

Manipulacje przestrzenią świata przedstawionego jako instrumentarium poetyki grozy w ilustrowanej literaturze dla dzieci (przypadki *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* Maurice’a Sendaka i *Czarnej książki* Rity Kaczmarskiej)

ABSTRACT. Arkadiusz Luboń, *Manipulacje przestrzenią świata przedstawionego jako instrumentarium poetyki grozy w ilustrowanej literaturze dla dzieci (przypadki Tam, gdzie żyją dzikie stwory Maurice’a Sendaka i Czarnej książki Rity Kaczmarskiej)* [Manipulations of the space of narrative setting as an instrument of horror poetics in picture books for children (the cases of *Where the Wild Things Are* by Maurice Sendak and *The Black Book* by Rita Kaczmarska)]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 57–72. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.3>.

The article discusses two cases of using the technique of expanding or shrinking the narrative setting of a literary work in order to intensify reader’s emotions of unease and uncertainty through references to agoraphobic or claustrophobic fears. The analysis of selected themes from works dedicated to young readers – *Where the Wild Things Are* by Maurice Sendak and *The Black Book* by Rita Kaczmarska – shows how the language text and illustrations co-create stories for children that draw from horror motifs. The authors, seemingly frightening the readers with monsters or darkness, actually evoke additional fears related to space, thus making transformations of the landscape background of both plots an essential tool of the poetics of horror.

KEYWORDS: narrative setting, children’s literature, horror poetics, picture books, spatial phobias, Maurice Sendak, Rita Kaczmarska

1

Agorafobia oraz jej psychologiczna odwrotność – klaustrofobia – pozostają jednymi z najczęściej diagnozowanych irracjonalnych lęków wśród osób cierpiących na zaburzenia nerwicowe. Strach przed opuszczeniem domu, przebywaniem na otwartej przestrzeni lub w zatłoczonych miejscach publicznych (nr F40.0 w ICD-10, Międzynarodowej Statystycznej Klasyfikacji Chorób i Problemów Zdrowotnych) nader zgodnie opisywany jest przez specjalistów jako „jedna z fobii najbardziej wyłączających z aktywności spo-

łecznej i najtrudniejszych w leczeniu”¹, a według obliczeń Richarda Sterna „stanowi 60 procent wszystkich przypadków fobii”². Z kolei nieco rzadszy strach przed zamknięciem w niedużych pomieszczeniach (F40.2) jest, wedle często rozbieżnych szacunkowych danych, być może nawet „trzecią najbardziej rozpowszechnioną fobią specyficzną”³, z reguły odnotowywaną po statystycznie liczniejszych przypadkach lęków związanych z dużymi przestrzeniami lub wysokościami oraz zwierzętami (ofidiofobia, arachnofobia, kynofobia etc.). Warto dodać, że zarówno agora- jak i klaustrofobia mogą pojawiać się już w okresie dziecięcym lub nastoletnim, łącząc się z napadami paniki i prowadząc do rozwoju zespołów lęku uogólnionego (*generalized anxiety disorder*)⁴, w ten zaś sposób wydatnie oddziałują na strukturę emocjonalną i wrażliwość młodego człowieka.

Nic zatem dziwnego, że autorzy tekstów kultury zaprojektowanych do ewokowania strachu u odbiorców chętnie sięgają po wątki fabularne odwołujące się do lęku przed otwartą przestrzenią, zamknięciem w miejscu bez wyjścia lub kombinacji obu tych fobii. Wystarczy pobieżny przegląd znanych motywów z filmów grozy, by dostrzec, że świat przedstawiony i jego wymiary pełnią istotną rolę w przynajmniej dwóch pierwszych (z czterech standardowych) wyróżnionych przez Noëla Carrolla funkcji strukturalnych narracji horrorystycznych: „wprowadzenia, odkrywania, potwierdzenia i konfrontacji”⁵ głównych bohaterów ze złowrogim przeciwnikiem. Nawiedzone domy z ukrytymi pokojami, z których nie sposób uciec, zanim przeraża widza ujawnieniem zamieszkujących je duchów lub potworów i finalnym starciem z nimi – potęgują nastrój niepokoju wprowadzającymi sekwencjami scen odkrywania tajemnic i zakamarków feralnego wnętrza. Może nim być piwniczna komnata w starodawnej posiadłości, jak ma to miejsce w *Sierocińcu* (*El Orfanato*, 2007) w reżyserii Juana Antonio Bayony, hotelowy pokój numer 1408 (reż. Mikael Håfström, 2007) w ruchliwym centrum Nowego Jorku, ciasne tunele podziemnych jaskiń badane przez speleologów (*The Descent*, reż. Neil Marshall, 2005) lub nieskończony futurystyczny labirynt maleńkich, sześciennych komór z filmu *Cube* (reż. Vincenzo Natali,

¹ Org. „one of the most disabling phobias and one of the most challenging to treat” (M.J. Telch, A.R. Cobb, C.L. Lancaster, *Agoraphobia*, [w:] *The Wiley Handbook of Cognitive Behavioral Therapy*, t. 2, red. J. Smits, Oxford 2013, s. 941).

² R. Stern, *Fobie. Przypadki, przyczyny, leczenie*, przeł. T. Chawziuk, Poznań 2001, s. 18.

³ „Data derived from a large sample of the adult population in the USA indicates that 3.2% of their sample suffered from claustrophobia [...]. This makes claustrophobia the third most prevalent specific phobia” (B.K. Wiederhold, S. Bouchard, *Advances in Virtual Reality and Anxiety Disorders*, New York 2014, s. 146).

⁴ Por. S. Mattis, T. Ollendick, *Lęk i fobie nastolatków*, przeł. E. Zaremba-Popławska, Gdańsk 2004, s. 13.

⁵ N. Carroll, *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 199.

1997). I odwrotnie – miejscem akcji horroru często bywa niezmierzony las (np. *The Blair Witch Project*, reż. Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), samotne farmy otoczone zewsząd bezkresnymi polami uprawnymi (*Children of the Corn*, reż. Fritz Kiersch, 1984) lub krajobrazy białych połaci lodowej Antarktydy (*The Thing*, reż. John Carpenter, 1982). Za przykład kinowego odwołania do emocjonalnej kombinacji klaustrofobii i agorafobii widzów posłużyć może niemal każdy horror z akcją umiejscowioną w przestrzeni kosmicznej: wizja zamknięcia bohaterów filmu w wąskich korytarzach i małych kabinach statku kosmicznego jest tym bardziej przejmująca i sugestywna, że jedyną drogą ucieczki zeń jest zabójcza i nieskończona otchłań międzygalaktycznej próżni (por. *Alien* Ridleya Scotta z 1979 roku).

Ten sam mechanizm dostrzec można w utworach literackich. Nie tylko dlatego, że wiele dzieł filmowych to w istocie adaptacje powieści lub z tego powodu, iż popularność kinowych dreszczowców – jak zauważa Carroll – znacznie „przyczyniła się do ekspansji oraz zwiększonej poczytności literatury tego typu”⁶. Ważniejszym czynnikiem jest przede wszystkim uniwersalność tematyki i narracyjnych schematów opowieści grozy oraz atrakcyjność ambiwalencji płynącej z połączenia tego, co rodzi fobie z tym, co fascynuje: „paradoks horroru jest jedynie przykładem szerszego zjawiska, polegającego na tym, że artystyczna prezentacja rzeczy normalnie odstręczających może wzbudzać przyjemność i wciągać”⁷. „Najstarszą i najsilniejszą emocją ludzkości jest strach”⁸ – twierdzi w studium *Nadprzyrodzona groza w literaturze* Howard Phillips Lovecraft, a Roland Barthes bez wątpienia nieprzypadkowo rozpoczyna swój traktat o pasji czytania i rozkoszach lektury (*Przyjemność tekstu*) właśnie mottem „jedyną namiętnością mego życia był strach”⁹.

2

Wpływ konstrukcji świata przedstawionego na nastrojowość utworu i uczucia czytelnika jest zjawiskiem doskonale zbadanym przez litera-

⁶ Tamże, s. 15.

⁷ Tamże, s. 272.

⁸ „...a najstarszym i najsilniejszym rodzajem strachu jest strach przed nieznanym. [...] Opowieść niesamowita przetrwała, rozwinęła i wspięła na wyżyny doskonałości, jest bowiem ufundowana na głębokim i pierwotnym czynniku, który wprawdzie nie zawsze oddziałuje powszechnie, lecz z konieczności wywiera przejmujący i trwały wpływ na umysły obdarzone niezbędną wrażliwością” (H.P. Lovecraft, *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, [w:] tegoż, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, przeł. M. Płaza, Poznań 2016, s. 494).

⁹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 5 (motto, jak zaznacza Barthes, zostało zaczerpnięte z rozpraw filozoficznych Thomasa Hobbesa).

turoznawców. Już Roman Ingarden rozpoznał generalną zasadę, że dla fabularnych wydarzeń, a zwłaszcza tego finalnego i kluczowego (dla horroru: konfrontacji), świat przedstawiony „stanowi podłoże tego zdarzenia i jego harmonijne uzupełnienie”, zaś proces konkretyzacji tekstu oznacza automatycznie „rozwijanie się efektywnie w danym czasie przeżyć czytelnika”¹⁰ aż do kulminacyjnych emocji. Prawidłowość ta dotyczy również poszczególnych gatunków literackich, w ich liczbie także powieści i opowiadań grozy. Jak zauważa Ksenia Olkusz, narracje horrorystyczne oparte są niemal zawsze na schemacie dwudzielnosci świata. Model ten obejmuje wzajemne przenikanie się lub stopniowe przechodzenie ze sfery „normalności” do „nadnaturalności”. W narracyjnej praktyce oznaczać to może rozszerzenie świata dostępnego postaciom: „świat przedstawiony skomponowany jest identycznie jak przestrzeń, która otwiera się – samorzutnie, bez naszej ingerencji – na inną przestrzeń [...], powodując wejście elementu zagrażającego w świat dotychczas harmonijny”, a w rezultacie takiej kombinacji „amplifikuje się efektywność wzbudzania lęku”¹¹. Zmiana „normalności” w „nadnaturalność” może jednak również dokonywać się wskutek ograniczenia przestrzeni, w której zlokalizowana jest akcja utworu. Tę możliwość nierzadko wykorzystują realizacje motywu „złego miejsca”. Podczas ich lektury

wyzwała się odczucie klaustrofobiczne, wrażenie zamknięcia, niemożności wyjścia poza nawiedzzone terytorium. Efektem tego jest frustracja i lęk, wzmagające się tym bardziej, im mocniej bohater pragnie opuścić nawiedzzone miejsce. Ograniczenie wolności postaci, a jednocześnie przypisanie danemu obszarowi cech negatywnych, determinuje atmosferę tekstu grozy, kształtując jednocześnie odczucia odbiorcy¹².

Nie brak również i takich przypadków, w których emocje czytelnicze wywołane przez wrażenie „kurczenia się” przestrzeni świata przedstawionego potrafią przewyższyć strach wywołany pojawieniem się postaci bohatera

¹⁰ R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 48, 70.

¹¹ K. Olkusz, *O grozie i postgrozie. Dyskursy – konwencja – estetyka*, [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Kraków 2018, s. 24–25. Warto dodać, że jest to prawidłowość przypisywana przez teoretyków nie tylko tekstom należącym *stricto* do podgatunków literatury grozy, ale znamienita dla fantastyki w ogóle, gdyż tam z zasady dokonuje się „zderzenie naturalnego porządku świata z nadnaturalnym, przełamanie statystyczne dotychczasowego, normalnego stanu rzeczy, czy też zderzenie dwóch odmiennych obcych sobie światów” (M. Szargot, *Fantastyka*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 178).

¹² Tamże, s. 28.

negatywnego („potwora”). Opowieści tego typu nazwać można, za Agnieszką Izdebską, „ucieleśnionym doświadczeniem klaustrofobii”¹³.

Warto zatem przyjrzeć się dokładniej, w jaki sposób strategia przejścia świata przedstawionego opowieści od wariantu „naturalnego” do „nadnaturalnego” realizowana jest przez autorów tekstów dla dzieci, w których element „horroru” wprowadza się za pomocą odwołania do stosunkowo często występujących lęków przed wyjściem z domu w rozległą przestrzeń lub – odwrotnie – strachu przed małymi zamkniętymi pomieszczeniami. Innymi słowy: w jaki sposób subtelna, literacka imitacja rozwoju efektów agorafobii i klaustrofobii towarzyszy fabule opowiadań przeznaczonych dla najmłodszych odbiorców, gdzie tekst i grafika – a nawet sam proces lektury – ukierunkowane są na spotęgowanie w czytelniczej recepcji gradacji uczucia niepokoju aż do finalnej kulminacji lęków związanych z przestrzenią (i następującego zaraz potem rozładowania tych emocji). Za reprezentacyjny przykład nich posłużą zestawienie kanonicznej już książki ilustrowanej dla dzieci *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* Maurice’a Sendaka w wersji polskiej z 2014 roku (oryginał *Where the Wild Things Are* opublikowano w 1963 roku) z *Czarną Książką* Rity Kaczmarek z roku 2018. Oba opowiadania konstruują narrację w zbliżony sposób, łącząc kod językowy z rysunkami – odpowiednio: kolorowymi i głównie czarno-białymi – dedykowane są podobnym grupom odbiorców (kategoria wiekowa 4+) i choć nie sposób oczywiście uznać je za horrory *per se*, to ich polski wydawca (Wydawnictwo Dwie Siostry) wabi czytelników obietnicami spotkania z „dzikimi stworami, które czasem muszą być straszne i złe” oraz wyzwaniem „dla tych, którzy nie boją się bać”¹⁴.

3

Warstwa słowna obu książek jest na tyle ograniczona, że można przytoczyć ją w całości, przy czym miejsca, w których autorzy fragmentują zdania i zmuszają czytelnika do odwrócenia strony, by poznać ich ciąg dalszy, są istotne (oznaczamy je podwójnym ukośnikiem). Umożliwiają one bowiem stopniowe budowanie napięcia, wzmacniają grę sensów między tekstem i grafiką oraz potęgują efekt zaskoczenia przy partiach zawierających zwroty akcji. *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* opowiada o fantastycznej przygodzie chłopca imieniem Max:

¹³ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 35.

¹⁴ Cyt. za: Wydawnictwo Dwie Siostry, <www.wydawnictwodwiesiostry.pl/katalog/tam-gdzie-zyja-dzikie-stwory.html>; <www.wydawnictwodwiesiostry.pl/katalog/czarna-ksiazka.html> [dostęp: 10.12.2024].

Tego wieczoru, gdy Max w przebraniu wilka wyczyniał jedną psotę // za drugą, // mama krzyknęła na niego: „TY DZIKUSIE!”, na co Max wrzasnął: „ZJEM CIĘ!”, więc został wysłany do łóżka bez kolacji. // Tego samego wieczoru w pokoju Maxa zaczął rosnąć las. // Rósł // i rósł, aż z sufitu zwieszały się liany, ściany zaś zmieniły się w bezkresny świat, // a oceanem przy płynęła do Maxa jego własna łódka, którą pożeglował przez noc i dzień // z tygodnia w tydzień, niemal na drugą stronę roku, by dotrzeć tam, gdzie żyją dzikie stwory. // A kiedy już tam dopłynął, dzikie stwory zaczęły strasznie ryczeć i zgrzytać swymi strasznymi zębami, wywracać strasznymi oczami i wygrażać strasznymi pazurami, // aż Max rozkazał im: „SPO-KÓJ!” i okiełznał je magiczną sztuczką, wpatrując się bez mrugania w ich żółte ślepie, co przeraziło je tak bardzo, że nazwały go najdzikszym stworem // i uczyniły królem wszystkich dzikich stworów. „A teraz – krzyknął Max – niech się zaczną dzikie harce!” // „Dość tego!” – rozkazał Max i wysłał dzikie stwory do łóżka bez kolacji. A on sam, król wszystkich dzikich stworów, poczuł się samotny i zapragnął być tam, gdzie ktoś kocha go ponad wszystko. I wtedy z bardzo daleka, z drugiego końca świata, dotarł do niego smakowity zapach jedzenia, więc Max zrezygnował z bycia królem krainy dzikich stworów. // Lecz dzikie stwory wrzasnęły: „Prosimy cię, zostań z nami!”, „Zjemy cię!”, „Tak cię kochamy!”. A Max odpowiedział: „Nie!”. Dzikie stwory zaczęły strasznie ryczeć i zgrzytać swymi strasznymi zębami, wywracać strasznymi oczami i wygrażać strasznymi pazurami, ale Max wsiadł do swojej łódki i pomachał im na pożegnanie, // a potem pożeglował z powrotem na drugą stronę roku, z tygodnia w tydzień, przez dzień // aż do nocy w swoim własnym pokoju, gdzie czekała na niego kolacja, // która była jeszcze ciepła¹⁵.

Narracja w *Czarnej księżce* jest znacznie bardziej skondensowana, oparta na powtarzalnych konstrukcjach frazowych i – przede wszystkim – nie ma bohaterów, których losy śledzić mógłby czytelnik. Autorka snuje opowieść o kolejnych miejscach i przedmiotach w świecie przedstawionym, a jedynne „postacie” wykonujące w tym świecie jakieś czynności pojawiają się na pozbawionej już tekstu grafice z przedostatnich stron – tylko po to, by na stronach następnych zniknąć w (niemal) jednolitej czerni. Czerń zresztą, zgodnie z sugestią zawartą w tytule, jest tu elementem kluczowym i jedynym przymiotnikiem opisującym wygląd świata. Pozostałe informacje czerpie czytelnik z czarno-białych w większości ilustracji, stylizowanych na szkice wykonane węglem, w których perspektywa zastosowana do ukazania obiektów odzwierciedla kolejne etapy wędrówki przez widziany oczyma odbiorcy świat. Opowieść Kaczmarek brzmi następująco:

Była czarna, czarna góra. // A na tej czarnej, czarnej górze // czarny, czarny las. // A w tym czarnym, czarnym lesie // czarna, czarna chata. // A w tej czarnej, czarnej chacie // czarny, czarny korytarz. // A na końcu tego czarnego, czarnego korytarza

¹⁵ M. Sendak, *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*, przeł. J. Jędryas, Warszawa 2017 (strony nienumerowane).

// czarny, czarny pokój. // A nad tym czarnym, czarnym pokojem // czarny, czarny strych. // A na tym czarnym, czarnym strychu // czarna, czarna szafa. // A w tej czarnej, czarnej, // czarnej szafie... //¹⁶

Po przewróceniu ostatniej strony zawierającej tekst oczom czytelnika ukazuje się jedyna kolorowa ilustracja w *Czarnej książce*, na której grupka zwierząt (jeleń, ćmy, sikorki, para prosiąt, jeź, lis, żubr) z czapeczkami urodzinowymi na głowach otacza zającą otwierającego pyszczek, aby zdmuchnąć płomień świecy ze stojącego przed nim tortu. Na kolejnych stronach panuje już całkowita czerń (jak domyśla się czytelnik: po zdmuchnięciu świecy przez solenizanta) i tylko w miejscach, gdzie na uprzedniej grafice znajdowały się oczy zwierząt widnieją teraz żółtozłote plamy. W utworze Sendaka również pojawiają się strony pozbawione narracji słownej. Moment ogłoszenia przez nowo mianowanego króla czasu „dzikich harców” oraz ich zakończenia („Dość tego!”) oddzielają trzy duże, umieszczone na osobnych stronach ilustracje. Ukazują one Maxa w asyście dzikich stworów kolejno tańczących w świetle księżyca, wspinających się na gałęzie drzew i maszerujących w orszaku z chłopcem dosiadającym triumfalnie grzbietu jednego z podwładnych. W obu publikacjach interpretacja grafik jest zatem nie mniej istotna – w *Czarnej książce* może nawet istotniejsza – niż lektura tekstu. Wyłącznie z nich dowiaduje się czytelnik, jak wyglądają „dzikie harce” i co znajduje się u kresu wędrówki przez czarne miejsca.

Dostosowane do potrzeb docelowej grupy odbiorców elementy grozy wprowadzają autorzy *explicite*, stosując odwrotne zabiegi fabularne: albo umieszczając „straszne” postacie w skądiną radośnie barwnym krajobrazie (dzikie stwory i ich kraina), albo kolorowe postacie w świecie zatrwająco mrocznym i posępnym (zwierzęta w czarnej szafie). Nietrudno również w obu książkach wskazać kulminacyjny moment „grozy”, po którym niepokój dziecięcych czytelników zostaje rozładowany, a opowieści – niepozbawione wątków onirycznych¹⁷ – zmierzają do szczęśliwego finału z nienachalnym i niejednoznacznym przesłaniem moralizatorskim. W narracji Sendaka jest to moment pierwszego spotkania Maxa z potworami. Dzikie stwory „zaczęły strasznie ryczeć i zgrzytać swymi strasznymi zębami, wywracać

¹⁶ R. Kaczmarek, *Czarna książka*, Warszawa 2018 (strony nienumerowane).

¹⁷ „Imaginacyjna podróż Maxa do krainy dzikich stworów jest spotkaniem z *ideą* dziczy, a nie dziczą jako fizycznym miejscem” – pisze Liam Heneghan – „Zadumany Max wyobraża sobie, że jest przenoszony *gdzie indziej*, bowiem to jest właśnie klasyczny motyw myślenia o dziczy: dzicz to miejsce, w którym nas nie ma. Pomimo początkowo przerażających aspektów, dzikie stwory mieszkają w miejscu, które nie jest całkowicie zastraszające” (por. L. Heneghan, *Our Imaginations Need to Dwell Where the Wild Things Are. How Children's Literature Leads Us to the Uncanny*, <www.lithub.com/our-imaginations-need-to-dwell-where-the-wild-things-are> [dostęp: 10.12.2024]).

strasznymi oczami i wygrażać strasznymi pazurami”, ale szybko okazały się nietrudnymi do ujarzżenia przeciwnikami, następnie wiernymi poddany-
mi, wreszcie zaś nudnym towarzystwem, które chłopiec z ulgą opuszcza, by
wrócić – już jako jednostka zsocjalizowana, rezygnująca ze zwierzęcej części
swojej natury – do kultury i cywilizacji świata ludzi (na ostatniej ilustracji
Max zaczyna zdejmować swój symboliczny kostium wilka). W utworze
Kaczmarskiej kulminacyjny moment „grozy” przypada na strony ukazujące
kolejną szafę i rzeźbione w kształt lwich paszcz klamki u jej drzwi. Nie tylko
szafie poświęca autorka o stronę ilustracji więcej, niż pozostałym mrocznym
miejscom, ale również przymiotnik „czarna” wymieniony jest w jej opisie je-
den dodatkowy raz. W ten sposób pisarka niespodziewanie zakłóca przyjęty
rytm opowieści, zaburza powtarzalny schemat frazowy, do którego czytelnik
zdażył już się przyzwyczaić i wyraźnie ostrzega go, że dotarł w lekturze do
„najczarniejszego” miejsca („a w tej czarnej, czarnej, czarnej szafie...”) oraz
oczekującego na ujawnienie punktu docelowego wędrówki. Finałny obraz
szczęśliwych zwierząt świętujących urodziny w głębi szafy wprowadza pa-
letę jaskrawych kolorów do czarno-białego świata, nutę humoru do ponurej
fabuły i konkluzyjną sugestię, iż przetrwanie negatywnych emocji skutku-
je nagrodą w postaci pojawienia się pozytywnych, a lęk przed ciemnością
można i warto przezwyciężyć¹⁸.

4

„Dzieci zawsze będą się bały ciemności” – twierdzi Lovecraft – a nie-
zależnie od wieku wszyscy „ludzie o umysłach wrażliwych na dziedziczne
impulsy zawsze będą drzeć na myśl o ukrytych i niezgłębionych światach
pełnych dziwnego życia”¹⁹. *Tam, gdzie żyją dzikie stwory i Czarna książka*
skutecznie wykorzystują tę właściwość ludzkiej psychiki. Chociaż jednak
bestiarium u Sendaka i wszechobecną ciemność w dziele Kaczmarskiej łatwo
intuicyjnie wskazać jako nośniki atmosfery grozy oraz motywy typowe dla
poetyki horroru, to z naszej perspektywy interpretacyjnej najważniejsze jest
to, co dzieje się w obu utworach z a n i m oczom odbiorcy ukaże się gromada
potworów lub uchylą się drzwi tajemniczej szafy (w terminologii Carrolla:
zanim narracja osiągnie punkty „potwierdzenia” i „konfrontacji”). W tych

¹⁸ Jak ujmuję to Julita Pasikowska-Klica, „to bardzo tajemnicza książka, która pozwala najmłodszym poczuć dreszczyk emocji, ale zarazem przyzwyczaić ich do ciemności. Pokazać, że mimo naszej niewiedzy, co się w niej kryje, nie ma powodów do obaw. [...] Uczy oswajać strach i pokazuje, że w szafie wcale nie ma potworów” (J. Pasikowska-Klica, „Czarna książka” – recenzja, <www.bajkochlonka.pl/2018/12/02/czarna-ksiazka-recenzja> [dostęp: 10.12.2024]).

¹⁹ H.P. Lovecraft, dz. cyt., s. 496.

bowiem kulminacyjnych fragmentach fabuły nastrój niepokoju jest już zbudowany, a proces ten dokonał się wcześniej wskutek stopniowej i finezyjnej transformacji krajobrazów składających się na tło świata przedstawionego. Częściowo lub pośrednio autorzy informują czytelników o tej transformacji w tekście utworów, ale niektóre jej aspekty pozostają dyskretnie zaszyfrowane w kodzie graficznym i jeśli nie zostaną dostrzeżone i ujawnione, wywierają swój efekt w sposób nieuświadomiony, możliwy do określenia jako wysublimowana artystyczna manipulacja światem przedstawionym.

Opowieść Sendaka odwołuje się do czytelniczego lęku przed rozległą przestrzenią. Miejsce akcji rozrasta się sukcesywnie, a sceneria przytulnego i bezpiecznego pokoju dziecięcego przeobraża się w krajobraz ogromnej dżungli. Pozornie pisarz uprzedza o tej niezwyklej zmianie wprost: „tego samego wieczoru w pokoju Maxa zaczął rosnać las. // Rósł // i rósł, aż z sufitu zwieszały się liany, ściany zaś zmieniły się w bezkresny świat”. I rzeczywiście: grafiki na kolejno odwracanych stronach ukazują, jak tkanina dywanu staje się trawą, framuga drzwi i nogi łóżka rosną w górę na kształt pni drzew, stół nagle zasłania gęsty krzew, sufit pokrywa bujne listowie – aż do momentu, gdy ostatnie charakterystyczne elementy pokoju znikają wśród tropikalnej roślinności. Jednak podczas gdy odbiorca koncentruje uwagę na treści tekstu i obrazów, ilustrator wprowadza jeszcze jedną modyfikację – stadialnie powiększa rozmiar grafik w obrębie stron (zob. il. 1):



Il. 1. Rozmiar ilustracji w obrębie następujących po sobie stron *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*

Źródło: M. Sendak, *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*, Warszawa 2017

W dalszych partiach opowieści ilustracje są coraz większe, aż – wraz z przybyciem Maxa do krainy dzikich stworów – wypełniają całe dwie sąsiadujące strony. Świat przedstawiony utworu Sendaka powiększa się nie tylko dlatego, że twierdzi tak narrator („ściany zmieniły się w bezkresny świat”) i ukazują to obrazy, ale również dlatego, że efekt przekraczania kolejnych ograniczeń dotyczy skali i proporcji szaty graficznej książki. Ponieważ zaś usuwanie marginesów kosztem rosnących ilustracji dokonywane jest stopniowo i – przede wszystkim – na kolejnych stronach, widocznych dopiero po odwróceniu kartki (co utrudnia porównanie obrazów i zauważenie zamiany ich wielkości), jest to proces łatwo wymykający się świadomości czytelnika.

Świat przedstawiony staje się coraz straszniejszy, ponieważ jest coraz większy i w pewnym momencie wykracza już poza wszystkie ustalone granice przestrzenne: fikcjonalne, ujęte słowami fabuły literackiej i krajobrazami na rysunkach, oraz pozatekstowe, realne granice materialnego przedmiotu, jakim są obszary papierowej karty książki zadrukowane wedle tylko na pozór ustalonych konwencji typograficznych i przyjętego wzoru komunikacji wizualnej.

W przeciwieństwie do Sendaka, który podsuwa czytelnikowi wzmiankę o transformacji dziecięcego pokoiku w „bezkresny świat” (choć nie przed, lecz już w trakcie tego procesu), Kaczmarska nie powiadamia otwarcie o tym, że świat przedstawiony jej utworu ulega stopniowemu zmniejszeniu. Tak się jednak dzieje (zob. il. 2): od landszaftu gór, przez leśny krajobraz do widoku na małą chatkę w sercu głuszy. W niej zaś przestrzeń wolnego wnętrza dalej karleje, wraz z perspektywą zbiegających się ścian wąskiego korytarza przechodzącego najpierw w pokój, następnie czarny otwór sufitowego wejścia do lamusa na strychu – także ciasnego, bo dodatkowo wypełnionego zdezelowanymi rekwizytami (lustro, fotel na biegunach, manekin, krzesła, zniszczony obraz itp.) – aż w zasięgu wzorku odbiorcy znajdzie się wyłącznie tonący w półmroku kontur szafy (zob. il. 2):



Il. 2. Ilustracje na kolejnych stronach *Czarnej książki*

Źródło: R. Kaczmarska, *Czarna książka*, Warszawa 2018

Czerń ogranicza pole widzenia czytelnika obserwującego etapy drogi na strych, punktowe plamy bieli natomiast wskazują kierunek – skupiają uwagę na tym fragmencie obrazu, który jest najważniejszy dla rozwoju opowieści, gdyż zostanie przedstawiony na następnej ilustracji. Za każdym razem jest to nieco bogatszy w detale, ale tylko mały wycinek uprzednio większej panoramy: w owalnej szczelinie jaśniejącej między drzewami lasu pojawia się dom, dom wypełni grafikę kolejnej strony, zaś bielejące w jego ścianie okno ukaże się dokładniej po odwróceniu kartki itd. Wrażenie zamknięcia sugerują dodatkowo całostronicowe rysunki nakreślonych z dbałością o szczegóły zamków do drzwi, dziurek od klucza, klamek i kołatek. Przede wszystkim jednak atmosferę potęgującej się ciasnoty i poczucie uwięzienia w tym kurczącym się świecie stwarzają powtarzające się, pionowe i naprze-

mienne smugi bieli i czerni: wysokie pnie drzew i długie prześwitły między nimi, czarne szprosy krzyżujące się na jasnym przeszkleniu okna, białawe listwy boazerii ściiennej poprzedzielane ciemnymi szczelinami, siatka połamanych deszczulek stelaża i ramy obrazu czy regularna pajęczyna belek więzby dachowej odznaczająca się na tle nieprzeniknionego mroku strychu – wszystkie te elementy nieodparcie przywodzą na myśl pręty klatki, a ich obecność na większości stron książki przekonująco wzmacnia nieustanny efekt ograniczania przestrzeni imitacjami więziennych krat.

Siła opowieści Kaczmarskiej tkwi nie w fabule o wędrowce przez mroczne góry, zamglone puszcze i ciemne zakamarki odludnego domostwa czy niezwykłych bohaterach napotkanych w niespodziewanym miejscu, ale w zdolności do konsekwentnego stymulowania czytelniczego lęku i ciekawości jednocześnie. Już to wystarcza, by dopatrzeć się w jej utworze znamion klasycznej literatury grozy i elementów wzorcowej opowieści niesamowitej. „Najważniejszym czynnikiem jest atmosfera, ponieważ ostatecznym kryterium autentyczności nie jest to, czy autor zbudował właściwą intrygę fabularną, tylko to, czy zdołał wywrzeć określone wrażenie” – podkreśla autorytatywnie Lovecraft – zaś „jedynym probierzem prawdziwej niesamowitości jest to, czy w czytelniku zostało wzbudzone głębokie uczucie trwogi, [...] czy popadł w subtelny stan bojaźliwego zasluchania, jak gdyby oczekiwał trzepotu czarnych skrzydeł”²⁰. Bez wątpienia Kaczmarska robi wiele, aby to właśnie uczucie w odbiorcy podsycać: intryguje obietnicą wyjaśnienia tajemnicy, straszy nieznanym czającym się w mroku, ale również – *last but not least* – aranżuje krajobrazy świata przedstawionego tak, aby intensyfikowały klaustrofobiczny lęk przed zamknięciem w malejącej przestrzeni, ograniczanej coraz węższymi ścianami, quasi-kratami i napierającą zewsząd ciemnością.

5

Z analizy porównawczej wybranych właściwości światów przedstawionych *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* Maurice’a Sendaka i *Czarnej książki* Rity Kaczmarskiej wyciągnąć należy przynajmniej trzy interesujące wnioski.

Po pierwsze, krajobraz towarzyszący fabularnej akcji nie jest w tych opowieściach jedynie neutralnym tłem pełniącym drugorzędne funkcje estetyczne. Przeciwnie, odgrywa istotną rolę w budowaniu nastrojowości utworu, steruje percepcją czytelnika, a przede wszystkim nie jest elementem statycznym, gotowym, danym od początku wyłącznie jako stabilna oprawa,

²⁰ „Oczywiście im pełniej i spójniej taka atmosfera występuje w utworze, tym większym jest on dziełem sztuki w swej dziedzinie” (tamże, s. 497–498).

banalny sztafaż dla niesamowitych przygód postaci. Świat przedstawiony stopniowo, lecz konsekwentnie ulega powolnym, ale wyraźnym przemianom. W rezultacie jego ewolucja okazuje się rudymentarnym instrumentem oddziaływania na wyobraźnię i odczucia odbiorców. Nawet jeśli dla starszego czytelnika związek między warstwą słowną a grafiką jest mniej istotny lub słabiej dostrzegalny, gdyż dorośli statystycznie częściej „mają trudności z natychmiastową integracją rysunków i [...] elementów tekstowych”, to dzieci – podkreśla Danuta Kucała – „zaznajomione z tą techniką odbioru nie mają takich problemów – umieją szybko powiązać obraz z warstwą językową”²¹. W rezultacie to, co dzieje się z krajobrazem świata przedstawionego w książkach ilustrowanych wpływa na dziecięcych odbiorców w szczególnym stopniu, a jeśli chodzi o ewokowanie grozy, jest zapewne nawet bardziej efektywne niż sztapowe straszenie widokiem i opisem potworów: subtelniejsze, mniej ostentacyjne, obecne na niemal każdej stronie i działające podczas całego procesu lektury, choć rzadko eksponowane jako narracyjne apogeum w przemożny sposób skupiające uwagę.

Po drugie, jeśli przeobrażenie świata przedstawionego polega na jego niespodziewanym rozroście lub nieoczekiwanym pomniejszeniu, emocje niepokoju, napięcia i strachu są wzbudzane poprzez wykorzystanie literackiej symulacji mechanizmów dwóch spośród częściej występujących irracjonalnych lęków: agorafobii i klaustrofobii. Ażeby ten psychologiczny skutek został możliwie najpełniej osiągnięty, proces niepohamowanego powiększania lub – przeciwnie – przytłaczającego ograniczania rozmiarów miejsca, w której toczy się akcja opowieści, dokonywać się powinien bez ogniskowania na nim uwagi odbiorców. Ani autorzy, ani wydawcy nie wspominają więc o nim czytelnikom; potwory i mrok odwracają uwagę od tego, co potencjalnie nie mniej niepokojące. Podczas gdy odbiorców uprzedza się, iż będą mieli do czynienia z „niezwykłą wyprawą chłopca do krainy dzikich stworów” lub „ciemnością, i tym, co może się w niej czaić”²², kwestie radykalnej modyfikacji przestrzeni, w której obie odkrywcze wycieczki się odbywają, nie zostają *explicite* zdemaskowane. Nieco podobnie do audiowizualnych komunikatów przekazywanych drogą sugestii podprogowej (subliminalnej), ewentualne lęki czytelników wzmagają reakcję na niezupełnie uświadomione metamorfozy krajobrazowego tła obu fabuł, a tym samym służą za bodziec do jeszcze skuteczniejszego sterowania uczuciami strachu lub zaniepokojenia podczas lektury. Jak zauważa Liam Heneghan, „stare i nowe opowieści potwierdzają,

²¹ D. Kucała, *Tekst a obraz w percepcji tłumaczenia komiksów*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. X, *Między słowem a obrazem*, red. U. Kropiwiec i in., Kraków 2005, s. 107–108.

²² Cyt. za: Wydawnictwo Dwie Siostry, <www.wydawnictwodwiesiostry.pl/katalog/tam-gdzie-zyja-dzikie-stwory.html>; <www.wydawnictwodwiesiostry.pl/katalog/czarna-ksiazka.html> [dostęp: 10.12.2024].

że dla człowieka zawsze istnieje ja i nie-ja, ognisko domowe i szerszy świat, to, co kojące, i to, co przerażające”²³. W dziełach Sendaka i Kaczmarskiej motyw przejścia od przestrzeni małego domu do gigantycznego świata (lub odwrotnie) wykorzystany jest tym wydajniej, im bardziej sygnały jego obecności pozostają utajone: przestrzega się przed potworami, ale straszy także bezkresem; powtarza, jak zatrważająca jest wszechobecna ciemność, lecz w istocie wykorzystuje również lęk przed zamknięciem w klatce.

Wartości diagnostycznej i terapeutycznej tego rodzaju literatury nie należy nie doceniać. Jak podkreśla Bruno Bettelheim, jeśli opowieść dla dorastającego czytelnika ma rzeczywiście „wzbogacić jego życie, musi pobudzić jego wyobraźnię, pomóc dziecku w rozwijaniu inteligencji i porządkowaniu uczuć, musi mieć związek z jego lękami i dążeniami oraz umożliwić mu pełne rozeznanie własnych trudności”²⁴. Lektura *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* i *Czarnej książki* znaleźć więc może zastosowanie w praktyce biblioterapii ogólnorozwojowej²⁵, ponieważ pozwala zarówno samym dziecięciem odbiorcom „poznać własne potrzeby, motywy działania, konflikty wewnętrzne, lęki, emocje i myśli”²⁶, jak i „wzbogacić wiedzę rodziców na temat psychologicznego funkcjonowania dzieci – prawidłowości rozwoju psychologicznego, doświadczanych potrzeb, lęków”²⁷. Analiza i rozpoznanie, co w istocie niepokoi młodego czytelnika podczas lektury utworów Sendaka i Kaczmarskiej stanowić może wskazówkę diagnostyczną, a wieńczący obie opowieści *happy end* wspomagać pracę nad lękami, także tymi związanymi z przestrzenią. Jak bowiem zauważa Katarzyna Krasoń, literacki motyw „onirycznej wędrówki znakomicie wpisuje się w potrzebę niezwykłości, ale

²³ I dalej: „idea dziczy w opowieściach dla dzieci artykułuje, a jednocześnie wzmacnia, zawrotne aspekty szerszego świata, ale tak samo często te historie oferują pociechę w poruszaniu się po grozie terra incognita, która otacza dziecko” (org. „stories old and new confirm that for the human being, there is always a self and a non-self, a hearth and a wider world, the soothing and the fearsome. The idea of wilderness in children’s stories articulates, and at the same time amplifies, the vertiginous aspects of the wider world, but, as often as not, these stories provide succor in navigating the terrors of the terra incognita that surrounds the child”). L. Heneghan, dz. cyt.

²⁴ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Daneek, Warszawa 1985, s. 41–42.

²⁵ „Jednym z rodzajów biblioterapii jest biblioterapia ogólnorozwojowa (wychowawcza), adresowana do osób zdrowych, ale borykających się z różnymi problemami, np. lękami” (W. Matras-Mastalerz, *Zacztyj się zdrowo! Lecznicza moc lektur dla dzieci, młodzieży i rodziców*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2011, nr 11, s. 23).

²⁶ D. Karkut, *Możliwości terapeutyczne literatury dla dzieci i młodzieży w pracy z uczniem o specjalnych potrzebach edukacyjnych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N” 2021, nr 6, s. 330.

²⁷ A. Bautsz-Sontag, *Literatura w terapii dzieci – warsztaty otwarte*, Katowice 2015, s. 14.

także pozwala na grę z fantazją, ukierunkowaną niewątpliwie na oswojenie czytelnika z sytuacją trudną, nieznaną i budzącą lęk²⁸.

Po trzecie wreszcie, artystyczne manipulowanie światem przedstawionym utworów w sposób wykorzystujący strach przed zmianami rozmiarów otaczającej człowieka przestrzeni czyni z *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* i *Czarnej książki* nietuzinkowe wprowadzenie do klasyki literatury grozy. Skuteczne budowanie atmosfery niepokoju wespół z finalnym nagrodzeniem odwagi młodego czytelnika uśmierzeniem lęku stanowi frapującą i atrakcyjną grę z emocjami zbliżoną do tej, która wabi wielbicieli kanonu „opowieści niesamowitych”. To wstępne zapoznanie i oswojenie z poetyką horroru ma tym większe szanse przerodzić się w dalsze poszukiwania lekturowe, im bardziej jest ekscytujące. Intensywne przeżycie wizyty Maxa w krainie dzikich stworów oraz odwiedzin w czarnej chacie – dodatkowo wzmocnione nieuświadomionymi skojarzeniami agora- lub klaustrofobicznymi – znaleźć może swoją dojrzałą kontynuację w fascynacjach, na przykład, zamieszkaną przez nieludzkie istoty zatrwajającą przestrzenią monumentalnych *Gór szaleństwa* lub oceanicznych *Otchłani* Lovecrafta albo śledzenia w nowelach *Studnia i wahadło* czy *Przedwczesny pogrzeb* Edgara Allana Poea koszmaru uwięzionych w ciemnościach. Jak bowiem dowodzą twórcy opowieści grozy – tych dla dorosłych i tych dla dzieci – poznawanie ludzkich lęków i odkrywanie tajemnic świata wyjątkowo często idą ze sobą w parze. I choć „obszar nieznanego od tysięcy lat się kurczy, większa część przestrzeni kosmicznej i tak stanowi nieskończony rezerwuar tajemnicy, a wszelkie przedmioty i procesy, które niegdyś wydawały się tajemnicze, wciąż jeszcze porasta gruby osad potężnych, dziedzicznie przejętych skojarzeń”²⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
Bautsz-Sontag A., *Literatura w terapii dzieci – warsztaty otwarte*, Katowice 2015.
Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danecki, Warszawa 1985.
Carroll N., *Filozofia horroru*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007.
Izdebska A., *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002.
Kaczmarek R., *Czarna książka*, Warszawa 2018.

²⁸ K. Krasoń, *Biblioterapia*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 2, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2009, s. 279.

²⁹ H.P. Lovecraft, dz. cyt., s. 495.

- Karkut D., *Możliwości terapeutyczne literatury dla dzieci i młodzieży w pracy z uczniem o specjalnych potrzebach edukacyjnych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N” 2021, nr 6.
- Krasoń K., *Biblioterapia*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 2, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2009.
- Kućała D., *Tekst a obraz w percepcji tłumaczenia komiksów*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. X, *Między słowem a obrazem*, red. U. Kropiwiec i in., Kraków 2005.
- Lovecraft H.P., *Nadprzyrodzona groza w literaturze*, [w:] tegoż, *Przyszła na Sarnath zagłada. Opowieści niesamowite i fantastyczne*, przeł. M. Płaza, Poznań 2016.
- Matras-Mastalerz W., *Zaczytaj się zdrowo! Lecznicza moc lektur dla dzieci, młodzieży i rodziców*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historico-litteraria” 2011, nr 11.
- Mattis S., Ollendick T., *Lęk i fobie nastolatków*, przeł. E. Zaremba-Popławska, Gdańsk 2004.
- Olkusz K., *O grozie i postgrozie. Dyskursy – konwencja – estetyka*, [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Kraków 2018.
- Sendak M., *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*, przeł. J. Jędryas, Warszawa 2017.
- Stern R., *Fobie. Przypadki, przyczyny, leczenie*, przeł. T. Chawziuk, Poznań 2001.
- Szargot M., *Fantastyka*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019.
- Telch M.J., Cobb A.R., Lancaster C.L., *Agoraphobia*, [w:] *The Wiley Handbook of Cognitive Behavioral Therapy*, t. 2, red. J. Smits, Oxford 2013.
- Wiederhold B.K., Bouchard S., *Advances in Virtual Reality and Anxiety Disorders*, New York 2014.

NETOGRAFIA

- Heneghan L., *Our Imaginations Need to Dwell Where the Wild Things Are. How Children's Literature Leads Us to the Uncanny*, <www.lithub.com/our-imaginations-needed-to-dwell-where-the-wild-things-are> [dostęp: 10.12.2024].
- Pasikowska-Klica J., „Czarna książka” – recenzja, <www.bajkochlonka.pl/2018/12/02/czarna-ksiazka-recenzja> [dostęp: 10.12.2024].
- Wydawnictwo Dwie Siostry, <www.wydawnictwodwiesiostry.pl> [dostęp: 10.12.2024].

Arkadiusz Luboń – dr hab. Afiliacja: Uniwersytet Rzeszowski. Literaturoznawca, przekładoznawstwo. Dyrektor Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor książek *Przekraczanie obcości. Problemy przekładu w programach i twórczości poetów Nowej Fali* (2013), *Poza protokołem tłumacza. Refrakcje znaczeniowe w teorii i praktyce przekładu poetów kręgu „Kontynentów”* (2019) oraz serii artykułów o historii i specyfice polskiej recepcji przekładowej poezji, prozy i komiksów autorów anglosaskiego kręgu kulturowego. ORCID: 0000-0002-9539-7973. E-mail: <alubon@ur.edu.pl>.

Arkadiusz Luboń – PhD, dr hab. Affiliation: University of Rzeszów. Literary studies, translation studies. Head of the Institute of Polish Studies and Journalism at the

University of Rzeszów. Author of the books *Przekraczanie obcości. Problemy przekładu w programach i twórczości poetów Nowej Fali* (2013) and *Poza protokołem tłumacza. Refrakcje znaczeniowe w teorii i praktyce przekładu poetów kręgu „Kontynentów”* (2019), as well as a series of articles on the history of the Polish translational reception of poetry, prose, and comics books by authors from the anglophone writers. ORCID: 0000-0002-9539-7973. E-mail: <alubon@ur.edu.pl>.