowa marsjańskim świecie starsi wychowankowie aktywnie uczestniczą w procesie wychowawczym, ich rola jest w tym zakresie nieoceniona.

W utopii Okuniewa oddzielenie dzieci od rodziców jest zaakcentowane najmocniej. Potomstwo bezpowrotnie zabierane jest rodzicom zaraz po urodzeniu. W związku z taką polityką (anty)rodzinną niepożądane byłoby rozmieszczanie dziecięcych sektorów na terenie miast zamieszkiwanych przez dorosłą część społeczeństwa. Świadomość, że niedawno narodzone dziecko jest wychowywane gdzieś niedaleko, mogłaby stwarzać niebezpieczeństwo zawiązywania się relacji emocjonalnych. W związku z tym wszystkie dzieci globu zamieszkują „Górskie Tarasy”, rozmieszczone w Alpach, Apeninach, Pirenejach, Himalajach i Pamirze. Żeby się do nich dostać, trzeba skorzystać ze statków powietrznych. Tym, co łączy „Górskie Tarasy” z „domem dzieci” Bogdanowa, jest przywiązywanie dużej wagi do zagospodarowania przestrzennego z poszanowaniem dla przyrody. Rozpościerają się na ich terenie kwieciste i leśne połacie (Okunew 1923). „Górskie Tarasy” są w zasadzie miejscem, w którym dzieci odpoczywają, śpią, zajmują się sztuką. Właściwa nauka odbywa się na całym świecie, w zależności od potrzeb uczniowie przemieszczają się z miejsca na miejsce i poznają tajniki funkcjonowania planety.

6. Zakończenie

Podsumowując prowadzone rozważania, można stwierdzić, że autorzy utopii komunistycznych entuzjastycznie podchodzili do zmian, jakie zaczęły zachodzić w społeczeństwie rosyjskim początku XX wieku. Podkreślić należy, że

ów entuzjazm pojawił się jeszcze przed rokiem 1917, na co wskazuje fakt, że *Czerwona gwiazda* Bogdanowa ukazała się już w 1908 roku, a mimo to ma wiele punktów wspólnych z powieściami Łarriego i Okuniewa, które opublikowane zostały po przewrocie październikowym. Wymienieni pisarze aktywnie włączali się swoimi utworami w ożywioną dyskusję na temat kierunku rozwoju społeczeństwa komunistycznego i wspierali wiele ówczesnych koncepcji społecznych, pokazując, że proponowane zmiany doprowadzą do osiągnięcia świetności Rosji bolszewickiej. Ukazane transformacje społeczno-ustrojowe nie były fantazjami ich autorów, lecz opierały się na obecnych w obiegu publicznym ideach, w związku z czym można powieści te traktować jako teksty agitacyjne, legitymizujące działania bolszewików. Bogdanow, Łarri i Okuniew zdawali sobie sprawę z tego, że przebudowę społeczeństwa zacząć należy od zmiany wychowania dzieci, które w przyszłości tworzyć miały szczęśliwy i silny kolektyw. Dlatego tematyka dziecka i rodziny zajmuje ważne miejsce w *Czerwonej gwiazdzie*, *Nadchodzącym świecie 1923–2123* i *Państwie szczęśliwych*. W zarysowanej w nich przyszłości nie ma miejsca dla tradycyjnej rodziny – państwo powinno przejąć od rodziców obowiązki wychowywania dzieci, co miało dwie podstawowe przyczyny. Po pierwsze, chciano zdjąć z barków rodziców wszelkie powinności rodzinne, jakie mogły ich odciążać od pracy na rzecz społeczeństwa. Po drugie zaś, co być może jeszcze istotniejsze, propagowane koncepcje wychowawcze miały doprowadzić do sytuacji, w której dzieci będą odczuwały silniejszą więź z kolektywem niż z własną rodziną, dzięki czemu łatwiej można będzie nimi zarządzać. Jednym z narzędzi prowadzących do osiągnięcia zamierzonych celów było prowadzenie specyficznej polityki urbanizacyjnej. Wszyscy trzech pisarze-utopiści przewidzieli w wykreowanych przez siebie państwach tzw. miasta dzieci, w których najmłodsi członkowie społeczeństwa, odseparowani od rodziców, mieli przygotowywać się do dorosłego życia. W samej edukacji stawiano zaś przede wszystkim na kształcenie umiejętności technicznych. W literaturze utopijnej przyszłość ludzkości często wiązano bowiem ze znacznym skokiem technologicznym. W obliczu aktualnych kierunków rozwoju pedagogiki i coraz częstszego podejmowania w jej ramach badań nad relacjami między wizjami utopijnymi a modelami edukacyjnymi³

3 Warto odnotować, że od 2015 roku na Uniwersytecie Wrocławskim organizowane są cyklicznie konferencje naukowe pod wspólnym tematem „Utopia a edukacja”, których pokłosiem są monografie zbiorowe pod tym samym tytułem. Redaktorzy pierwszego tomu serii w przedmowie deklarowali: „Dlatego też założyliśmy, że równoczesne spojrzenie na kategorie utopii i edukacji pozwoli nie tylko dostrzec wiele oryginalnych projektów pedagogicznych i społecznych, zobaczyć w futurystycznych wizjach

wydaje się, że przywracanie do obiegu naukowego proponowanych w utopiach komunistycznych koncepcji wychowania może być inspirujące również dzisiaj.

| Bibliografia

- Assovskaya Aelita, *Kak pisatel' Yan Larri Stalina prosveshchal*, <https://tinyurl.com/4xz7nrpt> [dostęp: 31.07.2022].
- Bała Maciej (2004), *System społeczny a system wychowawczy w teorii Platona*, „Studia Gdańskie”, nr 7, s. 241–248.
- Bogdanov Aleksandr (1908), *Krasnaya zvezda*, <https://tinyurl.com/xjychtnj> [dostęp: 31.07.2022].
- Bosiacki Adam (1999), *Utopia, władza, prawo: doktryna i koncepcje prawne „ bolszewickiej” Rosji 1917–1921*, Liber, Warszawa.
- Britikov Andrey (1970), *Russkiy sovetskiy nauchno-fantasticheskiy roman*, Nauka, Leningrad.
- Gonczarow Nikołaj (1972), *Z dziejów radzieckiej myśli pedagogicznej*, przeł. Teodor Milbol, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Gromysz Jowita, Włodarczyk Rafał (2016), *Od redaktorów*, w: *Utopia a edukacja*, red. Jowita Gromysz, Rafał Włodarczyk, Instytut Pedagogiki UW, Wrocław, s. 7–8.
- Izmozik Vladlen, Rabinovich Aleksandr (2020), *N. N. Glebov-Putilovskiy – rabochiy-vozhak v Godyvelikoy rossiyskoy revolyutsii 1917–1922 godov*, „Noveys-haya istoriya Rossii”, t. 10, nr 2, s. 387–389. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2020.207>
- Kadykało Anna (2014), *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Khamitova Zhanna (2013), *Mesto i rol' detey v sovetskikh arkhitekturno-sotsial'nykh utopiyakh kontsa 1920-kh gg. (pomaterialam periodicheskoy pechati)*, „Gramota”, nr 11 (37), s. 173–175.
- Knap Jakub (2021), *Polskie fantastykoznawstwo (początki)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”, nr 9, s. 3–18. DOI: <https://doi.org/10.24917/23534583.9.1>
- Larri Yan (1931), *Strana schastlivykh*, Leningrad, <https://tinyurl.com/yckkf366> [dostęp: 31.07.2022].

rzeczywistości obszary inspiracji dla teorii i praktyki edukacyjnej, ale również podjąć problematykę związków i zależności zachodzących między tymi dwoma zjawiskami” (Gromysz, Włodarczyk 2016: 7).

- Lenin Włodzimierz (1962), *O oświacie i wychowaniu. Wybór tekstów*, wybór i wstęp Ryszard Polny, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Literaturnaya entsiklopediya*, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/> [dostęp: 31.07.2022].
- Maj Krzysztof M. (2014), *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki”, r. 55, z. 2, s. 153–174. DOI: <https://doi.org/10.2478/ruch-2014-0012>.
- Maj Krzysztof M. (2019), *Antyutopia – gatunek, którego nie było*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 62, z. 4, s. 9–29. DOI: <https://doi.org/10.26485/ZRL/2019/62.4/1>
- Niewiadomski Andrzej, Smuszkiewicz Antoni, *Utopia*, w: *Encyklopedia fantastyki*, <https://tinyurl.com/2sj9wdxu> [dostęp: 9.07.2022].
- Nijkowski Lech (2019), *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Okunev Yakov (1923), *Gryadushchiy mir 1923–2123*, Leningrad, <https://tinyurl.com/2p8mujwf> [dostęp: 31.07.2022].
- Parniewski Witold (1990), *Utopia Aleksandra Bogdanowa „Czerwona gwiazda”*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria”, nr 28, s. 133–158.
- Rzeczycka Monika (2012), *Krew i rewolucja. Koncepcja powszechnej wymiany krwi Aleksandra Bogdanowa*, w: *Krew – substancja, symbole, mitologia*, red. Diana Oboleńska, Katarzyna Arciszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, s. 42–49.
- Sadowski Jakub (2005), *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Ibidem, Łódź.
- Sahaj Tomasz (2013), *Eugenika. Glosa na marginesie książki Johna Glada „Przyszła ewolucja człowieka”*. *Eugenika w dwudziestym pierwszym wieku – sprawy wcale niemarginalne*, „Filozofia Publiczna i Edukacja Demokratyczna”, t. 2, nr 1, s. 246–257.
- Simonova Aleksandra (2014), *Formirovaniye kosmicheskoy mifologii kak faktora razvitiya nauchnykh issledovaniy kosmosa v sssr i Rossii*, „Sotsiologiya vlasti”, nr 4, s. 156–173.
- Smuszkiewicz Antoni (1985), *W kręgu współczesnej utopii*, „Fantastyka”, nr 6, s. 58–60.
- Sobijanek Katarzyna, *Utopia komunistyczna pierwszej dekady XX w. na przykładzie „Czerwonej gwiazdy” A. Bogdanowa, współtwórcy Proletkultu*, <https://tinyurl.com/yckhku7> [dostęp: 28.07.2022].
- Styczyński Marek (1990), *Filozofia społeczna Aleksandra Bogdanowa*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.

Sucharski Tadeusz (2005), „*Obowiązkiem naszym zmusić do szczęścia*”, „Blok”, nr 4, s. 183–191.

Szacki Jerzy (1980), *Spotkania z utopią*, Iskry, Warszawa.

Zgorzelski Andrzej (1980), *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, PWN, Warszawa.

| Abstrakt

PATRYK WITCZAK

Dzieciństwo w literackich utopiach komunistycznych pierwszej połowy XX wieku

Na początku XX wieku w Rosji, wraz ze wzrostem popularności idei komunistycznych i tendencji rewolucyjnych, częściej zaczęły powstawać utwory o charakterze utopijnym, w których snuto wizje idealnego ładu społecznego. Jednym z problemów poruszanych w utopiach literackich tego okresu było zaproponowanie nowej koncepcji dzieciństwa. W artykule na przykładzie trzech powieści: *Czerwona gwiazda* Aleksandra Bogdanowa, *Nadchodzący świat 1923–2123* Jakowa Okuniewa, *Państwo szczęśliwych* Jana Łariego ukazane zostało, w jaki sposób utopiści wyobrażali sobie miejsce dziecka w społeczeństwie komunistycznym. Rozpatrzone zostały trzy zagadnienia, związane z pojęciem dzieciństwa: stosunki rodzinne, koncepcje wychowania, dziecięca infrastruktura. Całość została osadzona w kontekście ówczesnych koncepcji pedagogicznych.

Słowa kluczowe: utopia, komunizm, dzieciństwo, rodzina, Okuniew, Bogdanow, Łarri

| Abstract

PATRYK WITCZAK

Childhood in Communist Literary Utopias of the First Half of the Twentieth Century

At the beginning of the twentieth century in Russia, with the rise in popularity of communist ideas and revolutionary tendencies, utopian works began to be written more frequently, in which visions of an ideal social order were spun. One of the problems addressed in literary utopias of this period was to propose a new concept of childhood. In the article, on the example of three novels: *The Red Star*

by Alexander Bogdanov, *The Coming World 1923–2123* by Yakov Okunev, and *The State of the Happy* by Jan Lari, it is shown how utopians imagined the place of the child in communist society. Three issues, related to the concept of childhood, were considered: family relations, concepts of upbringing, child infrastructure. The whole was set in the context of pedagogical concepts of the time.

Keywords: utopia, communism, childhood, family, Okunev, Bogdanov, Larri

| Biogram

Patryk Witczak – dr, zatrudniony na stanowisku adiunkta na Wydziale Literaturoznawstwa (Katedra Literatury Polskiej i Rosyjskiej) Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Jego głównym obszarem zainteresowań badawczych jest rosyjska literatura emigracyjna. Autor książki *Śmierć w prozie emigrantów pierwszej fali uchodźstwa rosyjskiego – Michaiła Arcybaszewa i Marka Ałdanowa – w kontekście literacko-filozoficznym* (Toruń 2018). Publikował m.in. w takich czasopismach jak „Slavia Orientalis”, „Studia Wschodniosłowiańskie”, „Acta Polono-Ruthenica”, „Polilog. Studia Filologiczne” oraz w wielu pracach zbiorowych.

E-mail: witczakptrk@wp.pl

ORCID: 0000-0002-5776-6176

ALEKSANDRA WIECZORKIEWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Niemieckie ścieżki Piotrusia Pana.

O niemieckim pośrednictwie w pierwszym
polskim przekładzie powieści

Peter Pan in Kensington Gardens J.M. Barriego¹

Piotruś Pan, arcydzieło Jamesa Matthew Barriego, zaliczane dziś do ścisłej klasyki światowej literatury dziecięcej, jest tekstem o niezwykle skomplikowanej historii wydawniczej. Po raz pierwszy opowieść o Piotrusiu ukazała się jako sześciorozdziałowa interpolacja w książce dla dorosłych *The Little White Bird, or Adventures in Kensington Gardens* [Biały ptaszek, czyli przygody w Ogrodach Kensingtonskich] (1902). Barrie przetworzył w niej literacko pierwsze lata znajomości z trzema braćmi Llewelyn Daviesami (por. Birkin 2009), a także zawarł historię dziecka żyjącego w Ogrodach Kensingtonskich². Po sukcesie sztuki *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* [*Piotruś Pan czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*], wystawionej w The Duke of York's Theatre w Londynie 27 grudnia 1904 roku, sześć rozdziałów z *The Little White Bird* zostało wydane osobno jako książka dla dzieci *Peter Pan in Kensington Gardens* [*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*] (1906) – gwiazdkowy *gift-book*

1 This research was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, grant number 2021/41/B/HS2/00876. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

2 Więcej o przemianach tekstowych *Piotrusia Pana* zob. Jack 1991: 159–165; Wieczorkiewicz 2018: 47–69, 93–99; Skowera 2022: 324–328.

z secesyjnymi ilustracjami Arthura Rackhama. W 1911 roku ukazała się natomiast powieściowa wersja spektaklu, najbardziej dziś rozpoznawalna, *Peter and Wendy* (wydawana później pod tytułem *Peter Pan and Wendy*) [*Piotruś Pan i Wendy*], której publikację poprzedziły liczne autoryzowane i nieautoryzowane przeróbki sztuki teatralnej. Jeszcze wcześniej, w 1901 roku, Barrie wydał dwa egzemplarze albumu fotograficznego *The Boy Castaways of Black Lake Island* [Mali rozbitkowie z wyspy na Black Lake], w których zawarł wspomnienia z wakacji spędzonych z braćmi Llewelyn Daviesami w hrabstwie Surrey, podczas których sceneria Nibylandii i przygody bohaterów zaczęły nabierać kształtu. Opowieść o wiecznym chłopcu można więc postrzegać jako swego rodzaju „wielotekst” – wielogatunkową konstelację utworów skupionych wokół jednej postaci literackiej i połączonych siecią nawiązań, lub palimpsest (por. Genette 2014) – wielopoziomową strukturę, w której „przez utwór późniejszy przeświecają, przebijają [...] inne utwory, starsze” (Kuźma 1987: 392–393).

Piotruś Pan od początku istniał zatem w wielu kontekstach: nie tylko pomiędzy domeną literatury „dorosłej” i „dziecięcej”, ale także pomiędzy różnymi mediami (opowiadaniem, fotografią, sztuką teatralną, powieścią). Te powikłane losy wydawnicze odzwierciedliły się również w polskiej recepcji przekładowej utworów Barriego. Pod koniec roku 1913 ukazały się w Polsce dwie pierwsze publikacje z kręgu Piotrusia Pana. Nakładem wydawnictwa Michała Arcta wydane zostały *Przygody Piotrusia Duszka* w tłumaczeniu anonimowym, dokonany na podstawie autoryzowanej przeróbki spektaklu Barriego autorstwa Daniela O’Connora z 1907 roku *The Peter Pan Picture Book* [Książka obrazkowa o Piotrusiu Panie]. Oficyna Jakuba Mortkowicza opublikowała natomiast *Przygody Piotrusia Pana* w przekładzie Zofii Rogoszówny, które stanowią polską wersję powieści *Peter Pan in Kensington Gardens*. Pomiędzy rokiem publikacji oryginału (1906) a rokiem wydania tłumaczenia Rogoszówny (1913) pojawia się jednak jeszcze jedna istotna data – rok 1911, w którym w Weimarze, nakładem wydawnictwa Gustava Kiepenheuera, ukazała się książka *Peter Pan im Waldpark* [Piotruś Pan w Parku Leśnym] w „swobodnym przekładzie na język niemiecki” (jak czytamy na karcie tytułowej), dokonany przez Irmgard Funcke³. Odegrała

3 Irmgard Kiepenheuer, *née* Funcke (1887–1971) była niemiecką wydawczynią, działającą najpierw w wydawnictwie Gustava Kiepenheuera, później we współzałożonym przez siebie wydawnictwie Müller & Kiepenheuer. Wedle opinii jej prawnuczki, Anny Schindler, tłumaczenie *Peter Pan in Kensington Gardens* było w jej karierze pojedynczym epizodem. Kiepenhauerowie wydawali głównie klasykę niemiecką, ale prowadzili też dział książek dla młodych czytelników z publikacjami autorów rodzimych i zagranicznych, za który odpowiadała Irmgard Kiepenheuer. Ich nakładem ukazały się m.in. książki dla

ona niebagatelną rolę w procesie transferu powieści Barriego na grunt polszczyzny, gdyż stanowiła dla wersji Rogoszówny tekst pośredniczący.

Niemieckie pośrednictwo w polskiej historii recepcji *Peter Pan in Kensington Gardens* nie było dotąd faktem znanym i do dziś pozostawało nieprzebadane i nieopisane w literaturze przedmiotu. Ja sama pisałam dotąd o przekładzie Rogoszówny jako o bezpośrednim tłumaczeniu z języka angielskiego, w którym tłumaczka zastosowała daleko posuniętą strategię domestykacji i stworzyła adaptację oryginału (w przeciwieństwie do przekładu Macieja Słomczyńskiego z 1991 roku; por. Wieczorkiewicz 2018: 162–193)⁴. Całkowity przypadek – czy raczej szczęśliwy traf – zdecydował o tym, że kupując w pewnym lubelskim antykwariacie wydanie *Przygód Piotrusia Duszka*, usłyszałam o niemieckim przekładzie *Peter Pan in Kensington Gardens*: w naszej korespondencji pan Sławomir Stachyra, antykwariusz i pasjonat druków przedwojennych, wspominał mimochodem o pozycji *Peter Pan im Waldpark*, której zakup wcześniej rozważał. Tytuł wydania niemieckiego natychmiast przywołał mi na myśl przekład Rogoszówny, w którym Ogrody Kensingtonskie zostały przetłumaczone jako Park Leśny (Barrie [1913]: 1) – z niemieckiego *Waldpark*. Należało jednak ustalić, czy podobieństwo nazw jest zbiegiem okoliczności, czy też wynika z poważniejszych przyczyn i stanowi świadectwo translatorskiego zapośredniczenia. Niniejszy artykuł jest poświęcony właśnie procesowi weryfikacji tej tezy oraz

dzieci Oscara Wilde’a, Hansa Christiana Andersena, E.T.A. Hoffmanna, a także *Alice im Wunderland* (*Alice’s Adventures in Wonderland – Przygody Alicji w Krainie Czarów*) Lewisa Carrolla w tłumaczeniu Helene Scheu-Riesz z ilustracjami Arthura Rackhama (Hürlimann 1977: 592). Za informacje biograficzne o Irmgard Kiepenheuer składam podziękowania pani Annie Schindler, prawnuczce wydawczyni.

- 4 Maciej Słomczyński przełożył najpierw powieść *Peter and Wendy*, która ukazała się w Polsce w 1958 roku nakładem wydawnictwa Nasza Księgarnia pod tytułem *Piotruś Pan: Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy* i była później wielokrotnie wznawiana pod uproszczonym tytułem *Przygody Piotrusia Pana* – identycznym, jak w przypadku przekładu powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* Rogoszówny z 1913 roku (wznawianym zarówno przed wojną, jak i po niej – w roku 1958 również nakładem Naszej Księgarni w współczesnej wersji językowej). Właśnie z tej identyczności tytułów wynika błędne (częste niestety również w opracowaniach naukowych dotyczących polskiej recepcji utworów Barriego) przypisywanie Zofii Rogoszównie autorstwa przekładu powieści *Peter and Wendy*, której w rzeczywistości nigdy nie przetłumaczyła. Maciej Słomczyński opublikował natomiast również swój przekład *Peter Pan in Kensington Gardens*, który został wydany w 1991 roku przez Wydawnictwo Dolnośląskie razem z kolejnym wznowieniem jego wersji *Przygód Piotrusia Pana*. Najnowsze tłumaczenie *Peter Pan in Kensington Gardens* mojego autorstwa ukazało się w wydawnictwie Media Rodzina w 2018 roku.

próbom ustalania przyczyn i kontekstów niemieckiego pośrednictwa w polskiej recepcji przekładowej *Piotrusia Pana*. Pokazuję w nim również, jak w procesie kilkustopniowego transferu międzyjęzykowego (z angielskiego na niemiecki, z niemieckiego na polski) zmieniają się konstrukcja i profil projektowanego odbiorcy (z pierwotnie „dorosłego” – skoro opowieść istniała wewnątrz książki „dla dorosłych” – na wyraźnie „dziecięcego”); jak za pomocą translatorskich przesunięć i manipulacji tłumaczki przystosowują tekst wyjściowy do wrażliwości projektowanych czytelników, oswajając lub neutralizując znamiona obcości, stosując domestykację lub uniwersalizację realiów kulturowych; co zatem – przez pryzmat transmisji tekstów – można powiedzieć o kulturowym konstrukcie dziecka oraz o roli i zadaniach literatury dziecięcej w Anglii, Niemczech i Polsce początków xx wieku.

Przekład zapośredniczony (*indirect translation, mediated translation, relay translation, secondary translation*)⁵ ma w kulturze i literaturze zachodniej długą tradycję, by wspomnieć choćby przekłady Pisma Świętego dokonywane za pośrednictwem greki i łaciny (por. Ringmar 2012: 142). Stosunek do przekładu zapośredniczonego zmienia się w zależności od momentu historycznego oraz kontekstu kulturowego, gatunku czy języków (por. Hermans 1999:75). Współcześnie praktyka ta jest najczęściej wartościowana negatywnie i taktowana jako „zło konieczne” (Assis Rosa, Pięta, Bueno Maia 2017: 114; St. André 2020: 470–471), w przeszłości była jednak powszechna i akceptowana, szczególnie w początkowych fazach kontaktu między kulturami, gdy kultura przyjmująca (często peryferyjna, mniejsza, a więc czerpiąca z kultury centralnej, większej; por. Even-Zohar 1990) dysponowała niewystarczającą liczbą tłumaczy znających język źródłowy lub dostęp do oryginałów był utrudniony.

Badanie przekładu zapośredniczonego – zwłaszcza w sposób, jaki postuluje Gideon Toury, a więc nie tyle w odosobnionych przypadkach, ile jako całość

5 Alexandra Assis Rosa, Hanna Pięta i Rita Bueno Maia proponują termin *indirect translation* jako określenie „translacji translacji”, obejmujący całość procesów i tekstów o zróżnicowanym stopniu i konfiguracji zapośredniczenia (2017: 114–118). W polskim dyskursie badawczym praktyki te w odniesieniu do tłumaczenia literackiego określane są najczęściej za pomocą dwóch pojęć: przekładu niebezpośredniego (por. Kłos 2018) oraz zapośredniczonego (por. Olkiewicz 2021), które są względem siebie synonimiczne w kontekście znaczenia, lecz zdają się różnić wartościowaniem. W niniejszym szkicu przychyliłam się do drugiego wyboru terminologicznego, gdyż w moim odczuciu akcent pada w nim przede wszystkim na fakt zapośredniczenia, a więc i związany z nim proces transmisji. Termin „przekład niebezpośredni” podkreśla raczej negatywnie kojarzące się oddalenie od pierwowzoru i brak bezpośredniej relacji między pierwotną kulturą źródłową a ostateczną kulturą docelową.

praktyk stanowiących w kulturze swoisty punkt przecięcia relacji systemowych i historycznie uwarunkowanych norm (Tourey 2012:162) – nie jest zadaniem łatwym, przede wszystkim dlatego, że translatorskie zapośredniczenia, szczególnie w XIX i na początku XX wieku, tylko z rzadka bywały faktami ogłaszanymi na kartach tytułowych czy w paratekstach tłumaczy. Najczęściej pozostawały działaniami ukrytymi (por. Ringmar 2012: 143), po części być może ze względu na wątpliwości natury moralnej (por. Dollerup 2000: 24; Kelly Washbourne określa je wręcz jako „plagiat międzyjęzykowy” – 2013: 615), po części ze względu na odmienne od współczesnego podejście do własności intelektualnej oraz praw autorskich. Z tych przyczyn tłumaczenie zapośredniczone pozostaje trudne do zidentyfikowania, gdyż – jak zaznacza Iris F. Muñiz – rozróżnienie pomiędzy przesunięciami tekstowymi wynikającymi z większej wolności translatorskiej a tymi powodowanymi obecnością języka lub języków pośredniczących bywa wysoce problematyczne (Muñiz 2016: 116). Jako metody identyfikacji przekładów zapośredniczonych Assis Rosa, Pięta i Bueno Maia proponują kilkustopniowe badanie kontekstu, nakierowane na eksplorację biografii tłumaczy i tłumaczek (by ustalić, z jakich języków pośredniczących mogli korzystać), gromadzenie informacji o rynku książki oraz ustalenie, jakie *linguae francae* obowiązywały w danym miejscu i czasie (2017: 124). Muñiz wskazuje z kolei na przydatność „badań archeologicznych” inspirowanych metodą krytyki tekstu, w której kolacjonowanie i porównywanie fragmentów pozwala śledzić warunkujące się nawzajem decyzje tłumaczy na poziomie mikrotekstowym: w przesunięciach słownych, opuszczeniach, addycjach itp. Jednocześnie należy podkreślić, że dopiero ujawnienie przekładu pośredniczącego pozwala na faktyczną analizę strategii translatorskich odzwierciedlonych w ostatecznym tekście docelowym, który za swój pierwowzór przyjmuje właśnie tłumaczenie pośredniczące. Jeśli dodatkowo weźmiemy pod uwagę fakt, że przekład zapośredniczony może bazować nie tylko na tekście pośredniczącym (i to nie tylko na jednym), ale może korzystać również z pierwotnego oryginału oraz z wcześniejszych tłumaczeń na swój własny język (zob. Assis Rosa, Pięta, Bueno Maia 2017: 119), nazwanie takich przekładów palimpsestami (por. Washbourne 2013: 608; Muñiz 2016: 118) wydaje się jak najbardziej zasadne i kieruje nas w stronę wielotekstu Barriego, którego struktura dodaje do rozważań kolejny poziom palimpsestowości.

W przypadku *Przygód Piotrusia Pana* Rogoszówny identyfikacja tłumaczenia pośredniczącego nastąpiła niejako przypadkiem, a więc z pominięciem procesu badania kontekstu i porównywania tekstów. Uruchomić należy zatem proces odwrotny, by za pomocą zestawień udowodnić tezę o pośrednictwie tłumaczenia Irmgard Funcke, a następnie zadać pytania o jego przyczyny i okoliczności. Obecnością niemieckiego pośrednika da się wyjaśnić wiele decyzji

polskiej tłumaczki, które w prostym zderzeniu z angielskim oryginałem były osobliwe, nieuzasadnione lub wydawały się sygnałami spolszczenia i strategii adaptacyjnej. Rogoszówna pozbawia np. tekst Barriego jego geograficznej specyfiki właśnie dlatego, że to niemiecka tłumaczka starannie wymazała londyńskie realia powieści *Peter Pan in Kensington Gardens*. Widać to w otwarciu pierwszego rozdziału, którego fragment przytaczam poniżej w czterech wersjach: angielskiej Barriego, niemieckiej Funcke i dwóch polskich – przekładzie filologicznym tekstu niemieckiego oraz translacji Rogoszówny:

You must see for yourselves that it will be difficult to follow Peter Pan's adventures unless you are familiar with the Kensington Gardens. They are in London, where the King lives, and I used to take David there nearly every day unless he was looking decidedly flushed (Barrie 1906: 1).

Ihr könnt leicht einsehen, daß es ein bischen schwierig für euch ist, Peter Pans Abenteuer richtig zu verstehen, eh ihr euch recht zu Hause fühlt in jenem riesigen Waldpark. Er liegt bei einer großen Stadt, in der ein mächtiger König wohnt. Ich ging mit David fast jeden Tag dorthin, und er war ganz überwältigt von all den Eindrücken (Barrie 1911: 1).

Łatwo zrozumiecie, że to będzie trochę trudne dla was, by prawidłowo zrozumieć przygody Piotrusia Pana, o ile nie czujecie się naprawdę w domu w owym ogromnym parku leśnym. Leży on pod pewnym wielkim miastem, w którym mieszka potężny król. Ja chodziłem tam z Davidem prawie każdego dnia, a on był bardzo przejęty wszystkimi doznaniemiami (przeł. E. Pieciul-Karmińska)⁶.

Byłoby wam trudno zrozumieć przygody Piotrusia Pana, gdybyście nie wiedzieli, jak wygląda Park Leśny. Park ten jest olbrzymi i leży w pobliżu bardzo wielkiego miasta, w którym mieszka król. Prawie codziennie chodzimy z Daniem do parku i Danio jest wprost oszołomiony, mnóstwem wrażeń, jakich tam doznaje [tu i w dalszych cytatach z przekładu Rogoszówny pisownia oryginalna – A.W.] (Barrie [1913]: 1).

6 Za nieocenioną pomoc w odczytaniu pisma gotyckiego w niemieckim wydaniu oraz dokonanie przekładów filologicznych przytoczonych fragmentów składam serdeczne podziękowania prof. Elizie Pieciul-Karmińskiej z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Z języka niemieckiego przejęta została wspomniana wcześniej nazwa „Park Leśny” (*Waldpark*), która zastąpiła angielskie Ogrody Kensingtonskie, Londyn stał się z kolei „bardzo wielkim miastem” (*einer großen Stadt* – „pewnym wielkim miastem”). Do podobnego wymazywania realiów angielskich, a zarazem ich swoistej uniwersalizacji (zauważmy, że nie mamy tu do czynienia z typowym „zniemczeniem” czy „spolszczeniem” świata przedstawionego – Londyn nie zostaje przemianowany na Berlin lub Warszawę) dochodzi również we fragmencie rozdziału IV (w oryginale *Lock-out Time* – w tłumaczeniu niemieckim *Nach dem Ausläuten*, dosłownie „Po tym, jak zabrzmiał dzwonek/po dzwonku”, u Rogoszówny zgodnie z wersją niemiecką – *Po dzwonku*), w którym Piotruś Pan powraca na krótko z Ogrodów Kensingtonskich do swojego dawnego domu i odbywa lot nad uśpionym Londynem. Barrie w jednym zdaniu wymienia aż trzy miejsca charakterystyczne dla brytyjskiej stolicy – katedrę św. Pawła, Pałac Kryształowy i Park Regenta: „It was so delicious that instead of flying straight to his own home he skimmed away over St. Paul’s to the Crystal Palace and back by the river and Regent’s Park” (Barrie 1906: 69). Żadne z nich nie pojawia się w niemieckim przekładzie Funcke: „Es war so wundervoll, daß er sich hinübergleitete, seitlich vom Heimwege, über Kirchen und Paläste und über der Riesenfluß, der die Stadt durchzieht” (Barrie 1911: 54–55)⁷. Analogicznie w polskiej wersji Rogoszówny brak londyńskich punktów orientacyjnych: „Podróż była tak cudna, że Piotruś zboczył nawet trochę z drogi wiodącej ku domowi, i latał długo ponad wieżami kościelnymi, nad pałacami i olbrzymią rzeką przerywną korytem swoim miasto” (Barrie [1913]: 74).

Dalszych dowodów na to, że podstawą przekładu *Przygód Piotrusia Pana* była wersja niemiecka, dostarcza studium imion bohaterów powieści. Funcke przekłada na język niemiecki te imiona, które nie mają w niemieckim swoich odpowiedników i są typowo angielskie: chłopięce imię Tony zostaje oddane jako Hans, Maimie Mannering jako Toni, Mabel Grey – Miede Grau, Cecco Hewlett – Niko Lösch, a Marmaduke Perry – Herzog Heinrich. To, jak wiernie Rogoszówna podąża za niemieckim przekładem w traktowaniu imiennictwa, widać najlepiej w przypadku Hansa (Tony’ego) i Toni (Maimie), którzy w polskim tłumaczeniu stają się Jasiem i Tonią. Jeszcze wyraźniej możemy zaobserwować ten mechanizm na przykładzie Herzoga Heinricha: Marmaduke staje się w wersji Funcke „księciem” (niem. *Herzog*) z tego względu, że w jego angielskim imieniu pojawia się cząstka *duke* (z ang. książę), co powtarza Rogoszówna,

7 „Było tak cudownie, że dał się ponieść, zbaczając z drogi do domu, ponad kościołami i pałacami, i ponad ogromną rzeką, która przecina miasto” (przeł. E. Pieciul-Karmińska).

tłumacząc imię chłopca jako „książę Henryś” i – podobnie jak tłumaczka niemiecka – pomijając jego nazwisko.

Właśnie nazwiska pozostałych bohaterów dziecięcych stanowią jednak dowód na to, że w pracy nad *Przygodami Piotrusia Pana* Rogoszówna dysponowała najprawdopodobniej również oryginałem tekstu Barriego. Autorka przekładu niemieckiego pomija takie nazwiska jak Mannering czy Hewlett, Grey tłumaczy zaś dosłownie jako Grau (z niem. szary), czego nie czyni polska tłumaczka, w której przekładzie dzieci otrzymują polskie imiona oraz angielskie nazwiska: Maimie Mannering to Tonia Mamering, Cecco Hewlett – Mundzio Hewlett, Mabel Grey – Marynka Grey. Wydaje się, że zachowanie nazwisk pominiętych lub przetłumaczonych na niemiecki przez Funcke możliwe było na podstawie znajomości tekstu angielskiego lub, czego również nie można wykluczyć, jeszcze innego pośrednika językowego. „Autorskim” pomysłem Rogoszówny jest natomiast stosowanie zdrobnień imion dzieci, czego nie robi tłumaczka niemiecka: w jej wersji w większości wypadków zachowane zostają pełne formy, przede wszystkim w przypadku imienia bohatera tytułowego, funkcjonującego również w języku niemieckim, a także dziecięcego „wspólnarratora” powieści – Davida. Rogoszówna podaje je nie tylko w wersji polskiej, ale przede wszystkim w formie zdrobnień – Piotruś i Danio – zaś nagromadzenie deminutywów stanowi w jej przekładzie najbardziej charakterystyczny wyznacznik ówczesnej konwencji literackiej obowiązującej w literaturze dla dzieci (por. Adamczyk-Garbowska 1988:152).

Koronnym dowodem na to, że *Przygody Piotrusia Pana* są przekładem zapośredniczonym opartym na wersji niemieckiej, jest fragment, w którym pojawiają się dwie z nielicznych w powieści Barriego gier słownych:

The Gardens are a tremendous big place, with millions and hundreds of trees; and first you come to the Figs, but you scorn to loiter there, for the Figs is the resort of superior little persons, who are forbidden to mix with the commonalty, and is so named, according to legend, because they dress in full fig. These dainty ones are themselves contemptuously called Figs by David and other heroes, and you have a key to the manners and customs of this dandiacal section of the Gardens when I tell you that cricket is called crickets here (Barrie 1906: 2–3).

Der Waldpark ist ein riesengroßer Garten mit Millionen und Hunderten von Bäumen. Zuerst kommst du zu den Feigenbäumen; aber du hütest dich wohl, dich da aufzuhalten, denn es ist der Spazierweg

für die ganz feinen Kinder, die sich mit keinem andern Menschen einlassen dürfen, weil sie so furchtbar fein angezogen sind. Von David und anderen Helden werden diese zierlichen Persönchen verächtlich als „Affen“ bezeichnet. Sie sprechen leise und mit schönen Worten wie Erwachsene und sind für ordentliche Spiele nicht zu haben (Barrie 1911: 2).

Park leśny to potężny ogród z milionami i setkami drzew. Najpierw podchodzisz do figowców, ale będziesz się strzegł, by zatrzymać się tutaj, bowiem jest to droga spacerowa dla owych całkiem wytwornych dzieci, które nie mogą się zadawać z żadnymi innymi ludźmi, gdyż są ubrane tak straszliwe wytwornie. Przez Davida i innych bohaterów te drobne osóbkki nazywane są pogardliwie „małpami”. Mówią one cicho i pięknymi słowami, jak dorośli, i trudno je namówić na zwykłe zabawy (przeł. E. Pieciul-Karmińska).

Leśny park jest prześlicznym ogrodem, w którym rosną miliony i setki najpiękniejszych drzew. Zaraz za bramą zaczyna się Gaj figowy, ale każdy umyka stąd czemprowadzej, bo tutaj bawią się tylko dzieci, które z nikim „zadawać się” nie chcą, bo są zanadto dobrze wychowane. Danio i inni bohaterowie w jego wieku, nazywają je pogardliwie „małpkami”. Dzieci te chodzą postrojone, jak laleczki z wystawy sklepowej, mówią pocichutku i używają wyszukanych wyrazów, jak ludzie dorośli. Nudzą się przytem ciągle, bo w nic się bawić nie umieją (Barrie [1913]: 2-3).

Widać wyraźnie, jak Rogoszówna podąża za wersją Funcke: w przekładzie polskim znika końcowy kalambur oparty na homofonie *cricket* (z ang. krykiet, ale też świerszcz) właśnie dlatego, że brak go w przekładzie niemieckim, którym warunkowany jest również sposób oddania drugiej gry słownej. Ów kalambur wykorzystuje wieloznaczność słowa *fig* i związanych z nim fraz. *Figs* w znaczeniu *fig trees*, a więc „drzewa figowe”, których występowanie w Ogrodach Kensingtonskich – gdzie rosną „miliony i setki drzew”, w tym również odmiany egzotyczne – można uznać za prawdopodobne. Znaczenie poboczne, które Barrie mógł również mieć na myśli, to gest wyrażający pogardę i lekceważenie, językowo związany z figą zarówno po polsku, jak i po angielsku: *to give a fig* to „pokazać figę”, a o pogardzie i lekceważeniu mowa właśnie w przytoczonym fragmencie. Jednak najważniejsze znaczenie *fig* wyzyskane w grze słownej związane jest już nie z „figą”, ale z „figurą” – chodzi tu o wyrażenie

*full-fig*⁸, które w tym wypadku dotyczy wystrojonych, modnie ubranych bywalców i bywalczyń Ogrodów, a więc dzieci pochodzących z zamożnych domów, które tworzą swego rodzaju osobną „klasę społeczną” londyńskiego parku. W przekładzie niemieckim zachowane zostają „figowce” (niem. *Feigenbäumen*; u Rogoszówny „Gaj figowy”), lecz znaczenie *fig* związane z eleganckim ubiorem – podobnie jak w tłumaczeniu polskim – ulega zatarciu. W obu wersjach pojawiają się natomiast „małpy” (u Funcke *Affen*; u Rogoszówny w formie zdrobniałej: „małpki”), których nie znajdziemy w oryginale. W tym miejscu możemy niejako „przyłapać” polską tłumaczkę *in flagranti* – pośrednictwo przekładu niemieckiego Funcke jest tu oczywiste, choć widać je również w mniej wyrazistych szczegółach, jak choćby we wzmiance o tym, że bywalcy i bywalczyne Gaju figowego mówią cicho i w sposób wyszukany, która pojawia się w wersji niemieckiej, za to nie znajdziemy jej w tekście angielskim.

Trudno dziś jednoznacznie orzec, dlaczego Zofia Rogoszówna przyjęła przekład niemiecki Irmgard Funcke za podstawę swojej translacji. Jako możliwe motywacje powstawania przekładów zapośredniczonych wskazuje się m.in. niedostępność pierwotnych tekstów oryginalnych, wynikającą „z ograniczeń cenzury lub oddalenia geograficznego/czasowego między pierwotną kulturą źródłową a ostateczną kulturą docelową” (Pięta 2018: 27–8), przyczyny ekonomiczne, związane z prawami autorskimi lub prestiżem języka pośredniczącego w danym miejscu i w danym momencie historycznym (język pośredniczący może być także uznawany za „lepiej przystosowany” do dalszego tłumaczenia), nawet osobiste preferencje autora czy autorki przekładu (por. Washbourne 2013: 611–612). W ustaleniu motywacji niemieckiego zapośredniczenia *Przygód Piotrusia Pana* można na razie pokusić się wyłącznie o hipotezy – przynajmniej do czasu przeprowadzenia szeroko zakrojonych badań archiwalnych, które przekraczają możliwości niniejszego szkicu. Trudno w tym wypadku mówić o oddaleniu czasowym czy geograficznym między kulturami, nie wydaje się także, by prestiż języka niemieckiego mógł w pierwszych dwóch dekadach XX wieku przeważać nad prestiżem angielszczyzny, która od końca poprzedniego stulecia stawała się w Polsce coraz bardziej „modna”. Względy ekonomiczne i związane z cenzurą również są mało prawdopodobne. Wobec tego przypuszczać należy, że przyczyna musiała leżeć raczej po stronie preferencji osobistych lub we względach pragmatycznych. Zasadne byłoby tu np. postawienie pytania o coś, co za Pierrem Bourdieu można nazwać habitusem polskiej tłumaczki: jak wyglądało środowisko jej pracy twórczej, jakie języki znała,

8 *In full-fig* – „dress, equipment”, jak we frazach „in full military fig”, „in full fig for the ceremony” (*Oxford English Dictionary*, dostęp 27.08.2022).

jakimi kontaktami dysponowała oraz jak kształtowały się kontakty międzynarodowe wydawnictwa Jakuba Mortkowicza.

Z dość szczątkowych biografii Zofii Rogoszówny wiadomo, że urodziła się w rodzinie ziemiańskiej o aspiracjach artystycznych – jej ojciec, Józef Rogosz, był pisarzem, publicystą i tłumaczem (z języka hiszpańskiego i włoskiego), który na emigracji postycziowej przebywał w Niemczech, Francji, Szwajcarii i we Włoszech, później podróżował również do Stanów Zjednoczonych dla nawiązania kontaktów literackich (*Literatura pozytywizmu...* 1978: 447). Można więc założyć, że Rogoszówna otrzymała staranne wykształcenie domowe, obejmujące również języki obce i uzupełnione wszechstronną wiedzą ojca. Uczyła się następnie w krakowskiej szkole średniej, później uczęszczała na Kursy Wyższe dla Kobiet Adriana Baranieckiego: w tej pionierskiej instytucji, co z dzisiejszej perspektywy może wydawać się dość osobliwe, nie prowadzono jednak zajęć z języków obcych, choć pojawiały się wykłady z literatury francuskiej prowadzone po francusku (Kras 1972: 58–59, 118–119), można więc założyć, że słuchaczki Kursów przychodziły do placówki z wystarczającym zapleczem lingwistycznym i dalsza edukacja w tym zakresie nie była potrzebna. Rogoszówna uczestniczyła w krakowskim życiu społecznym i prowadziła działalność oświatową, w roku szkolnym 1905/1906 była również wychowawczynią i nauczycielką historii Polski w szkole Jadwigi Kowalczykówny w Warszawie (Kujawska i in. 2007: 145, 426). Niedługo później zachorowała na gruźlicę: kilkakrotnie wyjeżdżała do Francji i Włoch na leczenie sanatoryjne – właśnie w tym okresie rozpoczęła się jej kariera pisarska (Skrobiszewska 1973: 622).

Jako tłumaczka była aktywna w latach 1911–1915. Ukazały się wtedy cztery przekłady stanowiące główny zręb jej dorobku translatorskiego: *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838) Clemensa Brentano wydane jako *Opowieść o Gdakaczu, Gdakuli i Gdakuleńce* (1911; w 1932 roku ten sam tekst został wznowiony pod tytułem *Pierścień króla Salomona*), *The Rose and the Ring* (1855) Williama Thackeraya – *Pierścień i róża* (1913), *Peter Pan in Kensington Gardens Barriego* (1906) – *Przygody Piotrusia Pana* (1913) oraz *Abeille* (1883) Anatole’a France’a – *Zazulka* (1915). Gdyby zatem wyłączyć fakt istnienia przekładów zapośredniczonych, można by zakładać, że Rogoszówna tłumaczyła dla dzieci z niemieckiego (Brentano), angielskiego (Thackeray, Barrie) oraz francuskiego (France). Ile z tych przekładów było translacjami dokonanymi niebezpośrednio z oryginałów, trudno jednoznacznie orzec bez szczegółowej kwerendy bibliotecznej i badań porównawczych. To, jak wyraźnie tekst *Przygód Piotrusia Pana* opiera się na przekładzie niemieckim, pozwala przypuszczać, że tłumaczka знаła dobrze ów język, a zatem utwór Brentano przetłumaczyła najprawdopodobniej z oryginału. W przypadku Thackeraya pośrednictwo niemieckiego należy raczej

wykluczyć, gdyż pierwszy przekład *The Rose and the Ring* na język niemiecki ukazał się dopiero w latach dwudziestych XX wieku. *Pierścień i róża*, polskie tłumaczenie uznawane przez niektórych badaczy za „lepsze od oryginału” (por. Krajka 1998), powstało zatem najpewniej bezpośrednio z angielskiego, o ile nie weszło tu w grę pośrednictwo jeszcze innego języka. Założenie, że tłumaczka znała język angielski i przełożyła utwór Thackeraya bez pomocy tekstu pośredniczącego, zdaje się również potwierdzać fakt zachowania przez Rogoszównę angielskich nazwisk w tekście Barriego, pominiętych lub przetłumaczonych przez Funcke, choć nie można tu wykluczyć mediacji jeszcze innego tłumaczenia, np. na język francuski (1907), w którym również zachowano oryginalne imiona.

Zakładając zatem, że w przypadku *Przygód Piotrusia Pana* powodem zapośredniczenia nie była niedostępność oryginału oraz niezajomość języka angielskiego, trzeba przyjąć, że polska tłumaczka uznała przekład Funcke za lepiej nadający się do dalszego transferu językowego. Być może Rogoszównie wersja niemiecka „spodobła się” bardziej niż oryginał – stwierdziła na przykład, że jej poprzedniczka dobrze przystosowała tekst angielski do potrzeb czytelników dziecięcych (pamiętajmy, że pierwotnym kontekstem *Peter Pan in Kensington Gardens* była powieść dla dorosłych) i wykonała już tę pracę, którą powinien wykonać każdy tłumacz zasiadający do pracy nad utworem Barriego. A jednak, choć w wielu miejscach Rogoszówna przyjęła pomysły i rozwiązania Funcke, w dwóch istotnych punktach się z nią nie zgodziła, uznając widocznie, że „nie-dziecięcy” wydźwięk oryginału nie został złagodzony wystarczająco. Pierwszy przypadek dotyczy drobnego przesunięcia leksykalnego, za pomocą którego polska tłumaczka broni „dobrego imienia” dorosłych, którzy – co u Barriego charakterystyczne – są w tekście oryginalnym traktowani z dystansem i ironią. Chodzi tu o kwestię, którą, za jedną z późniejszych recenzentek utworów Barriego, można nazwać „obniżeniem autorytetu ojcowskiego” (Rogozińska 1958: 1443). W pełni wybrzmiewa ona wprawdzie dopiero w powieści *Peter and Wendy*, ale zauważalna jest już w *Peter Pan in Kensington Gardens*, przede wszystkim we fragmencie opisującym dorosłych mężczyzn zabierających swoim dzieciom wózki, by wozic w nich modele żaglówek, które puszczają potem (ojcowie, nie dzieci) na Okrągłym Stawie. Barrie przedstawia tę scenę w sposób przerysowany – przez egoizm „dziecinniałych” ojców pozbawione wózków niemowlęta mają krzywe nóżki – ale ironia wymierzona jest jednoznacznie w dorosłych. Niemiecka tłumaczka przekłada ów fragment bez większych modyfikacji: tak jak w oryginale to nadal „mężczyźni” (*da Männer*) i „ojcowie” (*die Väter*) wożą żaglówki w wózkach. Zupełnie inaczej dzieje się jednak w przekładzie Rogoszówny, gdzie „dziecinne” i egoistyczne zachowania

przypisane zostają dzieciom – nieco wprawdzie starszym od pozbawionego środka lokomocji niemowlęcia, ale nadal dzieciom – „chłopcom”, „braciom” i „kuzynom”. Jest to zmiana tylko pozornie nieznaczna, gdyż przeniesienie ironii z dorosłych na dzieci całkowicie ją niweluje, pozbawiając jednocześnie tekst Barriego jednej z jego najważniejszych jakości, jaką jest podważanie i obalanie sztucznie ustanowionych autorytetów oraz znoszenie granic pomiędzy tym, co „dziecięce” a tym, co „dorosłe”.

Najbardziej znaczącego odstępstwa od oryginału – a także od niemieckiej podstawy przekładu – dokonuje jednak Rogoszówna w finale powieści, w którym mowa o dziecięcych grobach w Ogrodach Kensingtonskich. Wokół dwóch kamieni granicznych, oddzielających tereny dwóch parafii, Barrie osnuwa historię dwojga niemowląt, Phoebe Phelps i Waltera St. Matthews (zauważmy, że ich inicjały odpowiadają skrótom na słupkach granicznych znajdujących się w londyńskim parku do dziś: P.P. i W. St. M. – od Parish of Paddington i Westminster St. Mary), które podczas przechadzki z nieostrożną piastunką miały wypaść z wózków na swoją zgubę. Kamienie, których prawdziwego przeznaczenia Barrie oczywiście nie precyzuje, stają się w jego opowieści nagrobkami Waltera i Phoebe. Piotruś znajduje martwe niemowlęta i chowa je obok siebie, a ich nagrobki ustawia tak blisko, by spoczywające pod nimi dzieci nie czuły się samotne. Zakończenie powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* – wskazujące już wyraźnie na kontynuację wątku w *Peter and Wendy*, gdzie zagubieni chłopcy to dzieci, które wypadły z wózków i po siedmiu dniach odsyłane są do Nibylandii – byłoby gorzkie i mogłoby się wydawać zbyt drastyczne dla dziecięcego odbiorcy, gdyby nie ów realistyczny kontekst, znany zapewne czytelnikom i czytelnikom pierwowzoru, dzięki któremu jego wydzwitek ulega osłabieniu. Nie był on jednak najpewniej znany niemieckiej i polskiej tłumaczce tekstu, z których tylko pierwsza zachowała w przekładzie końcowy fragment (wraz z towarzyszącymi mu grafikami przedstawiającymi „mogiłki”). W *Przygodach Piotrusia Pana* Rogoszówny próżno szukać ostatnich trzech akapitów powieści, które znikają pod cenzorskim cięciem tłumaczki (lub może redaktora/redaktorki z ramienia wydawnictwa Mortkowicza?), zapewne dlatego, że zostały uznane za nieodpowiednie dla dzieci, które nie powinny mierzyć się z tematem śmierci i przemijania w tak dosłownej formie. W polskiej wersji opowieści Barriego – zgodnie z konwencją baśni – „wszystko dobrze się kończy”. Nikomu nie dzieje się krzywda, o ile za taką nie uznamy okaleczenia oryginału, który zostaje pozbawiony zakończenia, a zarazem wpisanego w tekst pierwowzoru podwójnego adresata – w przekładzie Rogoszówny staje się on wyłącznie adresatem dziecięcym.

Podsumowując rozważania o pierwszym polskim przekładzie powieści *Peter Pan in Kensington Gardens*, należy stwierdzić, iż był on z całą pewnością stworzony przy udziale tekstu pośredniczącego, jakim było niemieckie tłumaczenie *Peter Pan im Waldpark*. To, że polska tłumaczka nie oparła swojej wersji wyłącznie na wersji pośredniczącej, każe nazwać jej przekład – zgodnie z nomenklaturą zaproponowaną przez Assis Rosę, Piętę i Bueno Maię – „przekładem mieszanym” (2017: 119). Casus Rogoszówny potwierdza też tezę podnoszoną przez niektórych badaczy, iż większość zmian oraz przesunięć translatorskich wydarza się na pierwszym etapie transmisji, gdy tymczasem sam przekład zapośredniczony jest najczęściej stosunkowo wiernym tłumaczeniem tekstu pośredniczącego, będącego dlań właściwym oryginałem (Pięta 2018: 29). Warto też zauważyć, że np. w obszarze imiennictwa – przywracając angielskie nazwiska dzieci, a tym samym część pierwotnych realiów powieściowych – polska tłumaczka przybliżyła się do oryginału Barriego bardziej niż tłumaczenie pośredniczące Funcke.

Jednak dwie analizowane powyżej decyzje translatorskie sprzeciwiające się wersji niemieckiej wskazują wyraźnie, jak bardzo polska literatura dziecięca pierwszych dekad XX wieku różniła się od pisarstwa angielskiego i niemieckiego, przede wszystkim na płaszczyźnie projektowanego czytelnika oraz myślenia o roli książek dla młodych odbiorców. Zarówno literatura angielska, jak i niemiecka w początkach XX stulecia posiadały już długą i bogatą tradycję (twórczość angielskich pisarzy „złotego wieku” w Wielkiej Brytanii z jednej strony, z drugiej dokonania Grimmów czy E.T.A. Hoffmanna), obejmującą także dzieła kierowane do adresata podwójnego, nastawione przede wszystkim na artyzm, unikające uwikłań dydaktycznych. W tym sensie były „gotowe” na przyjęcie dziecięco-dorosłego utworu Barriego tak w oryginale, jak i w przekładzie, który na poziomie treściowym nie wymagał głębokich ingerencji w celu przystosowania tekstu do wrażliwości projektowanych odbiorców. Zupełnie inaczej rzecz miała się w literaturze polskiej, w której dominował wówczas model pisarstwa dydaktycznego, a horyzonty artystyczne zaczynały się dopiero otwierać dzięki działaniom postępowych wydawców i wydawczyń, pisarzy i pisarek oraz tłumaczy i tłumaczek. *Przygody Piotrusia Pana* były – na tle polskiej literatury dla młodych – książką i tak nowatorską, nic więc dziwnego, że w pewnym zakresie musiały spłacić trybut obowiązującej konwencji literackiej, osłabiając wydźwięk tych idei Barriego, które w ówczesnej rzeczywistości mogły wydawać się nieco zbyt „wywrotowe”.

Niniejszy szkic pokazuje również, że badanie zjawiska translatorskiego zapośredniczenia jest pracą wymagającą szeroko zakrojonych „poszukiwań archeologicznych”, zarówno na poziomie mikro-, jak i makrotekstowym, i to nie tylko w jednym języku. W przypadku braku archiwów lub ich rozproszenia (co dla

badaczy polskiej literatury przedwojennej jest rzeczywistością aż nazbyt znaną) efektem takich badań są raczej nie jednoznaczne ustalenia, lecz kolejne hipotezy oraz pytania badawcze. Tymczasem przekłady zapośredniczone w polskiej literaturze dla dzieci pierwszej połowy XX wieku były praktyką rozpowszechnioną: wiemy, że klasyczna powieść Lucy Maud Montgomery *Anne of Green Gables* (1908) przybyła do polszczyzny poprzez język szwedzki (zob. Oczko, Nastulczyk, Powieśnik 2018). Popularne do dziś wydanie baśni Andersena w przekładzie Stefanii Beylin z 1931 roku powstawało w oparciu o język niemiecki, po czym teksty kolacjonowane były z duńskimi oryginałami przez skandynawistę Stanisława Sawickiego (zob. Brzozowska 1970: 59). Ślady pośrednictwa niemieckiego można odnaleźć również w pierwszym polskim tłumaczeniu *Alice's Adventures in Wonderland* Lewisa Carrolla z 1910 roku autorstwa Adeli S. pt. *Przygody Alinki w Krainie Cudów* (zob. Adamczyk-Garbowska 2019: 396). Te kilka przykładów ze ścisłej klasyki światowej literatury dziecięcej pozwala domyślać się skali zjawiska w przypadku innych, mniej rozpoznawalnych tekstów literackich. Historie, konteksty i przyczyny translatorskich zapośredniczeń w polskiej twórczości dla młodych odbiorców, szczególnie we wczesnych fazach jej rozwoju, jawią się zatem jako obiecujące – i wymagające – pole badawcze, które zapewne jeszcze przez długi czas pełne będzie białych plam oraz obszarów domagających się dalszych analiz i doprecyzowań.

| Bibliografia

- Adamczyk-Garbowska Monika (1988), *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Adamczyk-Garbowska Monika (2019), *The Many Faces of Alice: Twists and Turns of Lewis Carroll's Classic in Poland*, w: *Languages – Cultures – Worldviews. Focus on Translation*, red. Adam Głaz, Palgrave Macmillan, Basingstoke, s. 393–414. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-28509-8_16
- Assis Rosa Alexandra, Pięta Hanna, Bueno Maia Rita (2017), *Theoretical, Methodological and Terminological Issues Regarding Indirect Translation: An Overview*, „Translation Studies”, t. 10, nr 2, s. 113–132. DOI: <https://doi.org/10.1080/14781700.2017.1285247>
- Barrie James Matthew (1906), *Peter Pan in Kensington Gardens*, il. Arthur Rackham, Hodder and Stoughton, London.
- Barrie James Matthew (1911), *Peter Pan in Waldpark*, przeł. Irmgard Funcke, il. Arthur Rackham, Gustav Kiepenheuer Verlag, Weimar.

- Barrie James Matthew (1913), *Przygody Piotrusia Pana*, przeł. Zofia Rogoszówna, il. Arthur Rackham, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa – Kraków.
- Birkin Andrew (2003), *J.M. Barrie and the Lost Boys. The Real Story Behind Peter Pan*, Yale University Press, New Haven – London.
- Brzozowska Zdzisława (1970), *Andersen w Polsce. Historia recepcji wydawniczej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków.
- Dollerup Cay (2000), 'Relay' and 'Support' Translation, w: *Translation in Context: Selected Contributions from the EST Congress, Granada 1998*, red. Andrew Chesterman, Natividad Gallardo San Salvador, Yves Gambier, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia, s. 17–26. DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.39.04dol>
- Even-Zohar Itamar (1990), *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, „Poetics Today”, t. 11, nr 1, s. 45–51. DOI: <https://doi.org/10.2307/1772668>
- Genette Gérard (2014), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Hermans Theo (1999), *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester.
- Hürlimann Bettina (1977), *Kiepenheuer Gustav*, w: *Neue Deutsche Biographie (Kafka – Kleinfercher)*, Duncker & Humblot, Berlin, s. 592–593.
- Jack R.D.S. (1991), *The Road to the Never Land. A Reassessment of J.M. Barrie's Dramatic Art*, Aberdeen University Press, Aberdeen.
- Kłos Anita (2018), *Przekłady niebezpośrednie w polsko-włoskich relacjach literackich w dwudziestym wieku. Rekonesans*, „Przekładaniec”, nr 37, s. 64–86. DOI: <https://doi.org/10.4467/16891864PC.18.013.9555>
- Krajka Wiesław (1998), *Czy przekład może być doskonalszy od oryginału? O „Pierścieniu i róży” W. M. Thackeraya w przekładzie Zofii Rogoszówny*, w: *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacja – przekłady – adaptacje*, red. Lech Ludorowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 205–218.
- Kras Janina (1972), *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie, 1868–1924*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kujawska Katarzyna, Lipszyc-Nowicka Maria, Stabrowska-Lipska Maria, Stefanowska Zofia, Tazbir-Tomaszewska Bożena (2007), *Szkoła na Wiejskiej*, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa.
- Kuźma Erazm (1987), „*Palimpsestes la littérature au second degré*”, Gérard Genette, Paris 1982 [recenzja], „Pamiętnik Literacki”, nr 2, s. 392–399.
- Literatura pozytywizmu i Młodej Polski. Hasła osobowe M-Ś* (1978), oprac. zespół pod kier. Zygmunta Szweykowskiego i Jarosława Maciejewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Muñiz Iris F. (2016), *Tracking Sources in Indirect Translation Archaeology. A Case Study on a 1917 Spanish Translation of Ibsen's „Et Dukkehjem” (1879)*, w: *New*

- Horizons in Translation Research and Education 4*, red. Turo Rautaoja, Tamara Mikolič Južnič, Kaisa Koskinen, University of Eastern Finland, Joensuu, s. 115–131.
- Oczko Piotr, Nastulczyk Tomasz, Powieśnik Dorota (2018), *Na szwedzkim tropie „Ani z Zielonego Wzgórza”. O przekładzie Rozalii Bernsteinowej*, „Ruch Literacki”, r. LIX, z. 3, s. 261–280.
- Olkiewicz Filip (2021), *O niektórych konsekwencjach opuszczeń w tłumaczeniu zapośredniczonym na przykładzie greckich przekładów „Solaris” Stanisława Lema*, w: *Zbliżenia 6. Badania interdyscyplinarne: rzeczywistość a wyzwania*, red. Anna Stolarczyk-Gembiak, Marta Woźnicka, Wydawnictwo Rys, Poznań – Konin, s. 159–184.
- Oxford English Dictionary*, <https://www-1oed-1com-1o18678050257.han.amu.edu.pl/> [dostęp: 27.08.2022].
- Pięta Hanna (2018), *Indirect Translation: Main Trends in Practice and Research*, „Slovo.ru: baltijskij accent”, t. 10, nr 1, s. 21–36. DOI: <https://doi.org/10.5922/2225-5346-2019-1-2>
- Ringmar Martin (2012), *Relay Translation*, w: *Handbook of Translation Studies*, t. 3, red. Yves Gambier, Luc van Doorslaer, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia, s. 141–144. DOI: <https://doi.org/10.1075/hts.3.rel4>
- Rogozińska Helena (1958), *Piotruś Pan*, „Nowe Książki”, nr 23, s. 1442–1444.
- Skowera Maciej (2022), *Carroll, Baum, Barrie. (Mito)biografie i (mikro)historie*, Universitas, Kraków.
- Skrobiszewska Halina (1973), *Zofia Rogoszówna 1881 (1882?)–1921*, w: *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 3, red. Kazimierz Wyka, Artur Hutnikiewicz, Mirosława Puchalska, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 621–631.
- St. André James (2020), *Relay*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, red. Mona Baker, Gabriela Saldanha, Routledge, London – New York, s. 470–473. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315678627-100>
- Toury Gideon (2012), *Descriptive Translation Studies – and Beyond. Revised edition*, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia. DOI: <https://doi.org/10.1075/btl.100>
- Washbourne Kelly (2013), *Nonlinear Narratives: Paths of Indirect and Relay Translation*, „Meta”, t. 58, nr 3, s. 607–625. DOI: <https://doi.org/10.7202/1025054ar>
- Wieczorkiewicz Aleksandra (2018), „*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*” *Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – interpretacja – przekład*, Wydawnictwo KUL, Lublin.

| Abstrakt

ALEKSANDRA WIECZORKIEWICZ

Niemieckie ścieżki Piotrusia Pana. O niemieckim pośrednictwie w pierwszym polskim przekładzie powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* J.M. Barriego

Artykuł prezentuje wyniki analizy pierwszego polskiego tłumaczenia powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* J.M. Barriego autorstwa Zofii Rogoszówny pt. *Przygody Piotrusia Pana* (1913) jako przekładu zapośredniczonego. W oparciu o metodę zainspirowaną krytyką tekstów, wewnątrz ramy badań nad przekładem niebezpośrednim, dowiedzione zostaje, że wersja Rogoszówny opierała się na niemieckim tłumaczeniu pt. *Peter Pan im Waldpark* (1911) autorstwa Irmgard Funcke. Artykuł jest również próbą udzielenia odpowiedzi na pytania o to, jak w wyniku wieloetapowej transmisji tekstu zmienia się profil jego projektowanego odbiorcy; jak za pomocą translatorskich przesunięć tłumaczki „przystosowały” tekst wyjściowy do wrażliwości czytelników (stosując domestykację lub uniwersalizację kulturową); jak zatem – przez pryzmat transferu językowego – scharakteryzować można myślenie o dziecku oraz rolę literatury dla młodych w Anglii, Niemczech i Polsce w początkach XX wieku.

Słowa kluczowe: J.M. Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, Zofia Rogoszówna, przekład zapośredniczony, literatura dziecięca

| Abstract

ALEKSANDRA WIECZORKIEWICZ

The German Paths of Peter Pan: On German Mediation in the First Polish Translation of J.M. Barrie's *Peter Pan in Kensington Gardens*

The article presents the results of the analysis of the first Polish translation of J.M. Barrie's *Peter Pan in Kensington Gardens* authored by Zofia Rogoszówna (*Przygody Piotrusia Pana*, 1913) as a mediated translation. Based on a method inspired by textual criticism, inside the framework of indirect translation studies, I argue that Rogoszówna's version was based on the German translation *Peter Pan im Waldpark* (1911) by Irmgard Funcke. The article also addresses the questions of how, due to the multistage transmission of the text, the profile of its projected addressee changes; how, by means of translational shifts, translators “adjust” the original to the sensibilities of the readers (by domestication or cultural universalisation); how, therefore—through the prism of linguistic transfer—thinking about the child and

the role of juvenile literature in England, Germany and Poland of the early twentieth century can be characterised.

Keywords: J.M. Barrie, Peter Pan in Kensington Gardens, Zofia Rogoszówna, indirect translation, children's literature

| Biogram

dr Aleksandra Wieczorkiewicz – literaturoznawczyni, polonistka, badaczka w Zespole ds. Literatury i Kultury Dziecięcej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. Zainteresowana teorią i praktyką przekładu, zajmuje się polskimi tłumaczeniami angielskiej literatury dziecięcej „złotego wieku”. W lipcu 2022 roku obroniła pracę doktorską pt. *Złote pióra. Twórczość George’a MacDonalda, J.M. Barriego oraz Cicely Mary Barker, jej polska recepcja i nowe przekłady*. Autorka monografii *„Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich” Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – Interpretacja – Przekład* (Wydawnictwo KUL, Lublin 2018), tłumaczka tekstów naukowych oraz literatury pięknej, w tym również literatury dziecięcej – jej przekład *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich* ukazał się w roku 2018 nakładem wydawnictwa Media Rodzina.

E-mail: wieczorkiewicz@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-1314-5431

MARGOT HILLEL
Australian Catholic University

(Re)Examining Teenagers in Award-winning Australian Books for Young Readers

Literature for young adults reveals attitudes to, and constructions of, adolescence. As Jeffrey Kaplan has written, young adult literature “has much to say about how young people are conceptualized in both fiction and non-fiction and naturally, as well, in the real world.” This article will consider such conceptualisations over almost eighty years of literature for young adults in Australia and, because this is a lengthy period of time to survey, a selection of books will be made. The intention of this essay is therefore to use representative samples drawn from winning books awarded by the Children’s Book Council of Australia chosen from each decade from 1972, the first that might be regarded as a “young adult” book, to 2022 to consider changes in the representations of families and family relationships, narrative style and settings in order to elucidate concomitant changes and comparisons in depictions of adolescence in Australia.

The oldest, beginning in 1946, and regarded by many as the most prestigious awards for literature for children and young adults in Australia, are those awarded each year by the Children’s Book Council of Australia, an organisation that has contributed more than any other “to the development of children’s literature in Australia” (Smith, Hamilton 7). Over the years categories have changed acknowledging changes in readership, in conceptions of childhood and recognising a newer, defined category of ‘teenage.’ However, prior to the introduction of the Older Readers category in 1982, there were several

award-winning books that might well have fitted this category that is designed for readers up to the age of 18. Older Readers books in most cases also depict characters who are in their teens. What Junko Yokota has to say about book awards is relevant here. Children:

are often required to read award-winning literature in school, adults often view award winners as credentials determining worth, publishers see them as moneymakers, and authors and illustrators bask in the recognition. (467)

Further, as Schwebel and van Tuyl comment regarding the Newbery Medal-winning books, the books with the “shiny medal” are the ones that “parents, grandparents and other adults recognise immediately and gift to children again and again” (1). Award-winning books have wide-ranging influence and are significant in both reflecting current views of young adults as well as critiquing them and influencing them. More broadly too, Karen Coats argues that “young adult literature exerts a powerful influence over its readers at a particularly malleable time in their identity formation” (315). Schwebel and van Tuyl also point out scholarship in the area of children’s literature has grown enormously in the last fifty years or so (6) and within that scholarship, the study of award-winning books is important as it elucidates continuing elements in the selection of books regarded as the best.

The first book to be considered is Hesba Brinsmead’s 1971 novel, *Longtime Passing*, which won the CBCA Book of the Year award in 1972. This was prior to there being a designated Older Readers award but the book can be seen as a YA novel, more suited to readers in secondary education than those in primary school. Brinsmead’s parents had been missionaries but, when they returned to Australia, her father ran a sawmill near where a number of Hesba’s uncles lived and her mother grew flowers to sell commercially. Most of her education was received at home from her mother (Encyclopedia of Women and Leadership). Brinsmead has said that her upbringing in the country:

made me what I am... I really believe... that a person is their background... the environment and the individual are inextricable combined... I was an isolated child... and this was a stimulation to the imagination. (Interview with Lunney)

Her book is largely autobiographical. The narrative point of view is that of the youngest child Teddy, although much of it is a kind of hearsay, as Teddy

is not born until part way through the book. (The intrusion of the comment “before I was born” emphasises this rear vision view). Brinsmead has said that, when she writes for adolescents, she just regards them as “people” and talks to them as “people—not... inferior beings. I’m simply trying to talk to them about what’s relevant to them” (Interview with Lunney). *Longtime Passing* valorises pioneering families and life on the land. It is really a paean of praise for the sort of upbringing the author herself had and a nostalgic look at the past. It is in stark contrast to *It’s Like This, Cat*, the earlier American book (1964) that Horning and van Tuyl (Horning, van Tuyl 149) argue began the genre of Young Adult literature. The construction of the adolescent protagonist in this is vastly different from the characters in *Longtime Passing*. He is fourteen years old and ranges freely across New York. In a further contrast to Brinsmead’s book, Emily Neville’s novel is written in the present tense with a first-person narrator, the 14-year-old Dave, giving a sense of immediacy and relevance to a teenager reader. Using the first person and including extensive vernacular is very different to the more formal style of Brinsmead’s writing and constructs a very different kind of protagonist. Although Brinsmead includes occasional bits of slang such as “She’ll be Jake” (Brinsmead 69) (everything will be alright) that were intended to denote rural life, these were dated even at the time of writing.

Brinsmead’s novel is a traditional third-person narrative set in the 1920s soon after the end of World War 1. For readers in the 1970s, this was “ancient history.” The concerns of the book were far removed from those of the teenage reader to whom it was directed. In 1971 the Australian Government announced the withdrawal of troops from Vietnam (Staff Reporter). The Vietnam War had been a major concern for young people in Australia, leading to widespread demonstrations. A further concern for young people was indicated in the Melbourne newspaper *The Age* in December 1971. The front-page headline read “Help on the way for 190,000 school leavers” as the Prime Minister promised job creation and a curb on unemployment (Barnes 1). The nostalgia for a simpler life, albeit one interrupted by the Depression displayed in Brinsmead’s book, is thus in contrast to the realities of Australian youth in the 1970s, the majority of whom lived an urban, not rural, life.

The CBCA Judges’ Report for 1972 described Brinsmead’s book as a “warm-hearted novel for teenage girls” (CBCA *Judges’ Report* 1972 1). The roles within the book, mirroring those generally in place in the 1920s, were strongly gendered too with the girls helping their mother in the seemingly endless list of household chores (Brinsmead 87) and Mark, the only boy, expected to help his father as he got older.

In 1982 we come to a novel by Colin Thiele, *The Valley Between*. Set in the horse and buggy age, this too suggests nostalgia for a vanished past and ambivalence about the coming of motor cars and the changes they bring. This, like *Longtime Passing*, focuses on a rural family, this time a farming family. Thiele was one of Australia's most respected writers for young people who wrote over 100 books ranging from picture books to others like this one, aimed at a teenage audience. His work has been described as a "unique brand of storytelling impacting on generations of children and adults alike" (Anon. "Colin Thiele 100th Anniversary Exhibition"). Like Brinsmead, he frequently drew on his own childhood and adolescence: "Understandably, a good deal of my later writing grew out of it" (Thiele 1997: 15). The CBCA Judges' Report for 1982 makes reference to that: "Thiele's boyhood in a close-knit community has once again provided him with the material for a delightful story" (CBCA *Judges' Report* 1982: 8). Thiele's novel, while nostalgic, can thus be described as an early OwnVoice novel as he was writing about the German community he grew up in. OwnVoices is a term coined in 2015 (Booth, Narayan 198) and such novels reflect the real experience of young people coming from those, often marginalised, communities.

The life of teenage boys Thiele describes is vastly different from that of teenagers in 1982, even those living in rural areas and on farms. In his autobiography *With Dew on my Boots*, Thiele considers the mechanisation that began to take over farming during his childhood and how it changed even the attitude to the land itself:

With the hand-held hoes and scythes of our forefathers, the earth was close and friendly, something to revere. With the advent of agricultural science and huge machines it became a 'resource' to analyse, modify and exploit. (Thiele 1997: 3)

Something of this sentiment is present in *The Valley Between*. The book is a series of interlinked chapters recounting incidents in the life of Benno, the protagonist. Like many young people at the time, Benno leaves school at 13 and joins his father working on the farm, expected to do a man's work. He is, however, given some agency as a character. In one dramatic incident he saves a train from derailing, using his ingenuity to devise a signal to stop the train. In doing so, he rises above adult expectations of the sort of behaviour expected from him as a thirteen-year-old (Thiele 1981: 141).

The judges described Benno as "taking his first tentative steps towards manhood and responsibility" (CBCA *Judges' Report* 1982: 8). Thiele's use of a teenage protagonist moves *The Valley Between* closer to contemporary novels

focalised through a teenage character. However, even in 1981 Sheila Egoff wrote that “a broadened landscape of harsh reality has superseded the more simple joys of child and family life” (qtd. in Heuschele 26). Thiele’s book does not really describe Benno as confronting “harsh reality” in the sense Egoff means and as contemporary teenagers do.

In both Thiele’s and Brinsmead’s books, First Nations peoples are virtually invisible. Brinsmead’s characters are described as taking over Crown land, thus perpetuating the myth of *terra nullius* (although she describes an inaccessible part of the Blue Mountains as “belonging” to a “tribe of wild blacks” (Brinsmead 2). The families in the Barossa Valley in Thiele’s book are German immigrants, as was his own. The land they settled was never ceded. Both books were post the 1967 referendum “in which Aboriginal Australians were finally recognised as citizens, [and] provided more momentum to the land rights struggle by raising the profile of Indigenous issues with the Australian public” (Anon. “Aboriginal Tent Embassy”). Many young people joined demonstrations for First Nations’ land rights following the referendum. However, for young adult First Nations people, the absence from books of depictions of characters like them, their communities and experiences can have the effect, as one author put it, of suggesting that “they themselves did not have a Place” in Australia nor the same “possibilities” as their peers (Booth, Narayan 204). Further, the absence can reinforce for non-Indigenous readers the notion that First Nations people were of little consequence, perhaps a continuation of the idea that First Nations people were a “dying race” (Brantlinger 125).

The winner of the CBCA Book of the Year: Older Readers in 1992 was Eleanor Nilsson’s *The House Guest*. In contrast to the two previous books, the setting is urban and the main protagonist, Gunno, lives with his father as his mother has left (Nilsson 34), a loss that the author constructs as resulting in a deficit model of childhood. The year 1989, Margaret Heuschele argues, was when an urban setting became the principal location for young adult novels (Heuschele 207). In such a setting the teenager is no longer a child of nature, rather one who is influenced by the life and people of the city, likely to encounter bullying, peer pressure and gangs as well as engaging in sexual activities.

Gunno is, like Thiele’s Benno, only 13. But his is not a life of rural activity. He is part of a gang of young teenagers that breaks into houses. Heuschele notes that crime becomes quite a prevalent theme in young adult fiction in the 1990s, although most of it is committed by adult characters rather than by teenagers. This depiction of crime and criminals was “one of the most dramatic changes” in young adult novels (Heuschele 111). As a kind of marker of an essential goodness in Gunno, he uses the money they steal to buy books. He becomes

particularly attached to one house the gang has targeted and reads the books he finds in what seems to have been a boy's bedroom: "sometimes Gunno felt he was trying to catch up on Hugh's childhood, and through it his own, by reading his books" (Nilsson 37). Gunno had previously been a great reader but had not read much since his mother left (Nilsson 37), a loss he is trying to rectify. In an episode of magic realism, Gunno plays out aspects of a recurring dream he has had, goes back into the past, visits and becomes trapped in the cave where Hugh has died, and becomes the child as hero, rescuing Hugh, although to no avail, as the other boy dies anyway (Nilsson 118–142). As a result of this, Gunno also becomes the child as redeemer allowing Hugh's mother a kind of closure, as she believes in his return to the past and takes great comfort in the fact that Hugh was not alone when he died (Nilsson 151).

Gunno is given agency by the author and acts as conscience for the gang, telling them that what they are doing is wrong (Nilsson 73). Jess, the only girl in the group, tells him that the others had agreed and disbanded the gang (Nilsson 155). This becomes a signifier for a new stage of their lives when Gunno becomes aware of Jess as a possible girlfriend and tells her his real name is Gunnar, marking a break between his childish persona and that of the more mature adolescent (Nilsson 156).

Forest (2001) by Sonya Hartnett was the winner of the CBCA Book of the Year: Older Readers in 2002. However, for the purposes of considering constructions of teenagers, the book is not particularly helpful, dealing as it does with anthropomorphic cats. I will therefore consider an Honour Book for that year, *Mahalia*, by Joanne Horniman, (2001), described by one reviewer as a "refreshingly honest addition to the lean offerings depicting teen dads" (Anon. "Mahalia").

Mahalia is the name of the baby born to teenage parents, Emmy and Matt. Matt was brought up by his mother with his father virtually absent from his life: "His father hadn't wanted children, so she'd brought Matt up by herself, with no contact really, no support" (Horniman 19). Although Matt's mother had tried to fulfil what traditionally might be seen as a father's role—taking him to ovals, teaching him how to kick a soccer ball and making paper planes with him—Matt felt the absence and that his was a lonely house with "just the two of them... He determined when he was very young that he would see his own children grow up" (Horniman 19). Silva and Savitz argue that the common construct of teenagers as peer-oriented, unpredictable and needing to evolve into some kind of "enlightened state" is often at odds with both the reality and the way they are constructed in young adult literature (Silva, Savitz 323), arguing there are many books depicting adolescents taking on "adult roles, demonstrating emotional

discipline and acting with agency and independence” (Silva, Savitz 327). This description is applicable to Matt, who, when circumstances require it, takes on the adult role of carer for Mahalia. In a reversal of more usual portrayals, it is Emmy, the child’s mother and Matt’s former girlfriend, who is unable to cope with the responsibility and restrictions of motherhood and leaves Matt and Mahalia. Matt displays the emotional maturity to take on Mahalia’s care, although he sometimes finds this challenging and realises he will need support and help with raising her.

As a younger child, Matt has been a nurturing redeemer, a trope that has persisted from much earlier novels—George Eliot’s *Eppie*, for example, transforms Silas Marner from an embittered, lonely old man to a happier, more sociable one in *Silas Marner* (1861) and Ethel Turner’s *Little Mother Meg* (1902) has Nell Woolcott turn the neighbour from thoughts of suicide. In *Mahalia*, in a scene that emphasises the remote and isolated life he and his mother lead, pre-teen Matt finds his mother sitting “seemingly unreachable” at the kitchen table. He goes to the composting toilet in the garden and brings back the first “lovely silty remains” (Horniman 29). He encourages his mother to look and smell whereupon she gives a “real, happy smile” and begins to chatter happily (Horniman 29). As a teenage father who describes his love for Mahalia as pure (Horniman 192). Matt realises that nurturing is the one thing he does “really well” (Horniman 195), wired even to hear her cough in the night and wake and go to her (Horniman 127).

In 2012 Scot Gardner won the Older Readers Award for *The Dead I Know*, a book that constructs its protagonist as a deeply troubled, but basically good-hearted, adolescent. Gardner has written that he worked as:

a counsellor and youth worker with disadvantaged teens. I... met teens... who’d experienced more pain and loss in their short lives than a village might in a whole generation. They inspired me. (Rish)

The main character, Aaron, does not come from a nuclear family. Instead, he lives with Mam, his grandmother, a former university lecturer, in a caravan. He is an introverted, often almost silent, boy who suffers from nightmares and sleepwalks. He has frequently had to change schools as he is bullied, receiving “insults and contempt” (Gardner 24) because of his reticence.

He has had to become increasingly responsible for Mam, who is succumbing to dementia. Aaron tries to hide this from people around him and even denies it himself for some time until forced to confront reality and Mam goes into care. Early manifestations of Mam’s deteriorating mental acuity show through her

buying unnecessary amounts of toilet paper and many bottles of dishwashing liquid instead of food. Signifying his need to take on the adult responsibility for the two of them, Aaron says “Our roles had changed, and I *felt* it” (Gardner 81).

Aaron is himself in need of support and care and he finds this, rather ironically, from the undertaker with whom he starts to work on leaving school, a man who eventually becomes a foster father for him. In this family Aaron finds security, the ability to let go the role of protector of Mam, a realisation that many families have secrets and the freedom to reveal his own traumatic background.

Longtime Passing, the first book discussed here, included elements of what we would now identify as domestic abuse. The father criticises the mother, complaining she has not dusted the mantelpiece and ignoring all the other things she does in the house, the garden and schooling the children (Brinsmead 87); while the mother blames herself for “putting him in a bad mood” (Brinsmead 61). However, there is little critique of it and this is basically a close-knit, nuclear family. By the time we reach 2012 and Gardner’s book, the violence is explicit, physical and hugely damaging to Aaron who clearly suffers from post-traumatic stress disorder. He has been made to witness his father murder his mother and then commit suicide and that suppressed memory is the cause of Aaron’s ongoing depression and nightmares (Gardner 91). This raw realism that reflects Egoff’s characterisation of the “harsh reality” of many teenage novels, is a long way from many earlier more ‘cosy’ family stories.

Finally, the 2022 winner was *Tiger Daughter*, a complex exploration of many issues affecting young people today. This is an OwnVoice novel written by Rebecca Lim. The book was inspired, she says, “largely by [her] fury about the lack of diversity on high school booklists” (O’Brien 2) as well as wanting “to dispel myths about migrants and refugees” in Australia (O’Brien 2). Her sentiments echo those expressed to Booth and Narayan by authors who “framed their OwnVoice books as a message or a sign to teenage readers that their readers’ identity had a place in Australian society” (Booth, Narayan 204). In a note at the end of her book, Lim states that a large part of why she writes is “about building empathy in my readers” (Lim 211) as well as tackling “things that humanity is currently grappling with” including sexism, racism, violence against women including financial abuse and ideas of what is “normal” (Lim 212).

The key focus of the book is on Wen, the only child of Chinese immigrants to Australia and the pressures she faces growing up. She and her friend Henry Xiao work hard towards achieving entrance into a select high school. They find that, at their current school, even some teachers lack understanding of migrants—one of them tells Henry he needs to “live,” not “stay inside that comfortable shell you’ve built around yourself” (Lim 9). This, the author makes

clear through the voice of Wen, is a complete misunderstanding of her life and Henry's: "He doesn't understand that every day Henry and I are alive, there is no comfortable shell and we are always at risk" (Lim 10). Henry and Wen help each other to prepare for the exam with Henry helping Wen with maths and Wen helping him with English.

Wen lives in constant fear of her father's violence:

I'm constantly afraid of setting off all the little bombs I don't even know I've trodden on until they go off in my face. *Was it something I said? Was it the missing 48 percent on my maths quiz? Was it because I asked for more tuckshop money? What?* (Lim 18)

Her father also repeatedly belittles her, calling her "useless" and "no brain" (Lim 27), suggesting there is no way she could pass the exam. This is reminiscent of statements by author Jess Ho, also the child of Chinese immigrants, who has described her childhood as being "raised to have no personal ambition. Instead, I was culturally required to fulfil my obligations" and when she didn't become a doctor she became "the Disappointment Child" (Ho; Cadzow 7).

Wen witnesses her father's abuse of her mother: financial abuse, physical violence and coercive control. He insists, for example, on his wife serving eight dishes of food each night so that she becomes anxious and afraid if she miscounts (Lim 114), he insists on her dressing in a particular way although there is no money for clothes and he verbally and physically abuses her (Lim 145). This portrayal of violence in the family reflects that revealed in statistics of violence across socio-economic and diversity groups in Australia: (Anon. "Safer: A Resource to Help...").

Henry sinks into a deep depression after his mother commits suicide needing Wen's gentle, ongoing support and encouragement as she supplies homework to him. In addition, she and her mother deliver food. This is a cause of further friction with Wen's father, who labels the Xaio family "disgraced" because of the suicide and forbids Wen to have any contact with them (Lim 151). In a similar way to Matt in *Mahalia* examined earlier, Wen is here constructed as a child as nurturer, and ultimately as a kind of redeemer, both longstanding tropes in literature for young readers.

The violence—described by the CBCA judges as the "challenges and injustices of culturally-based domestic violence" (cbca.org.au/book/tiger-daughter)—in the book means there is a loss of female agency. This is ultimately opposed by both Wen and her mother as the former continues to support Henry and challenges her father (whom she describes as a "walking, ranty lecture on two

legs” (Lim 135) by quoting back to him things he has said about goodness (Lim 151) and undertaking the exam despite him. Her mother eventually plucks up the courage to take on a part-time job.

Conclusion

What we see in this brief history of young adult award-winning novels in Australia is that there are a number of continuing tropes of young people in the literature as well as a number of changes that depict the contemporary realities of at least some adolescents. Margaret Heuschele, quoting a number of critics (35–6), argues there is some debate about the ‘realism’ of books that place teenagers in extreme situations such as that of Aaron in Gardner’s book. Nonetheless, many young people are living with domestic violence, youth suicide is an ongoing issue (Anon. “Suicide & Self-Harm Monitoring...”) and young people face increasing concerns about matters such as climate change. Writing as early as 1997, Maurice Saxby quotes two university students arguing that their generation was “more likely to face problems of youth suicide, drug abuse, domestic violence, unemployment and social crime than any previous generation” (362). Silva and Savitz have pointed out that different settings in novels impact on teenagers and influence behaviour (325). The novels examined here move from a rural setting to an urban one, placing the protagonist in an environment in which most Australians live. The activities the characters undertake have also changed from the rural activities in Brinsmead’s and Thiele’s books to those associated with urban life and with adolescents remaining at school until at least sixteen. There are now explicit depictions of mental illness among young people. The narrative voice may have changed from a third-person omniscient narrator to a first-person narrator, giving more immediacy to the narration and allowing for a teenage voice to speak to readers. Nonetheless, there are also some constructions that continue.

Family relationships remain a constant in the books examined, even if the construction of the nuclear family has changed. The trope of the child as nurturer, often taking over the position from an adult and even acting as the carer of that adult, has continued in many books. A more recent expansion of this construction is that of the child as protector of an adult, usually their mother, from family violence. The young protagonist is often shown as developing responsibility and maturity and taking on the role of adult. Contemporary reality rather than nostalgic depictions has become the norm, thus fulfilling the expectations of teenagers, as Maurice Saxby wrote in 1997, to have their literature reflect the world they know (Saxby 353).

| References

- Anon. "Aboriginal Tent Embassy." <https://tinyurl.com/mryjj65t>. Accessed 23 August 2022.
- Anon. "Colin Thiele 100th Anniversary Exhibition." <https://tinyurl.com/2mrvbsdj>. Accessed August 28 2022.
- Anon. "Mahalia." <https://tinyurl.com/5xsus2m>. Accessed 18 August 2022.
- Anon. "Safer: A Resource to Help Australian Churches Understand, Identify, and Respond to Domestic and Family Violence." <https://tinyurl.com/dfuk2xma>. Accessed 28 August 2022.
- Anon. "Suicide & Self-Harm Monitoring: Deaths by Suicide in Australia." <https://tinyurl.com/yc2wabxe>. Accessed 18 August 2022.
- Barnes, Allan. "PM Pledges Halt to Jobless Rise." <https://tinyurl.com/4wktp4xu>. Accessed 23 August 2022.
- Booth, Emily and Bhuxa Narayan. *Towards Diversity in Young Adult Fiction: Australian YA Authors' Publishing Experiences and Its Implications for YA Librarians and Readers' Advisory Services*. <https://tinyurl.com/mvhtx9m7>. Accessed 23 August 2022.
- Brantlinger, Patrick. *Eating Tongues: Australian Colonial Literature and 'the Great Silence'*. <https://tinyurl.com/2wc4tv67>. Accessed 23 August 2022.
- Brinsmead, Hesba. "Interview with Suzanne Lunney." <https://tinyurl.com/588atvje>. Accessed 20 August 2022.
- Brinsmead, Hesba. *Longtime Passing*. Sydney: Angus and Robertson, 1971.
- Cadzow, Jane. "'Two of Us: He Loves books. I Like Sports': Meet Opera's Opposites-Attract Couple." <https://tinyurl.com/y564zhb2>. Accessed 7 August 2022.
- Children's Book Council of Australia *Judges' Report 1972*. <https://tinyurl.com/4x5t7cuy>. Accessed 23 August 2022.
- Children's Book Council of Australia *Judges' Report 1982*. <https://tinyurl.com/2p99h46t>. Accessed 23 August 2022.
- Children's Book Council of Australia. "Rebecca Lim: Tiger Daughter." <https://tinyurl.com/34f73n4v>. Accessed 23 August 2022.
- Coats, Karen. "Young Adult Literature: Growing Up, In Theory." *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. Eds. Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso and Christine A. Jenkins. New York: Routledge, 2011. 315–329.
- Encyclopedia of Women and Leadership in Twentieth-Century Australia*. <https://tinyurl.com/edzb5fb2>. Accessed 20 August 2022.
- Gardner, Scot. *The Dead I Know*. Melbourne: Allen and Unwin, 2011.
- Hartnett, Sonya. *Forest*. Ringwood: Viking, 2001.

- Heuschele, Margaret. "The Construction of Youth in Australian Young Adult Literature 1980–2000." 2006. University of Canberra. PhD Thesis. <https://tinyurl.com/45bw7xrf>. Accessed 20 August 2022.
- Ho, Jess. "As a Child of Immigrants, My Choice Was Be a Doctor or Be a Disappointment." <https://tinyurl.com/tneuu6xd>. Accessed 29 August 2022.
- Horniman, Joanne. *Mahalia*. Sydney: Allen and Unwin, 2001.
- Kathleen T. Horning and Jocelyn van Tuyl. "Lost Cat: It's Like This, Cat' (1964) and the Invention of Young Adult Literature." *Dust Off the Gold Medal: Rediscovering Children's Literature at the Newbery Centennial*. Eds. Sara L. Schwebel and Jocelyn van Tuyl. New York: Routledge, 2022. 149–166. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780367337223-9-10>
- Kaplan, Jeffrey. "Perceptions and Reality: Examining the Representations of Adolescents in Young Adult Fiction." <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v36n1/kaplan.html>. Accessed 23 August 2022. DOI: <https://doi.org/10.21061/alan.v36i1.a.5>
- Lim, Rebecca. *Tiger Daughter*. Melbourne: Allen and Unwin, 2021.
- Nilsson, Eleanor. *The House Guest*. Ringwood: Viking, 1991.
- O'Brien, Kerrie. "Stories that let children see themselves." *The Age* 20 August 2022: 2–3.
- Rish, Jocelyn. "Scot Gardner, Author of *The Dead I Know*, on Being Robust to Survive in the Arts." <https://tinyurl.com/2xv7a8e>. Accessed 23 August 2022..
- Saxby, Maurice H. *Books in the Life of a Child: Bridges to Literature and Learning*. South Melbourne: Macmillan, 1997.
- Schwebel, Sara L. and Jocelyn van Tuyl. "Introduction: The Gold Medal and the Ivory Tower." *Dust off the Gold Medal: Rediscovering Children's Literature at the Newbery Centennial*. Eds. Sara L. Schwebel and Jocelyn van Tuyl. New York: Routledge, 2022. 1–15. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780367337223-NaN-1>
- Silva, Arsenio and Rachele S. Savitz. "Defying Expectations: Representations of Youths in Young Adult Literature." *Journal of Adult and Adolescent Literacy* 63.3 (2019): 323–331. DOI: <https://doi.org/10.1002/jaal.982>
- Smith, June and Hamilton, Margaret, eds. *Celebrate with Stories: the Children's Book Council of Australia 1945–1995*. Hunters Hill, NSW: Margaret Hamilton Books, 1995.
- Staff Reporter. "From the Archives 1971: Our Troops Home by Christmas Says PM." <https://tinyurl.com/45v8axrd>. Accessed 23 August 2022.
- Thiele, Colin. *The Valley Between*. Sydney: Rigby, 1971.
- Thiele, Colin. *With Dew on My Boots: A Childhood Revisited*. Montville, Queensland: Walter McVitty Books, 1997.

Yokota, Junko. "Awards in Literature for Children and Adolescents." *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. Eds. Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso, and Christine A. Jenkins. New York: Routledge, 2011. 467–478.

| Abstract

MARGOT HILLEL

**(Re)Examining Teenagers in Award-winning Australian Books
for Young Readers**

The Children's Book Council of Australia has been providing awards for young readers since 1946. Over the intervening years categories have been enlarged, acknowledging in part changes in readership and changes in conceptions of childhood and recognising a newer, defined category of 'teenage'. However, prior to the introduction of the Older Readers category in 1982, there were a number of award-winning books which might well have fitted into that category. This paper will examine books for Older Readers 1972–2022 as a way of comparing Australian attitudes to 'childhood' across those decades, recognising that the material young people read often both reflects societal attitudes and reinforces them. What sort of childhood/teenagehood is portrayed, valorised or criticised in these books and have these aspects changed?

Keywords: adolescence, Young Adult literature, Australia

| Abstrakt

MARGOT HILLEL

**(Ponowne) badanie nastolatków w nagradzanych australijskich książkach
dla młodych czytelników**

Australijska Rada Dziecięcej Książki przyznaje wyróżnienia młodym czytelnikom od 1946 roku. W kolejnych latach, respektując częściowo zmiany w czytelnictwie i koncepcjach dzieciństwa oraz uznając nowszą, zdefiniowaną kategorię „nastoletnich”, zasady nagradzania uległy poszerzeniu. Jednak przed wprowadzeniem kategorii starszych czytelników w 1982 roku istniało wiele uhonorowanych książek, które równie dobrze mogły pasować do tej kategorii. Niniejszy artykuł, analizując książki dla starszych czytelników opublikowane w latach 1972–2022, porównuje postawy Australijczyków wobec „dzieciństwa”. Akcentuje, że często czytane przez

młodych ludzi materiały odzwierciedlają postawy społeczne, jak i je wzmacniają. Jakie dzieciństwo/młodzież jest przedstawiane, waloryzowane lub krytykowane w tych książkach i czy te aspekty uległy zmianie?

Słowa kluczowe: adolescencja, literatura młodzieżowa, Australia

| Bio

Margot Hillel, Emeritus Professor, Australian Catholic University, has had wide and varied involvement in the field of children's literature over many years. Her research interests are constructions of childhood in children's literature.

E-mail: mahillel@acu.edu.au

ORCID: 0000-0002-8315-0383

Eseje komparatystyczne

| COMPARATIVE ESSAYS

AGNIESZKA GONDOR-WIERCIOCH
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Nomadic Sisters: Migrant Identity in Joanna Bator's *Cloudalia* and Sandra Cisneros' *Caramelo*

Joanna Bator and Sandra Cisneros published novels that respond to the phenomenon of contemporary migration. Both *Cloudalia*¹ (2010) and *Caramelo* (2002) concentrate on young heroines—Dominica Chmura in the former and Celaya Reyes in the latter—who leave their home countries, Poland and USA, in order to undergo an identity quest portrayed as a journey that makes them cross boundaries of geography, history, gender and culture. All these spaces overlap, so it is not easy to discuss them in separation; nevertheless, the aim of this article is to suggest the existence of the many borders they cross and to focus particularly on historical borderlands. At the same time, it is crucial to emphasize that the historical quest that Dominika and Celaya undertake is innovative because they discover secrets that were omitted in the official history of their countries and these findings function as epiphanies which influence the way in which they perceive themselves. Additionally, in both cases history is revisited in order to challenge old myths and stereotypes, often nourished by

1 This novel has not been translated into English, but the title *Cloudalia* is used officially by the author and literary critics and I am going to use it in this paper. It was first published in 2010. The same is true with Bator's other novels: *Piaskowa góra* (*Sandy Mountain*), and *Ciemno, prawie noc* (*Dark, Almost Night*) (they are considered a trilogy) and her memoir *Wyspa Łza od nowa* (*Tear Island Anew*).

communities revering a similar canon of literary texts. In my article I would like to demonstrate that Poland and Mexico have been trapped in a similar stereotype of Catholic patriarchal countries with a fixed image of a heroic past and doomed future. As a result, in both traditions there is a tendency to promote fatalism and martyrdom, accompanied by a refusal to accept other perspectives. I would like to argue that Bator and Cisneros have managed to open this historical Pandora's box in order to show how to counteract this legacy and set the new generation free.

Both novels tell the stories of young women living in the second half of the twentieth century: Polish Dominika Chmura, who has a chance to travel after the fall of communism in Poland, and American Celaya Reyes, who is free to move between the U.S. and Mexico, the country of her parents. At the beginning it is important to notice that even though Dominika and Celaya choose different directions for their journeys. Dominika leaves Poland to visit different European countries and the USA (the common denominator between these destinations is the Western culture that she was cut off from while living behind the Iron Curtain) and Celaya goes from the USA to Mexico. Both protagonists concentrate on the re-discovery of their countries of origin and realize how much their identity quest depends on being able to cast off the static images of the cultures that have shaped them.²

Since Poland and Mexico were geographical neighbors of states with imperial ambitions³ and they both have a long and violent history of fighting for independence, which explains the martyrologic traits in both countries as well as specific entrapments in the past, which have been reflected in canonical literary texts. There is insufficient space here to trace the whole tradition, but I can give two important examples which reinforce this image of fatalistic cultures trapped in the past.⁴ In the case of Poland such an inspiring force is

2 An interesting study of inherited Polish stereotypes can be found in Przemysław Czapliński's *Poruszona mapa*.

3 One might argue that these ambitions still prevail in some cases, e.g. Russia's annexation of the Crimean region in 2014 and the war with Ukraine in 2022.

4 There are obviously many other writers who supported patriarchal values in Polish and Mexican traditions, needless to say, not only in the nineteenth century, but in the twentieth century as well and it is difficult to find feminist voices both in Polish realist and modernist tradition and in Mexican regionalist, creolist, modernist fiction (including famous Boom writers such as Llosa, Fuentes, Márquez or Cortázar who are also criticized for not giving enough autonomy to their female protagonists). It is the last three decades when feminist fiction is flourishing; before we speak about exceptions, e.g. the works of Rosario Castellanos.

the Romantic tradition present in the novels of, among others, Henryk Sienkiewicz⁵ and in the case of Mexico one of the best examples is the portrait of Mexican culture from *The Labyrinth of Solitude* of Octavio Paz. Even though Sienkiewicz and Paz use different genres, the novel and essay, it is striking that they both present static images of cultures stuck in a specific time and place. It is true that they had different goals in mind—Sienkiewicz wanted to “uplift the hearts” of the Poles suffering during partition after several lost uprisings, and Paz yearned to wake Mexicans up after the trauma of the Mexican revolution; but still, surprisingly, they reinforce similar visions of their home countries. In the imaginary space created by Sienkiewicz and Paz, Poland and Mexico are predominantly Catholic countries cherishing patriarchal values, sacrificing women caught between the unattainable ideal of the Virgin Mary, Mother of God and the fallen traitor biblical Eve (or Malinche in the case of Paz). Both writers populate their imagined countries with self-centered men (often with inflated egos) who are blind to ethnic diversity even though they inhabit the space shared with representatives of different cultures and religions. They are lonely characters convinced of their uniqueness and an exceptionality that often masks their blindness and inability to create community with anybody who is not the same as them (Janion⁶ and Rebolledo⁷). There is no denying that the Romantic ideals were also stressed in Polish WW2 literature, where many authors concentrated on the theme of Polish martyrdom and, as a result, the patriarchal tradition was really reinforced.⁸

- 5 Sienkiewicz's *Trilogy*, in particular, is an example of a set of historical novels with a Romantic character construction; the protagonists are members of the Polish nobility, cherishing heroic ideals and defending the Catholic faith against numerous invaders such as Swedes, Cossacks, Turks, etc.
- 6 In her canonical work *Niesamowita słowiańszczyzna*, Maria Janion analyzes the ways in which the Romantics used female figures and it is striking how similar some of these ideas are to what Paz describes in his *Labyrinth of Solitude*. The Mother of God is an ideal promoted in both cultures (the impact of the Catholic Church is clear) and women are expected to be sacrificed not only because in the patriarchal models they are limited to motherhood but because they symbolize troubled and repeatedly-invaded home countries. Therefore, they are imagined as passive victims devoid of subjectivity.
- 7 Diana Tey Rebolledo studies, among others, the transformation of the Virgin Mary into the powerful Chicana feminine inspiration that is modelled on the Aztec goddess Coatlicue.
- 8 The impact of the Romantic model, reinforced by its later modifications, is also very important in the Polish cultural tradition because the Polish school curriculum has not changed much since the fall of communism in 1989 and school education is, in

Even though the female characters of Bator and Cisneros enter this imaginary landscape almost a century after the protagonists of Sienkiewicz and Paz, they have to face their legacy. This heritage is, first of all, present in the family legends that young women listen to. As long as they are just passive listeners, they function as hostages of this tradition and their liberation starts when they initiate their own projects of discovery.

It is important that, contrary to the heroes of Sienkiewicz and Paz, Dominika and Celaya discover history through re-constructing bonds with, first, family members and then with “extended families” of friends, so we witness not only a multi-perspective reconstruction of history but new community building as well.⁹ The starting point for both protagonists is the same: retrospection made possible through re-bonding with important matriarchal figures—Dominika learns to communicate with her mother Jadzia Chmura and Celaya gets in contact with the ghost of her grandmother, Soledad Reyes. Thus the hitherto untold stories of mothers and grandmothers become the stories of daughters and granddaughters in a Chinese box construction. Moreover, in the place of history, herstory emerges.¹⁰ What was the **history** in both cases? Dominika was told, for example, that her grandfather was a ww2 war hero, but in fact her real father was a Jewish doctor saved by her grandmother during the absence of her husband, who died in an accident after the war, not on the battlefield. Celaya was informed that her grandfather was a hero of the Mexican revolution and an ideal husband and father, whereas she finds out that his past was far from glorious; not only was his courage a family myth legend, but he mistreated his wife terribly and had an illegitimate daughter with an

the majority of cases, limited to texts that revolve around this legacy. In recent years the Law and Justice party, which controls the Polish Parliament, introduced education reform which even extended the Romantic reading list, because they consider it to be very patriotic, and they cooperate with the Catholic Church.

- 9 In Sienkiewicz’s novels, the only communal bonds are those created by men; women are figures waiting to be saved and are very often passive. Even if some female protagonists take the initiative, it is only temporary and they “get rewarded” by good marriages. In Paz’s *Labyrinth*, both men and women suffer from an inability to communicate and they wear masks which result in loneliness—his diagnosis of culture is utterly pessimistic compared to that of Sienkiewicz’s.
- 10 Robin Morgan is credited with the invention of the term (*Sisterhood is Powerful* 1970), but Anna Burzyńska introduces the term by referring to Joan Nestle’s *Living with Herstory* from *Women-Identified Women* (1984).

Indian servant whom he kept secret.¹¹ When one acknowledges these facts, one realizes, of course, that these male predecessors can hardly be defined as virtuous Catholics and examples to follow. Both Dominika and Celaya come from heterogeneous families and they are descendants of traumatized women who were made silent. What is worth emphasizing, however, is that these young protagonists refuse to become the hostages of tragic histories and nationalistic legacies, and they undertake the challenge of living in the borderland.

Borderland¹² means something different for both of them. For Dominika it is a space between Polish, German, English, American and Greek cultures. These countries become her temporary homes where she can re-examine her national culture from a necessary distance, often through the eyes of the Polish diaspora; these are also spaces in which she realizes that her identity is hybrid and appreciates constant border-crossing without idealizing or demonizing it. Bator rejects the utopia of full assimilation and her character evolves, even though every journey is accompanied by gains and losses. On her way, Dominika collects stories and creates a network from the local to the global¹³ and she becomes a kind of nomad who accepts her condition because she is open and ready to discard illusions (Brandotti 2011). She is also fond of independent thinking, which helps her to evade the trap of nostalgia so typical for many immigrants. Additionally, she is psychologically credible because Bator does not refrain from showing her protagonist's tragic choices (an affair with a priest for example) and weaknesses (sometimes one feels encouraged to interpret her constant wandering as an escape from responsibility and a sign of neurotic restlessness).

11 These plots are autobiographical to some extent; see Robin Ganz: "Border Crossing and Beyond."

12 I refer here to borderland as defined by Gloria Anzaldúa in *The Gloria Anzaldúa Reader*.

13 Among such stories are those of Polish Jews who were forced to migrate from Poland during WW2. In Poland the stories of Jewish ancestors or neighbors are often secrets (like the story of Dominika's Jewish grandfather). In local Polish perspectives, Polish Jews just disappeared. When Dominika lives temporarily in NYC she works for an affluent Polish Jew, Eulalia Baron, who used to live in Cracow before WW2 and we get to know the story of her escape from Poland in a global perspective (first she found refuge in Japan and later in the U.S.); she never fully recovered from the war trauma and nostalgia. The story of Eulalia Baron becomes a subplot of the bigger story of migrants and nomads that Bator constructs in her novels (especially her trilogy) and it gains more significance because it helps us understand that migration is not only a process that accompanies humankind from time immemorial, but is almost always triggered by violent international and intranational conflicts. Cisneros conveys the same message in *Caramelo*.

It is an open question whether Bator idealizes travelling. The chorus of the novel is the opening of Homer's *Odyssey*. Odysseus does finally come home and it is not a happy return, so this could imply that for Dominika, a female Odysseus, this journey cannot be continued forever, especially since travelling weakens relationships with loved ones, even in the era of technological breakthrough. At the end of the novel, Dominika creates a sort of extended family on a Greek island with her boyfriend Dimitri, his adopted son, her mother and some of her friends, but she still dreams of leaving them to travel alone.

For Celaya the borderland is her American homeland, especially her Latino diaspora and Mexico, which she learns to love.¹⁴ Her trip to Mexico is portrayed not as one particular journey but as a series of border-crossing excursions that her family makes in order to visit ageing grandparents and show grandchildren the culture they come from. Thus, in the case of Celaya the reader also gets the impression that she is a kind of nomad and, similarly to the Polish protagonist, not only crosses geographical borders, but also cultural and historical ones.¹⁵ Celaya is restless and curious to learn her family secrets such as the violence in the Reyes clan, the rejection of an illegitimate child or the impact of the Mexican Revolution on the men in her family (later poverty forced her father and his brothers to migrate to the U.S.). Still, she does not want to learn Mexico only through others' stories and needs to set out on her own *Odyssey* to rediscover Mexico for herself. Similarly to Dominika, Celaya makes bad choices; for example, she falls in love with the wrong person and is almost miraculously saved from this toxic relationship. This event truly liberates her and lets her start a bigger journey of self-discovery as a woman, as a migrant and as an artist (Dominika also becomes an artist in Bator's novel). As Heather Alumbach noticed, this border-crossing might also inspire to create new narrative forms in which protagonists do their own excavation projects and make sense of the past (Alumbach 2010).

This comparison of characteristics would not be complete without noting the autobiographical motives in both texts. There are many hints in *Cloudalia* and *Caramelo* that suggest this correspondence: similarly to Celaya, Sandra Cisneros was raised in a family of six brothers and was the youngest child; and

14 Some scholars notice that this borderland may encompass Anderson's "imagined communities," e.g. in Vásquez, D. T. *Triangulations. Narrative Strategies For Narrating Latino Identity*.

15 On global and intercultural perspectives in *Caramelo* see Benjumea, *Caramelo, Journal of Latinos and Education*, 2(4), 2003 and Quintana, "Borders Be Damned. Creolizing Literary Relations," *Cultural Studies*, 13(2), 1999.

her father, along with his brothers and their families, took her for summer trips to Mexico city. Her family was poor and they lived in Chicago and later moved to San Antonio, Texas and, just like her literary “sister” or “daughter” Celaya, Cisneros was a talented and rebellious child.¹⁶

Joanna Bator also used true geographical and cultural references: just like her character, Dominika the novelist was raised in Lower Silesia by her grandmother and her mother decided to take her only for weekends for the first six years of her life (Bator 2020). Additionally, she was an only child and was not allowed to make friends with other kids, and her real family was traumatized by war like the fictional family of Dominika. What is more, Bator’s family was conflicted and she was cut off from her female cousins (she got in touch with them decades later even though they had been living in the same house as children and they did not know about their connection). This resulted in a sense of abandonment and unexplained grief; Bator explains in her autobiographical essay (Bator 2020) that she was always looking for her female doppelganger, and one can notice that this is also what Dominika does when she meets important women on her way (such as Grażynka, a family friend, who saves her after a car accident; Gosia, a high school friend who never fails her even when she migrates to live in London; Sara, her physiotherapist, who accompanies her on some of her travels; and, last but, not least, her mother, Jadzia, whom Dominika gradually learns to love).

It is tempting at this point to show that in Celaya’s life female doppelgangers also play a crucial role. The most important of these is her grandmother Soledad Reyes, and there are also her step-sister Candelabria, and Celaya’s mother who always supports her; after all the title and the most important symbol in the novel is *caramelo*, more specifically, a caramel rebozo, the scarf made inherited by women, expressive of their potential for weaving their own story and shaping their own memories.

As some academics have noticed (Domańska 2003), the term “autofiction” may be one of the interpretative keys to Bator’s novels. I agree with this conclusion and I propose to extend this observation to Cisneros as well, especially as there are at least several common topics that Bator and Cisneros include in their autobiographical texts, *Tear Island* and *A House of My Own*. Both authors recollect their life using the topoi of journey and home, or rather different homes they make on the way. What is interesting is that their memories are organized in the homecoming pattern. Finally, after her journeys and sojourns

16 Much biographical information is included in Cisneros’ *A House of My Own. Stories from My Life*.

in numerous countries, Bator decides to build her permanent home in Poland.¹⁷ Cisneros, after a similarly long though less exotic journey, decides to buy a house in Mexico. Bearing in mind that they are both “haunted” by these places—originally the homelands of their families, which literally pushed them out—this is an interesting conclusion. They were both born in poor families who cherished dark secrets in countries where one culture was favored at the expense of others. There is no denying that because they suffered social, cultural and historical exclusion, they felt the same impulse to seek their place outside of this oppressive structure. They had to redefine the term home and make it habitable for themselves, and in order to do this they had to answer the question of who they really are by including the elements of the heritage their families did not want to acknowledge.

Another important topic of their essays is a redefinition of womanhood. Women are not only migrants and nomads in a geographical sense, but in a spiritual one as well, and that is why both Bator and Cisneros decide to reinterpret the figure of the Virgin Mary, Mother of God, turning patriarchal Catholic tradition into a more syncretic matriarchal form. Bator rediscovers the Virgin Mary when she combines the Polish tradition of portraying this figure with Ceylon’s version of the Mother of God, and the result is a new empowered goddess, not just a female addition to the male Holy Trinity. Similarly, Cisneros combines the Virgin Mary with the Aztec goddess Coatlicue, creating in this way a more powerful figure. What is striking is that in these combinations we again observe the duplicity characteristic of the female doppelganger motive discussed earlier and one might conjecture that some of these “cultural sisters” of the Virgin Mary are not dark equivalents (like Coatlicue, who is not as innocent as the Mother of God).¹⁸ This inclination of both Bator and Cisneros towards strong feminine figures is best explained in *Tear Island*, where Bator observes that she gives more space to women in her prose because the men in her family did not leave many memories and traces; the women were far more conspicuous, stronger (Bator 2020: 78). It is interesting to note, however, that despite this deficit of masculine traces, the families created powerful patriarchal myths (e.g. about false war heroes), which might be a continuation of the

17 Maciej Duda also notices this in his article on Bator (“Ciemne i jasne. Tożsamościowe zmagania strapatyzowanych bohaterki Joanny Bator”). On page 147 he concludes that the works of Bator lead from escaping to settling and that they are therapeutic.

18 Cisneros refers repeatedly to the Virgin of Guadalupe/Coatlicue in her other works, e.g. in the stories from the collection *Women Hollering Creek*.

Polish Romantic tradition in Bator's case or the legacy of Mexican *machismo*, well diagnosed by Paz, in Cisneros' case.

To complete her definition of womanhood, Bator further elaborates on her choice of the doppelgänger motif. For her the subject is not a monolith, but something "shaking and incomplete, afraid of its own shadow" (Bator 2020: 82–83). It is hard not to notice that this contemporary evolution of the doppelgänger is another way of addressing the question of migrant identity, which is always in the making, always becoming and always a hybrid (and always fluid according to Zygmunt Bauman).¹⁹ Bator notes that male authors have been particularly fond of the doppelgänger figure and she mentions not only Poe or Hoffman, but goes back to folkloric tradition suggesting the malignant presence of the "Dark Twin." This figure was reserved for men, she adds, because it emphasized their inner loss and splitting, and thus the complexity of them as subjects; and since women were denied subjectivity they did not have a chance to be problematized in this way. For Bator the doppelgänger becomes a "Dark Twin Sister" and she is no longer the source of fear, but an opportunity. When a women protagonist finds her doppelgänger they can save each other because they complement themselves.²⁰ For this they need the self-awareness made possible by historical reconstruction.

This project is especially important in the area where people were traumatized by violence and, as Bator says, "history got devoured by wars and forced relocations" (Bator 2020: 88). In the place of history "phantasmatic genealogy" (Bator 2020) is created and this blocks historical reconstruction. Re-writing history is sometimes possible only from a distance—both Bator and Cisneros were born as writers far away from their home countries: Bator in Japan and Cisneros in Greece.²¹ Bator explains that Polish culture is for her associated with the destruction of self-esteem, resulting in the often irrational fear of the Other, a fear that is grafted onto new generations. It is a closed culture focused on past trauma where ww2 is a catalyst of genetically transmitted fear. When she diagnoses Poles, it is important that she avoids complaining and concentrates on solutions. Bator postulates "letting inner monsters out instead of preserving them" (Bator 2020: 95) because endless projection of the fear outside does not help to get rid of it from the inside. Consequently, her stories of fictitious

19 This is the case in, for example, Bauman's *Liquid Fear*.

20 For an extended psychoanalytical reading of Bator's works, see Duda 2020.

21 According to their autobiographical statement in *Wyspa iza od nowa (Tear Island Anew)* and *A House of My Own. Stories from My Life*.

families are intended to be a remedy for her real family, almost devoid of memory and narrative.

Even though Cisneros does not recall her family as being as traumatized and traumatizing as Bator's, there is no denying that her fiction serves similar purposes. The main character of *Caramelo* needs the ghost of her grandmother in order to understand her family, and because she learns of shameful secrets from the past, she is able to work out the trauma, which is not an easy task as getting access to hidden history often amounts to opening Pandora's box. When Bator writes about "letting the inner monsters out," one cannot resist the temptation to look at the protagonist of Cisneros called Terrible Grandmother, who is able to cast off her monstrous mask only when she shares her true story with her granddaughter. In fact, what both Bator and Cisneros perceive as a heavy cultural burden is hypocrisy and inability to communicate. The Mexican culture transmitted to Celaya is as problematic as Polish culture inherited by Dominika—both are based on fear and distorted memory. Border crossing is in both cases a condition that sets the characters free, but at a certain price.

Dominika and Celaya accept their status as homeless wanderers because they believe that it might save them from worse disappointment. Thus, their constant journey is not a mere praise of travelling that enables them to experience the world and its diversity, but a form of therapy that helps them to liberate themselves from their inherited fear. Absolute freedom does not exist of course, which is why their freedom is restricted by the journey, which is as exhausting as it is fascinating. What is crucial is that this experience involves them to such an extent that they cannot immerse themselves too much in the toxic past. Therefore, history does not become their obsession and they can see future and hope, though it is worth emphasizing that they actively refuse to be victims by discarding inherited myths and reworking traumas themselves. In this way, they can become free of the history that was such a burden for the generation of their parents and grandparents that it ruined the lives of some of them.²²

One should not forget about the cultural and historical differences between the protagonists: Celaya is attacked by the retrotopias (Bauman 2007) about Mexico spread by many members of the Latino community in the U.S., whereas Dominika is hounded by the atrocities of ww2. The nostalgia for the lost country and the war trauma have the same power of entrapping whole generations in

22 The question is, however, if we can make ourselves free from history and how long can we function as nomads; I will come back to this in the conclusion, looking at the arguments from Ugrešić's *Lis*.

history, making them experience their phantasms over and over again. To conclude, the journey of Dominika and Celaya is a painful, but necessary, therapy. It teaches them self-awareness and the acceptance of migrant identity, as well as enabling the reinterpretation or redefinition of inherited figures, roles and places (e.g. the Virgin Mary, woman, home).

Additionally, Bator explains (Bator 2020) that migrant or nomadic identity is a state of mind, open to metamorphosis not only in terms of the exterior landscape, but the interior as well. She reinforces this opinion in one of the interviews (Kurkiewicz 2010), concluding that nobody is ascribed to one place and one story and the story of a patriarchal family and crucified masochistic Poland has gaps that may accommodate a good story that belongs to her. Roman Kurkiewicz in "Saga na opak" explains how Bator achieves this through literary motifs and strategies, noting that in *Piaskowa góra* (*Sandy Mountain*) the prequel to *Cloudalia*, she deconstructs the family saga in order to make space for a new story. After all, the family saga in the novelistic tradition served more often than not to emphasize the durability of values by transmitting them to the subsequent generations, who built their identity on this legacy. In Bator's story, Dominika rejects these values after the accident (just as Celaya does in *Caramelo*, even though she does not need an accident for it). In fact Bator parodies the family saga when she constructs the motif of Napoleon's chamber pot, which was intended as a precious legacy from the Old World and ends up as a flowerpot at the flat of Jewish immigrant from Poland living in New York, Eulalia Baron. Kurkiewicz interprets this artifact as a symbol of memory and historical identity the value of which might be far from obvious. It is striking that family memorabilia are similarly redefined in Cisneros' *Caramelo*; Celaya learns to appreciate an old caramel *rebozo*, a symbol of Mexico's Mestizo culture, which was often shameful for her predecessors and has now gained a new significance.

Kurkiewicz concludes that Bator undertakes an anthropological project at the center of which we have such values as mobility and a willingness to understand the Other. In my research I have found evidence that this Other implies the outside and inside world (Bator's insistence on *doppelgänger* figure). What is more, for the novelist multicultural heritage does not need to be a biological legacy, which can be illustrated by the experience of Poles living in German houses haunted by Jewish presence, who start to feel heirs to this mixed tradition, just as Celaya recognizes the subtle legacy of indigenous people in her family, even though their blood does not run in her veins.²³ Perhaps there is wishful

23 Perhaps the discussion of the difference between the biological and cultural identity is not very heated in the Polish context, but it has always been in the American and Latin

thinking in these strategies, and both Dominika and Celaya are to some extent also the hostages of their illusions (or nightmares); it is tempting to remark that escaping from the prison of the patriarchal tradition may have brought them to another trap, that of a multicultural past which when cannot be founded on facts starts to be imagined. Still, we must not forget that in this way they also initiate a hopeful project of reworking the trauma of history and they do not concentrate on biological but cultural mixed-blood traditions in order to deconstruct the myth of the homogenous nation which drastically eradicates the indigenous part of Mexican culture and the Jewish part of Polish culture.

Bator seems to support this view (Bator 2001), noting that the faith in the monolithic Subject, free from class, race or gender restrictions, has been rejected in the face of the events experienced in the last two hundred years. Postmodern discourse teaches us to speak of human subjectivity in a different way, by exploring the otherness inside and outside of us and, in her opinion, it is probably the only legacy worth saving from postmodernism, a set of mostly recycled ideas.

This postmodernist project may be better explained when we consider the conclusions of Amaryll Chanady, who discusses the transnational aspect of migrant identity. She states that the value of the term “Trans-American” lies in the realization that it focuses readers’ attention on the fact that “American” should not refer only to the U.S. In her paper, Chanady proves that there is a growing need for the study of a trans-American imaginary. There is no denying that the works of Joanna Bator and Sandra Cisneros are transnational; the former calls for the examination of not only a Trans-European, but also Trans-Atlantic imaginary, and the latter of a Trans-American paradigm.

For Chanady, the transnational mapping of ethnicity has been made possible by increased mobility and mass culture, which she illustrates with the example of New York, presented in Latino/a fiction as a multilingual cosmopolis of the North, called by Rafael Sanchez “the capital of the hemispheric America dreamed by Bolivar” (Chanady 336). Looking at the cities portrayed by Bator (including New York, Berlin and London), one cannot resist the impression that they are portrayed in a similar way, but the map is bigger; here it is not only Hemispheric America, but the Global North.

Chanady rightly concludes that these changes affect the way in which we perceive the goals of comparative literature. It has changed from a study of different literatures and languages within one literature into “the study of

American tradition, which is connected with colonial, postcolonial and decolonial legacy and agenda.

literature across national, cultural or even disciplinary boundaries” (Chanady 337). The critic concentrates on the study of literary characters of outcasts, migrants defined by Bauman as “disposable human beings produced by globalization” (Chanady 337). Cisneros and Bauman also see this dark side of globalization, but their main characters are not reduced to the position of the poorest migrants (even though Dominika has been exploited for some time on a German farm). Celaya and Dominika turn their migrant experience imposed by historical and cultural circumstances (the mass migration of Mexicans to the U.S. in the twentieth century and the mass migration of Poles beyond the Iron Curtain at the turn of the twentieth century) into a nomadic lifestyle. They have choices, so obviously their fates are more optimistic. But similarly to the outcast characters described by Chanady, they become Trans-American (Celaya) and Trans-European/Trans-Atlantic (Dominika) subjects aware of “space in which national borders become blurred and the mapping of space becomes a palimpsest” (Chanady 337) and they need to deconstruct national boundaries which, on closer examination, consist of the geographical, historical and cultural walls that I have already mentioned.²⁴

To conclude, both Celaya and Dominika cannot be bound by borders and they fuse their original cultures, which they have so far experienced through the lens of the nationalistic perspective popular at the schools they attended and which were subconsciously promoted in their families, with the cultures of the places they visit or inhabit for some time. This project is demanding because it requires not only the stamina and energy necessary for extended travelling, but also the courage and maturity to re-shape the inherited picture of the past. There is a big temptation to revise history in a way that fits them, but both protagonists seem to be aware that such a creative attitude does not differ much from what they rebelled against. It is not difficult to replace the patriarchal utopia about the past glory of the homogeneous nation with an optimistic and naïve projection of a world of multicultural harmony. Both Cisneros and Bator avoid this trap by suggesting open endings to the stories of their protagonists. Their explorations are far from finished; their identities are not completely discovered. Neither of them has found a place that might become a new Promised Land, as America and Western Europe was imagined to be by each new wave of immigrants, but then they are not looking for them. Their quest is for different

24 In Polish academic research, a similar reading of Bator can be seen in the work of Wioletta Głowa (“Nomadyzm kobiecy jako wariant drogi do/ku wolności w powieściach Joanny Bator”), who interprets Bator’s protagonists as nomadic subjects interested in redefining themselves and developing new intercultural identity.

cultural universals which have a chance of becoming new myths—this time not patriarchal but matriarchal. One of them is a transcultural Mother of God figure that could be a lasting inspiration for the strikingly similar women they meet in different cultures: the overprotective mothers who, having been made silent by the patriarchal culture, can only communicate their love for their children by overfeeding them.²⁵ After all, these writers are also the daughters and granddaughters of such women, and they realize that they need to teach them to communicate their love through stories. The deficit of identity is so often rooted in the hunger of history. Last, but not least, it is important to notice that Cisneros and Bator populate their novels densely with different female figures because only in this way can they suggest that herstory is a multi-layered tale told by diverse narrators who, instead of just counteracting the patriarchal past with a feminist utopia, insist on revealing a broader human spectrum and a remapping of global spaces.

From a contemporary perspective, some ideas of Cisneros and Bator might seem too optimistic and it is important to acknowledge this. Dubravka Ugrešić is one of the important authors who writes about the transition from recognizing the potential of the nomadic existence to realizing the traps of such a project.²⁶ Recounting her trip to Naples somewhere before 2017 (the date when her book was published), she remembers the African refugees and immigrants flooding Europe who were not welcome anywhere and she sees the discrepancy between the academic theory and the real life. Can we still imagine the world as a place where nomads can develop their multicultural identities? Can we move freely in search of new places to live? In another chapter (on the house she got in Croatia), she speculates about the possibility of returning home after her nomadic life and she finds it extremely difficult, if not impossible. She also indicates that we learn nothing from history (when she observes growing xenophobia in Europe and the “re-writing” of history in Croatia that aims at turning the atrocious war into a necessary sacrifice). The question is, of course, if it is possible to distance oneself from history by reworking past trauma and if we can coexist despite cultural, historical, political differences. Has the dream of the multicultural Europe or the U.S. been only a temporary fashion of writers and academics? Several years after the publication of Ugrešić’s text, the world faces an even bigger refugee crisis as a consequence of the war in Europe. This is indeed a remapping of global spaces in the worst possible way and we can only

25 It is interesting to note that a similar sense of humor, based on irony, is present in both cases.

26 I refer here to the chapter 2 and 3 from her book *Lis (Fox)*.

hope that some of the projects of building intercultural bridges will survive because even though today they may seem naïve, at least they offered hope and tried to show the complexity of the cultures in the global context. Without them our world might be reduced to the polarization of the contemporary media discourse, which either presents the war and migrant reality in a catastrophic hysterical tone or tries to ignore it.²⁷

| References

- Alumbach, Heather. "Narrative Coyotes: Migration and Narrative Voice in Sandra Cisneros' *Caramelo*." *MELUS* 35.1 (2010): 53–75. DOI: <https://doi.org/10.1353/mel.o.0070>
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso Books, 2016.
- Anzaldúa, Gloria. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Ed. A. Keating. Durham-London: Duke University Press, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822391272>
- Bator, Joanna. *Chmurdalia*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2019.
- Bator, Joanna. *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek "drugiej fali"*. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2001.
- Bator, Joanna. *Piaskowa góra*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2019.
- Bator, Joanna. *Wyspa Łza od nowa*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2020.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Fear*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Bauman, Zygmunt. *Retrotopia*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Benjumea, P. "Caramelo." *Journal of Latinos and Education* 2.4 (2003): 255–256. DOI: https://doi.org/10.1207/S1532771XJLE0204_7
- Brandotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Burzyńska, Anna, Michał Paweł Markowski. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2009.
- Chanady, Amaryll. "The Trans-American Outcast and Figurations of Displacement." *Comparative Literature* 61.3 (Summer 2009): 335–345. DOI: <https://doi.org/10.1215/00104124-2009-020>
- Cisneros, Sandra. *A House of My Own. Stories from My Life*. New York: Alfred A. Knopf, 2015.

27 I point to the contrast between the Polish media perspective, which, for obvious reasons, condemns the Russian attack and the Mexican one which, again for obvious reasons, portrays the Russian-Ukrainian conflict as inspired by the United States, which suggests a defensive character of Russia's actions.

- Cisneros, Sandra. *Caramelo*. New York: Vintage Contemporaries, 2002.
- Cisneros, Sandra. *Women Hollering Creek*, Random House, New York, 1991.
- Czapliński, Przemysław. *Poruszona mapa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016.
- Domańska, Ewa. "Autofikcja Joanny Bator." *Teksty drugie* 2–3 (2003): 336–345.
- Duda, Maciej. "Ciemne i jasne. Tożsamościowe zmagania strauumatyzowanych bohatererek Joanny Bator." *Czas Kultury* 4 (2021): 138–148.
- Ganz, Robin. *Border Crossing and Beyond*, *MELUS* 19.1 (1994): 19–29. DOI: <https://doi.org/10.2307/467785>
- Głowa, Wioletta. "Nomadyzm kobiecy jako wariant drogi do/ku wolności w powieściach Joanny Bator." *Świat tekstów. Rocznik Słupski* 17 (2019): 151–164.
- Janion, Maria. *Niesamowita słowiańszczyzna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Kurkiewicz, Juliusz. "Saga na opak." *Gazeta Wyborcza* 1 June 2010. Accessed 1 June 2021.
- Paz, Octavio. *Labirynt samotności*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1991.
- Quintana, A. E. "Borders Be Damned. Creolizing Literary Relations." *Cultural Studies* 13.2 (1999): 358–366. DOI: <https://doi.org/10.1080/095023899335338>
- Rebolledo, Diana Tey. *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson: The University of Arizona Press, 1995.
- Ugrešić, Dubravka. *Lis*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017.
- Vásquez, D. T. *Triangulations. Narrative Strategies For Narrating Latino Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. DOI: <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816673261.001.0001>

| Abstract

AGNIESZKA GONDOR-WIERCIOCH

Nomadic Sisters: Migrant Identity in Joanna Bator's *Cloudalia* and Sandra Cisneros' *Caramelo*

The article provides a comparative analysis of Joanna Bator's *Cloudalia* and Sandra Cisneros' *Caramelo* with regard to similar identity construction of the main female characters. Both authors concentrate on young women (Dominika Chmura in *Cloudalia* and Celaya Reyes in *Caramelo*) who set out for a journey of feminist self-discovery, crossing the boundaries of geography, history and culture. The author of the article argues that, despite the obvious differences between Poland and Mexico, the protagonists rebel against the same legacy of the Catholic patriarchal

culture, reinforced by national visions of history and literary canon in the respective countries, and they gradually manage to rework historical trauma by reconstructing the doppelganger figure and creating new transcultural feminist paradigms. The arguments are reinforced not only by references to autobiographical motives in Bator's and Cisneros' fiction and diaries, but also by transnational identity studies of Zygmunt Bauman and Amaryll Chanady.

Keywords: Latino/a fiction, Polish contemporary fiction, feminism, migration, historical trauma, transculturation

| Abstrakt

AGNIESZKA GONDOR-WIERCIOCH

Siostry nomadki – tożsamość migrantek w *Chmurdalii* Joanny Bator i *Caramelo* Sandry Cisneros

Artykuł jest analizą komparatystyczną dwóch współczesnych powieści, *Chmurdalii* Joanny Bator i *Caramelo* Sandry Cisneros, uwzględniającą podobieństwo w konstrukcji tożsamości głównych postaci kobiecych. Obie autorki koncentrują się na młodych kobietach (Joanna Bator na Dominice Chmurze, a Sandra Cisneros na Celayi Reyes), które wyruszają w podróż umożliwiającą im feministyczne samopoznanie poprzez przekraczanie granic geograficznych, historycznych i kulturowych. Autorka artykułu udowadnia, że pomimo oczywistych różnic pomiędzy Polską a Meksykiem, bohaterki Bator i Cisneros buntują się przeciwko temu samemu dziedzictwu katolickiej kultury patriarchalnej w swoich krajach ojczystych, zbudowanemu wokół nacjonalistycznych wizji historii i kanonu literackiego. Stopniowo autorkom *Chmurdalii* i *Caramelo* udaje się przepracować traumę historyczną poprzez rekonstrukcję figury doppelgamera i wypracowanie transkulturowej tożsamości feministycznej. Autorka artykułu wykorzystuje nie tylko odniesienia do motywów autobiograficznych w prozie Bator i Cisneros, ale również transnarodowe teorie tożsamości autorstwa Zygmunta Baumana i Amaryll Chanady.

Słowa kluczowe: proza Latino/a, współczesna proza polska, feminizm, migracja, trauma historyczna, transkulturowość

| **Bio**

Agnieszka Gondor-Wiercioch (Dr hab.) teaches American, Latin American and Canadian literature at the Jagiellonian University in Cracow, published two monographs; one on multicultural models in Louise Erdrich and José María Arguedas (2009) and the other on the roles of history in contemporary Native American and Latino/a fiction (2016) and many articles related to the themes of Contemporary Native American and Latino/a Fiction, transculturation and history reconstruction, identity search in ethnic literature, hybrid and heterogenous literature, dialogic identity, ethnic and post-ethnic dilemmas, comparative literature, transnational problems and the clash and convergence of contrasting cultural models.

E-mail: agnieszka.gondor-wiercioch@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0002-8849-0942

JOANNA ORSKA
Uniwersytet Wrocławski

Pełzająca rewolucja. Awangardowe transfery poetyckie Europy Środkowo-Wschodniej (na przykładzie powojennego surrealizmu)

Autorzy wstępu do publikacji *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej* – Kinga Siewior i Jakub Kornhauser – wskazują na fenomen „paralelnych zjawisk” w rozwoju awangard mniejszych narodów słowiańskich, w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku pomiędzy odzyskaną niepodległością i kształtowaniem państwowości, a wkrótce w polu wpływów Związku Radzieckiego¹. Często bliźniacze rozwiązania artystyczne formują się

- 1 Podczas, gdy polskie, literaturoznawcze definicje modernizmu przed rokiem 1989 zupełnie nie przystawały do zachodnich (francuskich, niemieckich, angielskich, amerykańskich), w polskiej debacie o sztuce i kulturze pojęcia dotyczące nowoczesności i będące źródłem wielu teoretycznych debat, wpisywały się w znaczenia związane z nimi na bardziej transnarodowych zasadach. Najlepszą reprezentacją dla sposobu ich funkcjonowania są same już tytuły imponujących syntez dwudziestowiecznej sztuki polskiej czy całego regionu Europy w sferze wpływów sowieckich sztuki: *Znaczenia modernizmu* (1999) i *Awangarda w cieniu Jałty* (2005) Piotra Piotrowskiego. W perspektywie literaturoznawczej nawet samo pojęcie neoawangardy w literaturze jako szczególnego sposobu uprawiania (przede wszystkim) poezji nowoczesnej, wprowadzane jest w bardziej uporządkowany sposób dopiero od niedawna. Tezy stawiane w polskiej dyskusji o „nieobecności polskiego surrealizmu” także różnią się wobec siebie znacząco w obszarze sztuki i literatury; pewne transnarodowe współdziałanie powojennych środowisk surrealistycznych, na przykład w ruchu PHAZES, nie znajduje

na tzw. marginesach Europy z różnych przyczyn, a w podobnym czasie – co odpowiada tezom decentrującej perspektywy badań nad awangardą (Friedman 2007: 37–38; Kornhauser, Siewior 2014: 13). Chodzi przy tym o transfery awangardowe o transnarodowym charakterze, wobec których regionalizacja i historyczno-polityczne partykularyzmy stanowią elementy dla literatury i sztuki poszczególnych państw wprawdzie charakterystyczne i produktywne, ale niekoniecznie pierwszorzędne w kategoriach programu artystycznego. Przedwojenni artyści Czechosłowacji, Rumunii, Serbii, Chorwacji i Słowenii czy Polski pozostawali raczej zwróceniu ku swoistemu, kulturotwórczemu „centrum” w rozumieniu Pascale Casanovy (Casanova 2017: 16–17) – w odniesieniu do surrealizmu stanowiłaby je francuska grupa surrealistów André Bretona – niż dążyli do sąsiedzkiej wymiany na kształt ruchów politycznych fundowanych działaniami III Międzynarodówki – z którymi pozostawali nb. w bliskich relacjach. Pamiętać należałoby jednak o „dwojakim” (co najmniej) uwarunkowaniu przepływów artystycznych idei awangardowych dwudziestolecia, szczególnie widocznym w tym regionie Europy.

W przypadku transferów surrealizmu, do których będę się odwoływać dla przykładu, należy uwzględnić jako równorzędną inspirację płynącą z ośrodków

właściwie odbicia w perspektywie zjawisk literackich. Rozdział pomiędzy mediami sztuki awangardowej i neoawangardowej, wielomedialnej i transmedialnie podchodzącej do własnych środków wyrazu, powoduje, że refleksja nad surrealizmem rozumianym w kategoriach programu artystycznego, który byłby kolektywnie realizowanym programem „dla kultury”, oznacza także najczęściej marginalizowanie któregoś z jej przejawów, ze względu na zamknięcie i profesjonalizację dyscyplin, które się do tych mediów odnoszą. Przekraczanie ich granic obwarowane jest licznymi warunkami, wymaga całego szeregu zastrzeżeń, nawet jeśli – jak znowu w przypadku surrealizmu – właśnie narzędzia komparatystyczne wydawałyby się jedynymi słusznymi dla objęcia całości zjawisk kreowanych przez przedwojenne i powojenne artystyczne kolektywy. W tym artykule ze względu na jego niewielką objętość i charakter przyczynku do badań jestem zmuszona podążyć jednak tradycyjnym tropem: piszę więc o transferze awangardowym wyłącznie w sferze eksperymentalnej poezji i to ściśle powojennej, do sztuki w ogóle odnosząc się jedynie na porządkującej, historycznej zasadzie. Tekst ten nie dotyczy czechosłowackiego czy jugosłowiańskiego surrealizmu po wojnie, zwłaszcza nie podejmuje kwestii związanych z surrealistycznym malarstwem, sztukami eksperymentującymi z filmem i fotografią; nie wynika z ambicji syntetyzujących, nie jest próbą przedstawienia całości powojennych, surrealistycznych zjawisk. W odniesieniu do awangardowych transferów, odbywających się poprzez tłumaczenia poezji, próbuję tylko zebrać i porównać pewne fakty decydujące o ich charakterze i kształcie, wynikających także z administrowania kulturą w bloku wschodnim po II wojnie światowej. Za uwagi i uważną lekturę ostatecznej wersji artykułu dziękuję prof. Liborowi Martinkowi.

sztuki, także w odniesieniu do poezji eksperymentalnej rodzącego się Związku Radzieckiego, wraz z konstruktywizmem i rosyjskim kubofuturyzmem na czele. We wczesnych projektach radzieckiej awangardy marzenie o zlikwidowaniu granicy pomiędzy sztuką a życiem nabierało jak najbardziej sur-realnego, a zarazem całkiem spójnego z rzeczywistością wymiaru. Nic dziwnego, że oczy awangardystów, przejętych utopią zmieniania świata poprzez działania artystyczne, równie często, co w kierunku Paryża, zwracały się na Wschód – ku bolszewickiej Rosji. Idee surrealistów przejawiających takie sympatie były zgodne z duchem internacjonalizmu i kosmopolityzmu II i III Międzynarodówki, a czasem wynikały wprost z akcesu do propagandy Kominternu (jak w przedwojennej Czechosłowacji). Wczesne programy awangard Środkowo-Wschodniej Europy, bez mała równoległe do wystąpień Bretona, często zakładały łączenie zaangażowanych przesłanek konstruktywistycznych z postulatami eksperymentu zmierzającego do eksplorowania „anty-realistycznych” możliwości przedstawiania nowoczesnego świata. W tym duchu pisał w roku 1922 jeden z teoretyków polskiej, ściśle formalistycznej awangardy: „poprzez samowolne spokrewnianie pojęć, tworzenie związków pojęciowych, *którym w świecie realnym nic nie odpowiada*” (Peiper 1972: 54–55). Było to zjawisko typowe dla niedawnych futurystów – jak w przypadku Anatola Sterna, który już na etapie przynależności do bliskiej surrealizmowi grupy „Almanachu Nowej Sztuki” współtworzący jej program wraz z tłumaczem *Strefy Apollinaire’a*, Adamem Ważykiem. Czy dla powiązanego zarówno z Awangardą Krakowską, jak i z grupą „a.r.” konstruktywisty Jana Brzękowskiego, najmocniej może odwołującego się u nas do francuskiego surrealizmu poprzez program „Poezji integralnej” (1933). Steven A. Mansbach, badacz wschodnioeuropejskiego modernizmu zauważa, że serbscy surrealiści: Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Dušan Matić, Djordje Kostić, nierezygnujący z technicznej wirtuozerii poezji, również inspirowali się konstruktywizmem o radzieckiej właśnie proveniencji (Mansbach 1999: 234). Zwłaszcza Monny de Bouly – m.in. jako autor surrealistycznej prozy-scenariusza filmowego *Doktor Hipnison ili Tehnika Života* (Technika życia doktora Hypnisona) – używał w swoich prozo-poematkach precyzyjnych artystycznych rozwiązań (Djurić 2003: 77). Serbowie przypominaliby w tym polskich awangardowych poetów, czujących niedosyt, jeśli chodzi o literackie koncepcje Bretona, sprowadzającego kwestie pisania do czystego automatyzmu (Ważyk 1976: 141). Ekspresjonistycznym charakterem, pokrewnym, jak chciał Aleš Erjavec, w pewnych względach surrealizmowi, posiadał konstruktywistyczny z zasady „zenityzm” Ljubomira Micia, z jego koncepcją „barbarogeniusza” jako propozycją odnowienia sztuki – mającą stanowić dar Wschodu dla Zachodu. Kiedy Micić w 1922 roku w Berlinie zaprosił do współpracy przy czasopiśmie Ilję Erenburga

i El Lissitzky'ego, decydującą rolę w jego programie sztuki zaczął odgrywać właśnie radziecki wariant konstruktywistycznych idei; „Zenit”, ukazujący się najpierw w Zagrzebiu, a od 1923 w Belgradzie, został w 1926 zamknięty ze względu na sympatie probolszewickie (Kocot, Siewior 2014: 229; Erjavec 2003b: 42–43, 48). Program artystyczno-krytyczny Karela Teigego, twórcy poetyzmu, uznawanego później przez badaczy za czeski etap pre-surrealizmu, również budowany był w odniesieniu tak do radzieckiego konstruktywizmu, jak i Bauhausu. *Manifest poetyzmu* Teigego opublikowany został w 1928 roku na łamach „Revue Devětsil” (Marciniak 2014: 24), czasopisma częściowo zorientowanego na konstruktywizm. W końcu, jak podaje Leszek Engelking, Eluard w trakcie wizyty francuskich surrealistów w Pradze, związanej z pierwszą, wspólną wystawą malarzy w 1935 roku, napisał do swojej byłej żony, Gali: „Myślę, że Praga jest dla nas bramą do Moskwy” (Engelking 2001: 19).

Czynnikami, który każe z drugiej strony dystansować się wobec wspomnianej paralelności awangardowych tendencji w Środkowo-Wschodniej Europie, zwłaszcza w stosunku do interesujących mnie neoawangardowych transferów poezji już po II wojnie, jest relatywna nieprzenikalność granic krajów bloku wschodniego (Erjavec 2003a: 7), być może jeszcze bardziej dotkliwa właśnie w perspektywie literatury zarazem eksperymentalnej i zaangażowanej. Nie eliminowała ona jednak całkowicie opisywanego przeze mnie zjawiska, chociaż skutki zarazem separatystycznej i podwójnie ukierunkowanej praktyki artystycznej wschodnio- i środkowoeuropejskich ugrupowań awangardowych niewątpliwie zostały po wojnie wzmocnione poprzez polityczny rozdział pomiędzy instytucjami i rynkami kultury państw-satelitów ZSRR. Rozłam ten spowodowany był zarówno przez cenzurę, jak i przez specyfikę relacji łączących poszczególne ośrodki państwowe z politycznym centrum władzy za Żelazną Kurtyną. W taką historię wpisuje się fenomen powolnego przenikania do świadomości polskich surrealizujących poetów elementów neoawangardy czeskiej (w pewnym stopniu słowackiej), a także słoweńskiej. Ich oddziaływanie i recepcja w krajach socjalistycznych lat 1945–1989 były z politycznych względów swoiście „wyciszona” (Engelking 2001, 2005)². Szczególny pozostaje

2 Mam na myśli nie tylko do publikacje, które w Czechosłowacji były objęte zapisem (w odniesieniu do przetrzymywanych latami w szufladach tomów głośniejszych twórców, Egona Bondy'ego czy Jiříego Kolářa). Poezje związanych z surrealistami i z grupą RA (najbardziej czynną w latach 40. XX w.) Oldřicha Wenzla czy Ludwika Kundery, które uwzględniła w swoim głośnym wyborze *Maść przeciw poezji* Leszek Engelking, miały swoje czeskie odsłony zaraz po wojnie i później w latach 60 (Engelking 2018: 498–499). W Polsce jednak pierwsze tomy tych poetów ukazały się dopiero po 1989 roku. Poezję

casus Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii; chociaż jugosłowiańska droga socjalizmu mogła wydawać się osobna wobec państw bloku sowieckiego, komunistyczna polityka w odniesieniu do sztuki i literatury eksperymentalnej wynikała tam z typowych dla dyktatur totalitarnych strategii wobec działań awangardowych, określanych mianem sztuki burżuazyjnej i zdegenerowanej (Piotrowski 2005: 110–113; Šuvaković 2003: 10–11). W Jugosławii i w Polsce stopniowe poluzowywanie nadzoru nad sztuką zachodziło w podobnym czasie, choć ta pierwsza nie znała rytmu odwilży zdeterminowanych, podobnie jak w Czechosłowacji, bliską zależnością od Związku Radzieckiego (Sadura 2015: 124–125). Od początku lat sześćdziesiątych komuniści, rozwijający Tیتowski projekt socjalistycznego „samozarządzania”: „promowali «trzeźwy» modernizm w sztuce i literaturze oraz marksizm dysydenckich [wobec komunizmu – J.O.] autorów, którzy później stali się orędownikami «zachodniego marksizmu»” (Erjavec 2008: VII). Również w Polsce, od śmierci Stalina, eksperyment artystyczny można było uprawiać pod warunkiem ścisłej jego apolityczności. Uzasadnień dla tego poszukiwano, tak jak w wielu krajach Europy Środkowo-Wschodniej, w uniwersalistycznie rozumianej autonomii estetyki (Piotrowski 2005: 111). Tak różna w obu krajach, pozorowana wolność działań artystycznych nie oznaczała zelżenia działań cenzury (nasilonej w okolicach rewolucji studenckiej 1968 roku), ani – siłą rzeczy – nie sprzyjała wymianie w dziedzinie zaangażowanego eksperymentu. Wyrastający z tradycji przedwojennego surrealizmu twórcy, jak choćby niezwykle popularny wśród polskich poetów po transformacji ustrojowej Tomasz Śalamun, byli w Polsce lat siedemdziesiątych w niewielkim stopniu obecni, ciesząc się raczej filologicznym zainteresowaniem. Pierwszy, niezbyt wpływowy tom wierszy Śalamuna, w wyborze i tłumaczeniach Katariny Śalamun-Biedrzyckiej, siostry autora, komparatystki, pojawił się w prestiżowym wydawnictwie krakowskim w 1979 roku.

surrealistyczną krajów bloku wschodniego reprezentowały przed 1989 antologie Józefa Waczkowa (*Nadrealizm europejski*, 1981) oraz w wybór poezji czeskiej i słowackiej opracowanej przez Adama Włodka (*Antologia poezji czeskiej i słowackiej XX wieku*, 1972); publikacje całych autorskich tomów poezji miały miejsce przed 1989 w odniesieniu do Vítězslava Nezvala i Konstantina Biebla, uprawiających surrealistyczną poezję przed wojną, a po niej zdecydowanie związanych z komunistycznym reżimem. Z tej perspektywy fakt opublikowania takiej autorskiej antologii, jak *Odarci ze skóry. Mini-antologia różnych odmian nadrealizmu czeskiego i słowackiego* (1989), wyglądającej w edycji jak samizdat (w wyborze i opracowaniu Waczkowa) stanowi odpowiedź na wyraźny komunikacyjny brak odczuwany przez tłumaczy pasjonujących się awangardową poezją. Z podobnych pobudek wydaje się wynikać późniejsza antologia *Maść przeciw poezji* przygotowana przez Leszka Engelkinga.

Od późnych lat dziewięćdziesiątych aż dotąd ukazało się tymczasem aż sześć tomów oraz wyborów jego poezji: od debiutanckiego *Pokera* (polskie wydanie w tłumaczeniu Katariny Šalamun-Biedrzyckiej w 2002), po późną *Błękitną wieżę* (w przekładzie poety Miłosza Biedrzyckiego oraz krytyka młodej poezji, Rafała Wawrzyńczyka). *Wiersze* Šalamuna z roku 1979 opatrzone zostały posłowiem polskiego tłumacza poezji serbskiej i chorwackiej, Juliana Kornhausera – wybitnego autora antysystemowej poezji rewolucji studenckiej roku 1968 (Kornhauser 2019: 30–32). Słowa Kornhausera, informujące o nieangażowaniu się młodych artystów słoweńskiej grupy ОНО w politykę – co w warunkach systemowej polityczności modernistycznej sztuki w Jugosławii było kontrkulturową manifestacją wobec narzucanych „marksistowsko-burżuazyjnych” postulatów (Erjavec 2003b: 54) – musiały brzmieć obco w uszach polskich dysydentów od niedawna, bo od 1976 roku, korzystających z samizdatowego obiegu wydawniczego. Z późniejszych wypowiedzi tłumaczki wierszy dowiadujemy się przy tym, że jej własne posłowie, jak i dwanaście utworów z pierwotnego wyboru, zostało wykreślone z tomu przed jego wydaniem (Šalamun-Biedrzycka 2018: 255)³. Duże zainteresowanie twórczością eksperymentujących poetów krajów Jugosławii – w czystej, nieskrzywionej ocenzonej obrazem sztuki z bratnich państw socjalistycznych – które nastąpiło w końcówce lat dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku – to zjawisko w polskiej recepcji poezji krajów możliwe po transformacji ustrojowej. Nie bez znaczenia pozostaje także obecny w niej surrealistyczny element; jak się wydaje dopiero wtedy nastąpiła w Polsce koniunktura na awangardę w kontrkulturowo-alternatywnym, ale także właśnie surrealistycznym stylu (Šalamun-Biedrzycka 2018: 253–254).

W przypadku artystów, których koncepcje wyrastały ze specyficznej, osobnej historii czechosłowackiego surrealizmu – od lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych budujących swoją twórczością podwaliny pod sztukę undergroundu – Jiříego Koláři, Egona Bondy’ego czy młodszego od nich Petra Krála – ich polska obecność, słabo zaznaczająca się już w latach osiemdziesiątych, również dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku stała się możliwa na szerszą skalę. Boris Groys w książce *The Total Art of Stalinism* (Groys 1992) wskazuje na równoległość rozwoju awangardy i bolszewizmu oraz stalinizmu w Rosji. Autor pisze o zbieżności interesów i materialistycznej wizji historii nowoczesnych,

3 Šalamun-Biedrzycka przytacza fakty przeczące „apolityczności” neoawangardowych postaw poetów i artystów takich, jak tworzący grupę ОНО, prostując błędne według niej ujęcie Kornhausera; w każdym razie nie były tak traktowane przez Titowski reżim. Za wiersz *Poemat narodowy 1964* Šalamun wyłądował na tydzień w więzieniu (Šalamun-Biedrzycka 2018: 254).

totalizujących idei w polityce i sztuce oraz literaturze awangardowej wraz z jej utopijną misją przebudowania rzeczywistości społecznej – która to zbieżność w końcu przyczyniła się do usunięcia radykalnego eksperymentu artystycznego z pola sowieckiej polityki kulturalnej. Jednak na pierwszym etapie budowania Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republiki stanowiska opróżnione przez rosyjską inteligencję na początku lat dwudziestych XX wieku zajmowali właśnie zaangażowani awangardyści, co zakończyło się dopiero w 1932 roku stalinowskich rozliczeń (Groys 1992: 20–30). Alians awangardy i bolszewizmu w międzywojennej Polsce przynosił w tym samym czasie pełne podejrzliwości oskarżenia publicystów i krytyków sztuki pod adresem lewicujących artystycznych ugrupowań – chociażby futurystów (Jarosiński 1983: 7–12; Surdykowska 2014: 78–79). Jak słusznie twierdzi Dirk Uffelmann w swoim obszernym studium *Polska literatura postkolonialna*, głównonurtową prasę społeczno-kulturalną establishmentu II Rzeczypospolitej wyróżniał dyskurs nacjonalistyczny o romantycznej proveniencji, który – po długim wyczekiwaniu na niepodległość – szachował patriotycznymi napomnieniami także sympatyzujących z kosmopolitycznym socjalizmem awangardystów (Uffelmann 2020: 328–329). Odmienna sytuacja miała miejsce w Pradze poetystów i surrealistów lat dwudziestych i trzydziestych. Jakkolwiek przedstawiciele Komunistycznej Partii Czechosłowacji, założonej w 1921 roku, nie weszli w okresie międzywojennym w skład rządów Pierwszej Republiki, stanowili znaczącą w Czechosłowacji grupę politycznego wpływu aż do delegalizacji partii w trakcie rozbioru państwa w 1938 roku – odmiennie niż w przypadku zdelegalizowanych w II Rzeczypospolitej (od 1919) i Królestwie Jugosławii (od 1921 roku) partii komunistycznych, na podobnej zasadzie stanowiących sekcje III Międzynarodówki. W Czechosłowacji Masaryka odniesienia do marksizmu i bolszewizmu w programach artystycznych tak komunistycznie ustosunkowanego Vítězslava Nezvala, jak i marksizującego Karela Teigeo (Marciniak 2014a: 198–199) były otwarte, a związki z bolszewickim Kominternem wyrażane zdecydowanie i wprost⁴. Na tle polskich, mglistych odwołań do socjalizmu: marksizmu czy ruchu robotniczego w manifestach futuryzmu, Krakowskiej Awangardy czy

4 Manifest *Surrealizm w cSR* z 28 marca 1934 zawierał list do Wydziału Agitacji i Propagandy Komunistycznej Partii Czechosłowacji powiadamiający, że działania grupy zaprojektowano „na sposób rewolucyjny” i „w duchu materializmu dialektycznego” (Engelking 2001: 10). Powoływano się przy tym na przemówienie Stalina ze zjazdu XVII WKP(b) [Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików)]. Na podobnej zasadzie telegram do Międzynarodowego Biura Literatury Rewolucyjnej zamieszczony w nr 1 „Le Surréalisme au Service de la Révolution” głosił podporządkowanie się surrealistów

jedyną właściwie surrealizującą w obrębie literatury grupy „Almanachu Nowej Sztuki” – różnice te wydają się aż nadto dobitne (Jarosiński 1983: 12; Wójtowicz 2017: 59–60).

Jak pisze Hanna Marciniak:

profil ideologiczny awangardy czeskiej, pozostał niezmiennie lewicowy i marksistowski, co – w kontekście pozostałych awangard środkowo-europejskich czy włoskiego futuryzmu – wydaje się warte zaznaczenia (Marciniak 2014b: 22).

Czesi nie stanowili w tym przypadku wyjątku. Podobny wniosek – mocno odróżniający od polskich awangardystów surrealistyczną grupę Marko Risticia – przynosi lektura manifestów serbskiego ugrupowania (Kocot, Siewior 2014: 245–246). W tym przypadku ścisły związek z programem Bretona wynikał raczej z bezpośrednich relacji nawiązanych przez Risticia, który zaprosił przywódcę surrealistów do Belgradu w 1926 roku. Współpraca Risticia i mieszkającego ówczesnie w Paryżu Monny de Bouilly’ego z „Minotaure” czy „Le Surréalisme au service de la révolution” odcisnęła się na serbskim programie, co widoczne jest w rozważaniach na temat Hegłowskiej negatywnej dialektyki dziejów czy materializmu dialektycznego Marksa i Engelsa, bardzo przypominających Bretonowski *Second manifeste du surréalisme* (*Drugi manifest surrealistyczny*). Także w Serbii od lat trzydziestych surrealiści nawiązują relacje z nielegalną Komunistyczną Partią Jugosławii i coraz ściślej angażują się w ideologię marksistowską; jak podaje Dubravka Đjurić po 1933 roku wielu z nich porzuca w ogóle eksperyment artystyczny i oddaje się działalności agitacyjnej (Đjurić 2003: 76). Na fali sowieckich rozrachunków z zaangażowanymi społecznie awangardami surrealizm zostaje potępiony również przez biuro polityczne KPJ, pod zarzutem światopoglądowego udziwnienia i hermetyzmu – tak jak w przypadku surrealizmu francuskiego i czechosłowackiego.

Zarówno w międzywojennej Czechosłowacji, jak i w Serbii czy Rumunii silnie polityczne ustosunkowanie ugrupowań surrealistycznych już od połowy lat trzydziestych zaczynało przybierać dwuznaczny charakter, naznaczony konfliktogennymi związkami francuskich surrealistów z Kominternem. W roku 1929 na łamach 12 numeru czasopisma „La Révolution surréaliste” opublikowany zostaje wspomniany *Drugi manifest*, w którym Breton oświadcza, że „surrealizm jest nierozłącznie powiązany, poprzez podobieństwa, na które

dyrektywom III Międzynarodówki w przypadku wypowiedzenia wojny Związkowi Radzieckiemu (Janicka 1969: 253).

wskazałem, z metodą myśli marksistowskiej i z nią wyłącznie” (Breton 1972: 149). Ścisłejsze związki z partią trwają niespełna sześć miesięcy, a od roku 1933 surrealiści stają się także obiektem propagandowych ataków. Około roku 1935 dochodzi do otwartego odrzucenia stalinizmu przez marksizujących przedstawicieli grupy w reakcji między innymi na tzw. moskiewskie procesy. W 1938 roku zaś Breton zawiązuje sojusz z przebywającym na wygnaniu w Meksyku Lwem Trockim. Dorota Jarecka, przedstawiając ten element historii ruchu surrealistycznego, odnosi się do fenomenu wymazywania impulsów surrealizmu w powojennej Polsce w perspektywie historii sztuki. Jak pisze, ze względu na cenzurę nie może być dowodu na to, że odwołanie się do Bretona było w Polsce deklaracją polityczną. Jednak katalog I Wystawy Sztuki Współczesnej w Krakowie (1948) nie ukazał się w planowanej przez Mieczysława Porębskiego wersji z cytatem z Bretona.

Jeśli partia komunistyczna miała jakiegoś wroga w postaci kierunku artystycznego na Zachodzie, był nim Bretonowski surrealizm, wobec którego ze szczególną łatwością operowano zarzutem „trockizmu” (Jarecka 2016; taż 2021: 18–19).

Badaczka bierze pod uwagę kilka lat po wojnie; kulturotwórczy potencjał „surrealistycznego interregnum” (Piotrowski 2005: 37) wygasa w okolicach słynnego Zjazdu Szczecińskiego w 1949 roku, na którym przedstawiciele Związku Literatów Polskich proklamowali socrealizm. Wydaje się jednak, że cała dyspozycja ukazywania w powojennej Polsce ruchów awangardowych, w tym surrealizmu, jako przejawów sztuki nie tylko burżuazyjnej i zdegenerowanej, ale także apolitycznej – to najdalsza konsekwencja przedwojennych sporów: przedłużenie sowieckich rozliczeń z trockizującą awangardą, których transnarodowym rzecznikiem na początku lat trzydziestych pozostawały instytucje Kominternu.

Można by zaryzykować tezę, że również w przypadku literatury surrealizm był w Polsce charakteryzowany w kategoriach przede wszystkim artystycznych, estetycznych, co można złożyć podobnie na karb komunistycznej cenzury oraz polityki kulturalnej niosącej w sobie pogłosy socrealistycznych potyczek z zaangażowaną, przedwojenną awangardą. Przynależne być one miały przy tym do historii dwudziestolecia – bez możliwości istotnej kontynuacji surrealistycznego programu w ujęciu Bretona, kontynuowanego po wojnie na wielką, międzynarodową skalę, często przy współuczestnictwie w rozmaitych, inspirowanych marksizmem, powojennych ruchach społecznych (Löwy 2009; D’Allesandro, Gale, 2022). Jak można sobie wyobrazić, trudno byłoby rozprawiać o jego

socjalistyczno-rewolucyjnych ambicjach inaczej niż tylko na prawach naukowej, kulturoznawczej czy historycznoliterackiej refleksji.⁵ Ruchy awangardowe były łączone przez powojennych badaczy literatury z postawami marksistowskimi czy tym bardziej bolszewickimi marginalnie; nie podejmowano się raczej teoretyzowania na temat społecznego zaangażowania artystycznego eksperymentu, rozpatrywanego w dominancie autonomii sztuki (Jaworski 1976, Hutnikiewicz 1965 [wyd. 1])⁶. Literaturoznawcy sprowadzali sprawę „nieistnienia” polskiego surrealizmu do estetycznych względów – pisząc na przykład, że o małej atrakcyjności tego programu w polskiej literaturze zdecydował bujnie rozwinięty i sam w sobie surrealistyczny romantyzm (Ważyk 1976: 98). Pozostaje to w zgodzie z podwilżowym, socjalistyczno-modernistycznym paradygmatem sztuki autonomicznej o charakterze łatwym do zaakceptowania przez politycznych decydentów. Tłumaczenia manifestów Bretona w wyborze Adama Ważyka, którego twórczość można umieścić w dorobku polskiej, literackiej neoawangardy o surrealistycznym rodowodzie, ukazują się dopiero w roku 1973, w postaci zdecydowanie unikającej kwestii politycznych (Ważyk 1973)⁷. Z *Drugiego manifestu*, przetłumaczonego jedynie we fragmentach, pozostają filozoficzne w duchu odwołania do Hegłowskiej *Fenomenologii ducha*, a w kalendarium ruchu nie zostają uwzględnione ani wizyty Bretona w Czechosłowacji

- 5 Nie odnoszę się w tym miejscu do przed- i powojennych relacji zawiązywanych przez artystów i grupy w obrębie sztuk plastycznych (jak w przypadku przedwojennej, lwowskiej grupa *Artes* pod sporym wpływem najpierw formizmu, potem surrealizmu; bezpośredniej współpracy z Bretonem Jerzego Kujawskiego; zacieranych z przyczyn politycznych inspiracji surrealistycznych w Grupie Młodych Plastyków (m.in. u Tadeusza Kantora czy Andrzeja Wróblewskiego), związków polskich plastyków z międzynarodową grupą PHAZES, założoną na początku lat 50.). Kwestie te podejmowane były ostatnio w obszernej i świetnej rozprawie Doroty Jareckiej (Jarecka 2021). Relacje takie po wojnie pozostawały tak w Polsce, jak i w Czechosłowacji, poza oficjalnym obiegiem (w przeciwieństwie np. do Jugosławii). Międzynarodowa seria wystaw *Princip Slasti*, możliwa do zorganizowania w związku z odprężeniem praskiej wiosny w 1968 roku; towarzyszący jej manifest „La plateforme de Prague” opublikowany w paryskim piśmie grupy „L’Archibras”, to jednak przy tym wydarzenia o dużej w porównaniu z polską skalą, o charakterze wprost opozycyjnym, możliwe w związku z otwartymi, programowymi deklaracjami bezpośrednich związków z Bretonem i jego programem ze strony praskiej grupy jeszcze na etapie przedwojennym.
- 6 Wyjątek w tej mierze stanowi bodaj jedynie praca Krystyny Janickiej *Światopogląd surrealizmu* (Janicka 1969); pomiędzy innymi wątkami znajduje się tam znaczący rozdział odnoszący się do związków surrealizmu z marksizmem.
- 7 Pierwsza publikacja *Manifestu surrealizmu* Bretona ukazuje się w tłumaczeniu Artura Sandauera w „*Twórczości*” (1969, nr 2, s. 72–96).

i Jugosławii, ani najbardziej znane z jego politycznych wystąpień. Nie informuje się także o okolicznościach wstąpienia i wystąpienia surrealistów z Francuskiej Partii Komunistycznej. Wizyta czeska – naznaczona mocnym związkiem z komunistycznym Nezvałem – pojawia się jedynie w polskim podtytule wystąpienia z 1935: „fragmenty prelekcji wygłoszonej w Pradze”. Z samego zaś tekstu *Surrealistyczna sytuacja przedmiotu* wyłączone zostają u Ważyka odniesienia do heglowskiej dialektyki jako właściwej dla surrealizmu spuścizny czy uwagi polemiczne wobec marksistowskich, propagandowych realizacji sztuki w Rosji Sowieckiej (Breton 1972: 258–259).

Czeski surrealizm z kolei od przedwojnia wyrażał swoją misję naprawy świata, skierowaną przeciwko „menadżerskiemu pragmatyzmowi społeczeństwa konsumpcyjnego” (Gawarecka 2015: 208). Ostentacyjnie zaangażowane ambicje przyczyniły się zapewne do faktu, że po 1948 roku, w czasie lutowego puczu komunistycznego, wszelka działalność awangardowa została w Czechosłowacji gwałtownie ucięta, a większość przedstawicieli awangardy wyemigrowała lub zesłała do podziemia. Ostatnim właściwie pogłosem przedwojennej różnorodności lewicowej sztuki była słynna, międzynarodowa wystawa surrealistów, zorganizowana w Pradze jeszcze w 1947 przez Karela Teigeo⁸. Swoisty emblemat przymusowego usunięcia surrealistów ze sfery publicznej debaty może stanowić pokazowy proces i egzekucja Závíša Kalandry, sympatyka ruchu, straconego w 1950 za domniemaną zdradę – jako trockista, dążący

8 Warto w tym miejscu dla uporządkowania skomplikowanej, powojennej historii czechosłowackiego surrealizmu w poezji dodać, że Grupa RA (poetami w tej grupie byli Zdeněk Lorenc i Ludvík Kundera) oraz Grupa '42 w tym czasie zajmują stanowisko osobne wobec właściwej grupy surrealistów, która zaraz po wojnie działa jeszcze w obiegu oficjalnym. Także w przypadku Grupy '42, z którą związani byli przywoływani w tym tekście Blátný i Kolář i z którą łączony jest Bondy, kluczowe różnice dotyczyły albo kwestii kompozycji artystycznej, albo poetyki codzienności – w przypadku Bondy'ego sprawę naświetla powojenne hasło „totalnego realizmu” (Engelking 2001, 2005; Zandová 2002). Do właściwej grupy surrealistów w 1947 roku dołączają tacy literaci, jak Karel Hynek, Vratislav Effenberger (teoretyk i po śmierci Teigeo przewodzący grupie) czy Oldřich Wenzl, a na późniejszym etapie jeszcze wielu innych. Dotąd surrealizm stanowi najbardziej rozpoznawalną tendencję w postawangardowej poezji czeskiej i słowackiej; z twórców młodszego pokolenia, z największą może liczbą polskich publikacji, mocno rozpowszechnione są wiersze twórcy już powojennego, Ivana Wernischa (w tłumaczeniach Leszka Engelkinga). Nie wszyscy poeci byli tak rygorystycznie cenzurowani, jak Bondy czy Kolář; rozpoznawalna wydaje się jednak pewna reguła. Do druku są dopuszczane tomy w poetyce surrealistycznej w czasie politycznego odprężenia w latach sześćdziesiątych, czego kres z pewnymi wyjątkami wyznacza dramat praskiej wiosny w 1968 roku.

do obalenia czechosłowackiego komunizmu. Polscy eks-awangardyści, poeci i krytycy pozostający w nurcie inspiracji konstruktywistycznych (jak Julian Przyboś) czy konstruktywistyczno-surrealnych (jak Adam Ważyk czy Jan Kott) po wojnie zostali tymczasem obsadzeni w rolach specjalistów w dziedzinie inżynierii społecznej, płacąc za udział w konstruowaniu największego społecznego dzieła sztuki (częściowo pozorowaną) koniecznością porzucenia niedawnych awangardowych idei. Artystyczna spuścizna awangardy przy tym, nawet jeśli nie mówi się o niej wprost w kulturalnej publicystyce, funkcjonowała w polskim obiegu oficjalnym w niemal nieprzerwany sposób, choć raczej w elitarnym wymiarze sztuki uprawianej w wyspecjalizowanym gronie koneserów. Przedwojenny konstruktywizm znalazł swoje przedłużenie chociażby w poetyckiej szkole Juliana Przybosia (Wołowicz 1999) czy artystycznej Władysława Strzemińskiego – silnie zaznaczając się także jako świadectwo niezależności sztuki poprzez publikacje, wystąpienia i wystawy, a także kształcenie młodych artystów (Piotrowski 1999: 118–141; tenże 2005: 120–130). Publikacje tłumaczeń francuskiej poezji preawangardowej i awangardowej, także surrealistycznej, były przygotowywane do druku przez „zajadłego” komunistę ze środowiska „Kuznicy”, Adama Ważyka⁹. Polski surrealizm w poezji nie zaistniał *per se* z oczywistych względów – nie mieliśmy bezpośredniej programowej relacji z francuską grupą Bretona. Przedstawiciele „Nowej Sztuki”, literackiej grupy futurystyczno-konstruktywistycznej, jednocześnie najbliższej może regułom programu Bretona nie dążyli do oficjalnego włączenia się wprost w działania surrealistów francuskich, co uczynili na przykład w imieniu czeskiej grupy Vítězslav Nezval i Jindřich Honzl (Engelking 2001: 10), a belgradzkiej – Dušan Matić, Mony de Bouilly i Marko Ristić.

Aleš Erjavec opisuje nowoczesność w sztuce w krajach bloku sowieckiego, włączając w to Jugosławię, w kategoriach rozłączności: „nie było właściwie w istotny sposób perswazyjnej, wszechprzenikającej i intelektualnie wpływowej socjalistycznej kultury, która zostałaby zaakceptowana przez artystów” – jak i „nie było wielu istotnych, kulturalnych więzi łączących te poszczególne kraje ze sobą czy też z resztą świata” (Erjavec, 2008: 178). Dopiero w latach dziewięćdziesiątych, w przejściowym czasie „postsocjalistycznego postmodernizmu”, ta sytuacja zaczęła się zmieniać. Jakkolwiek trudno się z Erjavecem w tej całościowej

9 Ważyk, przed wojną tłumacz poezji m.in. Apollinaire’a, w 1949 roku przetłumaczył i przygotował do druku *Antologię współczesnej poezji francuskiej* (1947), wybory wierszy Rimbauda, Apollinaire’a, Majakowskiego, a w 1951 Eluarda (z dobrą reprezentacją wierszy surrealistycznych), opatrując je zgodnymi z zaleceniami marksistowskiej krytyki wstępami (Orska 2021: 444).

ocenie perspektywy regionu nie zgodzić, powiedzieć trzeba, że pewne paralelne mechanizmy kształtujące sztukę jakoś tę możliwość zapowiadały. W polskiej recepcji obcej eksperymentującej poezji przed transformacją 1989 roku surrealizm jako politycznie zaangażowana praktyka sztuki nie stanowił żadnej wartości. Element tradycji surrealistycznej jako politycznej również po 1989 roku nie okazał się istotnym aspektem tłumaczeń poezji czeskiej czy słoweńskiej; w Polsce dyskurs krytyczny dotyczący eksperymentu awangardowego nadal dowartościowywał kategorie sztuki autonomicznej, politycznie neutralnej. Inaczej jest jednak, jeśli chodzi o późniejszą recepcję poetycką: dziś z krytycznoliterackiej perspektywy właśnie Šalamun (którego tradycję podtrzymują poeci podążający w ślady Miłosa Biedrzyckiego, Adama Wiedemanna) i Bondy (ważny dla poetów inspirujących się warsztatem Konrada Góry) ustanawiają dla młodej polskiej poezji eksperymentującej nowe tryby poetyckiego zaangażowania.

| Bibliografia

- Breton André (1972a), *Second Manifesto of Surrealisme, Manifestoes of Surrealism*, przeł. Richard Seaver i Helen R. Lane, University of Michigan Press, Ann Arbor, s. 117–194.
- Breton André (1972b), *Surrealist Situation of the Object*, w: tegoż, *Manifestoes of Surrealism*, przeł. Richard Seaver i Helen R. Lane, University of Michigan Press, Ann Arbor, s. 255–278.
- Casanova Pascale (2017), *Światowa republika literatury*, przeł. Elżbieta Gałuszka i Anna Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- D’Alessandro Stephanie, Gale Matthew (2022), *Surrealism Beyond Borders*, Tate Modern Press, Londyn.
- Djurić Dubravka (2003), *Radical Poetic Practices. Concrete and Visual Poetry in the Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*, w: *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*, red. Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, s. 64–94.
- Engelking Leszek (2001), *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Engelking Leszek (2005), *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Engelking Leszek (2008), *Maść przeciw poezji. Przekłady z poezji czeskiej*, Biuro Literackie, Wrocław.

- Erjavec Aleš (2003a), *Introduction*, w: *Postmodernism and Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, red. Aleš Erjavec, University of California Press, Berkeley, s. 1–54. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520928558-004>
- Erjavec Aleš (2003a), *The Three Avant-Gardes and Their Contexts. The Early, the Neo-, and the Post-Modern*, w: *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*, red. Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, MIT Press, Cambridge, Massachusetts s. 36–62.
- Erjavec, Aleš (2008), *Postmodernism, postsocialism and Beyond*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- Friedman, Susan Stanford (2007), *Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading: Toward a Locational Modernist Studies*, w: *Modernism*, red. Astradur Eysteinnsson, Vivian Liska, John Benjamins Publishing, Amsterdam-Philadelphia, s. 35–52. DOI: <https://doi.org/10.1075/chlel.xxi.05fri>
- Gawarecka Anna (2015), *O trwałości inspiracji awangardowych. Fenomen czeskiego surrealizmu*, w: *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – Innowacja czy naśladownictwo?*, red. Michalina Kmiecik, Małgorzata Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 207–229.
- Groys Boris (1992), *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, przeł. Charles Rougle, Princeton University Press, Princeton.
- Hutnikiewicz Artur (1965), *Nadrealizm*, w: tegoż, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy poetyckie XX stulecia*, PWN, Toruń o. Poznań, s. 149–165.
- Janicka Krystyna (1969), *Światopogląd surrealizmu: jego założenia i konsekwencje*, PWN, Warszawa.
- Jarecka Dorota (2016), *Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40. i surrealistyczne konotacje*, „Miejsce”, nr 2; <https://tinyurl.com/ekemndb> [dostęp: 12.08.2022].
- Jarecka Dorota (2021), *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica w Polsce w latach 1944–1948*, IBL PAN, Warszawa.
- Jarosiński Zbigniew (1983), *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Czytelnik, Warszawa.
- Jaworski Stanisław (1976) *Między awangardą a nadrealizmem: główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kocot Monika, Siewior Kinga (2014), *Bałkańskie kratery, europejskie centrale. Światy jugosłowiańskiej awangardy (1921–1934)* w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. Jakub Kornhauser, Kinga Siewior, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 223–249.
- Kornhauser Julian (1979), *Posłowie*, w: Tomaż Śalamun, *Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Kornhauser Jakub (2019), *Ingerencja i niezgoda. Dylematy awangardowości w manifestach Nowej Fali*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, red. Wojciech Browarny i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kornhauser Jakub, Siewior Kinga (2014), „Lokalne awangardy”: między parataksą a paralaksą – wprowadzenie, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. Jakub Kornhauser, Kinga Siewior, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 9–15.
- Löwy Michael (2009), *Morning Star. Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, wstęp Donald LaCoss, University of Texas Press, Austin.
- Mansbach Steven A. (1999), *Modern Art. In Eastern Europe. From Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Marciniak Hanna (2014a), *Likwidacja sztuki – narodziny obrazu. Wprowadzenie do czeskiej i słowackiej awangardy międzywojennej*, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangardy Europy Środkowej*, red. Jakub Kornhauser, Kinga Siewior, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 19–34.
- Marciniak Hanna (2014b), *Soc/sur/realizm? Dyskusje wokół poetyki realistycznej w czeskiej awangardzie lat trzydziestych–sześćdziesiątych*, w: *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – Innowacja czy naśladownictwo?*, red. Michalina Kmiecik, Małgorzata Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 195–206.
- Orska Joanna (2021), *Socrealizm – surrealizm?*, w: *Polityki/ Awangardy*, red. Agnieszka Karpowicz i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 435–453.
- Peiper Tadeusz (1972), *Metafora terażniejszości*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 54–61.
- Piotrowski Piotr (1999), *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań.
- Piotrowski Piotr (2005), *Awangarda w cieniu Jałty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań.
- Sadura Przemysław (2015), *Upadek komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej w perspektywie współczesnych teorii rewolucji*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Surdykowska Aleksandra (2014), *Czy Majakowski był nam obcy?*, *Eksperymenty rosyjskich twórców a ruch awangardowy w Polsce*, w: *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – Innowacja czy naśladownictwo?*, red. Michalina Kmiecik, Małgorzata Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 71–83.
- Šalamun-Biedrzycka Katarina (1979) *Wiersze*, red. Tomaż Šalamun, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Šalamun-Biedrzycka Katarina (2018), *Wśród słoweńskich i polskich autorów. Rozprawy i artykuły*, Wydawnictwo Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Kraków.
- Šuvaković Miško (2003), *Impossible Histories*, w: *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*, red. Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Uffelman Dirk (2020), *Polska literatura postkolonialna. Od sarmatyzmu do migracji po-akcesyjnej*, Universitas, Kraków.
- Ważyk Adam (1973), *Surrealizm: antologia*. Czytelnik, Warszawa.
- Ważyk Adam (1976), *Dziwna historia awangardy*, Czytelnik, Warszawa.
- Wołowicz Grzegorz (1999), *Nowocześni w PRL. Przybyś i Sandauer*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Wójtowicz Aleksander (2017) *Nowa Sztuka. Początki i końce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Zandová Gertraude, (2002), *Totální realismus a trapná poezie*, Host, Brno.

| Abstrakt

JOANNA ORSKA

Pełzająca rewolucja. Awangardowe transfery Europy Środkowej (na przykładzie powojennego surrealizmu)

W artykule podjęta zostaje problematyka transferów awangardowych w literaturze Europy Środkowej na przestrzeni XX i XXI wieku – w transnarodowej perspektywie; punktem odniesienia zaś jest program i zjawiska w poezji powiązane z surrealizmem. Pomimo bliskości geograficznej zarówno przed II wojną światową, jak i po niej tradycje awangardowe rozwijały się tam w relatywnym odseparowaniu. Transfery awangardowe były uwarunkowane najpierw przez dominujące przed wojną centra kultury (Francję i Związek Radziecki), później zaś przez rozmaite strategie komunistycznej polityki kulturalnej, w tym różnych ograniczeń cenzury. Obszar porównawczy stanowią przed i po-wojenna Czechosłowacja z jej mocnym, choć dysydenckim surrealizmem, Słowenia jako jeden z krajów Titowskiej Jugosławii z mocno surrealistyczną neoawangardą oraz Polska, w której, jak twierdzono, surrealizm w ścisłym znaczeniu nigdy nie zaistniał. Wybór taki został podyktowany szczególnym znaczeniem zdeteminowanej przez surrealizm poezji tych krajów w Polsce już po 1989 roku.

Słowa kluczowe: awangardowe transfery, transnarodowe koncepcje sztuki, marksizm, surrealizm, neo- i postawangarda, polityczne uwarunkowania procesu literackiego

| Abstract

JOANNA ORSKA

**Creeping Revolution: Avant-Garde Transfers in Central Europe
(as Exemplified by Postwar Surrealism)**

This entry approaches the issue of avant-garde transfers in Central Europe's literature during the twentieth and twenty-first centuries; the surrealist's programme and phenomena being the matter of research. Despite the geographic proximity before and after WW II, avant-garde traditions developed in this area in a relative separation. The avant-garde transfers were conditioned firstly by the dominant cultural centres before the WW II. Later, the deciding impact was carried out by different political-cultural strategies of communism, including censorship issues. The comparative area consists of Czechoslovakia with the strong although dissident surrealist tradition; Slovenia as part of Tito's Yugoslavia with its surrealist neo-avant-garde input; and Poland where legitimate surrealism never existed. This choice was made because of the considerable transfer of the surrealism-driven poetry of these countries in Poland after 1989.

Keywords: avant-garde transfers, transnational conceptions of art, marxism, surrealism, neo- and post-avant-garde, political conditioning of the literary process

| Biogram

Joanna Orska – prof. dr hab. Pracuje w IFP UWr (Zakład Historii Literatury XX i XXI wieku) Zajmuje się nowoczesną i współczesną literaturą, zwłaszcza problemami awangardy jako szeroko rozumianego zjawiska w kulturze, zagadnieniami krytyki literackiej oraz metodologiami badań literackich. Współpracuje z OBAW (UJ). Kierowniczka Pracowni Współczesnych Form Krytycznych przy IFP UWr. Współredagowała dwutomową publikację *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy* (2018, 2019) stanowiącą pokłosie zespołowego grantu NPRH, którym kierowała w latach 2014–2019. Opublikowała m.in. *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (2004), *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (2006), a ostatnio *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu* (2019).

E-mail: joanna.orska@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5065-6719

KRYSTYNA WIERZBICKA-TRWOGA

Uniwersytet Warszawski

IZABELA WINIARSKA-GÓRSKA

Uniwersytet Warszawski

Historia o Magielonie, królowie neapolitańskiej.
Pytanie o podstawę polskiego przekładu

Francuska prozatorska opowieść o królowie Magielonie pochodzi z połowy XV wieku. Przedstawia dzieje słynnej pary kochanków, Piotra i Magielony, połączone z legendą fundacyjną katedry św. Piotra na wyspie Maguelone niedaleko Montpellier. Jej redakcja z rękopisu Landesbibliothek w Coburgu (sygn. Ms 4), zatytułowana *L'ystoire du vaillant chevalier Pierre filz du conte de Provence et de la belle Maguelonne* (Historia mężnego rycerza Pierre'a, syna hrabiego z Prowansji, i pięknej Maguelonne), podaje datę 1453 jako czas powstania tekstu. Ta właśnie redakcja drukowana była we Francji już w wieku XV, a w stuleciu następnym doczekała się licznych przekładów na języki narodowe¹.

Polski przekład *Historii o Magielonie, królowie neapolitańskiej* ukazał się przed rokiem 1587, o czym wiadomo z pośmiertnego spisu majątku Macieja Przywilckiego, intrologatora przygodnie trudniącego się handlem książką (zob. Chmiel 1928: 4–5; Krzyżanowski 1962: 71; Jaglarz 2004: 105). Sprzedawał *Magielonę* po 4 grosze, w ósemce, oprawną w „półpapierki”. Utwór wymieniają

1 W XV w. istniały dwie redakcje tekstu francuskiego: pierwsza, dłuższa, z ok. 1430 r., oraz druga, będąca skróconą wersją pierwszej, datowana na 1453 r. Ta druga redakcja została spopularyzowana za sprawą licznych (ponad 30) wydań w wieku XV i XVI, z których powstały przekłady na inne języki europejskie (zob. ARLIMA, dostęp 2022; Biedermann 1913: V–VI; Colliot 1977: VII).

ponadto dwa inne szesnastowieczne inwentarze. Księgarz lwowski Balcer Hybner (zm. 1591) posiadał kilkanaście egzemplarzy *Magielony*, co, jak dowodzi Władysław Łoziński, świadczy o poczytności tytułu, ponieważ książek niebeletrystycznych Hybner miał na stanie tylko po kilka sztuk (zob. Łoziński 1890: 454–455). Hybner zaopatrywał się m.in. u księgarza i drukarza krakowskiego, Stanisława Malickiego (zm. 1595; zob. Jaglarz 2004: 159), którego inwentarz również wymienia kopie *Magielony*; trudno jednak wnioskować na tej podstawie, przez kogo została wydana, ponieważ Malicki handlował nie tylko własnymi drukami (zob. Jaglarz 2004: 60).

Do naszych czasów nie przetrwał ani jeden egzemplarz szesnastowiecznego pierwodruku *Magielony*, a jeśli się gdzieś zachował, to wciąż czeka na swego odkrywcę. Pierwsze przekazy polskiego tekstu pochodzą z wieku XVII: prawdopodobnie z pierwszej połowy dwie karty, wyjęte z oprawy innej książki i wydane przez Aleksandra Brücknera (zob. Brückner 1901: 519–520), z drugiej połowy zaś zdefektowany egzemplarz bez informacji o miejscu, wydawcy i dacie wydania (brak kart A1–A8), przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej². Z kolei odkryty dopiero w 2019 roku przez Jakuba Niedźwiedzia egzemplarz Centralnej Biblioteki Naukowej Charkowskiego Uniwersytetu Narodowego podaje informację o roku i miejscu wydania – jest to druk opublikowany w 1677 roku w Krakowie, zawiera prawie kompletny tekst³; brakuje w nim tylko zakończenia, które znamy z wspomnianego wyżej egzemplarza Biblioteki Jagiellońskiej.

Zakończenie to przynosi ważne informacje, pozwalające pod pewnym warunkiem określić datę *post quem* polskiego przekładu: „A iżbyś chciał sobie rozumieć, żeby to być miały plotki abo baśni, tedy wiedz, iż to są rzeczy nie zmyśłone: bo niemieckie i czeskie pisanie o tym jest na świat wydane” (A: k. K7v)⁴. Niemiecki przekład dokonany przez Veita Warbecka z francuskiego ukazał się w Augsburgu w roku 1535 pod tytułem *Die Schoen Magelona. Efn fast lústige und kurtzweylige Histori / vonn der schoenen Magelona / eins Königs tochter von Neaples / vnd einem Ritter / genannt Peter mit den silberin schluesseln / eins*

2 [Historia o Magielonie, królownie neapolitańskiej], b.w., b.m., [druga połowa XVII wieku], Biblioteka Jagiellońska, sygn. 586036 I (zob. Rudnicka 1964:130). To wydanie oznaczamy literą A.

3 *Historia o Magielonie, królownie neapolitańskiej*, b.w., Kraków, 1677, Centralna Biblioteka Naukowa Charkowskiego Uniwersytetu Narodowego, sygn. 196692. Wydanie z 1677 roku oznaczamy literą B. Dziękujemy prof. Jakubowi Niedźwiedziowi za udostępnienie nam kopii tego wydania.

4 Cytaty w języku polskim zamieszczamy we własnej transkrypcji, nieznacznie modernizującej pisownię druków. Cytaty w obcych wersjach językowych podajemy zgodnie z ich zapisami w przytoczonych wydaniach.

Graffen son auß Prouincia (Piękna Magelona. Iście zabawna i krotochwilna historia o pięknej Magelonie, córce króla Neapolu, i rycerzu zwanym Peterem ze srebrnymi kluczami, synu hrabiego z Prowincji; zob. Müller 1990: 1226–1239), natomiast anonimowe tłumaczenie z niemieckiego na język czeski wydane zostało pod tytułem *Kronika o krásné Mageloně* (Kronika o pięknej Magelonie) w roku 1565, najprawdopodobniej w Ołomuńcu przez Jana Günthera (zob. Voit 1987: 106, 165, 2017: 684–686)⁵. Na podstawie przywołania przekładu czeskiego w tym epilogu Julian Krzyżanowski ustalił datę wydania polskiego przekładu na okres po 1565 roku (zob. Krzyżanowski 1962: 71). Jest to możliwe, gdy się przyjmie, że egzemplarz z Biblioteki Jagiellońskiej zawiera po prostu przedruk wydania szesnastowiecznego.

Przy założeniu, że ów dopisek pochodzi od szesnastowiecznego tłumacza bądź wydawcy pierwodruku, rodzą się pytania o podstawę polskiego przekładu. Jako że francuska nawet nie wchodzi w grę, mogłaby nią być wersja niemiecka lub czeska. Za opcją pierwszą w sposób zdecydowany opowiedział się Julian Krzyżanowski, jedyny jak dotychczas badacz, który podjął prace porównawcze w tym zakresie (zob. Krzyżanowski 1962: 74–76), lecz w literaturze przedmiotu rozważana jest możliwość czeskiego pośrednictwa przekładu *Magielony*. Jurij Striedter na marginesie rozprawy poświęconej polskiemu tłumaczeniu *Fortunata* zauważył, że w odniesieniu do *Magielony* nie zostało dowiedzione, z której wersji językowej powstał polski przekład (zob. Striedter 1960: 85–86); takie samo stanowisko, niezależnie od Striedtera, zajęła Wiera Kuźmina, która badała recepcję romansu o Magielonie w literaturach wschodniosłowiańskich (zob. Kuźmina 1962: 323–350, 1964: 135–242). Jak stwierdziła:

[...] tylko analiza oparta na podstawach gramatyki historyczno-porównawczej może dać dokładną odpowiedź na pytanie, który z tekstów – niemiecki czy czeski – był podstawą polskiego przekładu *Historii o Magielonie* (Kuźmina 1962: 327–328, por. 1964: 161–162).

Jako że badań takich wciąż brak, w niniejszej rozprawie przeprowadzimy analizę tekstu polskiego, przekazanego w omówionych wydaniach

5 W starszej literaturze przedmiotu za podstawową pracę Josefa Jungmanna pojawia się jako przypuszczalne miejsce druku również Hradec Králové (zob. Jungmann 1849: poz. III 102), które Jungmann przejął zapewne z osiemnastowiecznej edycji *Kroniki...* (zob. Knihopis K03026, dostęp 2022); Petr Voit jednak wyklucza informację o Hradcu jako błędną (zob. Voit 1987: 165), zresztą w 1565 r. jeszcze nie działała w Hradcu żadna drukarnia (zob. Knihopis K03021, dostęp 2022).

siedemnastowiecznych, w porównaniu z szesnastowiecznymi edycjami niemieckimi i dostępną dziś wersją czeską.

Ze względu na pośredni charakter źródeł podstawowy cel artykułu, jakim jest ustalenie niemieckiej lub czeskiej podstawy polskiego przekładu, wydaje się zadaniem karkołomnym. Trudności podjętego badania wynikają bowiem nie tylko z tego, że dysponujemy późnymi przekazami tekstu polskiego; w jeszcze trudniejszej sytuacji stawia nas tekst czeski, ponieważ do naszych czasów nie zachowały się ani szesnastowieczne, ani nawet siedemnastowieczne wydania czeskie romansu. Najwcześniejsze dostępne nam edycje czeskiej *Magelony* pochodzą z wieku XVIII. Uczni przyjmują jednak, że jej tekst szybko się ustabilizował i nie podlegał większym zmianom od pierwszego wydania w XVI wieku do końca wieku XVIII, kiedy zaczęto upatrywać wzorców języka literackiego właśnie w tekstach z końca XVI i początku XVII, w związku z czym skrupulatnie zachowywano stare formy językowe również w przedrukach tekstów dawnych (zob. Stich, Kolár 2000: 274–275). Nie pozostaje nam nic innego, jak przyjąć to założenie w naszych analizach porównawczych.

W Polsce w wieku XVIII modernizacja warstwy językowej tzw. starych historii przebiegała nieco inaczej, niż przyjmuje się dla reedycji czeskich. Nie zawsze polegała na biernej reprodukcji tekstów dawniejszych, ale niekiedy także na spontanicznej i zazwyczaj wybiórczej modernizacji. Wiadomo, że na przykład tekst *Sowizrzala* z drugiej połowy XVI wieku został w XVII stuleciu przerezegowany, niemniej poważniejsze, motywowane stylistycznie zmiany w tekście zaczęły się pojawiać dopiero w wieku XVIII (zob. Grześkowiak, Kizik 2005: XCIII–CIV). Podobne tendencje dostrzegł także Roman Krzywy, współczesny edytor *Meluzyny*, drugiego obok *Magielony* popularnego romansu rycerskiego (zob. Krzywy 2015: 35–36). W wypadku *Magielony* natomiast sytuacja wydaje się bardziej złożona. Spotykamy zarówno takie osiemnastowieczne edycje romansu, które w warstwie językowej różnią się od wydań z wieku XVII, jak i takie, które niemal bez zmian powielały wersję archaiczną. Badania odnoszące się do szesnastowiecznego pierwodruku fundujemy zatem na hipotezie, że polskie siedemnastowieczne wydania *Magielony* przekazują wersję tekstu bliską pierwotnej. Brak dostępu do pierwodruku nie uniemożliwia zresztą przeprowadzenia analizy porównawczej, konieczne jest natomiast zastosowanie określonych metod.

Zasadniczy cel badań nad polskimi wersjami *Magielony*, czyli ustalenie podstawy polskiego tekstu, wymaga skupienia uwagi na wielu aspektach utworu i – jak sądzimy – przesunięcia środka ciężkości dociekań lingwistycznych w stosunku do tego, co sugerowała Wiera Kuźmina. Nasza analiza obejmuje kilka poziomów. Pierwszy, przedstawiony w niniejszej rozprawie, dotyczy delimitacji

tekstu⁶, czyli podziału treści na rozdziały w polskich drukach w porównaniu do niemieckich wydań z XVI wieku oraz do wydania czeskiego, jak również sposobu rozpoczynania rozdziałów, gdzie przedmiotem oglądu są wybrane cechy składniowe.

Drugi poziom dociekań obejmie wyłącznie właściwości językowe i gramatyczne dostępnych nam siedemnastowiecznych przedruków w konfrontacji z ustaleniami naukowymi dotyczącymi polszczyzny drugiej połowy XVI wieku. Trzeci zaś – takie elementy językowo-stylistyczne utworu, które mogą być ujęte w dość szerokich ramach zapożyczeń i interferencji językowych. Rozpatrywać je można na dwa sposoby – na poziomie utrwalonych w polszczyźnie ogólnej bohemizmów i germanizmów, a także nietypowych interferencji leksykalnych, zwłaszcza kalk składniowych i semantycznych, które stanowią świadectwo biegłej znajomości języka obcego przez tłumacza. Ramy niniejszego artykułu nie pozwalają na pełną dokumentację właściwości językowych, dlatego szczególne ustalenia dotyczące tych poziomów opisu, w tym rozważania nad chronologią względną analizowanych przekazów, zostaną przedstawione w osobnym studium.

Działaniom naszym towarzyszyła krytyczna refleksja, czy w wypadku tekstów znanych wyłącznie z późnych edycji analiza języka i gramatyki ma jakąkolwiek wartość dowodową, którą odnosimy przecież do pierwodruku lub wczesnych edycji. Przy niezbędnym w tej sytuacji założeniu, że znane nam siedemnastowieczne polskie wersje *Magielony* są powiązane z pierwodrukiem lub wczesnymi reedycjami, przyznajemy im wartość dowodową, przy pełnej świadomości hipotetycznego charakteru ustaleń.

1. Tytuły i segmentacja wydań niemieckich

Do cech formalnych, na których podstawie można by wnioskować o źródle polskiego przekładu, zaliczyliśmy segmentację tekstu, w tym także sposób rozpoczynania nowych rozdziałów. Zaznaczyć trzeba, że tekst niemiecki miał w XVI stuleciu dwie redakcje: pierwotną, nadaną przez Veita Warbecka i respektowaną przez pierwszych wydawców utworu, która zawiera 31 rozdziałów, oraz redakcję wtórną, zaproponowaną nieco później przez oficynę Weiganda Hana w wydaniach z drugiej połowy XVI wieku, w której nie zmieniono treści historii, ale wprowadzono drobniejszą segmentację tekstu na 42 rozdziały (zob. Schmidt 1996: 196).

6 Kluczowej roli badań nad delimitacją utworów średniowiecznych dowodzą prace Tomasza Miki (zob. m.in. Miki 2015: 87–104).

Pierwotna niemiecka wersja romansu przekazana jest w autografie Warbecka, przechowywanym w Forschungsbibliothek Gotha⁷. Warbeck był dyplomata, sekretarzem oraz dworzaninem elektora saskiego księcia Fryderyka III Mądrego, jego brata i następcy Jana Stałego oraz syna tego ostatniego, Jana Fryderyka. Wymieniony na początku artykułu rękopis z francuskim tekstem *L'ystoire du vaillant chevalier Pierre filz du conte de Provence et de la belle Maguelonne* (Historia mężnego rycerza Pierre'a, syna hrabiego z Prowansji, i pięknej Maguelonne) powstał najpewniej na zlecenie elektorów saskich; tekst francuski opatrzony jest tam interlinearnym przekładem łacińskim oraz niemieckimi glossami, co dowodzi, że rękopis ten służył na dworze książęcym właśnie do nauki języka francuskiego (zob. Müller 1990: 1231–1232; Putzo 2019: 226–230). Z tego też rękopisu sporządził Warbeck w roku 1527 niemiecki przekład romansu, zapewne również z polecenia służbowego (Putzo 2019: 238–244). Kilka lat później, już po śmierci Warbecka (zm. 1534), jego przyjaciel Georg Spalatin przekazał odpis niemieckiego przekładu w ręce drukarza Heinricha Steinera⁸, który w 1535 roku opublikował pierwodruk dzieła pod tytułem *Die Schoen Magelona. EIn fast lustige und kurtzweylige Histori / vonn der schoenen Magelona / eins Königs tochter von Neaples / vnd einem Ritter / genannt Peter mit den silberin schluesseln / eins Graffen son auß Prouincia* (Piękna Magelona. Iście zabawna i krotochwilna historia o pięknej Magelonie, córce króla Neapolu, i rycerzu zwanym Peterem ze srebrnymi kluczami, synu hrabiego z Prowincji).

Wydawca zmienił tym samym tytuł w stosunku do autografu. Warbeck zatytułował bowiem swój przekład: *Ein sehr Lustige Histori / von dem Ritter / mit den silbern schlüsseln / vnd der schonenn Magelonna / fast lieplich zů lesen, in kurtzs auß der frantzosischen sprache / in die Teütschen versetzt / etc.* 1.5.2.7. (Bardzo zabawna historia o rycerzu ze srebrnymi kluczami i pięknej Magelonie, iście miła w lekturze, pokrótce z języka francuskiego na niemiecki przełożona etc. 1527)⁹. Steinera mogła zainspirować praktyka wydawców francuskich, którzy w pierwszej połowie XVI wieku tytułowali tę historię dwójako: albo pełnym tytułem francuskim, wymieniającym jej oboje bohaterów, albo skróconym tytułem *La belle Maguelonne*, któremu zazwyczaj, czy to w incipicie, czy to w eksplicie

7 Sygn. Cod. chart. B 437 (zob. Müller 1990: 1227).

8 Takie są wnioski z porównania pierwodruku z autografem Warbecka: Spalatin prawdopodobnie dysponował kopią tekstu, na co wskazują odmienne warianty, zestawione przez wydawcę autografu Warbecka, Johanna Boltego (zob. Bolte 1894: 74–87; por. Müller 1990: 1228–1231).

9 Tytuł podajemy za transkrypcją z autografu, sporządzoną przez Jana-Dirka Müllera (Müller 1990: 1227).

towarzyszył pełny tytuł (zob. ARLIMA, dostęp 2022). Taką formułę przyjął też Steiner, podając na pierwszym miejscu imię głównej żeńskiej bohaterki uzupełnione o charakterystyczny dla niej epitet (fr. *belle*, niem. *schoen*), w podtytule zaś nawiązując do autografu Warbecka, aczkolwiek z pewnymi zmianami. Wydawca określił historię nie tylko jako „zabawną” (*lustig*), lecz także „krotochwilną” (*kurtzweilig*); konsekwentnie wymienił z dwojga bohaterów najpierw Magelonę, potem jej ukochanego (odwrotnie niż Warbeck); dodał pochodzenie obojga – Magelona jest córką króla z Neapolu, Peter – hrabiego z „Prowincji” (Prowansji); i wreszcie zrezygnował w tytule z informacji o przekładzie tekstu z francuskiego na niemiecki.

Natomiast segmentację tekstu Steiner odtworzył skrupulatnie z rękopisu Warbecka, z jednym tylko wyjątkiem: wprowadził bowiem tytuł *Vorred* („Przedmowa”) dla ekspozycji historii, czyli dla akapitu zawierającego określenie czasu i miejsca akcji, przedstawienie rodziców głównego bohatera, Piotra, oraz jego charakterystykę. Dalsze rozdziały otrzymały te same tytuły, co w autografie, które zawsze rozpoczynają się od przysłówka „wie” („jak, jako”). Zarówno autograf Warbecka, jak i pierwodruk Steinera zawiera 31 w ten sposób wyróżnionych, ale nieponumerowanych rozdziałów¹⁰. Taki kształt tekstu został zachowany w kolejnych wznowieniach utworu w oficynie Steinera (z lat 1537, 1538, 1539, 1540, 1541, 1544 i 1545), jak również w przedrukach konkurencyjnych oficyn Hansa Zimmermanna w Augsburgu (1548) oraz Hermanna Gülffericha we Frankfurcie (zob. Gotzkowsky 1991: 95–100; Schmidt 1996: 195–196). Notabene, *Die Schoen Magelona* wydana w 1548 roku była pierwszym powieściowym drukiem Gülffericha, który naśladował także oryginalny format wydań Steinera (quarto); dalsze wydania w oficynie Gülffericha ukazały się w latach 1549, 1550 i 1553.

Po śmierci Gülffericha (zm. 1554) oficynę przejął jego pasierb Weigand Han, który zdecydował o doniosłych zmianach kształtu dalszych wznowień tekstu Warbecka: nie tylko zmniejszył format wydań do ósemki (w związku z czym kazał sporządzić nowe ilustracje), ponadto zrezygnował z głównego tytułu *Die Schoen Magelona* na rzecz dotychczasowego podtytułu: *Ein fast kurtzweilige History / von der schoenen Magelona / eines Koenigs Tochter von Neaples / vnd einem Ritter / genant Peter mit den silbern Schluesseln / eines Grauen Son / auß Prouincia* (Iście krotochwilna historia o pięknej Magelonie, córce króla Neapolu,

10 J. Bolte, wydawca autografu Warbecka, wprowadził własną numerację rozdziałów, jako nr 1 oznaczając część ekspozycji, którą Steiner zatytułował *Vorred*. W ten sposób w wydaniu Boltego znajdują się 32 numerowane rozdziały, co jest niezgodne z autografem (zob. Bolte 1894: XLIII).

i rycerzu zwanym Peterem ze srebrnymi kluczami, synu hrabiego z Prowincji)¹¹, a także – co z perspektywy delimitacji najważniejsze – istniejące rozdziały rozmnożył do 42 i każdy z nowych rozdziałów opatrzył osobnym tytułem. Rozbiciu na mniejsze części podległo zwłaszcza dziesięć ostatnich rozdziałów, choć w różnym stopniu, np. pierwotny rozdział 25 podzielono na cztery mniejsze, 28 na trzy, a kilka innych na dwa. Jak zauważa Imke Schmidt, te zabiegi służyły stopniowaniu napięcia, ponieważ odwlekały punkt kulminacyjny akcji, mianowicie powrót Piotra oraz rozpoznanie Magielony (Schmidt 1996: 196). Pomysł Hana, które drukarz wprowadził w dwóch wydaniach, z 1556 i około 1558 roku, przyjęły się także w późniejszych wznowieniach tytułu, sporządzanych w latach sześćdziesiątych przez kolejnego wydawcę, Georga Raba, który po przedwczesnej śmierci Hana tłoczył to popularne dzieło na zlecenie dziedziców Weiganda Hana.

2. Tytuły i segmentacja tekstu czeskiego

Porównanie zachowanych niemieckich druków szesnastowiecznych z tekstem czeskim prowadzi do interesujących wniosków. Uwagę zwraca przede wszystkim tytuł, znany z szesnastowiecznego spisu, przedłożonego do akceptacji cenzury biskupiej (Voit 1987: 102–108): *Kronika o krásné Mageloně* (Kronika o pięknej Magelonie), który zachowuje charakterystyczny epitet Magielony, występujący jeszcze we francuskim oryginale i dominujący w tytule pierwodruku niemieckiego. Główny element tytułu w przekładzie czeskim naśladowałby zatem wydania niemieckie z pierwszej połowy XVI wieku (sprzed 1554 roku)¹². Również segmentacja tekstu czeskiego jest z nimi zgodna. Zaczynając

11 W artykule cytujemy wydanie: [Weigand Han], [Frankfurt/Main], 1556, Wien Nationalbibliothek, sygn. MF 1024 NEU MIK (24976-A ALT MAG).

12 Choć trzeba zaznaczyć, że zachowane osiemnastowieczne wydania tekstu czeskiego nie znają już tego tytułu, posługują się natomiast odpowiednikiem podtytułu niemieckiego pierwodruku (względnie tytułu w wydaniach Hana), np. *Welmi vtěssená / a kratochwilná Hystorye / O Krásné Panně Mageloně / dceři Krále z Neapolis. A O gednom Rytjři Gménem Petrowi / znamenitého hraběte z Prowincy Synu. Kterážto Hystorye prwe z Francauské Ržeči v Německau / a nynj zase w nowě z Némecké w Čžeskau s Pilnosti přeložena gest*. Wytisštěná w Holomáucy / v Frantisska Antonjna Hirnle / Léta 1741 (Wielce ucieszna i krotochwilna historia o pięknej pannie Magelonie, córce króla Neapolu. I o pewnym rycerzu o imieniu Petr, synu znamienitego hrabiego z Prowincji. Która to historia została przełożona wpierw z mowy francuskiej na niemiecki, a teraz na nowo z niemieckiego na czeski. Wydrukowano w Ołomuńcu, u Franciszka Antonina Hirnle, roku 1741; Knihopis K17693; zob. też Knihopis K03025, K03023 i K03024).

od ekspozycji (pozbawionej tytułu), przejmuje pierwotny podział Warbecka na rozdziały, lecz z jednym wyjątkiem: wprowadza dodatkowy rozdział, wyodrębniający przyjazd Piotra do szpitala Magielony oraz ich ponowne spotkanie po latach, a jeszcze przed wzajemnym rozpoznaniem. Jest to ostatni z czterech rozdziałów zaproponowanych przez Hana w pierwotnym rozdziale 25 Warbecka. Wszystkie pozostałe rozdziały wersji czeskiej zaczynają się i kończą według pierwotnej wersji niemieckiej; przekład czeski zawiera wskutek tego oprócz ekspozycji 32 nienumerowane rozdziały, 31 pierwotnych plus jeden dodatkowy.

Zestawienie inicjalnych zdań rozdziałów, którym poświęcimy osobny namysł, pozwala wnioskować, że podstawą przekładu czeskiego był jeden z druków niemieckich zawierających pierwotną segmentację Warbecka, natomiast przed wydaniem (a może w jakimś szesnastowiecznym wznowieniu czeskim, za którym poszły zachowane przedruki późniejsze)¹³ tłumacz bądź wydawca przejrzał tekst czeski według najnowszej edycji niemieckiej z drugiej połowy XVI wieku i zauważył odmienną segmentację, z której zdecydował się przejąć jeden pomysł Hana. Moment powrotu Piotra do ziemi rodzinnej i spotkania po latach z ukochaną (choć wciąż nierozpoznaną) uznał zatem za na tyle doniosły narracyjnie, by wyróżnić go zgodnie z nową propozycją wydawcy niemieckiego, ale nie przejął pozostałych dziesięciu pomysłów odmiennej od pierwotnej segmentacji tekstu.

Konkluzję, że tekst czeski przełożony został z jednego z niemieckich druków z pierwszej połowy XVI wieku, wspiera jeszcze jeden argument – ekspozycja czeskiej Magielony zawiera zapisaną słownie datę powstania tekstu francuskiego (1453), tak jak ją podał Warbeck i jak podawały ją niemieckie wydania do 1553 roku włącznie. Weigand Han i tu wprowadził drobną zmianę: jego wydania pomijają datę powstania wersji francuskiej, podają natomiast rok 1535 jako rok wydania tłumaczenia na niemiecki. Podstawą przekładu czeskiego było zatem niewątpliwie jedno z wcześniejszych wydań niemieckich.

3. Tytuł i segmentacja tekstu polskiego

Tytuł przekładu polskiego zaczyna się od imienia głównej bohaterki, tak jak wydania niemieckie i za ich wzorem czeskie, całkowicie pomija natomiast jej ukochanego Piotra. Dokonuje tym samym przesunięcia punktu ciężkości narracji

Rozważyć trzeba zatem ewentualność, że tytuł *Kronika o krásné Mageloně* mógł stanowić skrótowe sformułowanie na potrzeby spisu.

13 Za tą drugą opcją przemawiałyby tytuły zachowanych osiemnastowiecznych wydań tekstu czeskiego, które są zgodne z wersją Hana.

w stosunku do oryginału francuskiego, który zapowiada historię męzgo rycerza i jego damy. Formuła tytułowa polskiego tłumaczenia najbardziej zaś przypomina główny tytuł wydań niemieckich z pierwszej połowy XVI wieku.

Jeszcze ciekawsze wnioski płyną z porównania segmentacji dwóch wariantów niemieckich oraz wersji czeskiej z tekstem polskim. Polski przekład zawiera otóż po ekspozycji 31 nienumerowanych rozdziałów, co mogłoby sugerować, że także powstał z pierwotnej wersji niemieckiej Warbecka. Ponieważ jednak tłumacz polski postępował ze swoją podstawą dość swobodnie, granice rozdziałów po polsku nie zawsze pokrywają się z granicami rozdziałów Warbecka. Przede wszystkim ekspozycję utworu zmienił i rozbudował, pomijając wszelkie informacje metatekstowe o datach powstania tekstu francuskiego czy pierwodruku niemieckiego. Ponadto rozwinął początek: o ile pierwotna wersja niemiecka poświęca raptem dwa rozdziały na opis wyruszenia z domu przez Piotra, a redakcja Weiganda Hana z tych dwóch rozdziałów robi trzy, o tyle wersja polska opowiada o tych wydarzeniach w czterech rozdziałach, m.in. znacznie rozbudowując rolę rycerza Rycharda z Neapolu, który zarówno w wersji niemieckiej, jak i czeskiej jest drugoplanową, bezimienną postacią. Polski tłumacz szerzej opisał dokonania Piotra na turnieju w domu ojcowskim, osobne dwa rozdziały przeznaczył też na prośbę Piotra do rodziców oraz na ich odpowiedź synowi.

Rozdziały 3–5 pierwotnej wersji niemieckiej oraz wersji czeskiej (i 4–6 w redakcji Hana) pokrywają się w zasadzie z rozdziałami 5–7 wersji polskiej, z wyjątkiem początku rozdziału 5, do którego polski tłumacz przesunął informacje z zakończenia rozdziału drugiego pierwotnej wersji niemieckiej oraz wersji czeskiej, opowiadające o przybyciu Piotra do Neapolu. Równie jednak samodzielnie, jak rozbudowywać tekst, polski tłumacz potrafił go skracać: kolejnych pięć rozdziałów pierwotnej wersji niemieckiej i wersji czeskiej (6–10; 7–11 w redakcji Hana) połączył w cztery (8–11 w wersji polskiej). Treść dwóch kolejnych znów się pokrywa we wszystkich wersjach, natomiast następny rozdział o uprowadzeniu Magielony, 14 w wersji polskiej, łączy dwa rozdziały obecne w obu wersjach niemieckich i czeskiej.

W ten sposób, poprzez zmniejszenie liczby rozdziałów w tej części, polska wersja wyrównuje rozmnożenie rozdziałów początkowych, dzięki czemu kluczowe wydarzenie romansu, które doprowadzi do rozdzielenia kochanków – pożądlive spojrzenie Piotra na śpiącą Magielonę, którą zaczyna nawet rozbiierać, czemu przeszkadza ptak, instrument Opatrzności, kradnąc pierścienie ofiarowane przez Piotra Magielonie, przechowywane przez nią w zawiniątku między piersiami – opowiedziane zostaje zarówno w wersji Warbecka, w idącym za nią tłumaczeniu czeskim, jak i w przekładzie polskim w rozdziałach środkowych, 15 i 16. Jak sądzimy, polski tłumacz, który starannie przemysłał

fabułę, m.in. uzupełniał brakującą motywację pewnych zdarzeń w wersjach niemieckiej oraz czeskiej, rozpoznał centralną funkcję tych rozdziałów i w swojej segmentacji historii zachował pierwotne ich umiejscowienie.

Taki wniosek wyklucza, by korzystał z późniejszych edycji niemieckich, liczących 42 rozdziały. Podstawą polskiego tłumaczenia mogło być natomiast jedno z wydań niemieckich sprzed 1554 roku, bądź też czysto hipotetycznie – edycja czeska, która nie zawierałaby dodanego rozdziału – przy założeniu, że polska wersja celowo naśladuje liczbę rozdziałów swojej podstawy. To założenie wspiera analiza segmentacji drugiej połowy polskiego romansu. Treść kolejnych rozdziałów, od 17 do 22 w wersji niemieckiej Warbecka, czeskiej i polskiej, pokrywa się we wszystkich wersjach, podczas gdy redakcja Hana dzieli pierwotne rozdziały 16 i 22 na dwa. Kolejne dwa rozdziały, 23 i 24, wersji niemieckiej Warbecka oraz wiernie ją do tego momentu naśladującej wersji czeskiej polski tłumacz znowu złączył w jeden; oba były bardzo krótkie, zawierały po jednym akapicie, co pewnie raziło tłumacza w porównaniu z poprzednimi, dłuższymi rozdziałami. Następne rozdziały (24–28) wersji polskiej, opowiadające o przybyciu Piotra do szpitala Magielony, rozpoznaniu narzeczonych oraz spotkaniu z rodzicami Piotra, pokrywają się dokładnie z rozdziałami 25–29 pierwotnej wersji niemieckiej, ale już nie wersji czeskiej, przynajmniej w zachowanym kształcie, ponieważ, jak pisałyśmy, czeski tekst zawiera dodatkowy rozdział po rozdziale 25 wersji Warbecka. Przekład polski w tych akurat rozdziałach podąża skrupulatnie za wersją Warbecka; jeśli zatem tekst czeski już w pierwodruku zawierał ów dodatkowy rozdział, to nie mógł być podstawą wersji polskiej.

Uzyskany przez złączenie rozdziałów 23 i 24 zapas jednego rozdziału polski tłumacz wykorzystał w zakończeniu. Pierwotna wersja niemiecka również skrótowo, co początek historii, przedstawia jej koniec, w dwóch rozdziałach poświęconych zaślubinom i dalszym losom bohaterów (Han rozdział przedostatni dzieli na dwa, po jednym akapicie, w związku z czym jego redakcja kończy się trzema rozdziałami; wersja czeska odtwarza wersję Warbecka). Tymczasem polski tłumacz obszernie opisuje gody Piotra i Magielony, domyka również wątki, które umknęły Warbeckowi, a tym samym wersji czeskiej; Piotr mianowicie, który po rozdzieleniu z Magieloną wpadł w ręce piratów i dostał się do niewoli sułtana z Babilonu, gdzie stał się ulubieńcem władcy, otrzymał pozwolenie na odwiedzinę domu rodzinnego pod warunkiem, że wróci na dwór sułtana. Tylko w wersji polskiej rodzice Piotra piszą list do sułtana z prośbą o zwolnienie z tego rycerskiego słowa, na co sułtan przysłała na wesele Piotra i Magielony posła z bogatymi darami. Dwa krótkie końcowe rozdziały pierwotnej wersji niemieckiej zmieniają się zatem tutaj w trzy rozbudowane rozdziały, ze smakiem opowiedziane przez polskiego autora.

Inwencja, która cechowała polskiego tłumacza, pozwoliłaby mu na dalsze amplifikacje romansu, dlatego wolno przyjąć, że jego zabiegi związane z podziałem treści zmierzały do zamknięcia historii w liczbie rozdziałów zgodnej z podstawą przekładu. Z analizy segmentacji polskiego romansu wynika, że tą podstawą mogło być wyłącznie jedno z wydań niemieckich, zawierających pierwotny kształt tekstu Warbecka.

4. Porównanie inicjalnych zdań rozdziałów

Powyższą konkluzję poddałyśmy weryfikacji, badając sposoby rozpoczynania rozdziałów w wersji niemieckiej, czeskiej i polskiej. Analizą zostały objęte wszystkie rozdziały, lecz w artykule prezentujemy materiał wybiórczo. Badania składni tekstu niemieckiego wykazały zdecydowaną przewagę liczebną zdań okolicznikowych czasu, rozpoczynających się zazwyczaj od spójnika „als” (rzadziej „da”; oba znaczą „gdy”); Warbeck bardzo często rozpoczynał zdania również od innych określeń czasu – np. dnia czy godziny – oraz formuły „Es begab sich eines Tages...” („Zdarzyło się pewnego dnia...”; zob. Simmler 1983: 169–174). Zabieg ten ma funkcję narracyjną – włącza dane zdarzenie w chronologię opowiadanej historii. I w taki właśnie sposób otwierał Warbeck znakomitą większość rozdziałów, mianowicie 23 z 31. Wersja czeska, która podąża za tekstem Warbecka, przejęła także wybory składniowe swojej podstawy, co świetnie widać na przykładzie zdań rozpoczynających rozdziały.

Najwięcej, bo 14 z 31 rozdziałów Warbecka, rozpoczyna zdanie okolicznikowe czasu („Als...”, „Da...”), niekiedy wzmocnione przysłówkiem „nun” („Nun als...” – „Gdy więc...”). Przekład czeski dziesięć z nich rozpoczyna od „Když” bądź „A když”, zaś w kolejnych trzech wprowadza wyrażenia ekwiwalentne. Ponadto wszystkie rozdziały, które w wersji niemieckiej rozpoczyna określenie dnia bądź jego pory, w tłumaczeniu czeskim inicjowane są analogicznie. Wersja czeska zachowuje również formułę „Es begab sich eines Tages...”, którą rozpoczynają się rozdziały 21 i 23 (po czesku: „Přihodilo se jednoho dne...”) ¹⁴.

14 Tekst niemiecki cytujemy w transliteracji wg krytycznego wydania pierwodruku: *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*, wyd. J.D. Müller, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/Main, 1990, s. 589–677. Tekst czeski cytujemy w transkrypcji wg krytycznego wydania najstarszej z zachowanych edycji (1780): *Tri knížky lidového čtení. Meluzína, Magelona, Jenovefa*, wyd. J. Kolár, Lidové noviny, Praha, 2000, s. 113–191. Oba wydania współczesne konfrontowałyśmy z podstawami edycji: *Die Schoen Magelona*, Georg Steiner, Augsburg, 1535, Berlin Staatsbibliothek, sygn. Yu 2411 R; *Welmi vtěšená, a kratochvílná Hystorye, O krásné Panně Mageloně*,

Czeski tłumacz przejął jednak nie tylko zdania rozpoczynające się od określenia zależności czasowych; wiernie podąża za swoją podstawą także w tych ośmiu rozdziałach z 31, które określenie czasu podają w dalszej części zdania. Warbeck tylko raz w pierwszym zdaniu rozdziału (zresztą kluczowego dla fabuły rozdziału 15, co podkreśla jego wagę) zwraca się do czytelników-słuchaczy¹⁵: „WJe jr oben gehoert habt / wie die schoen Magelona inn der schoß des Peters entschieff...” („Jako wyżej słyszeliście, jak piękna Magelona zasnęła na łonie Petera...”), co zachowuje tłumacz czeski: „Jakož jste nahoře slyšeli, kterak krásná Magelona Petrovi na klíně usnula...”. Jeżeli zdarzają się mu odstępstwa od składni oryginału, to polegają one na dodaniu bądź doprecyzowaniu określenia czasu.

Na takim tle szczególnego znaczenia nabierają te sytuacje, w których wersja czeska wyraźnie odstępuje od tekstu Warbecka. Jest ich raptem kilka; najważniejsza pojawia się w związku z dodaniem rozdziału. Nowy rozdział (26 w wersji czeskiej) rozpoczyna się w redakcji Hana od zdania okolicznikowego czasu „Als nun der Peter auff dem lande was...” (Gdy więc Peter był na brzegu...), co zostało oddane przez tłumacza czeskiego z drobnym przestawieniem jako „Petr pak když byl na břehu...”, natomiast rozdział kolejny, 26 w wersji pierwotnej, a 27 w wersji czeskiej, Warbeck rozpoczął zdaniem okolicznikowym czasu „Als der Peter inn disem spittal ein zeit lang rûwet...” („Gdy Peter w tym szpitalu przez pewien czas odpoczywał...”), Han zaś dla urozmaicenia składni początków rozdziałów zmienił je na „Ein lange zeit ruhet der Peter in diesem Spittal” („Długi czas odpoczywał Peter w tym szpitalu”) – co przejął tłumacz czeski: „Dlouhý čas odpočíval Petr v tom špitále”. Jest to jedyne odstępstwo od składni zdania okolicznikowego czasu w inicjalnych zdaniach rozdziałów w wersji czeskiej. Wniosek, że na pewnym etapie pracy tłumacz (a może wydawca) przejrzał tekst według nowego wydania niemieckiego, potwierdza jeszcze jedno odstępstwo od wersji Warbecka, gdy rozdział 19, w pierwotnej wersji niemieckiej zaczynający się od zdania „DJe schoene Magelona nam jren weg gen Rom inn disen klaidern...” („Piękna Magelona udała się w drogę do Rzymu w tych szatach...”), tłumacz czeski inicjuje tak jak zaproponował to Han: „In dieser kleidung name die schoene Magelona jren weg gen Rom...” („W tym ubiorze udała się piękna Magelona w drogę do Rzymu...”), po czesku: „V takových šatech krásná Magelona šla předce do Říma...” („W takich szatach piękna Magelona szła przedsię do Rzymu...”). Nie są to zmiany, które pociągają za sobą

Dceři Krále z Neapolis, Josefa Terezie Hirnleová, Olomouc, 1780, Knihovna Národního Muzea (Praha), sygn. 27 E 17.

15 Zwrot ten jest nieobecny we francuskiej podstawie.

modyfikację sensu – dotyczą składni zdań, którą tłumacz czeski w znakomitej większości przejmował z wersji Warbecka, w kilku wypadkach inspirować się redakcją Hana.

Polski tłumacz podobnie jak segmentację opowiadanej historii traktował jej składnię – z wielką swobodą. Dlatego do analizy porównawczej inicjalnych zdań rozdziałów mogą posłużyć jedynie te rozdziały, które pokrywają się w wersjach niemieckiej, czeskiej i polskiej; w dalszych rozważaniach skupimy się właśnie na nich. Rozdziały 6, 7, 12 i 13 w wersji polskiej (4, 5, 11 i 12 wersji niemieckiej i czeskiej) naśladują w pierwszym zdaniu składnię podstawy, niezależnie, czy była nią wersja niemiecka, czy czeska. Natomiast w kluczowych dla fabuły rozdziałach 15 i 16 (liczonych tak we wszystkich wersjach językowych) tłumacz polski raz zmienia początek, a za drugim razem go zachowuje. W rozdziale 15 rezygnuje ze zwrotu do czytelników-słuchaczy, przechodząc w zasadzie od razu do rzeczy, czyli do rozkochanego spojrzenia Piotra: „Gdy się takowe rzeczy przytoczyły, rycerz na onej puszczy będąc, gdy się przypatrował onej piękności królowy Magielony, dziwnie [A: dziwne] kochanie miał z tego”¹⁶. Dodaje tym samym nawiązanie narracyjne do poprzedniego rozdziału, pomija zaś przypomnienie informacji o tym, że Magielona leżała „na łonie” Piotra, co zostało dokładnie – szerzej niż w wersji niemieckiej bądź czeskiej – opisane w rozdziale 14 wersji polskiej. Tymczasem rozdział 16 polski translator rozpoczyna z wyczuciem dramatyzmu sytuacji w dokładnie ten sam sposób, co wersje niemiecka bądź czeska: „Obaczywszy to rycerz, iż mu ptak porwał pierścienie...”, podobnie jak w wersji czeskiej stosując imiesłów przysłówkowy uprzedni zamiast konstrukcji zdania okolicznikowego czasu. Również sześć kolejnych rozdziałów, 17–22 wersji polskiej, pokrywa się z segmentacją pierwotnej wersji niemieckiej i czeskiej. We wszystkich początek został nieco zmodyfikowany: polski tłumacz zazwyczaj go rozbudowuje i amplifikuje, niekiedy naśladując składnię swojej podstawy.

Na tle takiej strategii autora polskiego przekładu odróżnia się początek rozdziału 23, łączącego wprawdzie rozdziały 23 i 24 Warbecka (i wersji czeskiej), lecz zachowującego w pierwszym zdaniu inicjalną formułę zdania niemieckiego („**Es begab sich eins tags das die spittalerin saltzes notdürfftig ward / Also machet sie ein lagel auff...**”; „Zdarzyło się pewnego dnia, że szpitalnej zabrakło soli, więc otworzyła jedną beczułkę...”) względnie czeskiego („**Přihodilo se jednoho dne, že špitálnice chtíc něco z těch tun bráti, čehož potřebovala, odbedňujíc jednu...**”; „Przydarzyło się pewnego dnia, że szpitalna chcąc wziąć

16 W artykule cytujemy wydanie B, przekazujące najpełniejszy tekst. Odmiennie warianty wydania A podajemy w nawiasach kwadratowych.

z tych beczek, czego potrzebowała, odbijając jedną...”): „**Trafiło się [A: Przydało się] czasu jednego, iż** szpitalna odbić kazała onę jedną faskę i dobywać soli...”. Polski tłumacz w dalszej części zdania odwrócił kolejność informacji w stosunku do wersji niemieckiej, według której „szpitalnej” – przełożonej szpitala, czyli Magielonie – zabrakło soli, więc („also”) kazała otworzyć jedną z beczek: w polskiej wersji po prostu kazała „odbić [...] jedną faskę i dobywać soli”. Porównanie tego zdania z wersją czeską dowodzi, że nie mogła być ona podstawą polskiego przekładu, ponieważ czeski tłumacz pominął ów ważny szczegół, jakim jest (domniemana) zawartość beczki; wersja czeska omownie podaje, że Magielona „chciała wziąć z tych beczek, czego potrzebowała”, pomijając zapotrzebowanie „szpitalnej” na sól. Skoro zatem wersja polska zna ten szczegół, to tłumacz musiał mieć przed sobą tekst niemiecki.

Dalszy dowód na prawdziwość tego wniosku przynoszą rozdziały 24–28 w wersji polskiej. Początek rozdziału 24 odpowiada inicjalnemu zdaniu rozdziału 25 w wersji niemieckiej i czeskiej, natomiast jego zakończenie pokrywa się z zakończeniem tego rozdziału w wersji niemieckiej, ale już nie w wersji czeskiej, która z jego końcówki za redakcją Hana stworzyła osobny rozdział. Nawet gdyby przyjąć, że tłumacz polski korzystał z wersji czeskiej i zdecydował się złączyć ów krótki rozdział prawidłowo z rozdziałem go poprzedzającym, to swój kolejny, 25 rozdział rozpoczął naśladując także składnię pierwszego zdania rozdziału 26 pierwotnej wersji niemieckiej („ALs der Peter inn disem spittal ein zeit lang rūwet”): „Gdy już nie mały [A: nie mały] czas był Piotr hrabia w szpitalu onym...” – podczas gdy wersja czeska analogiczny, 27 rozdział zaczyna na wzór redakcji Hana, jak to już zostało omówione.

Następny rozdział w pierwszych słowach przytacza przemowę Magielony do Piotra, rozpoczynającą się we wszystkich wersjach od apostrofy. W kolejnym rozdziale, 27 wersji polskiej, 28 wersji niemieckiej i 29 wersji czeskiej, następuje rozpoznanie bohaterów: „NVn als der Peter vonn Prouincia sahe die schoene Magelona on schleyr...” („A gdy Peter z Prowincji ujrział piękną Magelonę bez welonu...”); „Když pak Petr tyto věci vyslyšel a uzřel krásnou Magelonu bez rouchy...” („Gdy zaś Petr usłyszał te rzeczy i ujrział piękną Magelonę bez chusty...”); „Gdy Piotr hrabia z Prowincyjej najwdzięczniejszą małżonkę swą ujrział...” – przy czym wersja polska rezygnuje z powtórzenia informacji o odwinięciu „rąbeczka”, którą kończy się rozdział poprzedni, zachowuje natomiast rozbudowaną formułę tytułu Piotra, pominiętą z kolei w wersji czeskiej. Ten szczegół również przemawia za niemiecką podstawą polskiej wersji romansu.

I wreszcie rozdział 28 wersji polskiej, 29 wersji niemieckiej i 30 wersji czeskiej opisuje szczęśliwe spotkanie z rodzicami Piotra. Wszystkie wersje rozpoczynają się od zdania okolicznikowego czasu, ale tłumacz polski dodaje

barwne określenie wyglądu orszaku hrabiego Wolfanga, nieobecne ani w podstawie niemieckiej, ani w wersji czeskiej. Rozdziały ostatnie natomiast mocno rozbudował, dlatego można w tym momencie przejść do wniosków końcowych, płynących z porównania segmentacji i rozpoczynania rozdziałów w trzech wersjach językowych.

5. Wnioski

Przeprowadzona na tym etapie analiza porównawcza wiedzie do konkluzji, że przekład czeski powstał z jednego z wydań niemieckich sprzed 1554 roku, zawierających 31 rozdziałów, natomiast tłumacz (jeszcze przed ukazaniem się pierwodruku) albo wydawca późniejszego wznowienia (za którym poszłyby zachowane wydania wersji czeskiej) przejrzał tekst według nowszego niemieckiego wydania po 1554 roku, zawierającego miejscami odmienną segmentację, i przejął z niego jedną propozycję nowej delimitacji, skutkiem czego wersja czeska zawiera 32 rozdziały. Z kolei wersja polska, zawierająca 31 rozdziałów, w części z nich pokrywa się dokładnie z segmentacją pierwszych wydań niemieckich (do 1554 roku), po części zaś wprowadza własną segmentację. Te jednak rozdziały, które pozostają blisko tekstu podstawy, niekiedy naśladując także jej składnię, dowodzą, że tłumacz polski posługiwał się jednym z wydań niemieckich sprzed 1554 roku. Dowodów rozstrzygających dostarczają te miejsca tekstu, które w wersji czeskiej pomijały pewne szczegóły pierwotnej wersji niemieckiej – szczegóły znane wersji polskiej. Trzeba podkreślić, że nie odnotowałyśmy ani jednego przykładu zależności odwrotnej, gdy wersja polska zawierałaby jakiś szczegół znany wersji czeskiej, a nieobecny w wersji niemieckiej.

| Bibliografia

- ARLIMA: Les Archives de littérature du Moyen Âge, <https://tinyurl.com/yck72c49>, [dostęp: 30.06.2022.].
- Biedermann Adolphe (1913), *Préface*, w: *La belle Maguelonne*, wyd. Adolphe Biedermann, Honoré Champion, Paris; Max Niemeyer, Halle, s. v–viii.
- Bolte Johannes, wyd. (1894), *Die schöne Magelone*, aus dem Französischen übersetzt von Veit Warbeck 1527, nach der Originalhandschrift, Verlag von Emil Felber, Weimar.
- Brückner Aleksander (1901), *Dawne powieści i romanse polskie*, „Biblioteka Warszawska”, t. 2, z. 1, s. 506–544.

- Chmiel Adam (1928), *Inwentarz rzeczy intrologatora Macieja Przywilckiego z 1587 r.*, b.w., Kraków [nadbitka z: „Silva Rerum” 1928, z. 4, s. 175–180].
- Colliot Régine, wyd. (1977), *Lystoire du vaillant chevalier Pierre filz du conte de Provence et de la belle Maguelonne: texte du manuscrit S IV 2 de la Landesbibliothek de Cobourg, XVème siècle*, CUER MA, Aix-en-Provence; Diffusion H. Champion, Paris.
- Gotzkowsky Bodo (1991), „Volksbücher”: *Prosaromane, Renaissancenovellen, Versdichtungen und Schwankbücher. Bibliographie der deutschen Drucke*, t. 1: *Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts*, Verlag Koerner, Baden-Baden.
- Grzeškowiak Radosław, Kizik Edmund (2005), *Komentarz edytorski*, w: *Sowiż-rzał krotochwilny i śmieszny. Krytyczna edycja staropolskiego przekładu Ulenspiegla*, wyd. Radosław Grzeškowiak, Edmund Kizik, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, s. XLI–CXXIV.
- [*Historia o Magielonie, królownie neapolitańskiej*], [druga połowa XVII wieku], b.w., b.m., Biblioteka Jagiellońska, sygn. 586036 I.
- Historia o Magielonie, królownie neapolitańskiej* (1677), b.w., Kraków, Centralna Biblioteka Naukowa Charkowskiego Uniwersytetu Narodowego, sygn. 196692.
- Jaglarz Monika (2004), *Księgarstwo krakowskie XVI wieku*, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków.
- Jungmann Josef (1849), *Historie literatury české. Aneb Soustavný přehled spisů českých s krátkou historií národu, osvícení a jazyka*, České museum, Praha.
- Knihopis: KPS Databáze Knihopis, <http://www.knihopis.cz/> [dostęp: 30.06.2022.].
- Krzywy Roman (2015), *Zasady wydania*, w: *Historia o szlachetnej a pięknej Meluzynie*, wyd. Roman Krzywy, Wydawnictwo Sub Lupa, Warszawa, s. 34–41.
- Krzyżanowski Julian (1962), *Romans polski wieku XVI*, PIW, Warszawa [1. wyd. 1934].
- Kuźmina Wiera (1962), *Polska wersja „Historii o Magelonie”, jej przekład ukraiński i rosyjski z XVII wieku*, „Slavia Orientalis”, t. XI/3, s. 323–350.
- Kuźmina Wiera (1964), *Rycarskij roman na Rusi. Bowa, Piotr Złatych Kluczej*, „Nauka”, Moskwa.
- Łoziński Władysław (1890), *Leopolitana*, „Kwartalnik Historyczny”, t. 4, s. 437–457.
- Mika Tomasz (2015), *Problemy z Rozmyślaniami przemyskim. Formułowanie sądów ogólnych a wielowarstwowość średniowiecznego tekstu*, „LingVaria”, nr specjalny, s. 87–104. DOI: <https://doi.org/10.12797/LV.10.2015.1SP.08>
- Müller Jan-Dirk (1990), *Magelone, w: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*, wyd. Jan-Dirk Müller, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/Main, s. 1226–1239.
- Putzo Christine (2019), *Pierre und Maguelonne in Sachsen. Die Rezeption der Belle Maguelonne am kurfürstlichen Hof und Veit Warbecks deutsche Fassung*

- (1527), w: *Romania und Germania. Kulturelle und literarische Austauschprozesse in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, red. Bernd Bastert, Sieglinde Hartmann, Reichert Verlag, Wiesbaden, s. 224–250.
- Rudnicka Jadwiga (1964), *Bibliografia powieści polskiej 1601–1800*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Schmidt Imke (1996), *Die Bücher aus der Frankfurter Offizin Gülfferich – Han – Weigand Han-Erben. Eine literarhistorische und buchgeschichtliche Untersuchung zum Buchdruck in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- Simmler Franz (1983), *Syntaktische Strukturen im Prosaroman des 16. Jahrhunderts. Die Schoen Magelona*, „Sprachwissenschaft”, nr 8, s. 137–187.
- Stich Alexandr, Kolár Jaroslav (2000), *Komentář*, w: *Tři knížky lidového čtení. Meluzína, Magelona, Jenovefa*, wyd. Jaroslav Kolár, Lidové noviny, Praha, s. 255–305.
- Striedter Jurij (1960), *Der polnische „Fortunatus” und seine deutsche Vorlage*, „Zeitschrift für Slavische Philologie”, t. 29, nr 1, s. 32–91.
- Voit Petr (1987), *Moravské prameny z let 1567–1568 k dějinám bibliografie, cenzury, knihtisku a literární historie. Příspěvky ke knihopisu 5*, SK ČSR, Praha.
- Voit Petr (2017), *Český knihtisk mezi pozdní gotikou a renesancí II. Tiskaři pro víru i tiskaři pro obrození národa*, Academia, Praha.

| Abstrakt

KRYSZYNA WIERZBICKA-TRWOGA, IZABELA WINIARSKA-GÓRSKA *Historia o Magielonie, królowie neapolitańskiej. Pytanie o podstawę polskiego przekładu*

Artykuł dąży do ustalenia podstawy polskiego przekładu starofrancuskiego romansu o „pięknej Magielonie”. Polska wersja została przełożona w wieku XVI, lecz nie z francuskiego, tylko za pośrednictwem wersji niemieckiej lub czeskiej. Dotychczas brak było badań, które pozwoliłyby określić podstawę polskiego tłumaczenia, przekazanego w kilku wydaniach siedemnastowiecznych. Analiza przedstawiona w niniejszej rozprawie dotyczy delimitacji tekstu, czyli podziału treści na rozdziały w polskich drukach w porównaniu do niemieckich wydań z XVI wieku oraz do wersji czeskiej (poświadczonej dopiero z wieku XVIII), jak również porównania inicjalnych zdań rozdziałów. Pozwala sformułować wniosek, że polski przekład powstał najprawdopodobniej z wersji niemieckiej, z wydania zawierającego pierwotną segmentację tekstu niemieckiego, który w drugiej połowie XVI wieku wydawany był w redakcji wtórnej z drobniejszą segmentacją tekstu.

Słowa kluczowe: Magielona/Maguelonne/Magelona, Warbeck, przekład polski, przekład czeski, segmentacja tekstu, literatura wczesnonowożytna

| Abstract

KRYSZYNA WIERZBICKA-TRWOGA, IZABELA WINIARSKA-GÓRSKA

“The Story of Magielona, Princess of Naples”: The Question of the Basis of the Polish Translation

The paper seeks to establish the basis of the Polish translation of the Old French romance about the “beautiful Magielona.” The Polish version was translated in the sixteenth century, though not from the French, but via a German or Czech version. Until now, there were no studies on the base text of the Polish translation, transmitted in several seventeenth-century editions. The analysis presented in our paper concerns the delimitation of the text, i.e. the division of content into chapters in the Polish prints in comparison to the German editions of the sixteenth century and to the Czech version (transmitted from the eighteenth century), as well as the comparison of the opening sentences of the chapters. It allows for the conclusion that the Polish translation arose most probably from the German version, from an edition containing the primary segmentation of the German text, which in the second half of the sixteenth century was published in a secondary edition with a finer segmentation of the text.

Keywords: Magielona/Maguelonne/Magelona, Warbeck, Polish translation, Czech translation, text segmentation, early modern literature

| Biogramy

Krystyna Wierzbicka-Trwoga – dr, uw. Zainteresowania naukowe: wczesnonowożytna fikcja narracyjna; poezja barokowa; badania gatunków literackich; translatoryka. Najważniejsze publikacje: [współautorka Rita Schlusemann] *Narrative Fiction in Early Modern Europe. A Comparative Study of Genre Classifications*, „Quaerendo” 2021, t. 51, nr 1–2, s. 160–188; *The Birth of the Novel in Renaissance Poland through the Medium of German: Translations of Medieval Narratives in Sixteenth-Century Poland*, w: *Literary Translation, Reception, and Transfer*, red. Norbert Bachleitner, Berlin – Boston, De Gruyter, 2020, s. 267–279; *Poezja święta. Trzy cykle religijne baroku europejskiego*, Warszawa 2014.

E-mail: k.wierzbicka-trwoga@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-5575-7778

Izabela Winiarska-Górska – dr hab., prof. uw. Zainteresowania naukowe: dyskurs religijny polskiej reformacji i kontrreformacji; zagadnienia normatywne dawnej polszczyzny, edytorstwo tekstów dawnych. Najważniejsze publikacje: *Szesnastowieczne przekłady Pisma Świętego na język polski (1551–1599) jako gatunek nowożytnej książki formacyjnej*, Warszawa 2017; *Wymowa regionalna a norma języka literackiego w dawnej polszczyźnie*, w: *Mówi się, czyli o wymowie i wymowności Polaków: materiały IX Forum Kultury Słowa*, Szczecin, 9–11 października 2013, red. Ewa Kołodziejek, Agnieszka Choduń, Szczecin 2016, s. 61–82 i 102–109; *Słownictwo religijne polskiego kalwinizmu od XVI do XVIII wieku (na tle terminologii katolickiej)*, Warszawa 2004. E-mail: i.winiarska@uw.edu.pl
ORCID: 0000-0001-7957-4207

Artykuły recenzyjne

| REVIEW ARTICLES

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Katarzyny Wądolny-Tatar propozycja lektury książek o tematyce dziecięcej

Wądolny-Tatar Katarzyna (2021), *Narracje (re)konstrukcyjne, narracje interwencyjne, literackie reprezentacje dzieciństwa*, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Literatura dla Dzieci i Młodzieży: studia, t. 16, Warszawa.

Ta dziwna instytucja zwana literaturą dla dzieci – by wykorzystać tytuł rozprawy Anny Czabanowskiej-Wróbel (2013: 13–24) odwołujący się do znanej i często cytowanej frazy Derridy – staje się przedmiotem wielopoziomowych, polimorficznych studiów, które korespondują z szeroko zakrojonymi badaniami związanymi z kulturowymi reprezentacjami dzieciństwa. Z jednej strony pojawiają się prace literaturoznawcze sytuujące się w obszarze tradycyjnych odczytań (w nawiązaniu również do pedagogicznych wymiarów lektury – zob. Olek-Redlarska 2019). Z drugiej zaś strony coraz mocniej zaznacza się ponowoczesna optyka badawcza, która uruchamia różne języki opisu. Traktuje ona tekst jako obszar przecinania się różnych dyskursów. Pozwala wreszcie spojrzeć na przekazy tekstowe z wielu perspektyw, które można umownie nazwać antropologiczno-kulturowymi. W tym ujęciu mieściłyby się niejednolite strategie badawcze odwołujące się do różnych narzędzi wypracowanych przez współczesne praktyki lekturowe¹.

1 Aleksandra Szwagrzyk-Dalasińska pisze: „Kiedy stawia się pytanie, jakimi narzędziami (stricte literaturoznawczymi, nawet jeśli pod tym pojęciem kryło się będzie

Badaniom nad literaturą dziecięcą i reprezentacjom dzieciństwa w literaturze towarzyszy odnawianie znaczeń, co jest widoczne w próbach krytyki postkolonialnej (przypadek Murzynka Bambo i Tomka Wilmowskiego) czy lekturze afektywnej. Temu „odnawianiu” czy może rekontekstualizacji lektury służą również odczytania tekstów w kontekście postpamięci, kategorii niezwykle ważnej we współczesnej humanistyce (do tego wątku powrócę w dalszej części artykułu). Wielość narzędzi, spojrzeń na literaturę zarówno zróżnicowaną genologicznie, odsyłającą do reprezentacji dzieciństwa, jak i bezpośrednio skierowaną do młodszego czytelnika owocuje interesującymi pracami: monografiami, studiami, przyczynkami. Do nich z pewnością należy zaliczyć książkę Katarzyny Wądolny-Tatar. Omawiana publikacja nie jest przypadkowym zdarzeniem w pracy badaczki. Uczona jest współredaktorką serii *Literatura i Kultura dla Dzieci i Młodzieży (Twórcy – Tematy – Konwencje)*; pod jej redakcją i Małgorzaty Chrobak ukazała się praca zbiorowa: *Światy dzieciństwa. Infantyilizacje w literaturze i kulturze* (Kraków 2016). Jest także autorką licznych artykułów poświęconych literaturze współczesnej.

Sam tytuł prezentowanej książki *Narracje (re)konstrukcyjne, narracje interwencyjne, literackie reprezentacje dzieciństwa* zapowiada nie tylko jej trójczłonową kompozycję, ale przemyślaną strategię interpretacyjną. Strategia ta odnosi się do badań jak najbardziej aktualnych, nie tylko omówionych, ale przede wszystkim głęboko przez Wądolny-Tatar sproblematyzowanych i umiejętnie zastosowanych we własnych odczytaniach.

Pomieszczone w monografii studia – pisze autorka – opisują [...] strategie: narracji rekonstrukcyjnych, narracji interwencyjnych literackich, literackich reprezentacji dzieciństwa w twórczości (dla) dorosłych. Zostały one tutaj potraktowane jako ujęcia rozłączne, chociaż przecież możliwe jest nakładanie się na siebie wyróżnionych strategii komunikacyjnych. Zaproponowane perspektywy nie wyczerpują, oczywiście

podejście inter- czy transdyscyplinarne) najbardziej fortunnie jest badać literaturę dla niedorosłych odbiorców, stwierdzić należy, że zwykle dla osiągnięcia tego celu niezbędne jest wykorzystanie podstawowych założeń tak strukturalizmu, jak i poststrukturalizmu; przydatne okazać mogą się np. koncepcje genderowe czy dekonstrukcjonistyczne, z powodzeniem można również wykorzystywać hermeneutykę (kwestia interpretacji tekstu), badania kulturowe oraz neopragmatyzm (np. teorie Stanleya Fisha). Ciekawe efekty przynosi też odniesienie się do koncepcji płynnej nowoczesności Zygmunta Baumana, która opisuje zmiany zachodzące w literaturze dla młodych w związku z ekspansją nowych mediów czy antropologii doświadczenia” (Szwagrzyk-Dalasińska 2018: 36). Zob. także: Zabawa 2013; Kaniewska 2015: 123–136.

możliwości (re)deskrypcji narracji (jej toku, dynamiki, skali komunikacyjnej w kulturowych kontekstach współczesności, do których mogą dać asumpt) (Wądolny-Tatar 2021: 23–24).

Praca nie ma zatem charakteru zamkniętego, autorka zdaje sobie sprawę z innych konfiguracji odczytań, które też mogą być pełnoprawnymi spojrzeniami na określone twory literackie.

Narracje (re)konstrukcyjne to zarówno tytuł pierwszej części omawianej monografii, jak i kategoria spajająca zawarte w tej partii studia. Pierwsze z nich dotyczy popularnego dzisiaj gatunku literackiego, jakim jest powieść historyczna. Okazuje się, że współczesne teksty historiograficzne są o tyle interesujące, o ile utrwalają bądź burzą mity narodowe, tworzą opowieści alternatywne, przełamując stereotypowe oczekiwania odbiorców, wchodzą w reakcje z różnymi konwencjami gatunkowymi. Powieść historyczna może być także adresowana do dzieci. Jedną z nich jest *Mówcie mi Bezprym* Grażyny Bąkiewicz, autorki znanej choćby z komiksowych narracji historycznych, poświęconych władcóm czasów piastowskich i jagiellońskich. Badaczka koncentruje się przede wszystkim na postaci głównego bohatera, którego sytuuje, odwołując się do badań Antoniego Smuszkiewicza, „pomiędzy powieścią przestrzenią a powieścią postaci” (Wądolny-Tatar 2021: 31). Bezprym staje się więc bohaterem wysnutym z przekazów historycznych, legend i literackich zabiegów, próbujących w powieściowy sposób przybliżyć czytelnikom jego dzieje i losy.

Niewątpliwie narracyjność może przybierać nieco inne formy niż powieść historyczna. Opowiadanie, jak przed laty podkreślał Roland Barthes, jest obecne we wszystkich czasach i kulturach, zagarnia ono także sposoby tworzenia literackiej biografistyki, która może być traktowana, co słusznie podkreśla Wądolny-Tatar, jako „prze-pisywanie” i „rekonstruowanie” (Wądolny-Tatar 2021: 47) opowieści o danej osobie. Przedmiotem rozważań autorki stały się zatem dwie postacie: Fryderyk Chopin, bohater książki Anny Czerwińskiej-Rydel *Jaśnie Pan Pichon. Rzecz o Fryderyku Chopinie*, i Janusz Korczak – protagonista utworu Beaty Ostrowickiej *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku*. Samo zestawienie tych dwóch postaci, choć wydawać by się mogło odległych, nie jest przypadkowe. Fundamentem analiz badaczka uczyniła teoretyczne rozważania Małgorzaty Czerwińskiej dotyczące narracyjnych strategii pozycjonowania początku i kresu ludzkiego życia. Wądolny-Tatar umiejętnie wykorzystuje teoretyczny koncept gdańskiej badaczki, by odsłonić mechanizmy budowania samej opowieści: „Konfiguracja zdarzeń u Czerwińskiej-Rydel opiera się na chronologii: od pierwszego spotkania rodziców Fryderyka Chopina do wyjazdu z kraju [...]. Natomiast u Ostrowickiej dojrzałość Korczaka stanowi

moment wyjścia, finałem może być tylko tragiczna śmierć” (Wądolny-Tatar 2021: 49). Analitycznemu podejściu Wądolny-Tatar towarzyszy pogłębiona świadomość, że teksty skierowane do niedorośłych czytelników również uwikłane są w określone reguły pisania literackich biografii, które skrupulatnie analizuje w omawianym rozdziale, nie pomijając także problematyki śmierci i jej odsłon.

Refleksja nad fenomenem pamięci stanowi niezwykle ważny element dociekań w szeroko rozumianej humanistyce. Jest ona także obecna w interdyscyplinarnych badaniach nad literaturą, odsyła do narzędzi interpretacyjnych związanych z *memory studies*. W tej optyce literatura przyjmuje funkcję mnemoniczną, staje się rezerwuarem często niejednorodnych form pamięci oddziałujących na tożsamość: jej utrwalenie lub podminowanie. Warto w tym miejscu przywołać słowa niezwykle ważnej badaczki, Brigid Neumann, która zaznacza:

Złożony związek pamięci i tożsamości to temat wielu dzieł literackich. Prezentując go, osiągają one taki kontur narracyjny, który w codziennej pracy pamięci ma często jakość wyłącznie przednarracyjną. Liczne, przede wszystkim współczesne, teksty ukazują, jak jednostki i grupy próbują poprzez autorefleksyjne akty pamięci znaleźć gwarantujące im ciągłość odniesienie do przeszłości, uwidaczniając przy tym nie tylko stabilizujący tożsamość potencjał pamięci, lecz także jej potencjał destabilizacyjny (Neumann 2009: 269).

Tożsamość, pamięć, narracja to słowa kluczowe występujące w cytowanej wypowiedzi, które zostały uzupełnione o czwarte kluczowe pojęcie:

Dzięki kategorii traumy zasadniczemu ograniczeniu podlega również założenie o domniemanej, bezgranicznej mnemotycznej przestrzeni interpretacyjnej. Traumatyczne doświadczenia przekraczają indywidualne możliwości uporania się z nimi i ze względu na swoją emocjonalną intensywność mogą nie poddawać się sensownej racjonalizacji i pozostawać poza istniejącymi zasobami pamięci. Doświadczenie traumatyczne, siłą rzeczy, reprodukowane jest przez pojawiające się, chcąc nie chcąc, fragmentaryczne wspomnienia, które wydają się niezależne od innych możliwości zmysłowych (Neumann 2009: 257).

Te przykładowe uwagi Neumann wskazują na literaturę jako ślad pamięci, próbę uchwycenia własnej podmiotowości czy przepracowania doświadczeń traumatycznych. Rozważania dotyczące pamięci są poszerzane o namysł nad międzypokoleniowymi przekazami dotyczącymi Zagłady i ich

próbami wyrażenia czy reprezentacji. To przede wszystkim prace Marianne Hirsh, odwołujące się m.in. do kanonicznych ustaleń zawartych w studiach Aleidy i Jana Hassmanów, Maurice'a Halbwachsa, Paula Ricoeura, Franka Ankersmita czy Marca Auge, pozwoliły na zastosowanie kategorii postpamięci, tak nośnej w strategiach badawczych nad literaturą dotyczącą tematu Holocaustu². W tym niezwykle nośnym intelektualnym horyzoncie Wądolny-Tatar sytuuje swoje kolejne studia: *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. Narracje dla najmłodszych* oraz *(Auto)biograficzna przestrzeń pamięci (Ostatnie piętro Ireny Landau)*, *Dziecko Zamojszczyzny. Historiografia Anny Janko dla najmłodszych*.

Badaczka przygląda się różnym tekstom, odnajdując jednak elementy wspólne, wskazujące na specyfikę tworzonych fabuł:

Narracje o drugiej wojnie światowej dla najmłodszych eksponują indywidualne doświadczenie bohaterów według zasady **rówieśnictwa**, ujmują sytuacje postaci-dziecka w **konstelacji rodziny** oraz dbają o **emocjonalne bezpieczeństwo dziecka**, nie epatując okrucieństwem, ale wyzwalając głębokie współczucie i empatię (Wądolny-Tatar 2021: 64, wyróż. K.W.T.).

Powyższa optyka jest widoczna w zaprojektowanych książkach, np.: *Bezsenność Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali, *Czy wojna jest dla dziewczyn?* Pawła Beręsewicza, *Zakłęcie na „w”* Michała Rusinka, *Wszystkie moje mamy* Renaty Piątkowskiej, publikowanych w Wydawnictwie Literatura³. Analizom poszczególnych tekstów towarzyszy przekonanie, że omawiane dzieła „aktualizują problematykę II wojny światowej, przy pomocy skolerowanego słowa i obrazu, wytwarzając jej postpamięciowy status” (Wądolny-Tatar 2021: 79).

Różnym odsłonom pamięci poświęcony został rozdział o *Ostatnim piętrze* Ireny Landau oraz utworze *Oleś i Pani Róża* Anny Janko. Autobiograficzną opowieść Landau można odczytać jako swoisty zapis doświadczenia granicznego, które mimo iż jest jednostkowe, łączy się z szerszym planem stosunków

2 Na gruncie polskim narzędzia wypracowane m.in. przez Marianne Hirsh wykorzystwała Małgorzata Wójcik-Dudek (2016).

3 Należy dodać, że literatura dla dzieci, traktowana początkowo jako ta czwarta, zaczyna odgrywać coraz ważniejszą rolę na rynku wydawniczym. Wspominane książki opublikowane w Wydawnictwie Literatura są tego najlepszym przykładem. O przemianach rynku wydawniczego w kontekście literatury dla dzieci zob. Biernacka-Licznar, Jamróz-Stolarska, Paprocka 2018.

międzyludzkich. Ważnym aspektem omawianego tekstu jest zatem zainscenizowana topografia przestrzenna, ukazująca złożoność relacji polsko-żydowskich, odwołująca się do symbolicznego obszaru wydzielonego – getta i niegetta. Książka Landau byłaby zatem skomplikowaną opowieścią łączącą „mikrohistorię z makrohistorią o społecznym i narodowym wydzwieńku” (Wądolny-Tatar 2021: 94). Z kolei w utworze Janko gówna bohaterka, dziewięcioletnia Różia, spędza wakacje w domu wraz dziadkiem Aleksandrem. Podczas tego pobytu decyduje się na napisanie wakacyjnego pamiętnika, na którego kształt wpływają opowieści dziadka o tragicznej przeszłości. Janko dokonuje zatem ciekawego zabiegu literackiego – zwykła historia o wakacjach łączy się ze zderzeniem dwóch czasów – teraźniejszego i przeszłego. A zapisywanie historii dziadka można by potraktować jako ślad pamięci. Aby pamięć o wojnie nie była wymazana, musi być przekazywana kolejnym generacjom.

Część o narracjach rekonstrukcyjnych zamyka studium poświęcone *Filozofii na wynos* Manueli Gretkowskiej. Autorka zdecydowała się włączyć ten tekst do pierwszej partii ze względu na odczytanie filozofii jako części dziedzictwa czy tradycji kultury europejskiej. Książka polskiej pisarki właściwie pokazuje paradoksalny status filozofii w ponowoczesnej kulturze. Upraszczając: wspólnie z jednej strony zaznacza się niechęć do wielkich narracji filozoficznych, traktowanie filozofii jako niezwykle abstrakcyjnej wiedzy oddalonej od życia, odejście od abstrakcyjnego myślenia i problematyzowania fundamentalnych zagadnień dotyczących kwestii ontologicznych czy epistemologicznych na rzecz kultury obrazkowej i dyskursu publicystycznego (z ideologicznymi uwikłaniami, retoryką perswazji, bez pogłębionych analiz), które coraz bardziej spychają gdzieś na margines intelektualną aktywność człowieka. Z drugiej strony filozofia ze względu na wielość języków, narracji może być użyteczna w formułowaniu określonych problemów. W ocenie Wądolny-Tatar skierowany do młodzieży utwór Gretkowskiej pokazuje kulturowość problemów filozoficznych, które mogą kształtować postawy egzystencjalne. Dzięki wykorzystaniu zabiegu wędrówki w czasie Gretkowska sytuuje podmiot jako ten, który – choć zanurzony w teraźniejszości – zawsze funkcjonuje wobec tego, co minione, a filozofia staje się aktualna, dostarcza bowiem użytecznych narzędzi do samorozumienia.

W literaturze adresowanej do odbiorców niedorosłych ważne jest impresyjne nastawienie tekstów, które łączy się z trudnymi problemami związanymi ze współczesnym światem. Wądolny-Tatar dokonuje więc analizy utworów, w których pojawia się kwestia migracji, wpisująca się w szerszy namysł nad statusem obcego. W narracjach interwencyjnych, jak je określa badaczka, czyniąc przedmiotem swego namysłu *Wędrówki Nabu* Jarosława Mikołajewskiego, *Tu jest nasz dom* Barbary Gawryluk czy *Która to Malala?* Renaty Piątkowskiej,

autorzy książek dla dzieci eksplorują wątek zderzenia różnych kultur, światów, które niekoniecznie muszą do siebie przystawać. Literatura dla dzieci odzwierciedlałaby problemy dotyczące przekraczania barier kulturowych, geograficznych, językowych, braku porozumienia i prób nawiązywania komunikacji. Narracje interwencyjne miałyby zatem budzić określone społeczne postawy czytelników oparte na empatii i zrozumieniu.

W omawianej części książki autorka zamieściła kolejne dwa artykuły, które są pokłosiem wcześniejszych opublikowanych studiów w cyklu *Żywioły w literaturze dziecięcej*, redagowanych przez Annę Czabanowską-Wróbel. Pierwsze z nich zostało poświęcone tekstowi Grzegorza Gortata *Moje cudowne dzieciństwo w Aleppo*. Badaczka spogląda na ten utwór z perspektywy żywiołu powietrza, który staje się nośną metaforą wolności i jej braku. Zawarte w książce ilustracje, jak przekonująco pisze badaczka:

współtworzą holistyczny przekaz tekstowo-obrazowy, informujący o wojennej habituacji bohaterów, warunkach ich życia [...], ale także kierujący uwagę ku jakościom aksjologiczno-afektywnym. Ów ład i jego naruszenie reprezentowane są przez żywioł powietrza, decydujący o oddechu, głosie, ewokujący topos lotu (Wądolny-Tatar 2021: 160).

Z kolei konceptualizacją metafory ognia, odsyłającą do skomplikowanego świata uczuć i emocji nastolatków, zajęła się Wądolny-Tatar w analizach prozy Katarzyny Ryrych. Badaczka pokazała, że Ryrych portretuje swoich bohaterów, tak mocno uwikłanych w trudny proces dojrzewania, radzenia sobie z emocjami. Dlatego Wądolny-Tatar sugestywnie napisze, że twórczość Ryrych stanowi „literacki projekt ratowniczy” (Wądolny-Tatar 2021: 175), który, warto dodać, wpisuje się w narracje interwencyjne.

Różne formy upamiętniania okresu przed dorosłością występują w poezji i literaturze XX i XXI wieku. Wpisują się one w niejednorodne schematy wspomnieniowe, obracające się wokół mitów rodzinnych, zabaw łączących się z okresem dzieciństwa i jego wymiaru epifanijnego czy inicjacyjnego (Mielhorski 2017; Kostecka 2017). Ta tematyka, obecna w pracach różnych badaczy, została uzupełniona przez Wądolny-Tatar o interesujące analizy rekwizytów, miejsc czy intertekstualnych gier z baśnią, które stereotypowo wiążą się z dzieciństwem. Jego reprezentacjom została poświęcona część trzecia książki.

Jednym z ważnych elementów symbolicznych spajających temporalne koleje ludzkiego życia będzie piaskownica. Badaczka przygląda się zatem różnym sposobom metaforyzacji piaskownicy jako miejsca szczególnie: odwołującego się nie tylko do pierwszych zabaw, ale również finału życia, kojarzonych z figurą

piasku-klepsydry. Przedmiotem zainteresowania stały się wiersze Leszka Szarugi, Dariusza Suski, Stefana Jurkowskiego czy Krystyny Lars oraz utwór zatytułowany *Piaskownica* Michała Walczaka, w którym główny bohater próbuje uciec przed stereotypami zachowania i płci. Sama piaskownica byłaby zatem znakiem pułapki, która nie pozwala na dorośnięcie (Wądolny-Tatar 2021: 190). Kolejne studium zamieszczone w tej części książki odwołuje się do motywu konia na biegunach, chyba najśłynniejszego rekwizytu wskazującego na okres dziecięcy. Pojawia się on w poezji dla dzieci (np. Marii Konopnickiej, Władysława Bełzy), ale też w wierszach Józefa Czechowicza, Stanisława Grochowiaka czy w kobiecej prozie wspomnieniowej. W tym panoramicznym studium w sposób przekonujący ukazuje badaczka przemiany motywu, jego odmienne realizacje zwłaszcza w tekstach pisanych przez autorki, które zupełnie inaczej rozgrywają znaczenie tego dziecięcego rekwizytu – chłopięce zabawy ustępują miejsca „dziewczęcej interioryzacji a w jej ramach: afektacji, pamięci szczegółów, odczucia rytmu i płynącej z niego cielesnej przyjemności” (Wądolny-Tatar 2021: 212).

Trzecie studium, zamykające omawianą monografię, dotyczy wciąż żywego i powracającego motywu dziewczynki z zapalkami, który pojawia się w wierszu Andrzeja Sosnowskiego. Badaczka wskazała na wiersz polskiego twórcy jako znak współczesnej poezji, polimorficznej i „wielojęzycznej”, tak charakterystycznej dla strategii pisarskiej autora *Taxi. Powrót dziewczynki z zapalkami* nie byłby prostym symbolicznym zwrotem ku przeszłości, ale ukazaniem samej możliwości poezji, odwołującej się do tekstowego imaginarium, znanego z lektury baśni Andersena.

Wądolny-Tatar umiejętnie dostosowała narzędzia interpretacyjne do przedmiotu badań, co było widoczne przede wszystkim w pierwszej, najbardziej rozbudowanej części omawianej monografii. Mimo iż książka składa się z różnych studiów, to zostały one dobrze dobrane i, co trzeba podkreślić, nie są przypadkowe, tworzą określoną całość wedle przemyślanego zamysłu badaczki:

Zaprezentowane w monografii podejście do narracji – czytamy w zakończeniu – nie opiera się na ściśle narratologicznych ustaleniach. Raczej respektuje hermeneutyczną potrzebę opowieści, która zamyka i otwiera doświadczenia, tożsamościowo scala [...], odnawia i trwa poprzez dialog z innymi opowieściami, tworzącymi kulturowe narratorium (Wądolny-Tatar 2021: 30).

Należy zaznaczyć, że owo „kulturowe narratorium” udało się odsłonić badaczce, której odczytania i analizy prowokują do dalszych poszukiwań literackich reprezentacji dzieciństwa w niejednorodnym świecie tekstowych artykulacji.

| Bibliografia

- Biernacka-Licznar Katarzyna, Jamróz-Stolarska Elżbieta, Paprocka Natalia (2018), *Lilipucia rewolucja. Awangardowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 2000–2015. Produkcja wydawnicza. Bibliografia*, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa.
- Czabanowska-Wróbel Anna (2013), *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 13–24.
- Kaniewska Bogumiła (2015), *Czwarta, osobna, inna, mniejsza? Kilka uwag (rozproszonych...) o literaturze dziecięcej i jej badaniu*, w: *Widnokreśli literatury – wielogłosy krytyki. Prace ofiarowane Profesor Teresie Walas*, red. Tomasz Kunz i in., Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 123–136.
- Kostecka Weronika (2017), *Dziwne – odmienne – obce. Dziecko jako Inny we współczesnej polskiej prozie dziecięcej i młodzieżowej*, „Litteraria Copernicana”, nr 3, s. 91–109. DOI: <https://doi.org/10.12775/LC.2017.052>
- Mielhorski Robert (2017), *Zawsze niezakończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Epigram, Bydgoszcz.
- Neumann Brigid (2009), *Literatura, pamięć, tożsamość*, przeł. Artur Pelka, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków, s. 249–284.
- Olek-Redlarska Zofia (2019), *W kręgu literatury i kultury dla dzieci*, wyd. 2 popr., Wydawnictwo UwB, Białystok.
- Szwagrzyk-Dalasińska Aleksandra (2018), *Dyskursywność badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży*, „Kultura Ludowa”, z. 4–5, s. 35–41.
- Wójcik-Dudek Małgorzata (2016), *W(y)czytać zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Zabawa Krystyna (2013), *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Wydawnictwo Ignatianum, Kraków.

| Abstrakt

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI

Katarzyny Wądolny-Tatar propozycja lektury książek o tematyce dziecięcej

Celem recenzji jest omówienie monografii Katarzyny Wądolny-Tatar *Narracje (re)konstrukcyjne, narracje interwencyjne, literackie reprezentacje dzieciństwa*, Warszawa 2021.

Słowa kluczowe: Katarzyna Wądolny-Tatar, dzieciństwo, monografia, recenzja

| Abstract

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI

Katarzyna Wądolny-Tatar's Proposal to Read Books about Children

The purpose of the review is to discuss the monograph by Katarzyna Wądolny-Tatar *Reconstructive Narrations, Intervention Narrations, Literary Representations of Childhood*, Warsaw 2021.

Keywords: Katarzyna Wądolny-Tatar, childhood, monograph, review

| Biogram

Ireneusz Szczukowski – prof. uczelni na Wydziale Literaturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy; główne kierunki zainteresowań badawczych: literatura staropolska w kręgu historii idei i współczesnej humanistyki. Autor książek: *Inspiracje augustyńskie w poezji polskiego baroku* (Bydgoszcz 2007); *Między odrzuceniem a zbawieniem. problematyka ciała w piśmiennictwie religijnym polskiego baroku* (Bydgoszcz 2012); „Ćwiczcie się w nabożeństwie”. *Studia o kazaniach Tomasza Młodzianowskiego* (Bydgoszcz 2017).

E-mail: iszczukowski@wp.pl

ORCID: 0000-0001-6520-2218

BERNADETTA ŻYNIŚ
Akademia Pomorska w Słupsku

Między reprezentacją a konstruktem dzieciństwa

Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022.

Z pewnością wciąż potrzebujemy książek, szukających odpowiedzi na pytanie o status dziecka w literaturze i kulturze, sposób jego przedstawiania i konstruowania, ważenia, na ile w sztuce mamy do czynienia z prezentacją obrazu dzieciństwa, a na ile z kreacją, i komu ten obraz jest potrzebny bardziej – dziecku czy dorosłemu. By odpowiedzieć na pytanie o sposoby reprezentacji i konstruowania dzieciństwa, autorzy tomu *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku* uwzględnili możliwie szeroki kontekst – sztukę baletu i teatru tańca, fotografii, literaturę w różnych odmianach – w narracjach faktograficznych i fikcyjnych, autobiograficznych, w literaturze dla dzieci, kartkach gratulacyjnych z okazji narodzin i w podręcznikach do języka polskiego (zabrakło zdecydowanie filmu, malarstwa, internetowych stron dla dzieci, ciekawe byłoby przeanalizowanie obrazu dziecka w podręcznikach do katechezy itp.). Może warto by było w przyszłości pomyśleć, by przy redagowaniu zbiorowych tomów zaprosić do współpracy badaczy jeszcze innych kontekstów, by nie ograniczać się tylko do „zgłoszonych” propozycji (tak zredagowana książka pozostawia jednak pewien niedosyt, wynikający z ograniczeń

stawianych przez pracę pokonferencyjną). Poszczególne rozdziały skupiają się na zadanym temacie, wskazując wszystkie aspekty dziecięcych postaci – i ich kreacji, i sposobu, w jaki prezentują się odbiorcy. Każdy z autorów wybrał optykę najwygodniejszą dla swoich badań, co również sprawiło, że teksty spaja motyw (temat, figura, obraz) dziecka, ale nie metodologia ani dzielone przekonanie co do definicji, zakresu, charakteru literatury dziecięcej i literatury dla dzieci. Nie oczekiwałam takich wspólnych ustaleń, bo też i nie o to chodzi w takiej publikacji, ale po lekturze pozostaniemy (co jest zaletą tej książki) bez odpowiedzi na pytanie, jak badać dziecięctwo w kulturze, co badać, kiedy mówimy o dziecku, i czy na pewno „badamy dziecko”, analizując teksty o dzieciach i dzieciństwie, gdy te wyszły spod pióra dorosłych i są interpretowane z pozycji dorosłego. Ta nieusuwalna sprzeczność w mówieniu o dziecku nie mogła zostać rozwikłana w wieloautorskiej monografii, ale każdy z badaczy przyjął optymalne stanowisko dla rekonstrukcji *paidii* (Cieślikowski 1975: 155–157; Ostasz 2004: 340).

„Użycie” dziecka i dzieciństwa w sztukach nigdy nie jest niewinne. Założenie wirtualnego odbiorcy czy dziecięcego, czy dorosłego pociąga za sobą określone konsekwencje i nie może obyć się bez realizacji mniej lub bardziej oczywistych interesów – począwszy od dydaktycznego, na estetycznym kończąc. *Paidia* zostaje często podporządkowana realizacji celów innych niż zabawa, a kreatywność skoncentrowana jest na prezentowaniu wiedzy i osiągnięciu wartości z punktu widzenia dorosłego. Dobrze ten mechanizm ukazuje pierwszy tekst z tomu – Ewy Góreckiej *Afirmacja i uprzedmiotowienie. O estetyce kiczu pocztówek i kartek gratulacyjnych z okazji narodzin dziecka*. Tradycja składania gratulacji z okazji narodzin dziecka liczy sobie nieco ponad sto lat i od początku naznaczona była nieznośnym kiczowatym, stereotypowym ujęciem i dziecka, i rodzicielstwa. Poetyka tych kartek utrwała i utrwała stereotypy, uniwersalizuje zdarzenie, skupiając się na eksponowaniu pozytywnych uczuć, sztywno przypisanych ról i zachowań. To bardzo ciekawy tekst, traktujący o uprzedmiotowieniu, stereotypizacji i kiczowatości ujęć dziecka w urodzinowych kartkach, kartkach i pocztówkach gratulacyjnych. Ten krótki przegląd historyczny pokazuje, jak zmieniały się kulturowe ujęcia momentu narodzin dziecka i nasz stosunek do tegoż. Najpierw karty jedynie gratulowały narodzin, ale szybko sięgnęły po prościutkie rymowanki, a w tej chwili kartki zdają się prześcigać w banalności ujęcia i kartki stały się prawdziwym królestwem kiczu. To ważne spostrzeżenie, bo mówi o naszym stosunku do tego momentu w życiu rodziny. Buduje obraz wspólnoty, w której nowo narodzone dziecko jest słodkie, oczekiwane, zdrowe i pojawia się w małżeństwie. To, jak się okazuje, jeden ze sposobów kształtowania określonego światopoglądu, wykluczający

inne, możliwe konfiguracje. Obraz ogranicza przestrzeń rozumienia inności, nie ukazuje możliwości, jakie niosą ze sobą narodziny dziecka. Programowa „niewinność” i „naiwność” życzeń staje się w efekcie narzędziem manipulacji, ograniczającym przestrzeń narodzin do banału i zamieniającym afirmację w stereotypizację.

W kolejnym artykule, *Pytanie o drogę pamięci – Polen-Jugendverwahrlager der Sicherheitspolizei in Litzmannstadt w narracji faktograficznej*, Joanna Bednarska-Kociołek odzyskuje (jak pisze – „buduje”, Bednarska-Kociołek 2022: 31) pamięć o „Małym Oświęcimiu”, bo tak było nazywane miejsce przy ulicy Przemysłowej w Łodzi, inaczej „obóz izolacyjny, prewencyjny, przejściowy, pracy lub karny, dla dzieci i młodzieży, a najczęściej – obóz przy Przemysłowej” (Bednarska-Kociołek 2022: 31). Obok „małych kryminalistów” – przyłapanych na pracy zarobkowej, kradzieży, żebractwie – trafiały tu dzieci wybierane jako nadające się do adopcji przez rodziny niemieckie. Autorka odnosi się do kilku zapisanych wspomnień, zwraca uwagę na ich fragmentaryczność i pracę kolejnych pokoleń, by ten rozdział w historii II wojny nie uległ zapomnieniu. Niepewny status młodych więźniów, którzy w odczuciu kolejnych pokoleń nie byli niewinni, bo trafili do obozu jako młodociani przestępcy, a także brak szerszej wiedzy o istnieniu tego obozu i jego ofiarach skutkowały niewiarą w doświadczenia więzionych dzieci, czyli brakiem troski, opieki, zadośćuczynienia zarówno w wymiarze społecznym, jak i państwowym. W obozie, jak się szacuje, przebywało od 2 do 15 tysięcy więźniów (IPN podaje 3,5 tys.), w wieku od dwóch do szesnastu lat. Autorka porusza ciekawy problem pamięci, budującej dziecięcą narrację, jej wpływ na faktograficzność i fantazjowanie o przeszłości. Bohaterowie sposobem opowiadania – fragmentarycznym, chaotycznym – dają dowód, iż pamięć dzieciństwa to pamięć budowana przez innych. Pamiętamy swoje doświadczenia, ale za pomocą cudzego języka, cudzej pamięci, nasze wspomnienia pozostają o tyle nasze, o ile potrafimy dzielić je z innymi. „Sam Raźniewski przyznaje: wspomnienia moje mają charakter fragmentaryczny i nie odtwarzają dziejów obozu i życia obozowego w jakimś chronologicznym ujęciu” (Bednarska-Kociołek 2022: 25). Pomyłki we wspomnieniach, niezgodność, wewnętrzne sprzeczności dodają narracji jedynie autentyczności, odtwarzają bezbronność dziecka wobec życia, które musiało ponazywać, ale nie miało adekwatnych słów – nie tylko z racji wieku i braku umocowania w kulturze, ale przede wszystkim z racji tego, że doświadczało rzeczy, dla których nawet dorosłym brakuje słów. Artykuł stanowi zapis rekonesansu z lektur tematycznych, przybliżył fakt historyczny, zachowuje sprawozdawczy charakter jak teksty, które omawia. Wspomnienia, ale i brak pamięci są wstrząsające. Rozumiem bezradność metodologiczną wobec tego tematu, a z samego streszczenia lektur

pozostaje wdzięczność za „odrobienie lekcji” i zastępcze przeżycie grozy. Mogłyby się wydawać, że te właśnie opowieści będą najbliższe reprezentacji, ale należą one do dorosłych już ludzi, którzy pamiętają „z perspektywy”; ludzi, którzy dokonują retrospekcji poprzez wszystkie późniejsze doświadczenia – traumy, wyparcia, zapomnienia, wstydu. Te wszystkie emocje kreują pamięć o dzieciństwie, które upłynęło w obozie, które było własnym, indywidualnym doświadczeniem, jednak doświadczeniem zapisanym w „kulturowej pamięci”.

Stefan Drajewski w tekście *Dziecko w balecie i teatrze tańca (na podstawie wybranych przykładów)* skupia się na roli dziecka jako bohatera sztuki baletu i tańca. Píše o trudnościach, jakie stwarza wykorzystanie dziecięcej postaci do odegrania roli. Krytycy najczęściej nie doceniają wkładu dziecięcego tancerza-aktora w kreowanie świata przedstawionego (Drajewski 2022: 54), z kolei zatrudnianie dorosłej osoby do roli dziecka buduje świadomość fałszu zarówno u tancerza, jak i u odbiorcy. Z tekstu wylania się przekonanie, iż odgrywana dziecięca postać mówi nie tyle o dzieciach, ile o dorosłych, którzy te dziecięce role wykreowali. I tu zdaje się autor dotykać bardzo ważnego problemu. Literatura dziecięca to nie to samo co literatura dla dzieci. Dziecięcy bohaterowie stanowią kreację wyobraźni, marzeń, projekcji, kompilacji swoich i cudzych wspomnień. To nie są „dzieci”, to są dzieci obsadzone w swych rolach przez dorosłych, co scena baletowa jeszcze mocniej uwydatnia.

Artykuł Anny Polańskiej pt. *Zofia Rydet i jej dzieci. Projekt „Mały człowiek” na tle historii polskiej fotografii i problematyki ukazywania dziecka w sztuce* przybliży fotograficzną sztukę Zofii Rydet, głównie w kontekście jej dziecięcych portretów. Ta nieco już zapomniana fotografka należała do grona nielicznych osób uznających autonomię dziecka, jego niezależność równą niezależności dorosłego (Polańska 2022: 62). Jednakże dalsze konstatacje Polańskiej zdają się nieco osłabiać to przekonanie. Bo oczywiście to „serio” prezentowane w fotografiach Rydet może świadczyć po prostu o poważnym traktowaniu tematu, ale może też być świadectwem bezradności dorosłego, który ma do wyboru dwie ścieżki w mówieniu o dzieciństwie i dziecku i obie fałszywe – fałsz kiczu lub fałsz „upychania” dziecka w perspektywę dorosłości. Istotna wydaje się tu uwaga krytyka Karola Józwiaka, który „sugeruje spojrzeć na portrety dzieci, jak na przepracowanie przez Rydet własnych przeżyć z dzieciństwa, szczególnie tych związanych z wojnami i odradzającą się niepodległością”. Zauważa też, że Rydet „ukrywa się za twarzami dzieci” (Polańska 2022: 64, przyp. 16). Wypowiedzi samej fotografki, nawiązujące do przemysłów Korczaka, nie mogą stanowić przesądającego dowodu – z pewnością oddała ona autentyczne, skomplikowane życie dzieci, ale należy pytać, czy jej projekt się powiódł. To kwestia interpretacji, jednakże skoro te fotografie zdają się stanowić świadectwo

jej życia, to powinniśmy i to wziąć pod uwagę. Ostatecznie Rydet też była dzieckiem i mogła za pomocą medium fotografii przekazywać swoją prawdę dziecięcego doświadczenia. Autorka pisze o „prawdzie fotografii”, zawierającej się w odwracaniu się fotografi od dominujących trendów (czyli od cherubinowych dzieci, bajkowych, słodkich brzdąców, potem od socrealistycznych ujęć) – jednak odwrót od obowiązujących nurtów to niekoniecznie „prawdziwsze” widzenie. Inne ujęcia, odmienne niż dominujące tendencje, nie muszą oznaczać autentyczności. Myślę, że Rydet odnajdowała jednak w portretach dzieci szansę na mówienie o sobie samej, swoim losie, doświadczeniu wojny i straty, ale rozumianych przez „dorosłą” Rydet. I ten rys dorosłości znów jest czymś, co odnajdujemy w dziecku, mimo że nie o jego doświadczeniu jest mowa.

Agnieszka Kwiatkowska w artykule *Dziecko i śmierć. O sprawach ostatecznych w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci* porusza niezwykle istotny problem wprowadzania dziecka w przestrzeń i doświadczenie śmierci. Dokładniej rzecz ujmując, autorka skupiła się na roli zwierząt w tekstach, podejmujących tematykę funeralną, a skierowanych do dziecięcego odbiorcy (Kwiatkowska 2022: 79). Docenia metaforyczność i niejednoznaczność przekazów, tajemnicę, którą teksty zachowują i podtrzymują, rodzaj niedopowiedzenia, pozwalający zmniejszyć lęk. Kwiatkowska skupia się na walorach baśni osławiających z Tanatosem oraz funkcją zwierzęcych bohaterów. Sama figura dziecka jest traktowana w tych tekstach przedmiotowo – dziecko nie może nam o śmierci powiedzieć, ale powinno służyć kulturowych przekazów, bo nie ma innej (lepszey) drogi niż wprowadzenie dziecka w funeralną tematykę za ich pośrednictwem. To niepełne rozpoznanie i choć Kwiatkowska przywołuje teksty, w których to dziecięcy bohaterowie doświadczają śmierci bliskich (i ludzi, i zwierząt), bardziej ufa perspektywie dorosłych, w której widzi szansę na odnalezienie się dziecka w tanatycznej traumie:

[Baśń – B.Ż.] posługując się archetypicznymi schematami, proponuje kod kulturowy, który ułatwia rozpoznanie i nazywanie emocji oraz pomaga ujrzeć własną traumę na tle cudzych doświadczeń, nieuchronnie wpisanych w porządek ludzkiego życia (Kwiatkowska 2022: 88).

Joanna Chłosta-Zielonka w artykule *Baśnie o dojrzewaniu. Proza Joanny Rudniańskiej* zauważa, że krytycy często w sposób holistyczny, międzydyscyplinarny interpretują teksty dla dzieci, z całą powagą odnosząc się do ich przekazu, przede wszystkim dlatego że przyjmują ten etap dojrzewania jako najbardziej istotny w życiu człowieka. Najważniejsza konstatacja to, jak myślę, ta, iż kształt bohatera dziecięcego oddaje indywidualność autora i nigdy

nie stanowi uniwersalnego obrazu dzieciństwa. Ów indywidualizm ujęcia to pole manipulacji odbiorcą (Szymborska 2013: 189). Chłosta-Zielonka zwraca uwagę na kreację światów przedstawionych zawsze z perspektywy dorosłego i w interesie dorosłych. Problematyka podejmowana przez Rudniańską ma charakter dydaktyczny, choć to dydaktyka innej jakości niż dziewiętnasto- czy nawet dwudziestowieczna. Kolejny raz jednak mamy do czynienia z kreacją bohatera dziecięcego na wzór i podobieństwo dorosłego, w którego interesie jest wprowadzenie dziecięcego odbiorcy w pewien rodzaj wrażliwości i wiedzy, na którym zależy dorosłemu narratorowi.

Alicja Dąbrowska w artykule *Sarmacki model wychowawczy (i edukacyjny) w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza wobec współczesnego neosarmatyzmu* szukała odpowiedzi na pytanie o to, „czy i w jaki sposób twórcy romantyzmu i pozytywizmu odzwierciedlają edukacyjną koncepcję kształtowania tożsamości młodego Sarmaty w porównaniu z inspirującymi ich dzieła świadectwami źródłowymi” (Dąbrowska 2022: 104). Zgłębianie tego zagadnienia miało też wskazać na „przemiany dzieciństwa w ciągu minionych wieków”. Niewątpliwie, jak pisze autorka, głównym celem wychowawczym Sarmaty było „ukształtowanie wzorowego obywatela”, co w zasadzie oznaczało wychowanie katolika i wojownika. Czy ślady dziecięctwa odnajdujemy na kartach *Trylogii*? Dąbrowska ze szczątkowych śladów potrafi wyciągnąć daleko idące wnioski, odtworzyć proces wychowawczy i edukacyjny, a pomaga jej w tym bardziej lektura tekstów źródłowych niż powieści Sienkiewicza. Autorka zwraca uwagę przede wszystkim na fakt, iż Sienkiewicz nie odwzorowuje procesów wychowawczo-edukacyjnych zgodnie z posiadaną przez nas na ten temat wiedzą – ignoruje istnienie szkół i internatów z restrykcyjnym, przestarzałym systemem kar i pamięciowym zdobywaniem abstrakcyjnej, nieprzydatnej praktycznie wiedzy.

Podobnie nie uwzględnia pisarz zwyczaju wysyłania młodocianych Sarmatów na naukę do obcych dworów wybitnych panów braci, stanowiącego kontynuację edukacji praktykowanej w dawnej Polsce. Nie otrzymujemy też unaocznienia odbywanej po wiedzę podróży akademickiej po krajach europejskich (Dąbrowska 2022: 108).

Zdaje się więc, że Sienkiewicz nie tyle odtworzył, ile stworzył (wykreował) własną wizję sposobu wychowania sarmackich pokoleń, niekoniecznie odzwierciedlając pedagogię XVII wieku. Sienkiewicz pisał o budowaniu dworskiej wspólnoty, którą łączyło nie tylko pokrewieństwo, ale też wybór (Zagłoba jako wychowawca u Skrzetuskich funkcjonuje nie ze względu na więzi pokrewieństwa, ale ze względu na przyjaźń i wspólnotę podzielanych wartości).

Przekazywane przez Zagłobę powieści o walecznej przeszłości założycieli rodu posiadały istotny walor wychowawczy, kształtowały postawę patriotycznego zaangażowania, walecznego nastawienia, chęć powtórzenia przygód ojca i wujów. Jednak Sienkiewicz zdaje się skupiać na pokazaniu w procesie wychowania zasad towarzyszących pedagogice Jana Amosa Komeńskiego (nauka przystosowana do wieku, odtwarzanie ról dorosłych, mnemotechnika do zapamiętywania wiedzy, mającej znaczenie praktyczne, przewaga uczenia przez doświadczenie nad uczeniem na pamięć). I tu autorka artykułu zauważa, że to zasady bliskie współczesnym systemom szkolnictwa. To „przekłamanie” w Sienkiewiczowskim zapisie (zgodnie z naszą wiedzą o dydaktyce barokowej) jest bardzo ważne, choć mówi nie tyle o sarmackiej pedagogice, ile o świadomości pedagogicznej i dydaktycznej samego Sienkiewicza, dlatego trudno zgodzić się z konstatacją autorki, że ów pisarz odtwarza zasady sarmackiej pedagogii, która pozostaje bliższa naszej współczesności (Dąbrowska 2022: 121). Wydaje się jednak, że odbiega i to znacznie, a jeśli jest czemuś bliska, to nie tyle sarmackim wzorom, ile wzorom proponowanym przez Komeńskiego, a to przecież nie to samo. Najwyraźniej siła kreacyjnej wyobraźni Sienkiewicza uwiodła autorkę, która dokonuje nawet racjonalizacji zasad bicia i fizycznego wymierzania kar dzieciom, bo wystarcza jej uwaga, iż w barokowych traktatach wychowawczych odradzano karać w złości i radzono dostosować karę do wieku. Według autorki oznacza to, że „rodzice sarmacy kochali inaczej niż dzisiejsi”, czyli bicie odzwierciedlało ich miłość do dziecka (Dąbrowska 2022: 122). Brak zrozumienia dla dziecięcej osoby tłumaczy faktem, iż słowo „dzieciństwo” wprowadził dopiero ks. Piotr Skarga (czytaj – nie rozumiano dzieciństwa, bo nie było takiego słowa). Tekst Dąbrowskiej jest bardzo ważny, ale nie da się obronić tezy, że świadomość pedagogiczna i wiedza Sienkiewicza zawarta w *Trylogii* odzwierciedla barokową pedagogikę, która w zasadzie podobna jest do współczesnej. Jeszcze raz chcę podkreślić, że ta nieco utopijna wizja barokowego wychowania i szkolenia dzieci zapisana w *Trylogii* jest dowodem na dojrzałe (a może tylko utopijne) myślenie Sienkiewicza (wedle dzisiejszych kryteriów), ale z pewnością nie odwzorowuje barokowego sposobu traktowania młodzieży. Argument, że Komeński zalecał zachowania ukazane dziele Sienkiewicza, to nie dowód na powszechną znajomość *Wielkiej dydaktyki* wśród sarmackiej szlachty ani nawet na znajomość Komeńskiego przez pisarza. Wskazuje jedynie, że autor *Potopu* miał głęboko przemyślaną wiedzę pedagogiczną, wychowawczą, edukacyjną, jak również wykazywał głębokie zrozumienie dla odpowiedzialności za wychowanie i edukowanie młodzieży wedle najlepszych, postępowych zasad. Komeński był znany w swoim czasie raczej wśród braci czeskich i kalwinistów, a katolicy nie byli skorzy do stosowania reformatorskich metod (Sztobryn 2017: 57). I to

mógłby być zasadny wniosek. Sposób przywoływania dzieciństwa w *Trylogii* mówi nie tyle o barokowym dziecku czy sarmackim stosunku do niego, ile o Sienkiewicz i jego pedagogicznej wrażliwości.

Grażyna Legutko przyjrzała się zapisowi dziecięcych lat we wspomnieniach Wacława Sieroszewskiego. *Przestrzenie dzieciństwa utrwalone w „Pamiętniku” Wacława Sieroszewskiego* przywołują bardziej na zasadzie streszczenia niż interpretacji zapisy autora ukazane w chronologicznym porządku, w zgodzie z pamięcią bardzo już dojrzałego człowieka, który patrzy na swoje życie, będąc u jego schyłku, po wielu dramatycznych przygodach, pozostając na dalekiej emigracji. I autor pamiętników, i opisująca je autorka mają świadomość dokonywanych mitologizacji i aż szkoda, że Legutko nie wskazała, jak bardzo na obraz dzieciństwa w kresowym dworku wpłynęły klisze literackie i schematy prezentacji dziecinnego czasu „sielskiego i anielskiego”. Autobiografizm nie stanowi gwarancji autentyzmu, każdy jest raczej autofikcją (Turczyn 2007: 204–211). Pamięć odtwarza nie tyle przeżyte i zapamiętane, ile przeczytane – *déjà lu* – tym bardziej, że wspomnienia są odtwarzane bardzo późno (a przecież Legutko pisze o tym, że biografia Sieroszewskiego przypomina biografię Marcina Borowicza, zob. Legutko 2022: 135). Autorka „autentyczność” zapamiętanego bierze za dobrą monetę – wierząc, że kilkuletnie dziecko uwielbiało *Pana Tadeusza*, a pęk rzemyków do wymierzania kary i ich użycie nie były traumatycznym doświadczeniem. Analiza *Pamiętnika* mogłaby stanowić dobrą ilustrację pamiętanego jako przeczytanego i kreatywnie interpretowanego. Sieroszewski nie pisał o bólu, strachu, samotności, a „ciemne” wydarzenia wspomina jedynie w kontekście przygody i zabawy – przecież nie dlatego, że tak było, ale dlatego, że tak właśnie poczyna sobie z nami pamięć, wypierająca traumę doświadczeń. Z perspektywy starca dzieciństwo może wydawać się sielską krainą, utraconym rajem. Zakładałabym jednak, że konieczny jest tu dystans poznawczy. Trudno zgodzić się, że sieroctwo, strata domu, rodziców, surowość wychowania, poczucie braku swojego miejsca mogą budować sielski obrazek gdzieś indziej niż tylko w wybiórczej pamięci retrospektywnej, która przestrzeń fizyczną zamienia w przestrzeń mentalną, bez strachu, bólu, cierpienia, łez.

Artykuł Roberta Mielhorskiego *Ziemia nigdy nie zapomniana. Miejsce dzieciństwa w cyklu prozy poetyckiej „Powracający motyw” Mieczysława Jastruna* to według mnie najciekawszy tekst w tomie. Autor wykonał dobrą analityczno-interpretacyjną pracę, by przybliżyć wrażliwość poety, sposób, w jaki oddaje „kraj lat dziecięcych”, precyzyjnie odtwarza pracę pamięci Jastruna, jego „widzenie na wskroś”, godzenie świadomości dziecka i świadomości dorosłego oraz to, jak te dwie postacie – realnie istniejąca, wywołana z mroków przeszłości i wykreowany bohater liryczny – spotykają się w jakimś innym czasie i przestrzeni,

by w takim samym zdumieniu stanąć wobec Tajemnicy. Jastrun i Mielhorski nie dają gotowych odpowiedzi, przyglądają się temu, jak „pamięć rychło sprzymierza się z wyobraźnią, by w ten sposób uzupełnić luki wytworzone na skutek upływu czasu” (Mielhorski 2022: 161), jak nie mogą się spotkać „ja” przeszłe z „ja” teraźniejszym, „ja” dziecka z niezrozumiałym światem, który równie, choć inaczej, pozostanie niezrozumiały dla „ja” dorosłego. Mielhorski konstatuje:

Doświadczanie dzieciństwa jako okresu minionego polega na porzuceniu czynnika temporalnego (nie można do przeszłości wrócić), w jego miejsce wkracza czynnik przestrzenny – restytuujemy miejsca, rzeczy, scenerie, które odsłaniamy we własnym rozeznaniu tego, kim i gdzie byliśmy. Upływ czasu przestaje mieć znaczenie, jego miejsce zajmuje to, co nieprzemijające: wymiar spacji (Mielhorski 2022: 163).

Można dyskutować, na ile sensowne jest wprowadzanie nowej kategorii „wymiaru spacji” zamiast wymiaru pamięci retrospektywnej (bo jak rozumieć, to właśnie o to chodzi w „restytucji miejsc, rzeczy i scenerii”), ale to z pewnością ciekawa propozycja odświeżenia naszych przemyśleń na temat sposobu mówienia o dzieciństwie i rozwijania tego, co zastane w refleksji teoretycznej.

Bożena Szałasta-Rogowska przybliżyła mało popularną, niewielu znaną literaturę piszących emigrantów. Florian Śmieja (ur. 1925), Bogdan Czaykowski (ur. 1935), Andrzej Busza (ur. 1938) to wybrani przedstawiciele emigracji kanadyjskiej, skupieni wokół czasopisma „Kontynenty”. W artykule *Metaforyzacje dzieciństwa w twórczości „kanadyjskich” kontynentczyków* autorka przedstawiła portrety omawianych twórców, ich biografie, przyczyny emigracji i motywacje pozostania emigrantami mimo dojmującej nostalgii. To głównie tęsknota spowodowała, że przedmiotem ich twórczości stało się (bywało) wspomniane dzieciństwo i mała ojczyzna. Autorka wydobywa różnice w ujęciu przeszłego czasu i egzystencjalnego doświadczenia. Śmieja do czasów dzieciństwa wrócił bardzo późno, a jego „afirmacyjno-nostalgiczne” wspomnienia rysują według autorki scenę, na której rozgrywa się przeszły czas, spoza której to sceny ustawia akcję dyskretny opowiadacz. Cechą charakterystyczną tej poezji jest silny związek z autobiograficznym doświadczeniem, nieodnoszącym się do prawd spoza pamięci, niekonfrontujący tego, co osobiste, z tym, co podawane „obiektywnie” i historycznie. Z kolei dla Czaykowskiego najistotniejszą perspektywą wspomnień było przyglądanie się tworzącej się tożsamości, poczuciu własnego „ja”. Poezji autora towarzyszy poczucie dualności doświadczenia („ni tu ni tam”, Szałasta-Rogowska 2022: 173) „traumy wygnania i niezakorzenia”

przy epifanijnej kontemplacji egzystencji. Te cechy wrażliwości wydobyte z pamięci dziecięcego zadziwienia światem dorosły Czaykowski przeniósł na „dorosłą” poezję – jak się zdaje – jedyną trwałą i pewną przestrzeń. Jakby na przeciwległym biegunie pamięci i rozumienia przeszłości staje Busza, który nie ukrywa, że pamięć należy do dorosłego, świadomego dalszych kolei losu człowieka. W tym artykule najwyraźniej widać, jak bardzo obraz dzieciństwa jest obrazem wykreowanym, a między reprezentacją a kreacją nie ma właściwie granicy.

Marek Kurkiewicz w artykule *Między (nad)obecnością ojca a (nie)obecnością matki. Relacje dorosłych z dzieckiem w „Raju bez Ewy” Jerzego Sulimy-Kamińskiego* przybliżył problematykę rodzinnych relacji. Słusznie, gdyż trudno mówić o dzieciństwie bez uwzględnienia obecności lub nieobecności czy nadobecności rodziców i rodziny. Według Kurkiewicza propozycja Sulimy-Kamińskiego to próba odwrócenia statystycznych ujęć i stereotypowych poglądów. Ani Kurkiewiczowi, ani Sulimie-Kamińskiemu nie udało się jednak uniknąć zastępowania jednych stereotypów drugimi. Twierdzenie, że matka instynktownie reaguje na dziecko i ma silniejszą potrzebę wychowywania, a ojciec nie ma „wrodzonego instynktu”, to kwestie dyskusyjne choćby w świetle przekonań, iż nasze „naturalne” odruchy mają jedynie kulturowy charakter. Podobnie jak twierdzenie, że ojciec „musi nauczyć się być ojcem” – zupełnie jakby matka „umiała być matką”, że tak powiem, „z natury” i macierzyństwo nie wymaga nauki. Uczymy się bycia matką w czasie – dziewczynki uczą się tej roli właściwie od przedszkola, chłopcy ojcostwa uczą się później, ale to nie znaczy, że obie płcie są zwolnione z przyswojenia pewnej wiedzy i zachowań związanych z rodzicielstwem i opieką nad potomstwem. Tym bardziej, że przykład pochodzący z książki pokazuje, iż tzw. „miłość matczyna” wcale nie jest czymś wrodzonym ani naturalnym i nie mamy żadnego dowodu, że gdyby bohaterka urodziła, a nie adoptowała, dziewczynkę, to jej miłość byłaby silniejsza czy bardziej odpowiedzialna. Być może wykorzystała ona adopcję jako pretekst do zaprzeczania brakowi miłości i potrzeby opieki nad córką. Z kolei twierdzenie, że córka „Spod wpływu matki «otrząsała się powoli, w miarę jak dorastała»” (Kurkiewicz 2022: 192), odnosi się w sposób oczywisty do zachowania każdego dziecka, też takiego, którego matka nie opuszcza na żadnym etapie życia. To zachowanie (odejście, zerwanie więzów) nie wynika jedynie z relacji bohaterki ani nie jest czymś niezwykłym, to raczej oczywisty etap budowania i kończenia, zawieszania i zmiany relacji w rodzinie. Myślę, że dobrze by było jeszcze „domyśleć” problematykę ukazaną w powieści, zrezygnować ze ślepej wiary w słowo napisane. Nie przeczę, że Sulima-Kamiński zakładał walkę ze stereotypami, ale walczyć z jednymi stereotypami przez przywoływanie drugich – to nie najlepsza metoda.

Można by było rozważyć, czy w ogóle można żyć w świecie bez stereotypowego patrzenia nań. Stereotypy pełnią też pozytywną funkcję poznawczą, dają poczucie bezpieczeństwa i orientacji w świecie (Trzebiński 2001: 90–99), co tłumaczy przywiązanie dziecka do nieobecnej matki. Matka, ojciec, dom, rodzina to niezbędne punkty orientacyjne i w przestrzeni, i w świecie uczuć. Ich strata to strata drogowskazów do odpowiedzi na najbardziej podstawowe pytania.

Dorota Rybicka w tekście *Dzieciństwo w autobiografii i wybranych powieściach Juliena Greena* dokonuje bardzo ciekawej analizy porównawczej powieściowego i autobiograficznego ujęcia dzieciństwa przez francuskiego pisarza. Analizy autorki wskazują podobieństwa i różnice w myśleniu o dzieciństwie w ujęciu autobiograficznym i powieściowym: „Dzieciństwo w autobiografii jest okresem samotności i zależności. W powieściach natomiast osoby nieszczęśliwe wspominają je jako jedyny okres szczęścia...” (Rybicka 2022: 210). Jak zauważa autorka, oba gatunki uzupełniają się, poszerzają przestrzeń rozumienia tego czasu. To oznacza, że figura dziecka jest u Greena konstruowana, a odtwarzanie dzieciństwa bez uwzględnienia świadomej refleksji i pracy pamięci dorosłego jest w tym przypadku niemożliwe. „Autobiografia wyjaśnia, w jaki sposób dzieciństwo staje się we wspomnieniach okresem szczęścia. Powieść natomiast pozwala na uwolnienie frustracji, niedopuszczanej do głosu w autobiografii” (Rybicka 2022: 210). W obu przypadkach sposób, w jaki radzimy sobie z refleksją nad egzystencją, determinuje sposób pisania i interpretacji bohaterów w światach przedstawionych. Z tego wynika, że zmyślenie w powieści i „dokumentaryzm” autobiograficznych wspomnień mają charakter fikcji.

Damian Skawiński przedstawił *Wizerunki dzieciństwa w poezji dla dzieci i młodzieży prezentowanej w podręcznikach szkolnych do języka polskiego dla klas IV–VIII szkoły podstawowej na przykładzie serii „Między nami” Gdańskiego Wydawnictwa Oświatowego*. Autor zwrócił uwagę na dydaktyczną stronę podręczników podporządkowaną osiągnięciu założonych celów edukacyjnych i wychowawczych (Skawiński 2022: 214) – prawdopodobnie też związanych z osiągnięciem konkretnej wiedzy. Skawiński przygląda się uwzględnionemu w podręcznikach aspektowi dzieciństwa zawartemu w poezji przeznaczonej dla młodego odbiorcy, ale też w poezji pisanej przez uczniów. Autor odnosi się do podstawowych rozróżnień między poezją dla dzieci (trywialność, uproszczony dydaktyzm) i poezją dziecięcą, która „charakteryzuje się dominacją podmiotu lirycznego prezentującego dziecięcy punkt widzenia, co nie musi być jednoznaczne z uproszczoną formą czy strukturą znaczeniową tekstu” (Skawiński 2022: 218). Wydaje się jednak, że dydaktyzm literatury dla dzieci wynika z oceny „dorosłego” odbiorcy, tak samo jak waloryzacja wyobraźni i przekraczania stereotypowo ujmowanych ról czy ograniczonej wiedzy w poezji pisanej przez

dzieci to ocena formułowana z punktu widzenia dorosłego. Jednakże pajdocentryzm poezji reprezentowanej w podręcznikach jak najbardziej odpowiada dzisiejszym ujęciom literatury dziecięcej i niewątpliwie jest czymś pożądanym, a literaturę czyni dla młodego odbiorcy po prostu ciekawszą. Być może warto by tu było przytoczyć badania Magdaleny Joncy, odnoszące się co prawda do bajek Adama Mickiewicza, ale w sposób aktualny i wart uwagi i dziś:

Struktura artystyczna bajek Mickiewicza znosi bariery w komunikacji z odbiorcą dziecięcym, a ich problematyka i moralistyka dają możliwość identyfikacji i odpowiadają potrzebom dziecka. Dodatkowym argumentem jest wspólny adres czytelnicy, wspólne dla dorosłych i dzieci pole odbiorcze, o czym decyduje i wybór gatunku, i zastosowany system zakodowań (Jonca 2000: 99).

Niemniej to kwestia dyskusji i przyjętej interpretacji, której, jak wiemy, nie sprowadzimy do wspólnego mianownika. Ogólnie, artykuł Skawińskiego ma charakter reklamy serii podręczników, a fascynacja propozycją wydawnictwa i sposobami przedstawiania świata dziecka – choć może mieć miejsce w omawianych tomach – nie pozwoliła autorowi dostrzec braków. Mnie ciekawiłoby, dlaczego omawiane podręczniki nie ujmują świata cyfrowego, który jest coraz bardziej światem dzieci, dlaczego nie ma mowy o współczesnych problemach, wynikających z przebywania w świecie wirtualnym, i niebezpieczeństwach z tym związanych, dlaczego brak nowych tematów i omawiania nowych sposobów funkcjonowania w rodzinie, społeczeństwie i grupie rówieśniczej. Ten brak świadczyłby raczej o tym, że wizja dziecka i dzieciństwa tu także pozostaje wizją dorosłego autora i niewiele pomaga umieszczenie w podręczniku wierszy pisanych przez dzieci. Oczywiście, może być trudno o wiersze o „cybernetycznej” tematyce i być może ta jest poruszana w tekstach prozatorskich lub innych, ale chętnie bym się dowiedziała o tym z omawianego artykułu, bo wnioski mogłyby wnieść nieco wiedzy o przyszłości literatury, a w szczególności poezji. Czy zbliżamy się do epoki, której rzeczywistości poezja „nie dotyka”?

Redaktorzy i autorzy monografii zbiorowej *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku* postawili sobie ambitne cele ukazania figury (tropu, motywu, tematu, obrazu) dziecka prezentowanego w różnych sztukach ubiegłego i tego wieku. Badania obejmują literaturę (i sztukę) polską oraz obcojęzyczną, krajową i emigracyjną. W tomie jednak zabrakło artykułu, który stanowiłby jakąś kanwę, ogólne ramy dla teoretycznych rozważań i praktycznych realizacji problematyki reprezentowania i konstruowania obrazu dziecka i dzieciństwa. Każdy z artykułów sam sobie takie ramy mniej

lub bardziej wyraźnie rozpisywał, uzasadniając sposoby ujmowania tematu, jednak brak jakiegosć wspólnego punktu odniesienia (zarysowanego nawet bardzo szeroko) spowodował, że wyznaczona perspektywa nie spajała przedstawionych tekstów. Lektura każdego rozdziału staje się zgłębianiem odrębnych, niepowiązanych (lub słabo powiązanych) rozdziałów. Temat jest omawiany przez rozmiągające się ze sobą, nawet jeśli wewnątrznie spójne i konsekwentne, artykuły. To jest słabość, ale i siła tej książki, ponieważ wielość metodologii zastosowanych do prezentacji badań jest jednocześnie dowodem na różnorodność funkcjonowania motywu ujęć dzieciństwa, dziecięcości, dziecka. Czy ten obraz zmienia się? Ewoluuje? Zyskujemy coraz głębszą świadomość metodologiczną, mamy coraz więcej materiału badawczego, jednak wydaje się, że w większości tekstów badacze dostrzegli, iż wciąż postać dziecka jest rozpinana między idealizacją i kiczowatością a naturalizacją i brutalizmem. Zauważono też coraz częstsze próby zapisu „szczerego” obrazu, zbliżonego do dziecięcego świata, jakim go sobie wyobrażamy. Wydaje się, że autorzy – nawet jeśli nie zapisali tego – dzielą wspólne przekonanie, że konstrukcja wypiera reprezentację, że sposób, w jaki możemy przedstawić dziecko, pozostaje w naszej dyspozycji i nawet przy największej empatii, najlepszej pamięci i tak nie potrafimy wyzwolić się z perspektywy dorosłego patrzenia, dorosłych interesów, z kreowania obrazu dziecka na „nasze” obrazy i podobieństwa.

| Bibliografia

- Bednarska-Kociołek Joanna (2022), *Pytanie o drogę pamięci – Polen-Jugendverwahrlager der Sicherheitspolizei in Litzmannstadt w narracji faktograficznej*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze xx i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhowski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 30–47.
- Chłosta-Zielonka Joanna (2022), *Baśnie o dojrzwaniu. Proza Joanny Rudniańskiej*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze xx i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhowski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 90–102.
- Cieślakowski Jerzy (1975), *Literatura i podkultura dziecięca*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 155–157.
- Dąbrowska Alicja (2022), *Sarmacki model wychowawczy (i edukacyjny) w Trylogii Henryka Sienkiewicza wobec współczesnego neosarmatyzmu*,

- w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 103–124.
- Drajewski Stefan (2022), *Dziecko w balecie i teatrze tańca (na podstawie wybranych przykładów)*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 48–60.
- Górecka Ewa (2022), *Afirmacja i uprzedmiotowienie. O estetyce kiczu pocztówek i kartek gratulacyjnych z okazji narodzin dziecka*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 11–29.
- Jonca Magdalena (2000), „Bajki” Mickiewicza – dla dzieci?, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, nr 38, s. 91–102.
- Kurkiewicz Marek (2022), *Między o(nad)becnością ojca a(nie)obecnością matki. Relacje dorosłych z dzieckiem w Raju bez Ewy Jerzego Sulimy-Kamińskiego*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 183–195.
- Kwiatkowska Agnieszka (2022), *Dziecko i śmierć. O sprawach ostatecznych w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 77–89.
- Legutko Grażyna (2022), *Przestrzenie dzieciństwa utrwalone w Pamiętniku Wacława Sieroszewskiego*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 125–141.
- Mielhorski Robert (2022), „Ziemia nigdy nie zapomniana”. *Miejsce dzieciństwa w cyklu prozy poetyckiej Powracający motyw Mieczysława Jastruna*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 142–166.
- Ostasz Maria (2004), *Pajdialne wprowadzanie w konwencje i zasady językowe*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica”, z. 2, s. 339–349.

- Polańska Anna (2022), *Zofia Rydet i jej dzieci. Album Mały człowiek z 1965 r. w kontekście historii polskiej fotografii i problematyki przedstawień dziecka w sztuce*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 68–76.
- Rybicka Dorota (2022), *Dzieciństwo w autobiografii i wybranych powieściach Julienu Greena*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 196–212.
- Skawiński Damian (2022), *Wizerunki dzieciństwa w poezji dla dzieci i młodzieży prezentowanej w podręcznikach szkolnych do języka polskiego dla klas IV–VIII szkoły podstawowej na przykładzie serii Między nami Gdańskiego Wydawnictwa Oświatowego*, w: *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 213–235.
- Szałasta-Rogowska Bożena (2022), *Metaforyzacje dzieciństwa w twórczości „kanadyjskich” kontynentczyków*, w: *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. Bernadetta Niesporek-Szamburska, Małgorzata Wójcik-Dudek, Wydawnictwo uś, Katowice, s. 167–182.
- Sztobryn Sławomir (2017), *Polska XX-wieczna recepcja pedagogiki Jana Amosa Komeńskiego*, „Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne”, t. 4, s. 57–72.
- Szymborska Katarzyna (2013), *W laboratorium „children studies”. Dziecko i dzieciństwo w nowoczesnym dyskursie*, w: *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. Bernadetta Niesporek-Szamburska, Małgorzata Wójcik-Dudek, Wydawnictwo uś, Katowice, s. 183–192.
- Trzebiński Jerzy (2001), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, w: *Praktyki opowiadania*, red. Bogdan Owczarek, Zofia Mitosek, Wincenty Grajewski, Universitas, Kraków, s. 87–126.
- Turczyn Anna (2007), *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 204–211.

| **Abstrakt**

BERNADETTA ŻYNIŚ

Między reprezentacją a konstruktem dzieciństwa

Artykuł odnosi się do książki *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski, Beata Morzyńska-Wrzosek, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022. To zbiorowa monografia poświęcona prezentacji obrazu/figury dziecka w literaturze fikcyjnej i intymistycznej, literaturze dla dorosłych i dla dzieci, a także w podręcznikach, w teatrze, fotografii, kartach gratulacyjnych, malarstwie. Sposób ukazywania dziecka w przestrzeni sztuki zmienia się. Współcześnie portrety dziecka wahają się między reprezentacją a konstrukcją jego obrazu, ale zdaje się przeważać przekonanie twórców i świadomość odbiorców, że każdej prezentacji jest bliżej do kreacji niż do „mimetycznego odwzorowania”. Autorzy prezentują szeroki wachlarz ujęć, co omawianą książkę czyni ciekawą lekturą.

Słowa kluczowe: dziecko, reprezentacje, konstrukcje

| **Abstract**

BERNADETTA ŻYNIŚ

Between Representation and Construct of Childhood

The article refers to the book *Representations and Constructs of Childhood in the Literature and Culture of the 20th and 21st Centuries*, edited by Alicja Dąbrowska, Robert Mielhorski and Beata Morzyńska-Wrzosek, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022. This is a collective monograph devoted to the presentation of the image/figure of the child in fictional and intimate literature, literature for adults and for children, as well as in textbooks, theatre, photography, congratulatory cards, and painting. The way the child is portrayed in the art space is changing. Contemporary portrayals of the child fluctuate between representation and construction of his or her image, but the conviction of the creators and the awareness of the audience that any presentation is closer to creation than to “mimetic representation” seems to prevail. The authors present a wide range of approaches, which makes the book under review an interesting read.

Keywords: child, representations, constructions

| Biogram

Bernadetta Żynis – profesorka nadzwyczajna w Akademii Pomorskiej w Słupsku, pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Literatury w Katedrze Filologii Polskiej. Zainteresowania naukowe: w zakresie problematyki teoretycznoliterackiej: badania poststrukturalne (perspektywa feministyczna, genderowa, posthistoryczna, postreligijna, performatywna); w zakresie historii literatury: sacrum ponowoczesne, figura anioła w literaturze współczesnej, współczesne teorie tożsamościowe (tożsamy/inny/obcy), cielesność w literaturze romantyzmu i współczesnej, rodzina ponowoczesna.

E-mail: bernadetta.zynis@apsl.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7359-2014

