

CZY / tam tu

literatura dziecięca i jej konteksty



NR 1-2/2020

ISSN 2543-943X

CZY / tam tu

literatura dziecięca i jej konteksty



NR 1–2/2020

Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty
Półrocznik Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ISSN 2543-943X, Nr 1-2/2020

Redaktor naczelna: prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel (UJ)
Zastępca redaktor naczelnej: prof. dr hab. Bogumiła Kaniewska (UAM)
Sekretarz redakcji: mgr Marta Kotkowska (UJ)

Redakcja:

prof. dr hab. Anna Janus-Sitarz (UJ), dr hab. Piotr Oczko, prof. UJ
dr Anna Pekaniec (UJ), dr Alicja Fidowicz (UJ), mgr Dorota Pielorz (UJ),
mgr Aleksandra Wieczorkiewicz (UAM), mgr Magdalena Kuczaba-Flisak (UJ)

Rada Naukowa:

dr hab. Krzysztof Biedrzycki, prof. UJ
prof. dr hab. Grzegorz Leszczyński (UW)
prof. dr hab. Jolanta Ługowska (UWr)
prof. dr Monika Woźniak (Uniwersytet La Sapienza w Rzymie)
dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK
dr hab. Krystyna Zabawa, prof. Ignatianum (AIK w Krakowie)

Recenzentki numeru:

dr hab., prof. UŚ Iwona Gralewicz-Wolny (UŚ w Katowicach)
dr hab., prof. UŚ Małgorzata Wójcik-Dudek (UŚ w Katowicach)

Redakcja naukowa tomu: mgr Dorota Pielorz (UJ)

Projekt okładki, adaptacja projektu graficznego, skład: mgr Marta Kotkowska

Korekta: mgr Dorota Pielorz

Wydawca i adres redakcji:

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
Ośrodek Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej
ul. Gołębia 20, 31-007 Kraków
www.ctct.polonistyka.uj.edu.pl
<https://www.facebook.com/oblmdm>

Czasopismo ukazuje się
w otwartym dostępie (*open access*)



Czasopismo patronatem objęła
Polska Sekcja IBBY





spis treści

literatura

Dorota Pielorz / 6

O seryjności i seriach literackich dla dzieci i młodzieży
w okresie PRL na przykładzie „Portretów”

Anna Sałatarow / 34

Trauma i pamięć w utworach Henryka Grynberga
i *Arce czasu* Marcina Szczygielskiego

konteksty

Monika Woźniak / 49

Winicjusz się rumieni: włoskie adaptacje
Quo vadis dla dzieci i młodzieży

recenzje/felietony

Katarzyna Kuczyńska-Koschany / 76

Półka z książkami

Model dziecięcy – Irena Słońska, *Dzieci i książki*

varia

Anna Pekaniec / 97

Dzieciństwo i dorastanie w polskiej
prozie najnowszej (rozmowa z Anną Cieplak,
Anną Marchewką i Aleksandrą Zielińską)

Alicja Fidowicz / 134

Sprawozdanie z Międzynarodowego Sympozjum
*Večnaslovniška odprtost pravljic (Różnorodna
otwartość baśni)*



literatura

Dorota Pielorz

Portrety Series as an Example of Literary Series for Young Audiences in Polish People's Republic

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0003-1457-0955

summary

The article revolves around the concept of the seriality. After discussing its positive and negative aspects the author focuses on the series of books for teenagers called *Portrety* [Portraits] which was issued from 1970s to 1990s, firstly by Scout Publishing House “Horyzonty”, later by Młodzieżowa Agencja Wydawnicza [Youth Publishing Agency]. She indicates the main research problems and some important dimensions of the series, such as the political purport of some parts of the series or the way they form the depiction of Polish society, especially the family, in the second half of the 20th century.

keywords

seriality – Polish literary series – *Portrety* [Portraits] – Scout Publishing House “Horyzonty” – Youth Publishing Agency – youth literature of Polish People's Republic

streszczenie

Artykuł koncentruje się wokół zjawiska seryjności. Po omówieniu jego pozytywnych i negatywnych aspektów autorka poświęca uwagę serii powieści młodzieżowych „Portrety”, wydawanej od lat 70. do 90. XX wieku przez Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”, a później Młodzieżową Agencję Wydawniczą. Zwraca uwagę na kwestię niejednoznacznego adresu czytelniczego poszczególnych części serii, sygnalizuje ponadto kilka innych problemów badawczych związanych z „Portretami”, takich jak polityczna wymowa niektórych tomów czy przedstawiony w nich obraz polskiego społeczeństwa, zwłaszcza rodziny, drugiej połowy XX wieku.

słowa kluczowe

seryjność – polskie serie literackie – „Portrety” – Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty” – Młodzieżowa Agencja Wydawnicza – literatura młodzieżowa okresu PRL

biogram

Dorota Pielorz (Powieśnik) – absolwentka polonistyki-komparatystyki, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą serii powieści młodzieżowych z okresu PRL „Portrety”. Interesuje się szeroko pojętą literaturą dziecięcą oraz młodzieżową, zarówno polską, jak i zagraniczną. W tym kontekście do obszaru jej zainteresowań naukowych należy również problematyka przekładu, zaś szczególne miejsce w badaniach zajmuje twórczość Lucy Maud Montgomery – analizowała tłumaczenia *Anne of Green Gables*, a także przemiany polskiej recepcji pisarstwa tej autorki. Brała udział w polskich i międzynarodowych konferencjach literaturoznawczych oraz przekładoznawczych. Publikuje artykuły związane z tymi dziedzinami.



o seryjności i seriach

literackich dla dzieci i młodzieży
w okresie PRL na przykładzie
„Portretów”

wprowadzenie

Seryjność to jeden z fundamentów, na których opiera się kultura. Powieści, obrazy, filmy, gry... – wszystkie one mogą układać się w serie, mające zwykle zarówno wiernych fanów, z niecierpliwością oczekujących na kolejny tom, część czy odcinek, jak i zagorzałych przeciwników, wytykających twórcom serii wtórność, niższy poziom artystyczny kolejnych ogniw, brak kreatywności, wywoływanie efektu przesilenia oraz znudzenia oferowanym „produktem”¹. Trudno się zatem dziwić, że tematyka serii, zwłaszcza literackich, oraz zjawisko seryjności/serializacji² w ostatnim czasie coraz częściej staje się

obiektem namysłu reprezentujących rozmaite dziedziny badaczy. Oprócz literaturoznawczych (jeśli mamy do czynienia ze słowem pisanym), zgłębiają oni kulturowe, socjologiczne, psychologiczne, ekonomiczne i wydawnicze aspekty oraz uwarunkowania tego interesującego zjawiska³. Mając w pamięci ową wielowymiarową refleksję na temat seryjności, w niniejszym artykule postaram się pokazać zarówno dobre, jak i złe strony mechanizmu, który określany jest przez znawców jako „jedno z najważniejszych odkryć w dziedzinie popularyzacji książki”⁴, a wraz z upływem czasu okazał się również „jedną z trwałych tendencji ruchu wydawniczego”⁵.

Niezwykle interesujący materiał do refleksji oraz badań może stanowić w tym zakresie literatura dziecięca i młodzieżowa okresu PRL. Specyfika Polski Ludowej, w której twórczość literacka, jak niemal każdy inny obszar życia społecznego, podlegała wpływom władzy, skłania do namysłu na tym, czy masowo produkowanych i rozpowszechnianych, nierzadko „zgodnych z doktryną” lub pisanych „pod tezę” książek wymagający młodzi odbiorcy nie uznawali za nieautentyczne, moralizatorskie bądź po prostu nudne. Egzemplifikacją rozważań teoretycznych będzie próba bliższego przyjrzenia się serii zatytułowanej „Portrety”, wydawanej od lat 70. do 90. XX wieku przez Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”, a później Młodzieżową Agencję Wydawniczą⁶. Zbiór ten składa się z około 30 utworów⁷ różnych autorów, zaś każdy tom – zatytułowany imieniem głównego bohatera / głównej bohaterki – przedstawia sprawy i problemy bliskie nastolatkom. Można się wobec tego zastanawiać, czy kilkadziesiąt należących do tej samej serii powieści psychologiczno-obyczajowych na przestrzeni około 20 lat to nie zbyt wiele, czy autorom kolejnych tomów udało się unikać schematyzmu, powielania wątków, fabuł i motywów. A może przeciwnie – pewna powtarzalność (dla jednych nudna, dla innych fascynująca) była nieodłącznie wpisana w tę serię, służąc podkreśleniu znaczenia poruszanych tematów, a jednocześnie wzmocnieniu wymowy (także ideologicznej) poszczególnych „Portretów”?

czym jest seria literacka?

Spośród wspomnianych wyżej koncepcji seryjności naw uwagę zasługuje z pewnością definicja serii sformułowana przez Elżbietę Jamróż-Stolarską w publikacji *Serie literackie dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*. Autorka wyczerpująco omówiła zagadnienie serii literackich, przede wszystkim od strony edytorsko-bibliograficznej, zgodnie z podtytułem *Produkcja wydawnicza i ukształtowanie edytorskie*. Tak ze względu na obiekt badań (literatura dziecięca oraz młodzieżowa), jak i czas (okres PRL), zaproponowane przez nią ujęcie zdecydowałam się uczynić punktem wyjścia do własnych analiz. Zatem według Jamróż-Stolarskiej:

seria wydawnicza tekstów literackich (seria literacka) – to grupa dzieł literackich wielu autorów, związana ze sobą tematycznie lub rodzajem, gatunkiem czy grupą literacką, realizująca określony program wydawniczy i przeznaczona dla określonego kręgu czytelniczego. Książki wchodzące w skład serii mają charakter wydawnictw zwartych, posiadają – obok tytułu własnego – tytuł i (niekiedy) liczbę porządkową serii, do której należą, a także wyróżniający je wspólny znak graficzny. Zazwyczaj książki jednej serii są zbliżone formatem, objętością, wysokością nakładu i mają ustaloną szatę graficzną. Poszczególne tomy ukazują się w dowolnych lub określonych odstępach czasu i nie mają przewidzianego terminu zakończenia edycji⁵.

W dalszej części artykułu wymienione przez badaczkę cechy zostaną dokładniej omówione w odniesieniu do serii „Portretów”. Warto natomiast już teraz zaznaczyć, iż samo zjawisko serializacji literatury daje się wartościować zarówno pozytywnie, jak i negatywnie. W tym kontekście szczególnie uderzające jest ostatnie zdanie przytoczonej definicji – fakt, że seria „nie ma przewidzianego terminu zakończenia edycji”. Teoretycznie więc mogłaby trwać w nieskończoność, co niesie konotacje zarówno dodatnie, jak i ujemne. Samo

określenie „trwać bez końca, w nieskończoność” kojarzy się raczej z nudą, monotonią bądź negatywnie postrzeganą powtarzalnością, i w tym znaczeniu jest zwykle używane (np. „spotkanie ciągnęło się w nieskończoność”). Jednocześnie nietrudno sobie wyobrazić, jak fascynujące staje się dla fana poznawanie wciąż nowych lektur z danej serii, oczekiwanie na kolejny odcinek serialu czy część gry, połączone z uczuciem smutku, obawy, czy nawet złości na myśl, że ulubiona seria mogłaby się kiedyś zakończyć. Mówiąc o nudzie, trzeba dodać, iż bywa ona szczególnie dojmująca w literaturze kierowanej do młodego odbiorcy, odstraszać go skuteczniej niż cokolwiek innego. Warto poświęcić uwagę również innym zaletom i wadom serii literackich.

serie literackie – głosy „za” i „przeciw”

Prymarną funkcją i jedną z ważnych zalet serii literackich, zwłaszcza kierowanych do niedorosłych czytelników, jest fakt, iż pomagają one już od najmłodszych lat kształtować oraz rozwijać fascynacje czytelnicze, sprzyjając popularyzacji literatury⁹. Należy podkreślić, że – jak zauważa badaczka – w tej sytuacji wydawnictwo pełni wobec czytelnika „służebną rolę”, wyszukując i podsuwając mu kolejne książki do przeczytania¹⁰. Może to być spore ułatwienie przede wszystkim dla rodziców, z których barków zdjęty jest wówczas ciężar konieczności przeszukiwania katalogów internetowych bądź księgarni w celu znalezienia dla swoich pociech kolejnych części przygód ulubionego bohatera czy wartościowej książki o interesującej dziecko tematyce. Istnieje jednak przy tym ryzyko przedkładania przez wydawców własnego zysku osiąganego dzięki kontynuowaniu serii nad troskę o dostarczanie odbiorcom wartościowych, odpowiednio wydanych publikacji, skutkujące „przeciąganiem” serii ponad miarę bądź włączaniem do nich wyraźnie słabszych, choć niekiedy bardzo popularnych pozycji, by podtrzymać uwagę młodych, niewprawnych czytelników. Trudno zatem nie zauważyć, jak dużą odpowiedzialność bierze na siebie wydawnictwo, inicjując

serię. Siła jej oddziaływania, szczególnie na młodego odbiorcę, który dopiero wchodzi w świat literatury, bywa nieraz tak duża, że nie tylko potwierdza, ale i kształtuje jego wybory, a tym samym gust czytelniczy, stając się, jak to określił w tytule swojego artykułu Leon Bielas, „kierunkowskazem czytelniczych zainteresowań”¹¹. Oczywiście ów kierunkowskaz okazuje się przydatny przede wszystkim dla wydawcy, pozwalając mu monitorować rynek, określać zapotrzebowanie na książki danego typu. Jeśli wydawnictwu uda się zyskać zaufanie czytelników, publikowanie serii może przynosić mu wiele korzyści. Serie literackie funkcjonują bowiem – na co zwraca uwagę Radosław Cybulski – niczym „znak firmowy, znak jakości, który odgrywa ważną rolę w handlu”, orientuje czytelnika przy dużej produkcji wydawniczej¹². Z tą ostatnią z pewnością mamy do czynienia również obecnie, w pierwszych dekadach XXI wieku. Mimo iż czytelnictwo w Polsce od dawna utrzymuje się na niskim poziomie, literatura dziecięca i młodzieżowa od kilkunastu lat rozwija się bodaj najbardziej intensywnie w swojej kilkowiekowej tradycji.

Wydawanie dzieł w seriach uczy systematyczności zarówno czytelnika, jak i wydawcę¹³. Niebagatelne znaczenie może mieć także błąd z pozoru fakt, że poszczególne części serii są przeważnie numerowane. Numeracja jest istotna z perspektywy odbiorcy – ułatwia mu orientację w wielotomowych nieraz wydawnictwach seryjnych i śledzenie ich chronologii oraz sprzyja wyrabianiu nawyku czytania i kolekcjonowania książek¹⁴. Jednak zdecydowanie ważniejszą rolę odgrywają w tej sytuacji względy marketingowe: nadawanie numerów wpływa na wzrost zainteresowania serią jako całością oraz sprzedaż kolejnych tomów, ponieważ dzięki temu zabiegowi bardziej widoczne okazują się luki w zbiorach, które czytelnicy próbują uzupełnić¹⁵. Należy dodać, że współcześnie zazwyczaj czynią to *online*, poszukując książek danej serii na stronie internetowej wydawnictwa czy też w serwisach (takich jak Allegro czy OLX). Kolejny często podkreślany aspekt serii to jednolite ukształtowanie edytorskie, które nie tylko zapewnia

walory estetyczne oraz umożliwia identyfikację, ale i znacząco usprawnia przygotowanie tekstów do druku, pozwalając odpowiedzialnym za dany zbiór wydawcom zaoszczędzić czas oraz pieniądze⁴⁶. Dodatkowo, jak wskazałam wyżej, serie stanowią atrakcyjny obiekt refleksji akademickiej; ich specyfika sprzyja badaniom interdyscyplinarnym, w przypadku serii literackich na przykład studiom spod znaku komparatystyki literackiej, krytyki i socjologii literatury czy tekstologii.

Trudno zatem przecenić znaczenie serii literackich na rynku wydawniczym, pełnią one bowiem funkcje estetyczne, wychowawczo-edukacyjne, społeczno-kulturowe, a nawet w pewnym sensie polityczne. Warto podkreślić, że to ostatnie rozpoznanie, które w dalszej części artykułu zostanie potraktowane nieco szerzej, może dotyczyć również literatury dziecięcej i młodzieżowej, wciąż jeszcze uznawanej przez wielu za „niewinną” (choć, jak wiadomo, ów mit niewinności, naiwności tego typu pisarstwa został już dawno obalony⁴⁷). Polityczne uwikłanie „literatury czwartej” jest zazwyczaj postrzegane negatywnie, toteż daje asumpt do zwrócenia się ku wadom, niebezpieczeństwom, jakie niesie z sobą seryjność książek, zwłaszcza tych kierowanych do młodych czytelników.

Pierwsze, wspomniane już „zagrożenie” czyhające na czytelników serii, to nuda. Nierzadko się zdarza, iż w kolejnych tomach powiełane są wątki czy schematy fabularne, z których autorzy korzystali (a nawet, jak się nieraz wydaje, które już bez reszty wykorzystali) w poprzednich utworach danego zbioru. „Dalszym ciągiem” historii przyjmującym postać serii bądź cyklu⁴⁸ zarzuca się odstawanie poziomem od początkowych. Problem ten dotyczy zarówno tekstów literackich, jak i seriali, filmów itd. Owa schematyczność jest, jak wyjaśnia Edward Kuraciński, powołując się na ustalenia George’a Ritzera, jednym z prawideł kultury masowej i polega na tym, że

producenci, tworząc seryjne wytwory kultury, wykorzystują w nieskończoność te same schematy, które są dla nich gwarancją ekonomicznego sukcesu. Twórczość kulturowa

w takim układzie staje się po prostu kulturową fabrykacją, która daje się racjonalnie sterować i planować, gwarantując dzięki temu określony poziom zysków¹⁹.

Oddawanie się lekturze wyłącznie serii może również negatywnie wpłynąć na kompetencje czytelnicze odbiorcy, sprawiając, że popadnie on w swego rodzaju czytelniczą rutynę, zamknie się na odmienność, wpadając w recepcyjne schematy i tracąc zdolność (d)ocenienia innego niż prezentowany w danej serii typu pisarstwa. Wydaje się jednak, że to niebezpieczeństwo może dotyczyć tylko niektórych, szczególnie zapalonych czytelników, i niektórych serii, oferujących książki o ściśle określonej tematyce (np. „Akademia Wampirów”), odbiorcy (książki dla nastolatków, np. seria „Nie dla mamy, nie dla taty, lecz dla każdej małości”²⁰) czy też jednego gatunku albo nawet podgatunku (np. seria powieści kryminalnych). W związku z tym występować może silne, choć sztuczne antagonyzowanie środowisk, grup społecznych, płci. Przykładowo istnieje duże prawdopodobieństwo, że wrażliwego nastolatka, który chętnie sięgnąłby po książkę o tematyce obyczajowej, skutecznie zniechęci wydanie jej w zbiorze zatytułowanym „Powieści dla dziewcząt. Seria z jabłuszkiem” (wydawnictwo Novus Orbis). Remedium na takie ryzyko może oczywiście stanowić przykładanie większej wagi do tytułów serii bądź wybieranie tytułów bardziej ogólnych. Taką praktykę stosowano w literaturze dziecięcej i młodzieżowej już od dawna, wystarczy przywołać choćby serię poprzedzającą „Portrety”, nazwaną „Ważne sprawy dziewcząt i chłopców”.

Dwa wymienione wyżej niebezpieczeństwa przywodzą na myśl tak zwany „efekt bańki mydlanej”, współcześnie opisywany głównie w odniesieniu do działania Internetu, który pozornie poszerzając horyzonty, tak naprawdę często zamyka użytkowników w wirtualnych „bańkach”²¹. Podpowiadając podobną do preferowanej przez nich muzykę, filmy, teksty, znajomych o przybliżonych gustach, poglądach politycznych itd., znacząco utrudnia użytkownikom dostęp do tego, co inne. W efekcie zamiast pomóc poznawać

różnorodność stylów życia, gustów, poglądów, a przez to zwiększać empatię i tolerancję, nieraz oddziela ludzi od siebie, niemal uniemożliwiając kontakt z innym, wzmagając tym samym niechęć, a nawet wrogość między grupami odmiennie myślących osób.

Ostatnia z wartych podkreślenia ujemnych cech seryjności literatury łączy się z rynkowym, komercyjnym wymiarem twórczości literackiej, nie dotyczy jednak wydawców ani czytelników, a twórców. Narzucanie im przez wydawnictwo tematyki, sposobu narracji czy wymowy ideologicznej tekstów rzecz jasna znacząco ogranicza ich kreatywność, powoduje, iż zakwestionowane zostają zdolności i umiejętności autorów, naruszona *licentia poetica*. Tak właśnie działo się w okresie istnienia Polski Ludowej, kiedy ideologicznie nacechowane fragmenty umieszczane były w różnego rodzaju tekstach, nierzadko w sposób nieodpowiedni, nieprzemyślany, co sprawiało, że zamiast pożądanego efektu dawały wrażenie nachalnego moralizatorstwa, brzmiały nie tylko sztucznie, ale często wręcz komicznie. Egzemplifikacją tego stwierdzenia będzie przywołany w dalszej części artykułu fragment powieści z serii „Portrety”.

z historii polskich serii literackich...

Mimo posiadania, obok zalet, także niedostatków, serie są obecne na rynku wydawniczym już od wieków. Za pierwszą polską serię literacką uznaje się *Zebrań rytarów, przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszyty pisanych* zainicjowaną przez Andrzeja Załuskiego w 1752 roku. Natomiast serie adresowane do młodego czytelnika zagościły na rodzimym rynku wydawniczym w drugiej połowie XIX wieku²². W niniejszym artykule zagadnienie seryjności podejmowane jest przede wszystkim w odniesieniu do okresu istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, czyli lat 1944–1989²³. Warto zatem przynajmniej w zarysie przedstawić specyfikę polskich serii literackich dla dzieci i młodzieży tego okresu.

Dla ówczesnej produkcji wydawniczej charakterystyczne są raczej duże nakłady (przyczym serie uzyskiwały wyższe wyniki niż książki

pojedyncze). Można zauważyć, iż wysokość nakładów serii w tym czasie przyjmuje postać sinusoidy: po zakończeniu II wojny światowej produkcja wydawnicza żywo się rozwija, następnie zwalnia, później znów rośnie, na przełomie lat 70. i 80. ponownie spada, by od lat 80. XX wieku stopniowo wzrastać, wpisując się tym samym w tendencję obejmującą wszelkiego rodzaju publikacje²⁴. Oczywiście prawidłowości te połączyć można ze zmieniającą się sytuacją polityczną w drugiej połowie XX wieku (np. odwilż po 1956 roku czy przemianami po roku 1980). Zjawiska właściwe Polsce Ludowej, takie jak choćby reglamentacja skutkująca brakiem papieru potrzebnego do produkcji książek, miały wpływ również na wygląd zewnętrzny wielu wydawanych wówczas tekstów – odznaczają się one niestety mało estetyczną szatą graficzną, złą jakością papierem²⁵, trudnym do odczytania drukiem, a czasem nawet błędami składu, które czynią poszczególne strony zupełnie nieczytelными. Niezwykle ważnym aspektem niektórych serii literackich okresu PRL było ich uwikłanie ideologiczne. Książki mogły bowiem pełnić funkcje propagandowe, być nośnikami treści ideologicznych – zwłaszcza utwory kierowane do audytorium tak podatnego na oddziaływanie, „plastycznego” z powodu młodego wieku i ograniczonej świadomości społeczno-politycznej, jak dzieci młodsze, czy też „rewolucyjnie” nastawiona, zmagająca się z problemami okresu dojrzewania młodzież.

Do najpopularniejszych wśród niedoroslých czytelników w okresie PRL zaliczyć można następujące serie:

- ✂ „Poczytaj mi, Mamo” (Nasza Księgarnia, 1950–...)
- ✂ „Klub Siedmiu Przygód” (Nasza Księgarnia, 1960–1991)
- ✂ „Biblioteka Młodych” (seria międzywydawnicza, 1973–1987)
- ✂ „Portrety” (Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty” / Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1971–1991)²⁶.

To tylko kilka przykładów z bogatego repertuaru; Elżbieta Jamróz-Stolarska w swojej publikacji podaje tytuły ponad stu serii literackich o dziecięcym lub młodzieżowym adresie czytelniczym. Czas więc przyjrzeć się nieco bliżej jednej z nich – wspomnianym już kilkakrotnie „Portretem”.

„Portrety” literackie i nie tylko

Teoretyczne rozpoznania dotyczące seryjności warto wykorzystać do naszkicowania ogólnego obrazu serii „Portrety”. Prowadzone przez autorkę niniejszego artykułu badania dotyczące tej serii nie zostały jeszcze zakończone, zatem wiele spośród poniższych ustaleń będzie miało charakter raczej hipotez niż wniosków czy mocnych tez badawczych²⁷. Obecnie docieranie do rzetelnych źródeł danych dotyczących publikacji dla dzieci i młodzieży z drugiej połowy XX wieku utrudnia nie tylko upływający czas, ale również przemiany społeczno-ustrojowe i cywilizacyjne oraz tendencja do negatywnego wartościowania okresu PRL. Te ostatnie kwestie sprawiły, że wiele informacji, zdarzeń czy procesów z owego czasu uległo tabuizacji bądź zapomnieniu i dziś coraz trudniej jest je odtworzyć, zaś wiele źródeł celowo lub przypadkowo zniszczono.

„Portrety” to seria literacka, na którą składało się około 30 niedługich utworów, określanych przez badaczy jako „atrakcyjne fabularnie powieści psychologiczno-obyczajowe”²⁸, pisane tak przez autorów znanych i lubianych do dziś (jak Krystyna Siesicka czy Ewa Nowacka), jak i niemal zupełnie anonimowych, o których współcześnie trudno nawet znaleźć szczegółowe informacje (np. Ryszard Wojciech Kowalski). Projekt zapoczątkowano w 1971 roku – ukazała się wówczas *Agnieszka* Krystyny Siesickiej oraz *Marek* Janusza Domagalika. Natomiast ostatnia z odnalezionych dotychczas części serii nosi tytuł *Bogna*, została napisana przez Marylę Hempowicz i wydana w 1991 roku²⁹. Za publikacje początkowo odpowiadało Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”, a później, od 1977 roku, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, należąca do dotowanej przez PZRP Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa-Książka-Ruch”³⁰. „Portrety” wydano w łącznym nakładzie 2,3 mln egzemplarzy³¹. Serię – oprócz tytułów, z których każdy był imieniem głównego bohatera / głównej bohaterki danego utworu – spajała również jednolita szata graficzna. Książki te publikowano w kieszonkowym formacie, bez ilustracji, a jedynie z portretem protagonisty/protagonistki naszkicowanym kolorem na okładce. Fakt ten sprawia, iż zestawione razem

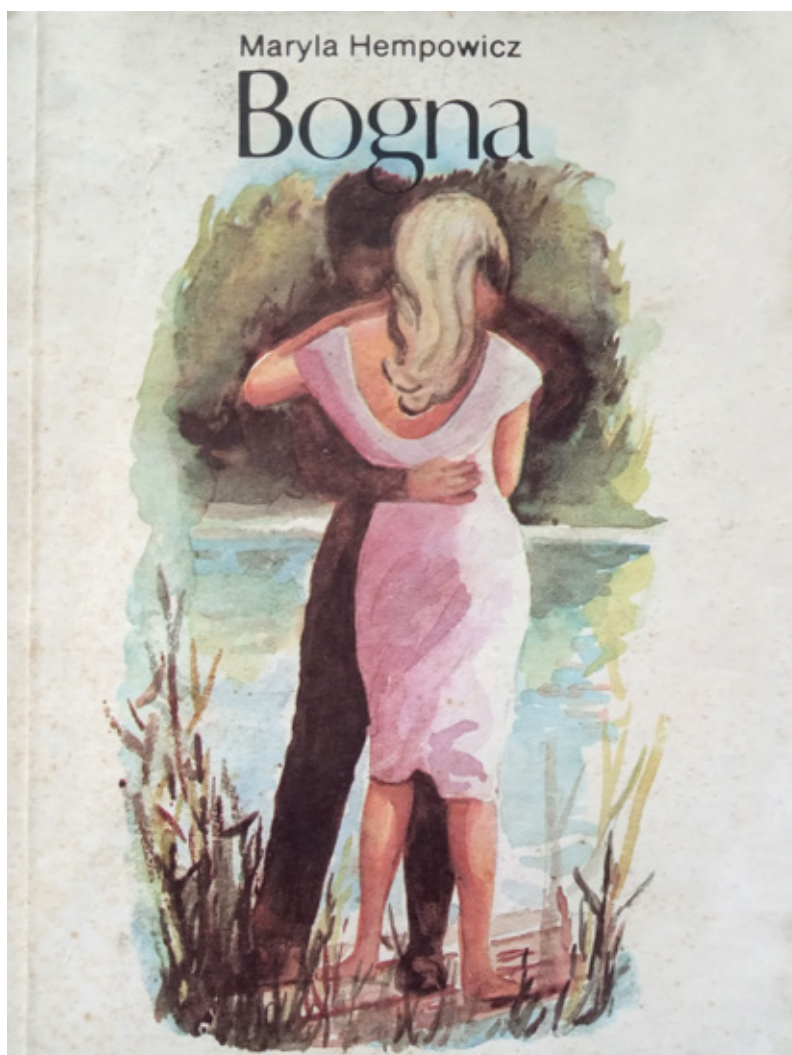
przywodzą na myśl szkolne *tableau* (il. 1), co koresponduje zarówno z tematyką (jako że „Portrety” to powieści o nastoletnich prze-ważnie bohaterach, szkoła oraz związane z nią kwestie nierzadko stanowią w nich istotny element fabuły), jak i przesłaniem serii (o którym będzie mowa w dalszej części jej charakterystyki). W 1985 roku nieznacznie uległ zmianie format (wydawca pozostał jednak przy konwencji książki kieszonkowej), a na okładce pojawiał się odtąd czarny, ujęty z profilu, zarys głównej postaci powieści (il. 2). Natomiast okładka *Bogny* nawiązuje do treści utworu – widnieje na niej dwoje ludzi stojących nad brzegiem jeziora (il. 3). Ilustracje początkowo tworzył Bogusław Orliński, zaś po zmianie układu za projekt okładki odpowiedzialna była Ewa Brzewska, a za układ typograficzny Krystyna Ziółowska. Okładkę *Bogny* zaprojektowała natomiast Joanna Olechnowicz.



Il. 1. Wybrane tomy „Portretów”.



Il. 2. Okładki „Portretów” zaprojektowane przez Ewę Brzewską.



Il. 3. Maryla Hempowicz, *Bogna*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Gdańsk 1991. Projekt okładki: Joanna Olechowicz.

Zamysł, w szczególności wspomniane już ambicje psychologiczno-obyczajowe serii, opisano *explicite* w krótkim tekście powtarzanym na tylnej okładce kolejnych tomów:

Poznajcie się: to jest Marcin, Agnieszka, Paweł, Michał, zresztą będzie ich więcej... Literackie portrety tych dziewcząt i chłopców stworzyli znani i lubiani przez Was autorzy. Nasi bohaterowie mają po piętnaście, szesnaście lat, bardzo różne zainteresowania, charaktery i postawy – tak jak to bywa wśród nastolatków. Nie wiadomo jeszcze na pewno, ile portretów i... problemów, które niesie ze sobą współczesność, zaprezentujemy Wam w tej serii, ale mamy nadzieję, że tych nowych znajomych dobrze poznacie i polubicie. A może chwile refleksji nad tą lekturą pomogą Wam choć trochę w rozwikłaniu Waszych, częstokroć bardzo ważnych i trudnych, problemów?³²

W tekście umieszczonym na tylnej okładce większości tomów³³ twórcy – nie wiadomo, czy do końca świadomie, ale bardzo wyraźnie – zaakcentowali seryjność „Portretów”. Uczynili to poprzez wskazanie na wieloautorski charakter projektu, brak określonego terminu zakończenia („nie wiadomo jeszcze na pewno, ile portretów [...] zaprezentujemy Wam w tej serii”³⁴), podkreślenie znaczenia tytułu oraz bezpośredni zwrot do grupy adresatów.

Kiedyś niezwykle popularna – w recenzjach przeczytać można o „liczonej na godziny obecności poszczególnych tytułów w księgarniach” oraz „niekończących się ogonkach czytelników podczas warszawskich kiermaszy książki”³⁵ – seria została dziś niemal zupełnie zapomniana. Pojedyncze egzemplarze znaleźć można w bibliotekach, wymaga to jednak żmudnych poszukiwań; zapytani pracownicy zwykle orientują się, o jakie książki chodzi, dodając, iż większość z nich została już wycofana. Wszystkich tomów nie posiada w swoich zbiorach nawet Biblioteka Jagiellońska, komplet „Portretów” przechowywany jest natomiast w warszawskim Muzeum Książki Dziecięcej. W poszukiwaniu tych powieści najlepiej jednak odwiedzać antykwariaty, niezawodny okazuje się także Internet – odpowiadając na ogłoszenia posiadających pojedyncze tomy użytkowników, można skompletować całą serię. Transfer

z bibliotek i księgarni do antykwariatów i na strychy dobrze ilustruje degradację, jakiej wraz z upływem czasu doznały „Portrety” – niegdyś „jedna z najpopularniejszych i najchętniej czytanych przez młodzież [serii – D.P.]”³⁶.

Warto powrócić do refleksji nad tym, jak funkcjonują „Portrety” jako seria. Już sama liczba tomów, wysokość nakładu oraz popularność pozwala mniemać, że te powieści znacząco wzbogaciły polski dorobek literacki okresu PRL, że są ważnym punktem na mapie polskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej. Jak wskazałam, w zaprezentowanym wyżej ogólnym opisie zbioru wyodrębnić można elementy stanowiące cechy konstytutywne serii, takie jak wspólny tytuł, numeracja, jednolita szata graficzna, realizacja określonego programu wydawniczego, brak wskazanego terminu zakończenia oraz przeznaczenie dla określonego kręgu czytelniczego. Warto zastrzymać się zwłaszcza przy ostatniej z wymienionych cech, bowiem dokładniejsza analiza pokazuje, że niektóre „Portrety” znacząco odbiegają w tym zakresie od dominujących w serii tendencji.

„Portrety” uznaje się zwykle za pisane dla nastolatków mających 13–15 lat³⁷. Ustalenie to wydaje się współgrać z zamysłem zarówno wydawcy, jak i pisarek oraz pisarzy odpowiedzialnych za poszczególne tomy. Bohaterami większości utworów są chłopcy i dziewczęta w tym właśnie wieku – uczniowie ostatnich klas szkoły podstawowej czy nieco starsi. Na przykład *Kajtek* Ryszarda Wojciecha Kowalskiego (1980) opowiada o uczniu szkoły zawodowej praktykującym w warsztacie i marzącym o pójściu do technikum samochodowego. Można zauważyć, że wraz z ukazywaniem się kolejnych tomów wiek bohaterów podnosi się – na przykład Lilka (M. Warneńska, 1989) to maturzystka, a jeszcze starsze są Natalia (W. Oramus, 1988), która ukończyła już studia i wyszła za mąż oraz Krystyna (M. Hempowicz, 1988) – 19-letnia początkująca pielęgniarzka. Autorzy ukazujących się w prasie recenzji zauważają „próbę podniesienia wieku adresata i sięgnięcia po postaciach bohaterów w wieku maturalnym”³⁸, oceniając ją jednak z reguły jako pomysł chybiony. Maruszewski

jest „w tej sprawie pełny [...] wątpliwości”, utrzymując, że „nowe teksty o maturzystach i tak będą czytać 14-latki, tyle że nie znajdą w nich «swoich» spraw”³⁹. Trudno nie zgodzić się z tą opinią. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie wszystkim powieściom należącym do tej serii przypisać można nastoletniego adresata. W artykule pod znamienym tytułem *Zapożyczenia, czyli o niemożności kreacji*, który ukazał się na łamach „Nowych Książek”, Ewa Nowacka ostrzega: „nie dajmy się zwieść pozorom. Ani *Ostatnie liberum veto na Litwie* [recenzowany przez nią w tym samym artykule utwór Leona Janowicza – D.P.], ani *Czarek* [jeden z „Portretów” autorstwa Ryszarda Wojciecha Kowalskiego – D.P.] nie są książkami dla 12–14-latków. Są to tak naprawdę książki dla dorosłych, tylko wydane przez oficynę specjalizującą się w zaspokajaniu potrzeb czytelniczych nieletnich”⁴⁰. Wymienione już *Natalia* czy *Krystyna* także wydają się przerastać nastoletniego czytelnika. Pierwsza ze względu na „głęboką”, trudną tematykę – utwór jest bowiem właściwie zapisem prowadzonej przez bohaterkę autoanalizy, połączonej z retrospekcjami, dotyczącymi bolesnej, niezwykle traumatycznej przeszłości, stanowiącej dla bohaterki źródło cierpienia i wielu problemów o podłożu psychicznym. Natomiast w przypadku *Krystyny* razić może nieodpowiedni dla młodego czytelnika język, dobór problemów oraz dość ponury obraz rzeczywistości, zwłaszcza sposób, w jaki zaprezentowana została służba zdrowia. Notkę dotyczącą tej powieści Jerzy Krzewicki zatytułował *Wkrzywym zwierciadle*, dowodząc, iż utwór przedstawia wypaczony obraz szpitalnych realiów: „nie polecę tej książki mojej córce i będę przestrzegał innych przed jej przeczytaniem, aby nie tracili czasu i nie wyrobili sobie fałszywego obrazu życia szpitalnego”⁴¹. Mimo iż zaproponowane przez autora recenzji streszczenie oraz interpretację książki Maryli Hempowicz uznać można za nieco tendencyjne, trzeba przyznać, że tematyka i sposób obrazowania utworu nie przystają do kilkunastoletniego projektowanego odbiorcy.

różne oblicza „polskiej rodziny w PRL”

Warto przyrzeć się bliżej tematyce poszczególnych tomów. Czy ich autorzy zdołali uniknąć wymienionych przeze mnie wcześniej problemów i uchybień związanych z seryjnością, szczególnie owego „zapętlenia”, powtarzania wątków, schematów kompozycyjnych oraz rozwiązań fabularnych? Oczywiście nie sposób byłoby w kilkunastostronicowym artykule omówić i ocenić całe uniwersum tematów pojawiających się w „Portretach”. Seria daje się bowiem traktować jako odbicie obrazu polskiej rzeczywistości społecznej okresu PRL, co pozwala przenieść refleksję badawczą na grunt socjologii literatury i podjąć próbę przeanalizowania niemal każdego aspektu realiów społecznych, politycznych, historycznych czy kulturowych Polski Ludowej, które pojawiają się w powieści. W dalszej kolejności można by próbować ustalić, czy jest to obraz wierny, realistyczny, a jeśli książkowe realia odbiegają od rzeczywistości tamtych czasów, zastanawiać się, w jakim kierunku i dlaczego. W niniejszym artykule zwrócę jednak uwagę jedynie na dwa wybrane aspekty: dominujące w „Portretach” modele rodziny, a także polityczną, ideologiczną wymowę niektórych części zbioru.

Tematy takie jak rodzina, szkoła, przyjaźń, pierwsza miłość powracają niemal w każdym kolejnym tomie. Trudno byłoby czynić z tego zarzut twórcom poszczególnych „Portretów”. Wszak owe problemy – uniwersalne, bliskie właściwie wszystkim młodym ludziom – nie mogły zostać pominięte w powieściach dla nastolatków, które określane były jako obyczajowo-psychologiczne i spełniały „bardzo konkretne cele wychowawcze”⁴². Badając sytuację rodzinną młodych bohaterów, łatwo zauważyć, że pewne wątki i motywy powtarzają się jak echo: Marcin, podobnie jak Jasiek, nie umie się porozumieć z matką; Lilka nie może się pogodzić z faktem, że jej tata próbuje na nowo ułożyć sobie życie po śmierci żony, takie same uczucia żywią Andrzej i Majka w stosunku do swej matki; Jerzy wyrusza w podróż, by poznać ojca, który przed laty opuścił rodzinę, Bogna oraz Anna mają swym matkom za złe, że „uciekły” od bliskich; Bogdan obawia się rozvodu rodziców, z tym samym problemem musi się zmierzyć

Grażyna, zaś Natalia, tak samo jak Danka, część dzieciństwa spędziła w domu dziecka... Istotna jest różnorodność pojawiających się modeli życia rodzinnego, ale jednocześnie można dostrzec między nimi interesujące zbieżności. W poszczególnych „Portretach” najczęściej pojawia się:

- pełna, „normalna”, choć niekoniecznie szczęśliwa rodzina, w której wychowuje się jedno, maksymalnie dwoje dzieci (np. *Agnieszka* oraz *Katarzyna* Krystyny Siesickiej, *Artur* Aleksandra Minkowskiego, *Kajtek* Ryszarda Wojciecha Kowalskiego)
- rodzina monoparentalna bądź patchworkowa, stworzona w konsekwencji:
 1. rozvodu rodziców głównego bohatera (*Grażyna* Aleksandra Minkowskiego)
 2. śmierci jednego z rodziców (*Lilka* Moniki Warnerńskiej, *Andrzej* Stanisława Kowalewskiego, *Magdalena* Moniki Warnerńskiej)
 3. niewyjaśnionej nieobecności rodzica (*Jasiek* Ewy Nowackiej).

Zaprezentowane w „Portretach” zjawiska związane z życiem społecznym (zwłaszcza z funkcjonowaniem rodziny) wydają się w dużym stopniu znajdować potwierdzenie w opracowaniach socjologicznych dotyczących polskiego społeczeństwa okresu PRL⁴³. Warto dodać, iż na pokazywany w poszczególnych tomach serii obraz „polskiej rodziny okresu PRL” duży wpływ miały takie elementy, jak pozycja matki jako osoby pracującej⁴⁴ bądź „opiekunki domowego ogniska”, pomoc dziadka (który czasem, jak w powieści *Marek* Janusza Domagalika, zastępował nieobecnego ojca), pozostawanie ojca w konflikcie z prawem (*Marcin* Witolda Szymanderskiego) lub wyjazd rodzica „na Zachód” (*Bogna* Maryli Hempowicz).

Przechodząc do kolejnego niezwykle ważnego tematu, jakim jest polityczno-ideologiczne uwikłanie niektórych „Portretów”, chciałabym poświęcić więcej miejsca ostatniej z wymienionych kwestii. Mimo iż trudno wskazać dowody niezbicie świadczące o ideologicznej genezie serii czy też wytycznych stawianych

autorom, nie sposób nie zauważyć propagandowej wymowy części tomów. Bardzo interesująca okazuje się pod tym względem powieść *Bogna* Maryli Hempowicz. Utwór jest dość „odważny” – nie tylko ideologicznie, ale i obyczajowo. Można go zaliczyć do wspomnianej grupy „Portretów”, których młodzieżowy adres czytelniczy należy postawić pod znakiem zapytania. Główna, tytułowa bohaterka ma niecałe 18 lat. W trakcie roku szkolnego mieszka w szkole z internatem, natomiast w czasie wakacji (właśnie wówczas rozgrywa się akcja utworu) wyrusza z ojcem – młodym lekarzem – w rejs jachtem. Stosunek mężczyzny do dorastającej córki jest nieformalny, przyjacielski, a w ich relacji nie brakuje odniesień do cielesności. Bogna kilkakrotnie zauważa, jak atrakcyjnym mężczyzną jest jej ojciec („bosy, bez koszuli, w krótkich wypłowiałych spodenkach wyglądał jak chłopak na wakacjach”⁴⁵), on natomiast bezpośrednio komentuje jej urodę („Peszyło mnie spojrzenie ojca. Uświadomiłam sobie przezroczystość pizamy, więc przyciskając mocno wszystkie łaski, wybiegłam z pokoju. Gonił za mną wesoły głos: – Bogna! Masz bardzo dobrą figurę! Robi się z ciebie kobieta!”⁴⁶). Dużą rolę odgrywa w powieści wątek romansowy, książka chwilami przywodzi wręcz na myśl harlequin. Podczas żeglugi po mazurskich jeziorach Bogna poznaje Jacka Zarękę – młodego lekarza, kolegę ojca z pracy. Mimo iż przebywa on na urlopie z partnerką, od razu zwraca uwagę na atrakcyjną nastolatkę. Między bohaterami „iskrzy” i choć ostatecznie romans okazuje się nieudany, na kartach powieści znaleźć można nawet element opisu inicjacji seksualnej protagonistki.

W kontekście omawianego politycznego wymiaru powieści należy zwrócić uwagę przede wszystkim na wyjazd matki Bogny, także będącej lekarką, na stypendium do USA. Warto przywołać dłuższy fragment:

Ona... ona strasznie się zmieniła. To już nie jest ta sama Jo, która stąd wyjeżdżała – głos ojca był smutny.
– Popatrz, jak ten parszywy Zachód działa na ludzi – westchnął Zaręka. – Pamiętam przecież, że się wahała i długo

zastanawiała, kiedy profesor zaproponował jej wyjazd. Mówiła, że najwyżej na dwa lata. No i masz... Dlaczego tak się dzieje? – Ja mam swoją teorię na ten temat – podjął po chwili ojciec. – Łatwiejsze życie, lepsze zarobki, to najprostsza interpretacja. Moim zdaniem najważniejsza jest... predyspozycja do zdrady. **Bo to jest zdrada, stary, i rodziny, i wszystkiego... nawet bym powiedział – kraju.** Przecież tu wyrosła, tu się wykształciła, została dobrym specjalistą, a to kosztuje! To są drogie studia. Za społeczne pieniądze. **I teraz – uciekła, nie spłacając tego,** co dostała, z czego skorzystała. To jest **egoizm!** Tak uważam⁴⁷.

Co prawda Jacek Zaręka stara się wziąć matkę Bogny w obronę, ale jego argumenty zostają szybko odparte przez ojca głównej bohaterki. Zaznaczone w cytacie słowa wyraźnie wskazują na propagandowy wymiar tekstu. Język, jakim mówi o własnej żonie ojciec Bogny, nie kojarzy się z głosem porzuconego mężczyzny, cierpiącego człowieka. Przywodzi raczej na myśl oficjalne odczyty czy polityczne wiadomości. Jest wprawdzie mowa o zdradzie, ale bohater wydaje się bardziej przejmować „kolektywnym” wymiarem wyjazdu żony, krzywdą, jaką pod wpływem „parszywego Zachodu” wyrządziła krajowi, niż swoim prywatnym nieszczęściem czy osamotnieniem córki.

Przywołany fragment może stanowić inspirację do badań nad tym, w jaki sposób pisarze tworzący w okresie PRL mniej lub bardziej udanie starali się łączyć tematykę obyczajową (sprawy i problemy bliskie młodzieży, jak na przykład pierwsze zauroczenie czy rozpad małżeństwa rodziców) z „poprawną ideologicznie” treścią. Podobnych fragmentów znaleźć można w „Portretach” o wiele więcej. W powieści *Grażyna* Aleksandra Minkowskiego ojczym tytułowej bohaterki, zwany przez nią „Pokurczem”, peroruje:

[...] z wyobraźnią społeczną trudna sprawa. Daleko, nie każdy posiada. Wygodniej nie wytężyć. Jak w restauracji „kolega”. Moja chata skraju, niech inni. Co ja, na przykład, poradzę, że

za mało mieszkań? Że mięsa brakuje? Że biurokrata w Wałbrzychu odsyła petenta z kwitkiem? Że w Indiach dzieci umierają z głodu.? Niby fakt...

– A co? – przyglądam się Pokurczowi z ukosa. – Poradzisz? [...]

– Wbijasz gwóźdź w ścianę – odzywa się po pauzie. – Ciach-mach i wbity. Jest efekt? A jakże. Kto nie wierzy, niech powiesi palto. Gorzej z panią, która stempluje znaczki na pocztce. Co ona ma, powiedzmy, do huty „Katowice”? A jednak, dziecinko... [...] – Niechby stemplowała niedbale, zawieruszyła część korespondencji, nie przekazała na czas adresatowi. Piekło. Budowniczowie nie dostaliby w porę dokumentacji, ich zamówienie nie doszłoby w porę do wykonawcy. Korek, dramat. Wiesz co, dziecinko? – uśmiecha się. – To się da odnieść do każdego. Ten nasz świat to wielki mechanizm, ale jeden. Kółko w kółko. Komu wystarcza wyobraźni, ten rozumie i widzi związek wszystkiego ze wszystkim. Dialektyka, dziecinko...

[...] więc podjęliśmy uchwałę: aktywista musi dbać o autorytet, w niczym nie może być ostatni. Bojowe zadanie: z dwój na czwórki. Kto nie wykona uchwały – ten szmata.

– Wykonałeś? – zapytuję z uśmiechem.

– Gryzłem podręczniki jak wroga klasowego – odpowiada z podobnym uśmiechem Pokurcz⁴⁸.

W tym wypadku odniesienie do ideologii jest jeszcze bardziej ewidentne i jednoznaczne. Choć całe scenie nadany został dość lekki charakter, trudno przeoczyć fakt, iż autor, za pośrednictwem jednego z bohaterów, daje czytelnikom *de facto* krótki wykład dotyczący cech oraz funkcjonowania dialektyki. Zarówno język, jak i logika wyводу, a także wysnuwane konkluzje brzmią niczym wyjęte raczej z propagandowej broszury niż z powieści dla młodzieży.

Nie można zapominać, że inne było oblicze systemu, odmienna sytuacja i nastroje społeczne, które miała oddawać bądź na-

wet kształtować badana seria, w połowie lat 70. XX oraz w okresie przemian lat 80. i 90. XX wieku. Istotnym, choć przekraczającym zamysł i ramy niniejszego artykułu, zagadnieniem byłoby zatem przeanalizowanie „zgodnych z doktryną” fragmentów kolejnych „Portretów” w kontekście daty ich powstania.

podsumowanie

Serializacja literatury jest ciekawym zagadnieniem badawczym. Seryjny charakter „Portretów” nie ulega wątpliwości, nie sposób jednak – i nie warto tego robić – próbować rozstrzygnąć, czy serię tę uznać należy za „dobrą”, czy „złą”. Po okresie olbrzymiej popularności w latach 70. i 80. XX wieku stopniowo traciła ona wiernych czytelników, a obecnie, w XXI wieku, stanowi już swego rodzaju relikwitu literatury młodzieżowej okresu PRL. Mało prawdopodobne, iż odbiorcy zostali „przytłoczeni” liczbą pozycji należących do zbioru czy powtarzającymi się wątkami. Wydaje się, że na stopniowy zanik zainteresowania serią wpłynął raczej brak konsekwencji, jednolitej strategii i zamysłu twórców, zwłaszcza jeśli chodzi o projektowanego adresata utworów czy zakres ukazywanych problemów. Zniechęcać mógł także bardzo „nierówny” poziom literacki, nie tylko serii jako całości, ale i poszczególnych części traktowanych jako autonomiczne utwory. Na te kwestie zwracali uwagę już krytycy obserwujący serię *in statu nascendi*. Dodatkowo zauważyć można, iż „Portrety” – silnie i wyraźnie związane z czasem powstania, obrazujące specyfikę rzeczywistości Polski Ludowej (w tym m.in. panujący wówczas ustroj oraz dominującą ideologię) – po przemianach ustrojowych, społecznych i gospodarczych straciły aktualność. Co więcej, można się domyślać, że niektóre zdarzenia czy sytuacje (np. cytowany wykład dotyczący dialektyki lub całodniowa wyprawa bohatera „do miasta po buty”, będąca kanwą powieści *Jasiek* Ewy Nowackiej) dla współczesnych nastolatków okażą się zupełnie niezrozumiałe, nie zdołają ich poruszyć albo zaintrygować, a co najwyżej – z pewnością wbrew intencjom autorów – rozśmieszą.

Nie znaczy to jednak, że „Portretem” obecnie nie należy już poświęcać uwagi, szczególnie badawczej. Nie tylko warto, ale nawet trzeba to robić – właśnie teraz. Po zmianach politycznych, społecznych i obyczajowych ostatnich dekad XX wieku można bowiem bez obaw pokazywać oraz opisywać tabuizowane wcześniej kwestie, jak na przykład ideologiczne uwarunkowania literatury dziecięcej i młodzieżowej PRL. Jednocześnie nie wolno odkładać badania tych zagadnień „na później”, ponieważ – jak pokazałam wyżej – coraz trudniej obecnie gromadzić oraz analizować zarówno dane, jak i same utwory literackie pochodzące z drugiej połowy XX wieku. Wycofywanie z bibliotek starych, „niemodnych” książek, likwidowanie pozornie zbędnych albo niewygodnych dokumentów, odchodzenie świadków oraz pisarzy aktywnych w okresie Polski Ludowej sprawia, że badanie tej trudnej, ale bardzo ważnej części polskiego dziedzictwa kulturowego, jaki stanowi literatura okresu PRL, już niedługo może się okazać niemożliwe.

odwołania

1. Zjawisko rozmycia granic sztuki w interesujący sposób opisuje w swoich pracach Dominik Antonik. Trudno dziś nie zgodzić się z jego spostrzeżeniem, iż „podział na dzieła sztuki i rzeczy przestaje być funkcjonalny” (D. Antonik, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 70). Natomiast Maciej Maryl, pisząc o tekstach kultury w odniesieniu do kultury uczestnictwa, stosuje termin „produkty kulturowe o potencjale semiotycznym” (M. Maryl, *Teksty – kultury – uczestnictwa* [w:] *Teksty kultury uczestnictwa*, red. A. Dąbrówka, M. Maryl, A. Wójtowicz, Warszawa 2016, s. 9). Jest on rozumiany przez badacza bardzo szeroko: oprócz „utworów intencjonalnych (np. literatura, film, muzyka)” obejmuje również „zjawiska mniej uchwytnie (np. obyczaje) czy bardzo złożone (np. zbiór zachowań danego środowiska lub grupy)” (tamże).
2. Zob. J. Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 197–234.
3. Zob. np. J. Dunin, dz. cyt.; E. Jamróż-Stolarska, *Serie literackie dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*, Warszawa 2014; U. Kowalewska, *Rola polskich serii książkowych na przykładzie serii państwowego wydawnictwa „Iskry” w latach 1956–1992*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Librorum” 2009, nr 15, s. 101–118; B. Langer, *Serie wydawnicze*

- publikowane przez wybrane biblioteki wojewódzkie w latach 2000–2015, „Nowa Biblioteka. Usługi, Technologie Informacyjne i Media” 2018, nr 3(30), s. 55–72; A. Lewicki, *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011; E. Mrzygłocka, *Serie wydawnicze dla dzieci i młodzieży 1970–1982. Bibliografia*, Warszawa 1985, a także teksty zebrane w tomie *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004.
4. J. Dunin, dz. cyt., s. 197.
 5. A. Jędrych, *Polskie serie literackie w XIX wieku. Spis chronologiczny*, Łódź 2015, s. 18.
 6. Zob. M. Rogoź, *Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty” (1958–1976)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2013, nr 13, s. 197–211; tegoż, *Młodzieżowa Agencja Wydawnicza (1974–1990)*, „Roczniki Biblioteczne” 2011, nr 55, s. 113–142.
 7. Autorce artykułu udało się dotychczas odnaleźć egzemplarze oraz ustalić chronologię 30 tomów serii.
 8. E. Jamróz-Stolarska, dz. cyt., 19.
 9. Zob. U. Kowalewska, dz. cyt.
 10. Tamże, s. 118.
 11. L. Bielas, *Seria wydawnicza – kierunkowskaz czytelnicznych zainteresowań*, „Przegląd Księgarski” 1969, nr 9, s. 5.
 12. R. Cybulski, *Serie książek kieszonkowych w Polsce w latach 1966–1970*, Warszawa 1972, s. 19–20.
 13. L. Bielas, dz. cyt., s. 5.
 14. Tamże.
 15. R. Cybulski, dz. cyt., s. 20.
 16. Tamże.
 17. Zwracam to uwagę m.in. Anna Czabanowska-Wróbel, postulując zastosowanie w badaniach literatury dziecięcej i młodzieżowej „perspektywy postzależnościowej, która pozwoliłaby ukazać uwikłania politycznej literatury dziecięcej wydawanej w czasach PRL-u” (A. Czabanowska-Wróbel, *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 19).
 18. Na podobieństwa i różnice między serią a cyklem wskazuje wielu badaczy zajmujących się zagadnieniem serializacji. Janusz Dunin prezentuje tę relację następująco: cykl „jest szeregiem powiązanych ze sobą publikacji, w którym istnieje wyraźny plan wydawniczy, określający z ilu części taki cykl ma się składać. Seria jest również ciągiem skończonym, prędzej lub później jej formuła się wyczerpuje [...], jest jednak tak organizowana i planowana, jakby miała trwać «wiecznie»” (J. Dunin, dz. cyt., s. 198). Jednakże, jak zaznacza badacz, „zwykle trudno, nie sięgając do źródeł pomocniczych, określić, czy publikacja ma z góry zaplanowany kres” (tamże), co przyczynia się do tego, iż „z punktu widzenia odbiorcy istnieje między nimi [seriami a cyklami – D.P.] daleko idące podobieństwo” (tamże, s. 197–198).

19. E. Kuraciński, *Wyznaczniki kultury masowej*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2005, nr 21, s. 412.
20. Znamienne są dotyczące książek z tej serii opinie czytelników (przeważnie: czytelniczek) na portalu lubimyczytac.pl (pisownia oryginalna): „Książki z serii „nie dla mamy, nie dla taty, lecz dla każdej małolaty” praktycznie rzecz biorąc są prawie identyczne. Opowiadają zawsze o miłości jakichś nastolatków, ale ciężko się od nich oderwać (bywają wyjątki)” (Marta); „Lubiłam czytać książki z tej serii. Historie ogółem podobne do siebie, a zarazem każda inna. Szybko się czyta i chce się kolejną” (Katarzyna Lepiarz); „Cała seria «Nie dla mamy...» jest typową listą książek dla nastolatków, które ciągle szukają szczęśliwych zakończeń. Zawsze miłosny wątek w tle. Dobrze się z nią wzrasta w latach nastoletnich. Choć z perspektywy czasu wydaje się dość banalna. Jak pamiętam to mój rekord z tej serii: 4 książki w jeden dzień. Miłe dla oczu” (Onilom); „wszystkie książki z serii «Nie dla mamy, nie dla taty lecz dla każdej małolaty» są ciekawe i przeważnie o miłości, nie które zawierają wiele błędów ortograficznych lub innych, ale ogólnie bardzo lubię wszystkie te książki” (anonimowy użytkownik); „Książka lekka i bardzo szybko się ją czytało, ponieważ jak wszystkie książki z tej serii, była bardzo cienka i przewidywalna. Jednak miło się ją czytało i była to jedna z tych lepszych części serii «Nie dla mamy, nie dla taty lecz dla każdej małolaty»” (Sasia_). Zob. <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/9541/duza-miss>, <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/9967/zakochane-kundle> (dostęp: 21.08.2019).
21. M. Szpunar, *Koncepcja bańki filtrującej a hipernarcyzm nowych mediów*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2018, t. 61, nr 2(234), s. 191–200.
22. A. Morawska, *Serie wydawnicze w Polsce Ludowej*, Warszawa 1971, s. XV; J. Dunin, dz. cyt., s. 199.
23. Chronologię tę przyjmuję za Hanną Świdą-Ziembą, autorką wielu wartościowych analiz socjologicznych poświęconych tej epoce, a zwłaszcza ówczesnej młodzieży (zob. np. H. Świda-Ziemia, *Młodość PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Kraków 2010, s. 27).
24. E. Jamróz-Stolarska, dz. cyt., s. 34–44.
25. Tamże, s. 112.
26. Informacje na podstawie: E. Jamróz-Stolarska, dz. cyt. oraz własnych badań autorki artykułu.
27. Dziękuję dr Elżbiecie Jamróz-Stolarskiej za rady, wskazówki oraz udostępnienie materiałów, które okazały się niezwykle cenne w trakcie badań dotyczących „Portretów”.
28. E. Mrzygłocka, dz. cyt., s. 96.
29. Przynależności tej powieści do serii nie potwierdzają wszystkie źródła. Wątpliwości mogą być spowodowane faktem, iż jako jedyny spośród dotychczas odnalezionych tomów serii ukazała się ona po 1989 roku i została wydana nakładem Krajowej, a nie, jak pozostałe, Młodzieżowej Agencji Wydawniczej. Jednak dopasowanie do konwencji

- (tematyka obyczajowa, tytuł będący imieniem głównej bohaterki, kieszonkowy rozmiar) oraz autorstwo (Maryla Hempowicz, twórczyni powieści *Krystyna*, należącej do „Portretów”) powalają z dużą dozą prawdopodobieństwa uznać *Bognę* za tom omawianej serii.
30. E. Mrzygłocka, dz. cyt., s. 96; M. Rogoż, *Wydawnictwo Harcerskie...*, dz. cyt.; tegoż, *Młodzieżowa Agencja...*, dz. cyt.
 31. E. Jamróz-Stolarska, dz. cyt., s. 46.
 32. W. Szymanderski, *Marcin*, Warszawa 1982, b.s.
 33. Po wspomnianej już zmianie szaty graficznej tekst na tylnej okładce zniknął; zastąpił go cytat z książki.
 34. Nieco inny obraz serii pokazuje Zofia Adamczykowa, która pisze: „W zamyśle wydawniczym miało być tylko dziesięć portretów (5 dziewcząt i 5 chłopców), w praktyce, ze względu na duże powodzenie, seria rozrosła się do dwudziestu tomików, których tytułami były imiona głównych bohaterów. Z czasem zapal czytelnicy osłabł, zaczęły pojawiać się niepoehlebne głosy krytyki i seria przestała istnieć” (Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – obiegi*, Warszawa 2004, s. 68).
 35. J. Maruszewski, *Portrety*, „Nowe Książki” 1978, nr 1, s. 71.
 36. G. Lewandowicz, *Powrót serii*, „Guliwer” 1995, nr 6, s. 37.
 37. E. Mrzygłocka, dz. cyt., s. 96.
 38. J. Maruszewski, dz. cyt., s. 71.
 39. Tamże.
 40. E. Nowacka, *Zapóżyczenia, czyli o niemożności kreacji*, „Nowe Książki” 1990, nr 1, s. 34.
 41. J. Krzewicki, *W krzywym zwierciadle*, „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 7, s. 3.
 42. Z. Adamczykowa, dz. cyt., s. 68.
 43. Zob. m.in. B. Klich-Kluczeńska, *Rodzina, tabu i komunizm w Polsce 1956–1989*, Kraków 2015; M. Szpakowska, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2003; H. Świda-Ziemba, dz. cyt.
 44. Na tym gruncie można próbować wymienić najczęściej podejmowane przez kobiety tamtych czasów zajęcia, a nawet pokusić się o wskazanie swego rodzaju „sfeminizowanych zawodów”. Z pewnością należałoby do nich zatrudnienie w służbie zdrowia; w „Portretach” aż roi się od mam pielęgniarek, matek pracujących w szpitalach, przychodniach, aptekach... To zagadnienie jednak, jako znajdujące się poza zakresem tematycznym niniejszego artykułu, nie zostanie w tym miejscu szerzej omówione.
 45. M. Hempowicz, *Bogna*, Gdańsk 1991, s. 25.
 46. Tamże.
 47. Tamże, s. 38; wszystkie wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.
 48. A. Minkowski, *Grażyna*, Warszawa 1977, s. 122–123.

Anna Sałatarow

Trauma and Memory in the Novels
of Henryk Grynberg and in *Arka
czasu* by Marcin Szczygielski

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0001-5986-0900

summary

The categories of trauma and memory are some of the main issues for the analysis of literary texts devoted to the Holocaust. Imagination is also an inseparable element co-occurring with the aforementioned categories and it plays a crucial role not only in the texts intended for children. This article raises the issues of representation of the above-mentioned figures in relation to literary texts aimed at adult readers and the youngest ones. The current juxtaposition of literary works of Henryk Grynberg and Marcin Szczygielski is justified by the emphasis placed on the categories of trauma and memory and also in the striving to convey the truth about the fate of Jewish families in occupied Poland. The article emphasizes the role of memory and post-memory in the literature as factors shaping empathetic attitudes, awareness of history, and thus – the culture and its future.

keywords

trauma, memory, post-memory, Holocaust, ghetto

streszczenie

Trauma i pamięć należą do kategorii kluczowych dla analiz tekstów literackich poświęconych Zagładzie. Nieodłącznym elementem tych utworów jest także wyobraźnia, która odgrywa ważną rolę nie tylko w książkach przeznaczonych dla dzieci. Niniejszy artykuł porusza kwestie reprezentacji wymienionych figur w odniesieniu zarówno do tekstów literackich skierowanych do dorosłych, jak i do najmłodszych czytelników. Zaproponowane zestawienie utworów Henryka Grynberga z książką Marcina Szczygielskiego znajduje uzasadnienie w uwydatnieniu kategorii traumy i pamięci, a także dążeniu do przekazania prawdy na temat losów żydowskich rodzin w okupowanej Polsce. W artykule podkreślona zostaje rola pamięci i postpamięci w literaturze jako czynników kształtujących empatyczne postawy, świadomość, a co za tym idzie – kulturę i jej przyszłość.

słowa kluczowe

trauma, pamięć, postpamięć, Zagłada, getto

biogram

Anna Sałatarow – doktorantka kierunku literaturoznawstwo w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwentka polonistyki ze specjalnością nauczycielską. Autorka m.in. artykułów w książkach serii „Edukacja nauczycielska polonisty”. Główne obszary zainteresowań to dydaktyka literatury, literatura dokumentu osobistego i związana z tematyką Zagłady.



trauma i pamięć

w utworach Henryka Grynberga
i *Arce czasu* Marcina Szczygielskiego

Rozważania naukowe na temat kategorii traumy i pamięci w literaturze skupiają się głównie wokół opowieści związanych z Holocaustem, co wydaje się naturalne z uwagi na fakt, iż badania literackie nad traumą rozpoczęły się od analizy świadectw Ocalałych. Pierwsi teoretycy zajmujący się tym tematem, amerykańscy poststrukturaliści, wykorzystywali w swoich pracach teksty autobiograficzne, znajdujące się na pograniczu literatury i dokumentu¹. Jak pisze Justyna Tabaszewska,

trauma może być traktowana jako swoista kategoria estetyczna, pozwalająca na wydobycie pewnych cech ludzkiego doświadczenia, takich chociażby jak zakorzenienie w ciele-

sności, tendencja do zamykania się podmiotu w przeszłości lub teraźniejszości, niemożliwość zdystansowania czy zachowania tożsamości, zatarcie granic między tym, co wewnętrzne i tym, co zewnętrzne².

Tak rozumiana trauma występuje w rozmaitych utworach literackich, zarówno w prozie, jak i w poezji. Co więcej, reprezentacje traumy znajdują miejsce nie tylko w utworach przeznaczonych dla dorosłych odbiorców, ale można się ich doszukiwać również w tekstach skierowanych do młodzieży³. W przypadku literatury dziecięcej czy młodzieżowej znacząca jest funkcja wyobraźni, do której utwory się odwołują, ale też wykorzystują jej potencjał do tworzenia narracji. Fantazja pozwala na wytworzenie przestrzeni zabawy, budowanie poczucia bezpieczeństwa, osvajanie strachu i nieznanego przestrzeni, jak również zastępowanie w utworach dziecięcych niepożądanych sensów innymi⁴. Józef Wróbel zwrócił jednak uwagę na fakt, że wyobraźnia jest nieodłącznym elementem tekstów wykorzystujących kategorię traumy i pamięci, nie tylko tych kierowanych do najmłodszych odbiorców:

Kategorie pamięci, traumy i wyobraźni składają się na splót ściśle powiązanych z sobą, trudnych do rozdzielenia zagadnień. Problem pamięci traumy kieruje w stronę rozważań dotyczących podmiotowości i tożsamości. Kwestia reprezentacji traumy w literaturze [...] nieuchronnie prowadzi do pytań o rolę wyobraźni w tym procesie⁵.

Rola wyobraźni w procesie literackiej reprezentacji traumy w utworach dla dorosłych jest więc obszarem wciąż domagającym się zbadania, jednak z pewnością funkcjonującym na dwóch poziomach – świadomym, związanym z konstrukcjami fabularnymi w utworach, a także nieświadomym, czyli takim, w którym wyobrażenia są elementem procesów myślowych. Szczególnie w przypadku literatury wspomnieniowej, autobiograficznej, znaj-

dującej się na pograniczu dokumentu, wyobrażenia nieodłącznie styka się z pamięcią – przetwarzane obrazy pamięciowe ulegają przekształceniom.

Pamięć ma charakter fragmentaryczny, więc jeśli stanowi ona podstawowe tworzywo opowiadania w tekstach autobiograficznych, powstają luki, które pisarz jest w stanie uzupełnić, przyjmując różne strategie, m.in. wykorzystując elementy fabularne, wyobrażone. Mimo iż w przypadku wydarzeń szczególnie ważnych, którym towarzyszą silne emocje, zapamiętywany obraz jest wyraźniejszy, pamięć mimo wszystko cechuje się pewną wybiórczością. Z tego powodu naturalne jest występowanie w opowieści miejsc, co do których mogą pozostawać różnego rodzaju wątpliwości. Wpływ na powstawanie niektórych przekształceń ma także fakt, iż odwoływanie się do tych samych wspomnień w różnym wieku powoduje zmianę w kształcie przywoływanych zdarzeń. Maurice Halbwachs twierdzi:

Z każdego okresu naszego życia pewne wspomnienia, stale odtwarzane, poprzez które przewija się jako wynik nieustannej filiacji – poczucie naszej tożsamości. Ale właśnie dlatego, że są to powtórzenia, dlatego, że były kolejno włączane w rozmaite systemy pojęć w różnych okresach naszego życia, straciły swą formę i wygląd⁶.

Fragmentaryczność wspomnień może zostać w literaturze uzupełniona na różne sposoby, a nawet treść samego wspomnienia bywa zniekształcona przez jednostkową percepcję.

Tam, gdzie brakuje surowca pamięci, piszący stosuje różne strategie uzupełnień. Czasem wyraża wprost swój brak zaufania do własnych wspomnień, lojalnie przyznaje, że ma wątpliwości co do szczegółów opisywanych zdarzeń. Uzupełnia te luki lub pozostawia niewypełnione⁷

– stwierdza Dorota Krawczyńska. Natomiast Maurice Halbwachs podkreśla, że szczególnie wspomnienia z dzieciństwa powiązane z domem i rodzicami są narażone, a właściwie skazane na pewien rodzaj transformacji. Pisze bowiem:

Określona scena, która miała miejsce w naszym domu rodzinnym i której głównymi postaciami byli nasi rodzice, a która zaznaczyła się w naszej pamięci, nie jawi się ponownie jako obraz niegdyś przeżywanego dnia. Komponujemy ją od nowa i umieszczamy w niej wiele elementów zapożyczonych z okresów poprzedzających ją bądź po niej następujących⁸.

Tego rodzaju przekształcenia wydają się więc nieuniknione, a jednocześnie ukazują one wyobraźnię jako element wspomagający pracę pamięci. Duża część utworów dąży jednak do maksymalizacji obiektywizmu historycznego zawartego w treści, na przykład Henryk Grynberg w *Pamiętniku* często powołuje się na konkretne dane ze źródeł takich jak archiwa spraw umorzonych i zawieszonych czy fragmenty artykułów w gazetach. Zdaje się, że dąży do relacjonowania faktów takimi, jakimi były rzeczywiście, w pewnym sensie walcząc z elementami wyobrażonymi, które naturalnie współwystępują z obrazami przywoływanymi z pamięci. Odwołuje się do jednostkowych przykładów, nieustannie usiłując w jak największym stopniu przekazać prawdę, gdyż – jak sam pisał – „uniwersalność i generalizacja niezbędna jest wielkiej literaturze i sztuce, ale w tym nowym doświadczeniu już nie chodzi o wielką literaturę ani o wielką sztukę, lecz o prawdę – jak najbardziej nieartystyczną”⁹. Myśli dziecka i dorosłego człowieka podążają w różnych kierunkach, stąd szczegóły, które kiedyś na pozór wydawały się nieistotne, mogą z perspektywy czasu nabrać większego znaczenia. Grynberg pisze także o świadomie wprowadzanych zmianach: „W *Żydowskiej wojnie* zastosowałem parę skrótów powieściowych, których żałuję”¹⁰.

Autor *Kalifornijskiego kadiszu* zdecydowanie opowiada się więc po stronie obiektywizacji treści, przekazywania jak najbardziej szczegółowych i dokładnych faktów. Większość opowieści skierowanych do najmłodszych czytelników sytuuje się raczej na przeciwnym biegunie; rzadko są to teksty dokumentalne. Ponadto, wiele tego typu utworów napisanych jest nie przez osoby będące bezpośrednimi świadkami, lecz przez potomków – drugie lub nawet dalsze pokolenie po Holokauście. W związku z tym autorzy jako źródło swoich narracji wykorzystują nie pamięć, ale postpamięć – tak zwaną pamięć odziedziczoną, dotyczącą zdarzeń, które nie były obiektem bezpośredniego doświadczenia opowiadających, lecz opartą na empatycznym odtwarzaniu doświadczeń starszego pokolenia. Dzieje się tak, ponieważ mimo historycznie wyznaczonych ram czasowych Zagłada nadal funkcjonuje w świadomości i oddziałuje na późniejsze generacje. Powieść Marcina Szczygielskiego *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz* nie pretenduje do miana dokumentu, a jej dużą wartość stanowią elementy fabularne. Chociaż książka ta jawnie wykorzystuje żywioł fantazji, jednocześnie ukazuje też pewną autentyczną historię i stara się przekazać prawdę o losach żydowskich rodzin w okupowanej Warszawie. Czytając dołączone do książki posłowie, odbiorca ma także okazję zweryfikować prawdziwość opisanych zdarzeń.

Powieść Szczygielskiego to utwór kierowany do młodzieży, stworzony z myślą o kompetencjach czytelniczych młodego odbiorcy, ale też o jego potrzebach. Świadczą o tym m.in. przemyślane definicje niektórych pojęć, wkomponowane w główny tekst opowieści, czy odpowiednio dobrane słownictwo. Przede wszystkim zaś dziecko lub nastolatek wprowadzany jest w historię Holokaustu stopniowo; nawet w partiach tekstu poświęconych likwidacji getta warszawskiego opisy pozbawione są brutalności, o wielu sprawach nie mówi się wprost – dla dorosłego czytelnika przemilczenia będą oczywistym odniesieniem do pewnych zdarzeń, natomiast młodemu człowiekowi jedynie zasygnalizują złożoność problemu

i jego szersze oblicze. Tak skonstruowana narracja daje szansę na rozbudzenie ciekawości czytelników, zachęcenie ich do dalszych poszukiwań, motywuje do stawiania pytań, dlatego posiada duży potencjał formacyjny i dydaktyczny⁴⁴.

Jednak mimo iż między książką Szczygielskiego i twórczością prozatorską Grynberga występuje wiele różnic, wśród których szczególnie istotną jest odmienna grupa docelowa odbiorców, zauważyć można, że w omawianych tekstach przetwarzane są te same wątki, nacisk kładziony jest na jednakowe zagadnienia. Przede wszystkim uwypatniona zostaje kategoria traumy i pamięci.

Dla całej literatury dziecięcej, także dla utworu Szczygielskiego, znamienne jest odwoływanie się do wyobraźni czytelnika, które funkcjonuje w książce w dwojaki sposób. Po pierwsze wydarzenia z prawdziwej historii przeplecione są fantastycznymi opowieściami o podróżach w czasie, a po drugie główny bohater używa swojej wyobraźni i stwarza wokół siebie fantastyczną rzeczywistość z ulubionej książki, by poczuć się bezpieczniej, kiedy ucieka z getta i przedostaje się przez okupowane ulice Warszawy – dzięki temu udaje mu się złagodzić odczuwany strach oraz traktować sytuację jako rodzaj przygody czy nawet zabawy. Tego typu kreatywny sposób radzenia sobie z emocjami w obliczu niebezpieczeństwa został Rafałowi, dziecięcemu bohaterowi książki, zaproponowany przez dorosłego opiekuna, Dziadzia, który o odgłosach bombardowania mówił wnukowi jako o grze olbrzymów w piłkę. Natomiast w najbardziej dramatycznej sytuacji, gdy Rafał zostaje postrzelony i nie udaje mu się wyruszyć z przyjaciółmi w podróż arką, napięcie czytelnika również zostaje złagodzone dzięki elementom fantastycznym, takim jak rozmowa z mężczyzną podróżującym w czasie. Jednocześnie przeniesienie się w przyszłość daje nadzieję na to, że Polska przetrwa wojnę, a w Warszawie znów będą się wesoło bawiły dzieci.

Innym rodzajem literatury jest proza wspomnieniowa Henryka Grynberga, w której doskonale widać traumę, przepracowywaną od

wczesnych utworów aż po najnowszy *Pamiętnik*, którego dotychczas ukazały się cztery tomy. Poczynając od *Żydowskiej wojny* i *Zwycięstwa*, pisarz konsekwentnie realizuje swoje założenie świadczenia o minionych wydarzeniach związanych z Holocaustem. Autora *Memorbucha* można uznać za klasyka polskiej twórczości poświęconej Zagładzie, a jego wyraziste poglądy i postawa, którą prezentuje jako świadek, z pewnością stanowią dobry punkt odniesienia dla nowo powstających utworów z kręgu biblioteki Shoah. Zdaje się, że powieść Szczygielskiego z powodzeniem realizuje zadania podtrzymywania pamięci o Zagładzie i zapobiegania powtarzaniu się tragicznej historii, które Grynberg stawia przed współczesnymi twórcami, a w zasadzie przed całym społeczeństwem. Ponadto, odwołując się do triady Hilberga, autor *Kalifornijskiego kadiszu* jest nie tylko świadkiem, ale też ofiarą, w związku z czym jego perspektywa przepuszczona zostaje przez pryzmat doświadczenia granicznego.

Bycie świadkiem wywózki mieszkańców Dobrego i okolic głęboko zapadło w pamięć pisarza i w kolejnych latach powracało w różnych miejscach jego twórczości, nie tylko jako widmo odjeżdżającego pociągu, ale też jako dojmująca świadomość otarcia się o śmierć. Poczucie wspólnoty z ludźmi w transportach sprawiło, że w młodym wówczas Grynbergu wytworzyło się przekonanie, iż uniknął pisanego mu losu. Było to traumatyczne doznanie, które spowodowało nieodwracalną zmianę w sposobie postrzegania świata, a przede wszystkim swojej egzystencji i kondycji duchowej. Przypadek Grynberga nie jest odosobniony i uzasadnione byłoby założenie, że analogie wystąpią w sytuacjach innych Żydów mających podobne doświadczenia z czasu wojny.

U podłoża traumy leży doświadczenie graniczne, stanowiące w życiu jednostki cezurę, po przekroczeniu której przeżywana rzeczywistość nie może już być taka, jak uprzednio. Takie przeżycie jest stale przetwarzane w umyśle osoby, przez co wpływa na kształt jej myślenia, zachowań oraz całej osobowości. Wymaga ono ciągłego przepracowywania, a nowe wydarzenia postrzegane są przez

pryzmat traumatycznego przeżycia z przeszłości. W świadectwach Ocalałych z reguły wyraźnie rozgraniczone zostaje życie przed wojną i po niej. Przecięcie życia jednostki cezurą wojny obecne jest również w literaturze dziecięcej. W *Acre czasu* słowo „kiedyś” pojawia się wielokrotnie i „odnosi się zarówno do przeszłości, jak i przyszłości, pozwala na porównanie okropnej współczesności do tego, co było kiedyś, ale także daje możliwość snucia marzeń o tym, co nastąpi po wojnie”¹². Jednak przed wojną bohater książki był małym chłopcem, dlatego niewiele z tego czasu pamięta, a mgliste odtwarzana ówczesna rzeczywistość zdaje się na zawsze utracona. Ryszard Nycz stwierdził, że:

[...] doświadczenie granicy jest doświadczeniem śmierci (śmierci boga i śmierci człowieka). Dokładniej: doświadczeniem rozpadu – rozkładu materii, unicestwienia prawdziwości realności, anihilacji czy rozproszenia sensu. Jeszcze dokładniej – doświadczeniem traumatycznym – rodzi się ono bowiem nieodmiennie jako forma urazowej reakcji twórczej na pewne zewnętrzne wydarzenie¹³.

Na przykładzie licznych utworów prozatorskich Henryka Grynberga można doskonale zauważyć, jaki wpływ na życie i tożsamość człowieka wywiera tego rodzaju przeżycie. Traumatyczne doświadczenie przypada na czas jego dzieciństwa, czyli etapu, który jest decydujący dla rozwoju dojrzałej osobowości człowieka. Składając świadectwo minionych wydarzeń, pisarz sięga właśnie do tego początkowego okresu swojego życia, który został brutalnie odarty z beztroski. Zarówno w *Pamiętniku*, jak i w *Zwycięstwie* czy innych swoich utworach Grynberg wielokrotnie odnosi się do faktów z początków swojej biografii. Jego zapisy są nie tylko świadectwem minionych wydarzeń, ale świadectwem traumy Ocalałego. Trafne wydaje się zatem spostrzeżenie Justyny Tabaszewskiej:

Doświadczana trauma jest więc rzeczywista nie w ten sposób, że odnosi się do realnych wydarzeń ujętych w zrozumiałą formę, lecz dlatego, że jej dotkliwość uniemożliwia podmiotowi zapomnienie czy zdystansowanie⁴⁴.

Zastanawiające jest jednak, w jakim stopniu zapomnienie staje się dla samego Ocalałego pożądane. Poczucie obowiązku głoszenia prawdy o niechcianej czy nieoswojonej części historii może okazać się silniejsze niż chęć zrzucenia z siebie ciężaru wspomnienia. Dla Grynberga świadek, który pamięta, ma moc nie tylko pośredniego udzielania głosu tym, którym go odebrano, ale także (a może przede wszystkim) uświadamiania i ostrzegania przed powtarzaniem tragicznej historii. Potwierdzeniem są słowa wypowiedziane przez samego pisarza w *Pamiętniku*:

Wierzę [...], że ludziom niepamiętającym przeszłości grozi jej powtórzenie, a z własnego doświadczenia wiem, jak straszna ona jest. Trzeba naszą pamięć zbiorową nieustannie korygować, oczyszczać z fałszów i wypaczeń. A także uzupełniać. Pamięć jest podstawą kultury. Bez pamięci jesteśmy niczym. Zadaniem twórców jest – a przynajmniej powinna być – ochrona naszej kruchej cywilizacji. Trzeba to czynić niezależnie od perspektyw. [...] Jest to imperatyw kategoryczny⁴⁵.

Pisarz zwraca uwagę na to, że pamięć jednostki jest podstawą do budowania pamięci zbiorowej, a w efekcie staje się podłożem dla kształtowania kultury, całej cywilizacji. Tego rodzaju myślenie globalne wydaje się niezbędne, by świadomie uczestniczyć w życiu społeczeństwa, słusznie zatem problematyka ta wprowadzana jest już do dyskursu prowadzonego z młodzieżą. Funkcja pamięci jako podstawy kształtowania przyszłości uwydatniona została również w utworze Szczygielskiego. Co więcej, została wyjaśniona w sposób przystępny dla młodych odbiorców:

Przyszłość wynika z przeszłości. Jeśli pamięta się o tym, co było – zarówno o dobrych, jak i o złych rzeczach, które się wydarzyły – można kształtować przyszłość tak, aby była lepsza od przeszłości. [...] Dlatego trzeba pamiętać. Pamięć pozwala nam wystrzegać się raz już popełnionych błędów, a powtarzać to, co raz się udało¹⁶.

Pamięć jednostki, czyli w przypadku Zagłady – Ocalałego, stanowi podstawę do budowania pamięci zbiorowej generowanej przez kulturę. Istotne wydarzenia rezonują i rzutują w ten sposób na dalszy bieg historii, a staje się to możliwe właśnie poprzez mechanizmy dziedziczenia bądź przekazywania pamięci. Zagadnienie pamięci o Holokauście niesie za sobą także wartości uniwersalne, dlatego jest niezwykle ważne dla kształtowania świadomych społecznie i empatycznie nastawionych młodych ludzi. Takie działania są wręcz niezbędne, zwłaszcza w kontekście aktualnych wydarzeń na świecie, gdyż świat nadal doświadcza aktów ludobójstwa, przemocy, a nienawiść i prześladowania na tle rasowym lub religijnym to problemy dotyczące ogromną część populacji. Właśnie poprzez literaturę można budować świadomość historyczną młodzieży oraz formować pożądane społecznie postawy wobec Innego i Obcego. Zawarte w tekście powieści Szczygielskiego przesłanie współbrzmi z wielokrotnie powtarzanym przez Grynberga ostrzeżeniem:

Holocaust jest wielką nauką i przestrogą dla cywilizacji, w której żyjemy. Punktem zwrotnym. Historia Żydów jest wprawdzie bardzo szczególna, ale każdy może wyciągnąć z niej wnioski, bo ona nigdy nie rozgrywała się w próżni i dotyczy wszystkich innych, którzy brali w niej udział. Takie zostawiam przesłanie¹⁷.

Wprawdzie w prozie dla dorosłych poświęconej Holokaustowi dokumentalny charakter obrazowania ma wstrząsnąć czytelnikiem, a proza dla młodych unika dosłownego przekazywania

przerażających zdarzeń, jednak zamysłem jednej i drugiej jest rozwinięcie empatii czytelnika, a także skłonienie go do zadawania sobie ważnych pytań o człowieczeństwo, pamięć, cierpienie czy sprawiedliwość. Jak wskazuje Anna Janus-Sitarz, przemyślany dobór tekstów dla dzieci i młodzieży może nie tylko wzbudzić empatię, ale również sprawić, że młodzi odbiorcy zinterioryzują takie wartości, jak wolność, tolerancja, prawo do pocucia własnej godności przez każdego człowieka⁴⁵. Polska dziecięca i młodzieżowa literatura wspomnieniowa oraz fikcjonalna wciąż jest w fazie rozwoju, dlatego pojawiające się w utworach dla niedorosłych czytelników kategorie traumy i pamięci mogą stanowić interesujący przedmiot badań. Zastanawiające jest również, w jaki sposób są one wykorzystywane i jakie pełnią funkcje w tekstach zagranicznych twórców.

odwołania

1. Za pionierskie w tym temacie uznać można teksty m.in. Dominicka LaCapry: *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca 1994 oraz *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore 2001.
2. J. Tabaszewska, *Trauma – kategoria estetyczna?* [w:] *Trauma. Pamięć. Wyobrażenia*, red. Z. Podniesieńska, J. Wróbel, Kraków 2011, s. 16–17.
3. Interesującymi utworami o tematyce Holocaustu skierowanymi do młodych odbiorców, w których współwystępuje kategoria traumy i pamięci, są np.: *Bezsensowność Jutki* D. Combrzyńskiej-Nogali, *Ostatnie przedstawienie panny Esterki* A. Jaromira, *Wszystkie moje mamy* R. Piątkowskiej, *Ostatnie piętro* I. Landau, a w literaturze światowej m.in. *Wyspa na ulicy Ptasiej* U. Orleva czy *Mój pies Lala* R. Kenta.
4. O żywiole wyobraźni i jego znaczeniu w tekstach literackich kierowanych do najmłodszych odbiorców traktuje m.in. *Wolność i wyobrażenia w literaturze dziecięcej*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Kotkowska, Kraków 2017.
5. J. Wróbel, *Trauma – pamięć – wyobrażenia* [w:] *Trauma. Pamięć. Wyobrażenia*, red. Z. Podniesieńska, J. Wróbel, Kraków 2011, s. 9.
6. M. Halbwachs, *Společne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 2008, s. 136.
7. D. Krawczyńska, *Własna historia Holocaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*, Warszawa 2005, s. 81.
8. M. Halbwachs, dz. cyt., s. 227.
9. H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, Czeladź 1990, s. 160.
10. H. Grynberg, *Ciąg dalszy*, Warszawa 2008, s. 89.

11. Polska literatura poruszająca tematy związane z Zagładą, a jednocześnie przeznaczona dla dzieci i młodzieży, nadal pozostaje w fazie rozwoju; jednocześnie zauważyć można jej opóźnienie względem literatur światowych. Utwory te stanowią stosunkowo nowy temat badawczy na gruncie polskim, gdyż liczba ich opracowań wciąż jest niewielka, a książka Małgorzaty Wójcik-Dudek, *W(y)czytać Zagładę: praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2016, to w zasadzie pionierska praca poświęcona temu zagadnieniu. Tymczasem w zagranicznej literaturze dziecięcej Holokaust jest obecny od wielu lat, a co za tym idzie – większa jest również liczba opracowań.
12. K. Rybak, *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*, Warszawa 2019, s. 80–81.
13. R. Nycz, „Tajemnice okaleczonej poezji”. Trzy głosy do twórczości Tadeusza Różewicza [w:] *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”*, UAM Poznań 4–6.11.1991, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalembe-Kasprzak, Poznań 1993, s. 105.
14. J. Tabaszewska, dz. cyt., s. 22.
15. H. Grynberg, *Pamiętnik*, Warszawa 2011, s. 490.
16. M. Szczygielski, *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz*, Warszawa 2015, s. 211.
17. *Najważniejszy temat*, z H. Grynbergiem rozmawia M. Cichy, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 225.
18. A. Janus-Sitarz, *Gry wyobraźni a oswojanie przestrzeni strachu. Czasy Holokaustu w literaturze dla dzieci* [w:] *Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Kotkowska, Kraków 2017.



konteksty

Monika Woźniak

Vinicius Blushes: Italian Adaptations of *Quo vadis* for Children and Teenagers

Uniwersytet La Sapienza w Rzymie

ORCID 0000-0002-0137-5109

summary

The article discusses the adaptations of Henryk Sienkiewicz's *Quo vadis* and their key role in longterm success of the novel in Italy. Three historical phases of the work's reception are analyzed. The earliest one, up to the First World War, when "purified" versions of the work appeared, censored from content considered too bold or exciting for young minds. The interwar period, when the adaptations of *Quo vadis* became books intended for reading as school reading material. Finally, the post WW2 context, when adaptations of the novels aimed at students of junior high school, aged 11–14, dominated the publishing market and became the primary form in which readers got acquainted with the text. Of the dozens of different versions for young readers that were created in Italy over the decades, the most ambitious attempt at adaptation, *Quo vadis* for 10-year-olds, published in the 1930s in the famous *La Scala d'oro* publishing series, is discussed in detail.

keywords

Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis*, foreign reception of Polish literature, adaptations for children, *La Scala d'oro*

streszczenie

Artykuł omawia adaptacje *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza i ich kluczową rolę w odbiorze czytelnickim powieści we Włoszech. Analizowane są trzy historyczne fazy recepcji utworu. Najwcześniejsza, do pierwszej wojny światowej, w której pojawiły się „oczyszczone” wersje utworu, oceniane z treści uznanych za nazbyt śmiałe lub podniecające dla młodych umysłów. Następnie okres międzywojenny, kiedy pojawiły się pierwsze przeróbki *Quo vadis* przeznaczone do czytania jako lektura szkolna. Na koniec sytuacja powojenna, kiedy adaptacje powieści przeznaczone dla uczniów w wieku 11–14 lat zdominowały rynek wydawniczy i stały się podstawową formą, w której czytelnicy zapoznawali się z utworem. Z kilkudziesięciu różnych wersji dla młodego czytelnika, które powstały we Włoszech na przestrzeni dziesięcioleci, szczegółowo omówiona została najambitniejsza próba adaptacji, *Quo vadis* dla dzieci i młodzieży, wydana w latach trzydziestych XX wieku w słynnej serii wydawniczej *La Scala d'oro*.

słowa kluczowe

Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis*, recepcja literatury polskiej za granicą, adaptacje dla dzieci i młodzieży, *La Scala d'oro*

biogram

Monika Woźniak – polonistka i italianistka, profesor literatury i języka polskiej na Uniwersytecie La Sapienza w Rzymie. Zajmuje się przekładem literackim i audiowizualnym, polsko-włoskimi związkami kulturowymi oraz literaturą dziecięcą. Współautorka monografii *Przekłady w systemie małych literatur. O włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży* (2014), *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny* (2017) i *120 lat recepcji „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza we Włoszech* (2020).



Winicjusz się rumieni:

włoskie adaptacje *Quo vadis* dla dzieci i młodzieży

Kiedy przed ponad półwiekiem Bogdan Zakrzewski publikował pierwsze (i jedyne jak dotąd) szersze opracowanie poświęcone adaptacjom utworów Sienkiewicza dla „maluczkich”, czyli dla czytelnika młodzieżowo-ludowego, postulował: „zagadnienie to wymaga dodatkowych analiz porównawczych, ukazujących wspólne i odrębne czynniki [...] powodzenia w kraju i u obcych”¹. Zachęta Zakrzewskiego przeszła bez echa, a szkoda, chodzi bowiem o zjawisko równie rozległe, co zróżnicowane. O ile pewne cechy adaptacji literackich dla odbiorcy „słabszego”, takie jak uproszczanie i skracanie tekstu czy cenzura obyczajowa są uniwersalne, o tyle ich funkcja czy profil czytelniczy w danym kontekście kulturowym mogą znacznie od siebie odbiegać. Z tego punktu widzenia nie ma

chyba bardziej osobliwego czy wręcz kuriozalnego przypadku niż recepcja dzieł Sienkiewicza we Włoszech. Jak wiadomo, na przełomie wieków światowy rozgłos przyniosło polskiemu autorowi *Quo vadis*, które znanego i cenionego (już także na polu międzynarodowym) pisarza wyniosło do rangi prawdziwego celebryty. Także na gruncie włoskim właśnie ta powieść miała znaczenie kluczowe dla sukcesu Sienkiewicza, jednak trajektoria jej recepcji (a także obiegu czytelniczego innych Sienkiewiczowskich utworów) ukształtowała się tam w jedyne w swoim rodzaju sposób, pod trzema przynajmniej względami. Po pierwsze, inaczej niż na przykład w Niemczech, Stanach Zjednoczonych i przede wszystkim w Rosji, gdzie czytelnicy mieli okazję stopniowo zaznajamiać się z utworami Polaka już od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, we Włoszech *Quo vadis* pojawiło się przypadkowo, jako nieznany utwór nieznanego autora². Wszystkie inne dzieła Sienkiewicza przetłumaczono później, na fali sukcesu *Powieści z czasów Nerona* i czytano je niejako przez jej pryzmat³. Po drugie, o ile w większości krajów, na przykład we Francji, fala quovadisomanii opadła już po kilku latach, we Włoszech popularność powieści utrzymywała się przez wiele dziesięcioleci i stała się inspiracją dla wielu ważnych zjawisk kulturowych. Po trzecie, włoski odbiór *Quo vadis* od początku zdominowany był przez adaptacje dla „maluczkich”, które z czasem stały się właściwie jednym sposobem obcowania z powieścią.

Na uprzywilejowanie form adaptacyjnych i swoiste zawłaszczenie utworu przez Włochów złożyło się wiele czynników. Nonszalanckie traktowanie tłumaczonych tekstów, ich skracanie, modyfikowanie, przekłady pośrednie, dokonywane w pośpiechu i wydawane bez poddania ich korekcie przez długi czas były powszechnymi praktykami we włoskich wydawnictwach, ale autorzy o ustalonym statusie literackim, a także piszący w językach znanych przynajmniej elitom intelektualnym, mogli liczyć na to, że zostaną potraktowani z choćby minimalnym szacunkiem, albo że krytycy wykryją i napiętnują najbardziej oczywiste nadużycia w przekładach. Nie dotyczyło to Sienkiewicza, o którego dorobku literackim, języku

i kulturze, z której się wywodził, Włosi nie wiedzieli praktycznie nic. Ponadto pisarza, który był poddanym rosyjskim, nie chroniło prawo autorskie, gdyż Rosja nie przystąpiła do konwencji berneńskiej z 1886 roku. Nie tylko nie mógł się zatem spodziewać tantiem autorskich od zagranicznych wydań swoich dzieł, ale nie miał też nad nimi żadnej kontroli ani wpływu na kształt, jaki zachciało im się nadać obcym wydawcom. Pierwszy włoski tłumacz *Quo vadis*, Federigo Verdinois, dbał co prawda o zamieszczanie na stronie tytułowej swoich przekładów informacji „jedyna wersja autoryzowana przez pisarza” i eksponowanie fotografii Sienkiewicza z dedykacją dla „monsier [sic] Federigo Verdinois”, ale był to chwyt czysto reklamowy, mający zabezpieczyć go przed konkurencją innych tłumaczy. Polski pisarz nie wiedział nawet, że przekład dokonany został z rosyjskiego (sądził, że jego podstawą był język angielski)⁴ i zapewne nie miał pojęcia o jego fatalnej jakości.

W takim kontekście przejście od marnych przekładów do (równie kiepskich) adaptacji nastąpiło błyskawicznie. Pierwsze wydanie książkowe *Quo vadis* ukazało się we Włoszech w 1899 roku. Przyjęte z niebywałym entuzjazmem przez czytelników, od razu wzbudziło obiektywną krytykę, która z jednej strony powitała dzieło jako potencjalne narzędzie chrześcijańskiej propagandy i krzewienia wiary, z drugiej nie mogła jednak nie dostrzec, że nie do końca daje się ono w taką rolę wtłoczyć. W recenzjach książki przyznawano, że intencje autora z pewnością były „uczciwe i religijne”, ale zarazem bito na alarm, że powieść proponuje „nieprzyzwoite malownicze opisy pogańskiej zgnilizny” i „dyszy zmysłowością”, wobec tego naraża na niebezpieczeństwo moralność czytelnika, gdyż „przekleństwem natury ludzkiej jest zamięłowanie do nurzania się w zgniliznie, zwłaszcza gdy jest ona wygładzona i namaszczona wdziękami sztuki”⁵. Wobec tego wydawcy i tłumacze, wietrząc w tym dobry interes, postanowili dopasować tekst do wymagań moralistów. Jako pierwszy zrobił to Verdinois, który już w 1900 roku wypuścił „wydanie przejrane i oczyszczone”, (wznowione potem w 1909 roku jako „wydanie oczyszczone na użytek młodzieży i szkół, za aprobatą

władz kościelnych”). W przedmowie kłamał w żywe oczy, że uzyskał na tę operację zgodę autora i podkreślał, że w przeróbkach pomogło mu aż trzech przedstawicieli kleru. Zarazem zapewniał solennie: „nie chciałem dokonywać skrótów, jak to zrobiono w Niemczech ani zdradzić myśli Sienkiewicza, ani zmienić charakteru dzieła”⁶. Mimo iż tłumacz sugerował, że jedynie „stonował” niektóre „zbyt krzykliwe barwy” opisów pogańskiego Rzymu, w rzeczywistości gruntownie okaleczył swój i tak już mierny przekład, eliminując na przykład cały wątek miłości Eunice i Petroniusza, usuwając wszystko, co wydało mu się opisem pogańskiej zgnilizny, a nawet cenzurując słowa i określenia, które mogłyby urazić wrażliwość czytelników, takie jak „lupanar”, „rozwódka” czy „namiętność”. Interwencje Verdinois wypaczyły dynamikę relacji między postaciami i doprowadziły do powstania nielogiczności w rozwoju akcji, ale taką właśnie drogą podążyć miała większość wczesnych adaptacji powieści. Czasami zresztą wyniki manipulacyjnych zabiegów dawały nieoczekiwane i z pewnością niezamierzony efekt. Tak stało się w przypadku wersji z 1903 roku, „oczyszczonej i skróconej na użytek młodzieży”, którą opracował ksiądz Giacomo Pastori. Autor (który splagiatował anonimowy przekład wydawnictwa Baldini & Castoldi z 1900 roku), podmienił piękną niewolnicę zakochaną w swoim panu na piękne greckie pacholę... zakochane w swoim panu. W rezultacie zamiast wątku miłości Eunice i Petroniusza pojawił się homoerotyczny wątek miłości Tarcyzjusza i Petroniusza.

W początkowym okresie recepcji *Quo vadis* we Włoszech największą popularność zyskała sobie jednak adaptacja księdza Enrica Salvadoriego, opublikowana w 1901 roku przez wydawnictwo Desclée & C., która reklamowała się jako „nowy przekład na użytek młodzieży i rodzin”. Wydanie wzbogacono ponadto o długi (blisko 40 stron) i nudny komentarz historyczny napisany przez znanego archeologa Orazia Marucchiego. On także był autorem wstępu, w którym najpierw chwalił „wspaniałą powieść historyczną” Sienkiewicza, po czym pracowicie wyliczał jej wszystkie usterki, ubolewając przede wszystkim nad nie dość obszernym opisem życia

chrześcijan w I wieku n.e., a także nad zbyt poufałym potraktowaniem apostołów Piotra i Pawła. Nie rozwodził się natomiast nad przesadnie realistycznymi przedstawieniami obyczajów pogańskich, gdyż, jak zauważał, zostały one stosownie zmodyfikowane przez szacownego tłumacza.

Salvadori, podobnie jak Verdinois, łagodził lub eliminował szczegóły i sceny, które zbyt plastycznie ukazywały pogańskie zepsucie, choć był w swoich cenzorskich zapędach nieco mniej gorliwy. Zachował nawet postać Eunice i pozwolił jej popełnić samobójstwo u boku Petroniusza, chociaż nie było jasne, dlaczego miałyby to robić, gdyż wszelkie wcześniejsze aluzje do ich miłości zostały wymazane. Warto tu przy okazji wspomnieć o kłopotach, jakim było dla pierwszych włoskich adaptatorów zakończenie rozdziału opisującego śmierć Petroniusza, czyli zdanie: „Biesiadnicy [...], patrząc na te dwa białe ciała, podobne do cudnych posągów, zrozumieli dobrze, że z nimi razem ginie to, co jedynie jeszcze pozostało światu, to jest jego poezja i piękność”. Tak oczywisty hołd dla urody i sztuki pogańskiego Rzymu nie mógł się spotkać z akceptacją gorliwych włoskich „czyścicieli” powieści. Verdinois rozwiązał problem w sposób radykalny, po prostu usuwając całe zdanie (zresztą Petroniusz umiera u niego samotnie, więc biesiadnicy mogliby popatrzeć najwyżej na jedno białe ciało). Salvadori poprzestał na dość karkołomnej modyfikacji tekstu:

Biesiadnicy, patrząc na te dwa martwe marmurowe ciała, zrozumieli sens ostatniego zdania, które śmierć urwała na ustach Petroniusza, a mianowicie, że wraz z nimi umarli, w znaczeniu jakie tym dwóm wielkim słowom nadawał świat pogański, poezja i piękność⁷.

Na jeszcze inny pomysł wpadł wspomniany już ksiądz Pastori, który wprawdzie przetłumaczył dokładnie zakończenie rozdziału (w jego wersji Petroniusz popełnia samobójstwo wraz z zakochanym w nim greckim chłopcem, Tarczyjuszem), ale za to dodał na dole

strony obszerny przypis. Wyjaśniał w nim, że śmierć Petroniusza jest w rzeczywistości wyrazem tchórzostwa i cynizmu, bo tylko mądrość bez Chrystusa może uznać samobójstwo za piękne i wzniosłe⁸.

Z wczesnych adaptacji *Quo vadis* najtrwalsza okazała się wersja Salvadoriego, przed pierwszą wojną światową kilkakrotnie wznowiana przez Desclée, Lefebvre & C., a w latach dwudziestych przejęta przez wydawnictwo Società Editrice Internazionale prowadzone przez zgromadzenie salezjanów. Po raz ostatni opublikowano ją tam w 1956 roku. W rzeczywistości jednak adaptacja Salvadoriego miała jeszcze dłuższy żywot, gdyż od 1942 roku jej skróconą i przeredagowaną wersję przez wiele dziesięcioleci drukowały anonimowo wydawnictwa św. Pawła. W latach osiemdziesiątych brakujące fragmenty uzupełniono wstawkami z pełnego tłumaczenia Cristiny Agosti-Garosci z 1950 roku i w takim kształcie książka ukazywała się do 1995 roku.

Co ciekawe, pierwsze adaptacje *Quo vadis* były stosunkowo długie, zarówno wersja Salvadoriego, jak i Verdinois (a także oparta na niej przeróbka Giuseppe Oberoslery, również z 1900 roku) liczyły blisko 500 stron⁹. Tym samym były one dłuższe niż niektóre wydania powieści definiowane jako „przekład”, skierowane do mniej wyrobionego czytelnika, takie jak na przykład wersja Irmy Rios z 1901 roku, licząca 431 stron (jedną trzecią książki zajmowały reklamy¹⁰), wersja Clary Collini, która w wydaniu z 1913 roku miała zaledwie 334 strony, czy nieco później (1915) fantazyjna propozycja Teresy Bozzano, będąca po trosze parafrazą, a po trosze wolną wariacją na temat polskiej powieści, skondensowana w 301 stronach¹¹. Różnica między tymi inicjatywami polegała przede wszystkim na tym, że warianty „ludowe” kondensowały wątki i opuszczały co dłuższe opisy, mniej troszcząc się o możliwość urażenia wrażliwości czytelnika scenami pogańskiej rozwiązłości. Chociaż i w tym przypadku niektórzy tłumacze/adaptatorzy wykazywali zapędy wychowawcze i moralizatorskie: Teresa Bozzano kazała na przykład Petroniuszowi ożenić się z Eunice i wychwalać w listach do Winicjusza wyższość religii chrześcijańskiej nad pogańskimi bogami (na szczęście przy-

najmniej nie kazała mu się nawrócić). Wersje „wyczyszczone” nie były również skierowane jednoznacznie tylko do młodzieży, ale także do dorosłych czytelników, zwłaszcza do kobiet, dla których zdaniem krytyków lektura pełnej wersji mogłaby się okazać zbyt mocnym przeżyciem⁴². Zasadnicza zmiana pod tym względem miała nastąpić w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Włoska reforma szkolnictwa z 1923 roku (tzw. *Riforma Gentile*) wprowadziła do szkół obowiązek czytania „lektur historycznych o tematyce chrześcijańskiej”. Ocenzurowane *Quo vadis* sprawdzało się znakomicie zarówno jako lektura szkolna, jak i książka wręczana w nagrodę za dobre wyniki w nauce, dlatego jego publikacja oznaczała pewny zysk. Zaowocowało to licznymi wydaniem powieści adresowanymi do młodzieży szkolnej, nie było to jednak niestety związane z bardziej starannym przygotowaniem tekstów. Wręcz przeciwnie – dwudziestolecie międzywojenne charakteryzował rozkwit pirackiej praktyki wykorzystywania wcześniejszych włoskich przekładów, skracanych i przeredagowywanych, a następnie wydawanych jako wersja anonimowa. Celowały w tej praktyce wydawnictwa katolickie, zwłaszcza Edizioni Paoline, które w latach dwudziestych wypuściły na rynek, później kilkakrotnie wznawianą, niechlujną przeróbkę opartą na starym przekładzie wydawnictwa Baldini & Castoldi, skróconą i oczyszczoną z niepożądanych treści według modelu zaproponowanego wcześniej przez Salvadoriego (w latach czterdziestych, jak już wspomniano, wydawnictwo zaczęło korzystać bezpośrednio ze zredagowanej wersji Salvadoriego). Ambitniejszą próbę podjął Ettore Fabietti (1876–1962), zasłużony działacz oświatowy, zaangażowany m.in. w zakładanie bibliotek ludowych, który w latach dwudziestych zaczął tworzyć książki popularyzatorskie dla młodzieży. Swoją przygodę z *Quo vadis* zaczął od przeredagowania w 1926 roku dla wydawnictwa Barion wersji Giuseppe Oberoslara z 1900 roku, potem wraz z Rosjanką Marią Racowską przygotował własny przekład, który w przedmowie zachwalał jako pierwsze tłumaczenie dokonane z języka polskiego⁴³. Przekład ten ukazał się w wydawnictwie Vallardi, w którym dwa

lata później Fabietti opublikował opartą na nim *riduzione con note per la gioventù e per le scuole* (skrót z przypisami dla młodzieży i szkół). W przedmowie porównywał trwałą popularność powieści do sukcesu takich utworów jak *Robinson Crusoe* czy *Chata wuja Toma*. Z właściwą sobie skromnością twierdził również, że

prezentowana tu oczyszczona wersja dla włoskiej młodzieży jest najbardziej kompletna i autentyczna ze wszystkich dotychczas powstałych adaptacji, gdyż nie zostało w niej usunięte, wymazane czy okaleczone nic [...] z tego co dzisiejsza młodzież może czytać nie rumieniąc się i nie skłaniając ku niezdrowym myślom⁴⁴.

Trzeba oddać Fabiettiemu, że jego wersja rzeczywiście została przygotowana z większą dbałością niż większość obecnych wtedy na rynku przeróbek. Ingerencje w tekst były stosunkowo nieduże, a przede wszystkim widać troskę o to, aby nie doprowadziły one do powstania luk i nielogiczności w rozwoju akcji (w razie konieczności dodawane były wyjaśnienia czy zdania łączące przebieg wydarzeń). Jest to również jedna z pierwszych adaptacji dla młodzieży, w której zachowany został niemal w całości wątek związku Petroniusza i Eunice, pominięte zostały tylko niektóre nazbyt śmiałe opisy, jak na przykład Petroniusz wodzący ustami po ramionach i szyi ukochanej. Nie pozwolił też adaptator pocałować Eunice posągu Petroniusza, każąc jej skromniej uwieńczyć go kwietną girlandą.

W latach trzydziestych wersja Fabiettiego nie zdołała przebieć bardziej popularnych adaptacji wypuszczanych przez wydawnictwa katolickie, wrócono do niej jednak po wojnie, kiedy prawa do utworu nabyło wydawnictwo Mursia. Oryginalny tekst, liczący 592 strony, odchudzono o blisko 60% (do 256 stron) i w takim kształcie wypuszczono ponownie na rynek w 1970 roku. Miał on jeszcze potem aż piętnaście wznowień, ostatnie ukazało się w 1999 roku.

Najciekawsza adaptacja *Quo vadis* dla dzieci i młodzieży w okresie międzywojennych powstała jednak w turyńskim wydawnictwie UTET w 1936 roku. Wszystkie wcześniejsze włoskie przeróbki dla

młodego czytelnika ograniczały się właściwie do skrócenia tekstu i wyrzucenia z niego niepożądanych opisów lub scen, czasami do kondensowania treści rozdziałów. Poza tym jednak bez wyjątku odtwarzały linearnie strukturę i porządek fabularny oryginału. Strategia adaptacyjna stosowana w serii wydawniczej *La Scala d'oro*, w której ukazała się nowa wersja *Powieści z czasów Nerona*, zrywała z tą praktyką. Seria stworzona została w 1932 roku przez dwóch wybitnych intelektualistów, Vincenza Errantego (1890–1951), filologa, tłumacza i profesora literatury niemieckiej na uniwersytecie w Pavii, oraz leksykografa Ferdinanda Palazziego (1884–1962), autora wydanego w 1939 roku i wielokrotnie wznawianego słownika języka włoskiego *Novissimo dizionario della lingua italiana*. Ideą przyświecającą redaktorom było stworzenie alternatywy dla tandetnych i lichy wydawanych tekstów dla dzieci, dominujących na włoskim rynku wydawniczym. Seria miała przybliżyć młodym czytelnikom największe utwory literatury światowej oraz klasyków literatury dziecięcej, zredagowane przez współczesnych pisarzy i wypuszczone w atrakcyjnej szacie graficznej. Rewolucyjna jak na tamte czasy była idea holistycznego potraktowania konceptu adaptacji, w której dopasowana do wieku czytelnika miała być zarówno treść, jak i język, ilustracje, a nawet typ i rozmiar czcionki. Errante i Palazzi opracowali dokładny program *biblioteca graduata* (biblioteki progresywnej), podzielonej na osiem kategorii wiekowych, dla dzieci od sześciu do trzynastu lat. Zaproponowana przez nich formuła odniosła wielki sukces. Od 1932 do 1945 roku w *La Scala d'oro* ukazały się w sumie dziewięćdziesiąt dwie pozycje, a seria zgodnie uznawana jest przez badaczy za jedną z najcenniejszych inicjatyw wydawniczych w historii literatury dziecięcej we Włoszech.

Opracowanie poszczególnych tomów zlecano różnym autorom, ale redaktorzy sprawowali ścisłą kontrolę nad każdym tekstem, przygotowując szczegółowe wskazówki na piśmie co do sposobu potraktowania tematu i zostawiając pisarzom niewielką swobodę manewru. Przesłane manuskrypty były następnie dokładnie czytane przez Palazziego i Errantego, którzy dokonywali w nich poprawek lub żądali ich wprowadzenia od autorów, domagając się,

na przykład, uwzględnienia większej liczby dialogów, urozmaicenia tonu narracji, uwydatnienia treści uznanych za szczególnie pożądane itd. *Quo vadis* zaplanowane zostało jako pozycja w piątym dziale serii, skierowanym do dzieci dziesięcioletnich (il. 1).



Il.1. Adaptacja *Quo vadis* dla dziesięciolatków, wydana w sławnej serii czytelniczej dla dzieci *La Scala d'oro*. Warto zwrócić uwagę, że na okładce nie pojawia się nazwisko Sienkiewicza.



portata la cetra. Dopo qualche istante entrò nella sala Poppea, l'imperatrice. Poppea era indisposta e non aveva partecipato al banchetto, ma sapeva che, per quanto in quei tempi Nerone le d'esse prova di affetto, egli era suscettibilissimo e non scherzava quando erano in giuoco il proprio talento e la propria vanità di artista. Avvertita che Cesare stava per declamare l'inno a Venere, l'imperatrice si era affrettata a raggiungere il triclinio. Era vestita anch'essa color di ametista; le ciprie e il rossetto profusi sul volto nascondevano il pallore della sofferente; e Poppea apparve, come sempre, bionda e bellissima. Nerone, lusingato, l'accolse con ogni onore, la fece sedere accanto a sé, poi, diritto, in piedi, appoggiandosi alla cetra, cominciò a declamare, quasi a cantare, l'inno. Aveva la voce un poco stanca, ma recitava non senza efficacia. Nella sala il silenzio era assoluto.

Il. 2. Winicjusz i Ligia na uczcie u Nerona. Ilustracja Mariny Battigelli do adaptacji Eugenia Trevesa wydanej w 1936 roku w serii *La Scala d'oro*.

Jej przygotowanie powierzono nauczycielowi literatury włoskiej, poecie i krytykowi literackiemu Eugeniowi Trevesowi, jednemu z najaktywniejszych współpracowników serii, który wcześniej stworzył już dla *La Scala d'oro* sześć innych adaptacji, m.in. *Orlanda*

Szalonego, Jerozolimy wyzwolonej i Opowieści wigilijnej. Pracy nad każdym tomem towarzyszyła ożywiona korespondencja między Trevesem a Palazzim i Errantem⁴⁵, która pozwala odtworzyć dynamikę stosunków między autorem a redaktorami oraz proces powstawania tekstu. Kiedy Treves rozpoczynał pracę nad *Quo vadis*, miał już więc duże doświadczenie zarówno w redakcji tekstów, jak i odgadywaniu wymagań redaktorów serii. Instrukcje, które od nich otrzymał, były stosunkowo krótkie, nie wskazuje również na to, aby dostarczony tekst wzbudził kontrowersje i był poddawany korektom czy przeróbkom, tak jak to miało miejsce na przykład w przypadku wcześniejszej pracy Trevesa nad opowiadaniem Edgara Allana Poe⁴⁶. Pisarzowi zalecono skrócenie tekstu do 90 stron, przyspieszenie akcji, ale zarazem zachowanie pewnej dawki informacji o obyczajach i życiu w starożytnym Rzymie, tak aby podnieść edukacyjną wartość utworu. Najbardziej szczegółowe, a zarazem problematyczne wskazówki dotyczyły wątku miłosebnego, stanowiącego oś narracyjną powieści. Przypominając, że Treves powinien unikać wszystkiego, co mogłoby urazić uczucia i moralność młodych czytelników, redaktorzy zalecali, by odrealnił miłość Ligii i Winicjusza, nadając jej rysy baśniowe, „jak z opowieści o Kopciuszku i księciu z bajki”⁴⁷. Wykonanie ilustracji powierzono Marinie Battigelli (jedynej kobiecie wśród 18 grafików zaproszonych do współpracy z serią), znanej przede wszystkim ze swoich ilustracji do tekstów dla dzieci o tematyce religijnej. Artystka podeszła do zadania bardzo poważnie, ilustracje zaczęła projektować dopiero po przeczytaniu tekstu Trevesa, tak aby były z nim harmonijnie powiązane, zapoznała się także z materiałem ikonograficznym z innych wydań *Quo vadis*. Stworzone przez nią obrazy wpisywały się w strategię graficzną serii i obejmowały zarówno ilustracje całostronicowe, jak i mniejsze, wpasowane w tekst. W stosunku do stylu dominującego w większości ówczesnych iluminowanych włoskich wydań powieści Sienkiewicza, ilustracje Battigelli wyróżniały się elegancją i wstrzemięźliwością rysunku. Narysowane przez nią postaci przedstawione były w po-

zach z lekka stylizowanych, budzących skojarzenie ze starożytnymi posągami (il. 2). Dominowały ilustracje dwubarwne, które ukazywały bohaterów na monochromatycznym tle, przy czym czarnej kresce towarzyszyły różne kolory: żółty, zielony, niebieski, fioletowy (obrazy odnoszące się do wątków chrześcijańskich utrzymane są w większości w tonach błękitnych, w obrazach ukazujących zepsucie pogańskiego Rzymu dominują barwy zielone i żółte). Była to koncepcja bez wątpienia oryginalna, wyróżniająca się nawet w kontekście innych, również starannie opracowanych graficznie tomów *La Scala d'oro*. Ilustracje Battigelli, spójne z tonem narracji zaproponowanej przez Trevesa, bez wątpienia podniosły atrakcyjność książki.

Quo vadis doczekało się w ciągu lat kilku wznowień w ramach serii (1940, 1942, 1944, 1958 i 1978), choć jednak oprawa graficzna książki pozostała identyczna (od 1958 usunięto tylko tło z ilustracji na okładce), od drugiego wydania ukazywała się ona z innym tekstem, przygotowanym przez Francesca Perriego. Zmiana ta została podyktowana względami politycznymi: w 1938 roku, po wejściu we Włoszech w życie ustaw rasowych, Eugenio Treves z racji żydowskiego pochodzenia stracił pracę w szkolnictwie i możliwość publikowania tekstów pod swoim nazwiskiem. Nie jest jasne, czy mimo to kontynuował współpracę z UTET, posługując się pseudonimem⁴⁸, wydawnictwo nie zdecydowało się jednak na dalsze wykorzystanie jego adaptacji, zlecając ich ponowne wykonanie innym autorom. Co ciekawe, pisarz i dziennikarz Francesco Perri (1885–1974), któremu przypadło w udziale zadanie napisania nowej wersji powieści Sienkiewicza (a także nowej wersji *Jerozolimy wyzwolonej*), był zadeklarowanym antyfaszystą, bardzo źle widzianym przez władze, mimo to najwyraźniej postacią mniej kontrowersyjną niż Treves. Nie odnaleziono dokumentów, które pozwoliłyby stwierdzić, czy także Perri otrzymał od Errantego i Palazziego szczegółowe wskazówki co do przygotowania nowej adaptacji. Być może uznano, że nie są one potrzebne, bo autor opracowywał tomy do serii od 1933 roku i dobrze znał jej wymagania redakcyjne, poza tym miał do

dyspozycji jako model wersji Trevesa. Musiał się jednak uporać z wyzwaniem innego rodzaju, to znaczy z dopasowaniem tekstu do ustalonego już formatu graficznego i zharmonizowaniem go z tematyką i nastrojem ilustracji.

To osobliwe zdublowanie przeróbki *Quo vadis* daje jedyną w swoim rodzaju możliwość porównania, w jaki sposób dwaj autorzy poradzi sobie z identycznym i bardzo jasno wytyczonym zadaniem przekształcenia monumentalnej powieści Sienkiewicza w zamkniętą w 90 stronach opowieść dla dziesięcioletnich dzieci. Rozkład ilustracji wymusił na Perrim powtórzenie pewnych rozwiązań Trevesa, mimo iż zmniejszył on liczbę rozdziałów z 24 do 20 i nieco przesunął akcenty w narracji, mocniej niż jego poprzednik uwypuklił na przykład wątek Chilona Chilonidesa. Treves rozpoczął opowieść, ukazując wypadek Winicjusza, jego spotkanie z Aulusem Plaucjuszem, a następnie pobyt w jego domu, zatem zdarzenia w powieści zreferowane przez bohatera w czasie rozmowy z Petroniuszem. Perriemu pomysł ten chyba niezbyt przypadł do gustu, bo starał się go zmodyfikować (w jego wersji Winicjusz nie wraca do Rzymu z wojny, tylko wybiera się na przejażdżkę dla rozrywki), ale ponieważ pierwsze dwie ilustracje przedstawiają Winicjusza na koniu, a następna pokazuje lekarza nastawiającego mu wybitą rękę, nie miał możliwości odrzucenia go. Również zakończenie, kładące nacisk na apokryficzną historię spotkania świętego Piotra z Chrystusem na via Appia (ostatnia ilustracja w tekście przedstawia właśnie to zdarzenie), wymagało znaczących modyfikacji w stosunku do chronologii zdarzeń w oryginalnym utworze. Treves, po ukazaniu sceny cudownego ocalenia Ligii na arenie, w ostatnim rozdziale przerzucił akcję na Sycylię, opisując spokojną egzystencję Winicjusza na wsi, jego ukochaną Ligię żyjącą w idealnej zgodzie z teściową oraz Ursusa zajmującego się połowem ryb. O wypadkach w Rzymie opowiada przybyły w gościnę Nazariusz, który w kilku słowach informuje gospodarzy o samobójczej śmierci Petroniusza, a potem relacjonuje spotkanie świętego Piotra w Chrystusem na via Appia, jego

powrót do Rzymu i męczeńską śmierć. Perri zrezygnował z tego fantastycznego pomysłu i po prostu streścił krótko wypadki z ostatnich rozdziałów powieści.

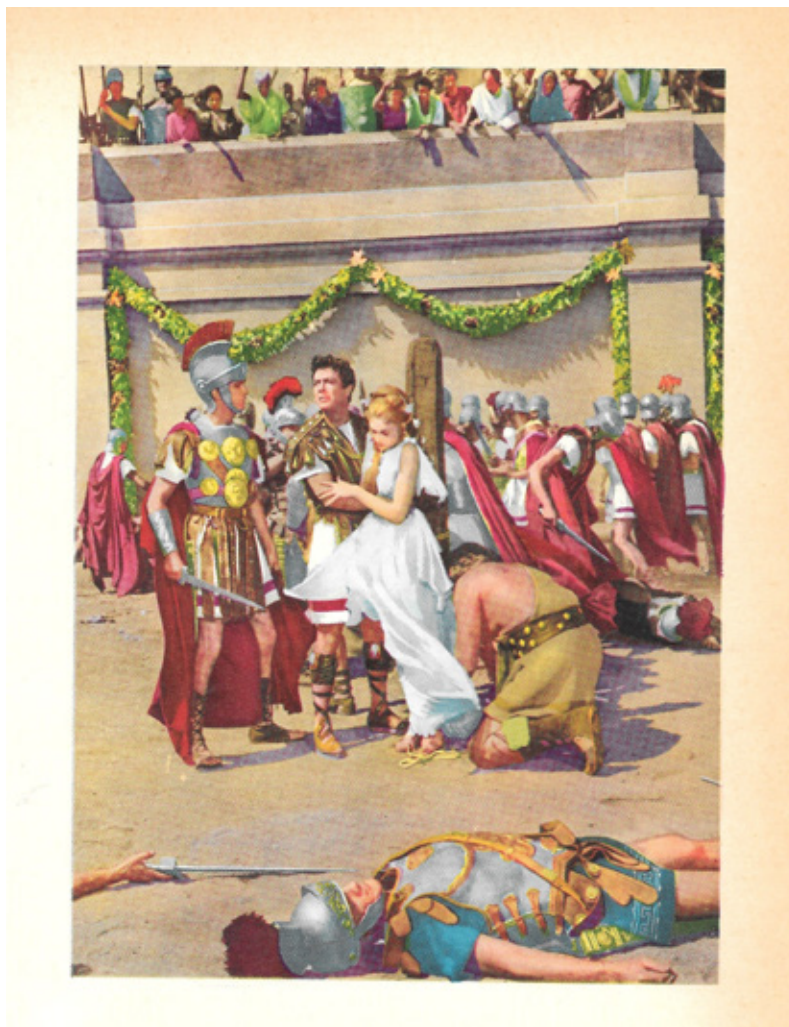
Kondensując fabułę, obaj pisarze skupili się na historii miłości Winicjusza i Ligii, eliminując dygresje, epizody niemające bezpośredniego wpływu na akcję, upraszczając znacznie przebieg zdarzeń tam, gdzie nie dotyczył bezpośrednio dwojga głównych bohaterów. Usunięto lub skrócono do minimum prawie wszystkie opisy kultury materialnej Rzymu, choć pod tym względem Perri był bardziej radykalny od Trevesa, który pomny na wskazówki otrzymane od redaktorów, starał się przemycić tu i ówdzie informacje o charakterze historycznym. Bardzo dużej redukcji uległa zwłaszcza druga część powieści: na pożar Rzymu i gorączkowe poszukiwania Ligii przez Winicjusza obie wersje poświęciły dwie strony, wielokrotne próby uwolnienia Ligii z więzienia zostały sprowadzone do jednej, wyeliminowano drastyczne opisy męczeństwa chrześcijan, z których pozostała scena żywych pochodni w ogrodach Nerona, nawrócenie i śmierć Chilon Chilonidesa oraz oczywiście walka Ursusa z germańskim turem. Mimo to można zaobserwować wyraźną różnicę w sposobie traktowania przez obu pisarzy tekstu Sienkiewicza. Adaptacja Trevesa opiera się w całości na parafrazie treści oryginału. Dodane zostały sceny i dialogi nieistniejące w powieści, ustępy wyjaśniające działania i motywacje bohaterów, a także wstawione w tekst objaśnienia niektórych pojęć (np. Petroniusz tłumaczy Winicjuszowi, że Nerona „nazywają Miedzianobrodym, albo z greckiego Ahenobarbusem, z powodu jego jasnej brody”¹⁹). Niektóre reakcje i zachowania przypisane przez Trevesa poszczególnym postaciom nie są spójne z ich ogólną charakterystyką, na przykład Winicjusz w pierwszych rozdziałach co chwilę rumieni się z zawstydzenia, a Petroniusz, który z dobroduszną kpina przygląda się zalotom swojego siostrzeńca, interweniuje w jego sprawie u cesarza właściwie nie wiadomo po co, bo Winicjusz ani nie prosi go o pomoc, ani nie zdaje się jej potrzebować. Perri przyjął zupełnie inną strategię. Z wyjątkiem dodania pierwszego rozdziału,

wymuszonego na nim przez zastany układ ilustracji, powstrzymał się od wzbogacania tekstu własnymi pomysłami, ograniczając się do wstrzemięźliwego zrelacjonowania pominiętych wydarzeń tam, gdzie było to potrzebne do objaśnienia związku między wydarzeniami. Co więcej, udało mu się dość zgrabnie wpleść w tekst całkiem sporo cytatów z utworu Sienkiewicza, przede wszystkim w dialogach. Tak jak w wersji Trevesa, konieczność dostosowania historii miłosnej do wymogów moralnych narzuconych przez redaktorów serii doprowadziła do pewnych nielogiczności w zawiązaniu akcji, gdyż Winicjusz od początku żywi wobec Ligii honorowe zamiary i formalnie się jej oświadcza. W sumie jednak Perriemu lepiej udało się uchwycić ducha Sienkiewiczowskiej powieści.

Skupienie uwagi niemal wyłącznie na wątku Winicjusza i Ligii siłą rzeczy nie pozostawiło wiele miejsca dla postaci drugoplanowych, z których chyba tylko Chilon Chilonides zachował nieco swej osobowości. Najbardziej pokrzywdzony został Petroniusz: w obu adaptacjach *La Scala d'oro* zniknął nie tylko jego romans z Eunice, ale także słowne potyczki z Neronem i innymi augustianami, niemal wszystkie błyskotliwe uwagi i wypowiedzi, które są przejawem dowcipu i inteligencji właściwych arbitrowi elegancji i w dużej mierze stanowią o uroku tej postaci. Samobójcza śmierć Petroniusza w obu adaptacjach została skwitowana krótką wzmianką, podobny los spotkał inną kluczową scenę, w której próbuje on odwieść Nerona od obciążenia chrześcijan winą za podpalenie Rzymu. U Trevesa pojawia się tylko informacja: „Petroniusz spróbował przemówić w obronie chrześcijan i odwrócić od nich nieszczęście”²⁰, w wersji Perriego w ogóle nie próbuje interweniować, pozostając już do końca tylko biernym świadkiem zdarzeń. W rezultacie Petroniusz nie pełni właściwie żadnej sensownej funkcji w opowieści. Jednak mimo nieuniknionego zubożenia pierwowzoru, w porównaniu do wcześniejszych włoskich adaptacji *Quo vadis* dwie przeróbki opublikowane w *La Scala d'oro* wyróżniały się starannym stylem oraz atrakcyjną i klarowną narracją, dopasowaną do możliwości percepcyjnych dziesięcioletniego odbiorcy. Pod tym względem także żadna

z późniejszych, licznych włoskich wersji powieści dla młodszych czytelników nie zbliżyła się do ich poziomu.

W okresie międzywojennym adaptacje *Quo vadis* skierowane do młodzieży współlistniały na rynku wydawniczym z wydaniem dla dorosłych, w większości wznowieniami starych przekładów w tanich, popularnych wydaniach. Po drugiej wojnie światowej, mimo iż dopiero wtedy ukazały się dwa pierwsze przekłady powieści dokonane bezpośrednio z języka polskiego²¹, obieg czytelniczy zdominowały bezapelacyjnie przeróbki adresowane do młodzieży szkolnej. Do końca lat osiemdziesiątych powstało około trzydziestu różnych wersji, z których wiele miało nawet po kilkanaście wznowień: największym powodzeniem cieszyły się przeróbki Alessandry BellezzaMigliorini (dwanaście wydań w latach 1957–1959 w wydawnictwie Boschi) i Liny OttinoFogolino (trzyście wydań w latach 1952–1972)²². Wszystkie przebiła jednak wspomniana już unowocześniona i skrócona wersja Ettore Fabietiego, wznawiana w latach 1970–1999 aż szesnaście razy. Tę długotrwałą popularność stymulowały dwa główne czynniki. Pierwszym z nich była szybko postępująca alfabetyzacja społeczeństwa. W 1948 roku konstytucja nowo utworzonej Republiki Włoskiej wprowadziła obowiązek szkolny do 14 roku życia²³; nauczycielom zalecano zachęcanie uczniów do poznawania lektur stosownych do ich wieku (od 1963 roku wprowadzono obowiązek czytania przez uczniów przynajmniej jednej książki rocznie). Utworów takich, szczególnie we wczesnym okresie powojennym, brakowało. W okresie faszystu preferowane były teksty nacechowane ideologicznie, nienadające się do użytku w nowym kontekście politycznym, brakowało też wartościowych przekładów, na które reżim Mussoliniego patrzył podejrzliwie (w latach trzydziestych na liście książek zakazanych znalazły się m.in. *Alicja w krainie czarów* i *Mary Poppins*)²⁴. *Quo vadis*, które od dawna krążyło na rynku w licznych wersjach i przekładach, a przy tym wpisywało się we wciąż obowiązujące tradycyjne modele wychowawcze, było doskonałym materiałem na lekturę szkolną i zapewniało wydawcom pewny zysk.



Il. 3. Wzorowana na filmie ilustracja z adaptacji *Quo vadis* G. Toschiego, wydanej w 1970 roku przez wydawnictwo La Sorgente.

Drugim czynnikiem, który przez kilka dziesięcioleci przyczyniał się do podtrzymania popularności powieści Sienkiewicza, stała się hollywoodzka adaptacja w reżyserii Mervyna LeRoya. Nakręcona w 1951 roku, była pierwszym powojennym wysokobudżetowym

widowiskiem historycznym, które otworzyło modę na tzw. filmy peplum. We Włoszech budziła zainteresowanie już na etapie produkcji, gdyż zrealizowano ją w rzymskich studiach Cinecittà, podnoszących się wówczas z wojennych zniszczeń. Na ekrany włoskich kin weszła w 1953 roku i choć krytyka potraktowała film lekceważąco, dla większości widzów był niezapomnianym przeżyciem. Po oficjalnej premierze przez wiele lat powracał na prowincjonalne ekrany lub wyświetlany był w salkach katechetycznych, a od lat sześćdziesiątych włoska telewizja publiczna w każde święta wielkanocne puszczała jego powtórkę. Tak jak w Polsce przez długi czas dosłownie każdy znał *Czterech pancernych i psa*, tak we Włoszech do pewnego momentu nie było chyba nikogo, kto choć raz nie zetknąłby się z tym filmem. Publikacje dla młodzieży często wzbogacały tekst fotogramami lub ilustracjami nawiązującymi do filmu (il. 3).

Powojenne adaptacje nie stawiały sobie tak ambitnych celów jak tomy tworzone dla serii *La Scala d'oro*, wśród licznych adaptatorów nie znalazł się też nikt obdarzony rzeczywistym talentem literackim, ale mimo niechlubnych wyjątków większość prezentowała przyzwoity rzemieślniczy poziom. Wiele przeróbek było po prostu przeredagowanym i uwspółcześnionym skrótem starych przekładów czy wydań ocenzonego: wydawnictwo SEI przez wiele lat wznawiało opracowaną przez Clarę Pananti leciwą wersję księdza Salvadoriego, wydawnictwo Salani w 1952 roku wypuściło pod nazwiskiem Rity Banti skrócone o połowę tłumaczenie Tita Zucconiego z 1900 roku, a Mursia od 1970 roku publikowała wspomnianą już uaktualnioną przedwojenną wersję Ettore Fabiettiego. Adaptacje adresowane były właściwie bez wyjątku do uczniów w wieku 11–14 lat, uczęszczających do szkoły średniej niższego stopnia, co stanowiło decydujący wyznacznik ich średniej długości, wahającej się zwykle od 120 do 250 stron. Najkrótsza z powojennych przeróbek, przygotowana w 1966 roku przez Rosę Calzecchi Onesti dla Editrice Piccoli z Mediolanu, liczyła sto dziewięć stron, tylko wyjątkowo zdarzały się wersje ponad trzystustronicowe. Zabiegi adaptatorów z reguły nie wykraczały poza mniej lub bardziej zgrabne skracanie

i kondensowanie wydarzeń, w najbardziej „odchudzonych” wersjach relacjonowanych niekiedy w iście telegraficznym skrócie. Można jednak zaobserwować ewolucję w zakresie eliminowanych treści. Zmiany społeczne i obyczajowe sprawiły, że „dyszzące zmysłowością” opisy pogańskiego Rzymu nie wydawały się już edukatorom straszliwym zagrożeniem dla niewinnych dusz młodych czytelników, dlatego rzadziej usuwano czy cenzurowano wątek miłości Petroniusza i Eunice, a także śmieiej przedstawiano sceny orgii i zepsucia panujących na dworze Nerona. Nie oczyszczano już także tekstu ze słów i określeń, które tępił moralizujący cenzorzy na początku wieku. W latach sześćdziesiątych, kiedy nacisk na budujące chrześcijańskie przesłanie powieści coraz bardziej rozbiegał się z treściami edukacyjnymi programów szkolnych, podkreślać zaczęto właśnie wartość plastycznego odtworzenia w powieści realiów starożytnego Rzymu. Cechą charakterystyczną wydań z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych były wstępy, noty oraz komentarze, którymi obudowywano tekst, sygnalizując jego przeznaczenie do omawiania w szkole. Zdarzały się pomysły dość osobliwe, na przykład przeplatanie rozdziałów przedstawionych w całości lakoniczną informacją o zawartości pominiętych części albo zamieszczenie u góry każdej strony jej ministreszczenia. Częściej jednak ograniczano się do prezentacji tematyki książki (czasami dołączano krótką i niezbyt precyzyjną notę biograficzną autora) oraz do przypisów dolnych, objaśniających trudniejsze terminy.

Popularność *Quo vadis* jako lektury dla młodzieży przetrwała do lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Ostatni wzrost zainteresowania powieścią pojawił się w okresie poprzedzającym emisję sześcioodcinkowego serialu, reklamowanego przez RAI jako międzynarodową superprodukcja z udziałem aktorów światowej sławy (takich jak Klaus Maria Brandauer w roli Nerona), zrywająca ze schematami amerykańskich filmów i proponująca nową, ekscytującą wizję starożytnego Rzymu. Niestety, adaptacja okazała się po prostu nudna, zawiodła oczekiwania zarówno krytyki, jak i widzów, i w rezultacie zamiast przyczynić się do renesansu powieści, raczej

do niej zniechęciła. Zmierzch popularności *Quo vadis*, po blisko dziewięćdziesięciu latach obecności we włoskim obiegu czytelnicznym, był szybki i brutalny. Już w latach dziewięćdziesiątych liczba wydań młodzieżowych spadła z kilkunastu do pół tuzina w ciągu dziesięciolecia, od początku nowego wieku nie ukazało się już żadne wznowienie ani tym bardziej nowa adaptacja powieści. Dzisiaj ani nazwisko Sienkiewicza, ani tytuł jego *Powieści z czasów Nerona* u Włochów poniżej czterdziestki nie budzą już z reguły żadnych skojarzeń. Trudno do końca wyjaśnić, dlaczego tak się stało, skoro wiele powieści, które przesunęły się do kategorii literatury młodzieżowej, takie jak *Ivanhoe*, *Trzej muszkietierowie* czy powieści Verne'a, wciąż istnieje w obiegu czytelnicznym, choć niewątpliwie tylko na jego obrzeżach. Szansą na literacki *comeback* powieści mógłby się chyba stać tylko jakiś bodziec medialny, przebój filmowy na miarę produkcji hollywoodzkiej z 1951 roku albo bestsellerowa gra komputerowa. Na to się jednak nie zapowiada.

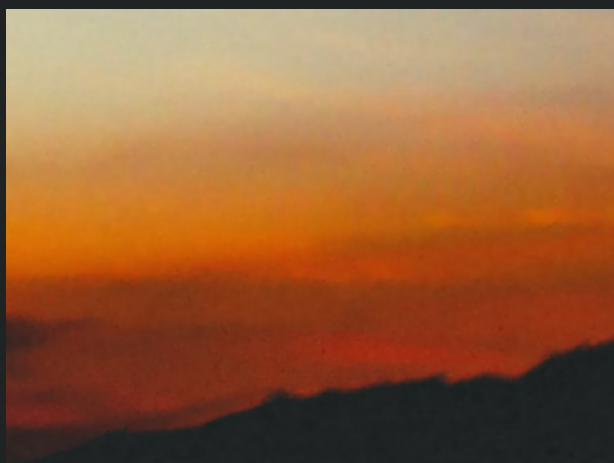
Pięćdziesiąt lat temu Bogdan Zakrzewski w cytowanym już na początku tego artykułu esaju o Sienkiewiczu dla małych stwierdzał, że problem ten „należy dziś do przeszłości – stał się zagadnieniem historycznoliterackim”²⁵. Osobliwa historia blasków i nędz czytelniczego sukcesu *Quo vadis* we Włoszech skłania jednak do refleksji, że w rzeczywistości dzisiaj kwestia ta odzyskała aktualność. Odsuwając na bok zagadnienie jakości młodzieżowych adaptacji *Quo vadis* we Włoszech, nie da się zaprzeczyć, że to dzięki nim powieść utrzymała się tak długo w obiegu literackim i to one, a nie inne formy adaptacyjne, takie jak utwory teatralne i muzyczne, komiksy, fotoromanse czy programy telewizyjne, były kluczowym czynnikiem jej sukcesu. Co więcej, jak można wywnioskować z wypowiedzi starszych czytelników, nawet w okrojonym kształcie *Powieść z czasów Nerona* była w stanie zachwycić odbiorców i zapisać im głęboko w pamięć. A może, wręcz przeciwnie, stało się tak właśnie dlatego, że dostawali do rąk dynamiczną, skupioną na rozwoju akcji wersję utworu i nie musieli się zmagać z potężnym tomiszczem, napisanym zbyt trudnym dla nastolatków językiem?

Nie jest tajemnicą, że Sienkiewicza czyta się dzisiaj coraz rzadziej: w czasie licznych konferencji naukowych, zorganizowanych w stulecie śmierci pisarza w 2016 roku, w dyskusjach często powracał temat czytelniczej (nie)obecności Sienkiewicza. W jednej z nich Tadeusz Bujnicki, jeden z najbardziej znanych polskich sienkiewiczologów, mówił o „zaniku czytania utworów pisarza”, ale jednocześnie sprzeciwiał się tezom, że „najlepiej by było wprowadzić w szkole programy z [...] Sienkiewicza wtórnego, wizualnego, internetowego, bo to powinno budzić zainteresowanie”²⁶, podkreślając, że zrezygnowanie z lektury dzieł pisarza byłoby czymś bardzo niekorzystnym. Na ile realistyczne jest jednak oczekiwanie, że wprowadzenie w Polsce *Quo vadis* na listę lektur obowiązkowych w szkole podstawowej będzie w stanie wskrzesić masowy entuzjazm czytelników do powieści? Czy szanse na drugą młodość nie mogłoby dać powieści raczej opracowanie nowych, atrakcyjnych adaptacji dla młodzieży, będących propozycją pośrednią między Sienkiewiczem „oryginalnym” a „wtórnym”? Wielu klasyków literatury światowej istnieje dzisiaj w świadomości czytelniczej tylko albo głównie dzięki przeróbkom: sztandarowym przykładem takich utworów są *Podróż Guliwera* i *Przypadki Robinsona Crusoe*. W innych przypadkach adaptacje dla dzieci i młodzieży nie tyle zastępują obcowanie z utworem oryginalnym, ile do niego przygotowują, osławiając młodego czytelnika z tematem i pobudzając jego ciekawość, która w późniejszym okresie może się przerodzić w chęć sięgnięcia po pełną wersję tekstu. Tak dzieje się na przykład w Wielkiej Brytanii, gdzie oferuje się odbiorcom niezliczone przeróbki dzieł Szekspira i bynajmniej nie wpływa to negatywnie na zainteresowanie jego oryginalną twórczością. Być może nadszedł czas, by zastanowić się, czy przyjęcie podobnej strategii wobec utworów Sienkiewicza nie byłoby najlepszym sposobem na powstrzymanie erozji jego obecności w polskiej kulturze i danie mu nowej czytelniczej szansy.

odwołania

1. B. Zakrzewski, *Sienkiewicz dla maluczkich* [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1968, s. 110.
2. Na temat tego, jak doszło do wydania w 1899 roku pierwszego przekładu *Quo vadis* we Włoszech dokonanego przez Federiga Verdinois por. M. Woźniak, K. Biernacka-Licznar, J. Rybicki, *120 lat recepcji „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza we Włoszech*, Warszawa 2020, s. 20–24, a także przekład tekstu wspomnieniowego samego tłumacza *Dłaczego przetłumaczyłem „Quo vadis”* w tym samym tomie (s. 183–192). Co prawda wcześniej w prasie ukazało się kilka tłumaczeń nowel i opowiadań Sienkiewicza, utwory polskiego pisarza próbował promować pionier włoskiej slawistyki, Domenico Ciampoli (który wydał m.in. dwie pierwsze części „Małej trylogii”, *Starego sługę i Hanię*), ale przeszły one zupełnie bez echa (więcej na ten temat por. tamże, s. 16–19).
3. „W rzeczywistości [...] wszystko to, co we Włoszech przyszło później niż *Quo vadis*, w kolejności chronologicznej dzieł Sienkiewicza przyszło wcześniej”, z czego chyba nieliczni – z krytyków i czytelników – zdawali sobie sprawę”, pisze L. Bernardini (tenże, *Przed czy po „Quo vadis”? Włoska recepcja „Bez dogmatu” (1899–1916)*, przeł. O. Płaszczewska [w:] *„Bo każda książka to czyn...” Sienkiewicz*, red. O. Płaszczewska, Kraków 2018, s. 86).
4. Por. H. Sienkiewicz, *List do Federiga Verdinois* 18.X.1898 [w:] tenże, *Listy*, t. V, cz. II, Warszawa 2009, s. 182–185.
5. L. Ferraris, *Di due romanzi del Sienkiewicz e di una loro critica*, „La Civiltà Cattolica” vol. X, 1900, s. 703 [ten i następne przekłady na język polski autorki artykułu].
6. F. Verdinois, *Słowo wstępne* [w:] H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Racconto storico dei tempi di Nerone, nuova edizione riveduta e purgata*, przeł. F. Verdinois, Napoli 1900, s. IX.
7. E. Sienkiewicz, *Quo vadis? Romanzo storico, nuova traduzione ad uso della gioventù e delle famiglie*, przeł. E. Salvadori, Roma 1914, s. 49.
8. E. Sienkiewicz, *Quo vadis? Racconto storico dei tempi di Nerone*, oprac. G. Pastori, Milano 1903, s. 410.
9. Krótsza była adaptacja Pastoriego, licząca niespełna 416 stron.
10. Na temat tego osobliwego wydania por. M. Woźniak, K. Biernacka-Licznar, J. Rybicki, dz. cyt., s. 44.
11. We wznowieniach tekst został skrócony jeszcze bardziej, do objętości poniżej 200 stron.
12. Wymowne jest, że na głośny wykład kaznodziei Antonia Pavissicha o niebezpieczeństwach moralnych *Quo vadis*, wygłoszony w 1900 w Mediolanie, wzbroniono wstępu płci nadobnej (por. M. Woźniak, K. Biernacka-Licznar, J. Rybicki, dz. cyt., s. 36).

13. W rzeczywistości można w to powątpiewać, bo tekst obfituje w błędy, niektóre zabawne: np. według Racowskiej i Fabietiego Afrodyta nie urodziła się z piany (*spuma*) tylko z gąbek (*spugne*).
14. E. Fabietti, *Ai lettori* [w:] E. Sienkiewicz, *Quo vadis*, Milano 1934, s. 6.
15. Dokumenty związane z pracą Trevesa dla wydawnictwa UTET przechowywane są w *Archivio di Stato* w Bibliotece Miejskiej w Vercelli, w oddziale biblioteki Instytutu Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Piemontu Wschodniego w Vercelli, a także w archiwach Fundacji Arnolda i Alberta Mondadorich w Mediolanie.
16. Por. E. Rebellato, „*La Scala d'oro*”, *Libri per ragazzi durante il fascismo*, Milano 2016, s. 160–163.
17. Por. M. Woźniak, K. Biernacka-Licznar, J. Rybicki dz. cyt., s. 88.
18. Tak sugeruje E. Rebellato, dz. cyt., s. 280.
19. *Quo vadis? Romanzo di Enrico Sienkiewicz, narrato da Eugenio Treves*, Torino 1936, s. 16.
20. Tamże, s. 89.
21. Były to przekłady Cristiny Agosti-Garosci w 1950 roku oraz duetu Maria Czubek-Grassi i Eridano Bazzarelli w roku 1953. Żaden nie zyskał sobie większej popularności: tłumaczenie Czubek-Grassi i Bazzarellego wznowiono dopiero w 1964 roku, a potem w latach osiemdziesiątych na fali ponownego zainteresowania powieścią rozbudzonego opartym na niej serialem RAI. W tym samym okresie po przeszło trzydziestu latach wznowiono także przekład Agosti-Garosci.
22. Kariera tej wersji to zarazem dowód, że pirackie praktyki włoskich wydawnictw bynajmniej nie zanikły w okresie powojennym. Adaptacja w mediolańskim wydawnictwie Cavallotti podpisana nazwiskiem Ottino-Fogolino w latach sześćdziesiątych, w jeszcze bardziej skróconej formie, zaczęła być używana w publikacjach wydawnictw BRI i AMZ.
23. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Roma–Bari 2009, s. 240. W rzeczywistości obowiązek ten zaczęto egzekwować na masową skalę dopiero od początku lat sześćdziesiątych, kiedy przeprowadzono reformę unifikacji systemu szkolnictwa na poziomie szkoły średniej (*scuola media inferiore* 11–14 lat i *scuola media superiore*, czyli pięcioklasowe liceum).
24. Por. M. Woźniak, *Mapa (nie)obecności* [w:] M. Woźniak, K. Biernacka-Licznar, B. Staniów, *Przekłady w systemie małych literatur. O włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży*, Toruń 2014, s. 52.
25. B. Zakrzewski, dz. cyt., s. 110.
26. *(Nie)obecność Sienkiewicza* [w:] *Henryk Sienkiewicz i chrześcijaństwo. Idee – obrazy – konteksty*, red. A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2017, s. 368.



recenzje
felietony

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

A Shelf Full of Books

The Kids' Way – Irena Słońska,
Dzieci i książki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-1671-2278

summary

The sketch is an attempt at a contextual and updated discussion of slightly forgotten monograph by Irena Słońska entitled *Children and books*.

keywords

child, book, reading, identity, specificity of reading

streszczenie

Szkic jest próbą kontekstowego i zaktualizowanego omówienia nieco zapomnianej monografii Ireny Słońskiej pt. *Dzieci i książki*.

słowa kluczowe

dziecko, książka, czytelnictwo, tożsamość, specyfika lektury

biogram

Katarzyna Kuczyńska-Koschany – profesor, polonistka, komparatystka, eseistka, autorka wierszy, prozy poetyckiej i autobiograficznej. Zajmuje się poezją i jej interpretacją, recepcją poetycką (Rilke, Rimbaud), Zagładą Żydów, synapsami poezji i plastyki, esejem literackim, polską poezją dziecięcą. Autorka książek: *Rilke poetów polskich* (2004; 2017), *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego* (2010; 2015), *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja* (2012), „Все поэты жи́ды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych* (2013), *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty* (2016), *Nikt nie widzi dobrze. Eseje* (2018), tomu prozy *Zielony promień* (2006). Opracowała wybory wierszy Anny Pogonowskiej (2018) i Ireny Tuwim (2020). Opublikowała około 300 artykułów. Opiekunka naukowa Koła Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet” (UAM), członkini Komitetu Nauk o Literaturze PAN, Otwartej Rzeczypospolitej, PEN Clubu.



półka z książkami

Model dziecięcy – Irena Słońska,
Dzieci i książki

kim jest dziecko, które czyta?

Dziecko, które czyta – odpowiadam pełnym zdaniem – jest dzieckiem, któremu czytano książki i opowiadano różne historie, kiedy jeszcze samo nie umiało czytać. Kolejność, zaproponowana przez Irenę Słońską w tytule¹, jest ważna: najpierw dzieci, potem książki. Zacztywanie bierze się z zasluchania. Komu nie czytano lub nie bajdurzono („bzdurzono”, rzekłby Tuwim), ten/ta czyta raczej heroicznie, zadaniowo, terapeutycznie – nie ma w lekturze rozkoszy². Książka staje się wówczas pokarmem, radością codzienną (choć odświętną), bez której nie da się żyć: na skrzydełku drugiego wydania *Dzieci i książki* zapisano myśl Michela de Montaigne, patrycjusza i pre-

kursora europejskiego eseju: „Książki to najlepsza żywność, jaką znalazłem w ludzkiej podróży”.

Byłam dzieckiem szczęśliwym, bo jedni snuli dla mnie opowieści, na przykład tę o psie Czik-Cziku, który wdrapywał się na szklaną górę (wariant Syzyfowy tej historii rozpoznałam dość późno, przedtem myślałam, że zasypiam zbyt szybko i on się wtedy jednak wdrapuje), inni – czytali. Wieczorynki radiowe w latach siedemdziesiątych (do lat 1977/1978, zanim nauczyłam się czytać sama) były uczcą dla wyobraźni. Nie mieliśmy, moi młodzi rodzice i ja, w 24-metrowej kawalerce telewizora. Dziadek Florian kupował mi książki „spod lady”. Robiłam im papierowe okładki i nadawałam numer w mojej prywatnej biblioteczce, wraz z ekslibrisem domowej roboty: dużą, nagryzmołoną gwiazdką. Uwielbiałam też być bibliotekarką w zerówce, wydawało mi się, że to najciekawszy kawałek świata w wielkiej sali z zabawkami – po latach Jorge Luis Borges pomógł mi zrozumieć tę pierwotną intuicję.

Zatem słuchając, wyobrażając sobie usłyszane (a potem samodzielnie wydukane, przesylabizowane, wreszcie: przeczytane) i czerpiąc fizyczną rozkosz z kontaktu z książką (wciąż czytam książki papierowe, zanurzam nos w stronach pachnących świeżą farbą drukarską albo w kurzu tych z biblioteki, stukam w twarde okładki, rozcinam z drzeniem strony tych, w których nikt się wcześniej nie zakochał...) – tak dziewczynka staje się czytelniczką. Potem, jeśli szkoła nie stanie na przeszkodzie, staje się Czytelniczką. Czyta głośno. Uczy się wierszy na pamięć. Czyta w obcych językach – próbuje ich końcem własnego języka, jak nieznanych w smaku lodów. Rozkosz lektury.

Skowronkówna, czyli Słońska

Autorka (urodzona w 5 maja 1906, w Lublinie – zmarła 15 marca 1989 w Warszawie w wyniku wypadku komunikacyjnego; pseudonim „Wanda”, kapitan Armii Krajowej; odznaczona Krzyżem Walecznych, krzyżem Polonia Restituta, Medalem Komisji Edukacji Narodowej),

z domu Irena Skowronkówna, była wybitną pedagogką, znawczynią literatury dziecięcej – obroniła doktorat z zakresu pedagogiki na Uniwersytecie Warszawskim (Wydział Filozoficzny, 1938)³. Była sekretarką Melchiora Wańkowicza. W latach 1934–1939 pracowała w Referacie Audycji dla Szkół Polskiego Radia. W czasie II wojny światowej brała czynny udział w tajnym nauczaniu. W czasie powstania warszawskiego dowodziła oddziałem łączniczek. Inicjator i organizator pierwszego powojennego zjazdu Związku Nauczycielstwa Polskiego, obradującego nad literaturą dziecięcą. Pełniła funkcję kierowniczkę literackiej Teatru Dzieci w Warszawie oraz kierowniczkę Referatu Literatury dla Dzieci i Młodzieży w Ministerstwie Kultury i Sztuki (1948–1952). Przez kilkanaście lat (1962–1973) kierowała Pracownią Wychowania Estetycznego w Instytucie Pedagogiki w Warszawie. W roku 1981 reprezentowała stronę „Solidarności” podczas negocjacji z Ministerstwem Oświaty i Wychowania. W latach 70. i 80. udostępniała swoje mieszkanie przy ulicy Wiejskiej w Warszawie opozycji demokratycznej w PRL-u i wydawnictwom „drugiego obiegu”.

Dorobek Ireny Słońskiej jest bardzo ciekawy i różnorodny. Zawiera – prócz omawianej tu książki – przekład dzieła Paula Hazarda pt. *Książki, dzieci i dorośli* (1963), opracowania wydań poetów polskich (Jachowicz, Konopnicka), także antologii (*Antologia polskiej literatury dziecięcej*, 1946; *Opowiadania babuni*, 1956; *Dziecko w poezji polskiej*, 1963) oraz podręczników szkolnych (*Pierwsza czytanka*, 1960, wyd. 18. w 1976; *W szkole i na wakacjach*, 1978, wyd. 14. w 1992). Słońska zredagowała (współ z Krystyną Kuliczowską) *Mały słownik literatury dla dzieci i młodzieży* (1964), przygotowała adaptację sceniczną *Szatana z siódmej klasy* Kornela Makuszyńskiego (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 1958). Zaslugi *stricte* naukowe, czy też naukowo-dydaktyczne, autorki *Dzieci i książek* także trudno przecenić: prócz wymienionej monografii autorskiej napisała *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci* (1969, wyd. II – 1977) oraz zredagowała następujące prace zbiorowe: *O wychowaniu estetycznym w szkole podstawowej* (1966),

Teatr młodzieży (1970). Wspólnie ze Stefanią Wortman przygotowała *Wybór wierszy i opowiadań dla przedszkoli* (1963).

Słońska czytana dzisiaj

Wiele wskazuje w tej książce na – z punktu widzenia trzeciej dekady XXI wieku – narrację przebrzmiałą i punkt widzenia zaprzeszy. Trudno jednak było nie powoływać się w latach 50. na literaturę radziecką i trudno było nie podkreślać konieczności kształtowania obywatela państwa socjalistycznego. Autorka płaci trybut istniejącym tendencjom, daje się „ponieść” wymogom dydaktyzmu. I tak dalej. Tego wątku nie będę rozwijać. Nie byłby szczególnie interesujący.

Jeszcze więcej wskazuje jednak na to, że można czytać *Dzieci i książki* Ireny Słońskiej z pożytkiem intelektualnym także dzisiaj. To, że korzystam z wydania drugiego, rozszerzonego (1959), które ukazało się zaledwie dwa lata po wydaniu pierwszym (1957), poświadcza, jak dojmujący głód wówczas to dzieło zaspokoiło. We współczesnej – z roku 2003 – nocy Grzegorza Leszczyńskiego na temat książki Słońskiej można przeczytać, iż było to „pierwsze po II wojnie światowej syntetyczne studium na temat czytelnictwa dzieci i doboru ich lektur”⁴.

We *Wprowadzeniu* Słońska pisze: „Książki dzieciństwa naprawdę głęboko zapadają w psychikę, a niekiedy utrwalają się w niej jak na kliszy fotograficznej” (DiK, 8). Przywołuje *Uśmiech dzieciństwa* Marii Dąbrowskiej, *Zegar słoneczny* Jana Parandowskiego, *Spotkania* Ewy Szelburg-Zarembiny, cytuje Maksyma Gorkiego („Nieraz płakałem czytając – tak pięknie mówiła książka o ludziach, tacy byli drodzy i bliscy”, DiK, 9). Bardzo ważne słowa padają w miejscu, w którym Słońska przywołuje i komentuje Paula Hazarda:

Historia literatury dla dzieci to teren ciekawej walki. Z jednej strony walczą dorośli, którzy chcą przeprowadzić swe

założenia wychowawcze, z drugiej – dzieci, dopominające się o swoje prawa. Jest to piękna walka, jak mówi Paul Hazard w swej znakomitej książce *Książki, dzieci i dorośli*, w której słabsi zwyciężają⁵.

Zwyciężają przede wszystkim siłą bezwładności. Na próżno dajemy im książki, które uważamy za obdarzone niezliczonymi zaletami. Nie chcą ich czytać. Są często niezdolne do sformułowania swych zarzutów, ale niepodobna sprawić, aby jakaś książka im się podobała, jeśli się nie podoba. Przypominają owego przysłowiowego konia, którego można przyprowadzić do pełnego żłobu, jednak nie można zmusić do jedzenia.

Odrzucają książki, które ich nie traktują poważnie, które nie przemawiają obrazami, nie poruszają uczuć, które nie uczą inaczej niż szkoła. Lecz i na odwrót: jeżeli wybiorą jakąś książkę i zdecydują się wywalczyć ją dla siebie – dopną swego. Jeśli nie dla nich jest pisana – nie ich to nie wzrusza, to szczegół, na który nie zwracają uwagi. (DiK, 12)

Rzeczywiście, pamiętam siebie samą, czytającą kryminały Chmielewskiej na przemian z prozą psychologiczno-obyczajową Mauriaka, i serię Muminków Tove Jansson obok *Idioty* Dostojewskiego. Miałam jakieś 13–14 lat – późna podstawówka. I bez przerwy Norwid, od jedenastego roku życia. Był tak inny niż wszystko inne, że nie dałabym go sobie za żadne skarby odebrać. Potem, już w liceum, ktoś mi powiedział, że trzeba czytać rzeczy mądrzejsze od nas samych. To się zgadzało z moimi intuicyjnymi wyborami lekturowymi. I Muminki takie były, i Dostojewski, i Norwid.

rekonstrukcja

Nie zamierzam streszczać dzieła Słońskiej, gdyż zapisuję zaledwie subiektywne „notatki na marginesie”, lecz przybliżę kompozycję. Książka składa się z trzech części: I – *Lektura i wiek czytelnika*;

II – *Wybrane zagadnienia*; III – *Wychowawcze oddziaływanie książki*. Zawiera także aneks z wybranymi ankietami, przeprowadzonymi przez autorkę z osobami w różnym wieku, różnej płci, na różnym poziomie wykształcenia i odczytania, pochodzącymi z różnych środowisk (po wojnie ma to wielkie znaczenie: czy ktoś jest z miasta, czy ze wsi; czy ma własne książki; czy czytanie jest w jego/jej otoczeniu postrzegane jako zjawisko pozytywne, czy wręcz przeciwnie; czy rodzina jest wielodzietna, jakie są warunki mieszkaniowe i stopień zamożności itd.). Bibliografię zgromadziła autorka obfitą i (jeszcze dziś) inspirującą.

Część pierwsza to rozważania podzielone na cztery mniejsze części – kolejno: *Oswajanie z książką*, *Poczytaj mi, mamo*, *Czytam sam*, *Lektura tych, którzy już nie chcą być dziećmi*. Wychodząc od trywialnego stwierdzenia, że dziecko rośnie z książką, Irena Słońska pokazuje, jak to się dzieje – detalicznie. Najpierw – jeszcze zanim przyszedł czytelnik skończy pierwszy rok życia, ale już potrafi siedzieć – „[p]rzewraca, a jednocześnie z satysfakcją drze kartki. Książka – jak każdy inny przedmiot – służy do ćwiczenia czynności i poznawania właściwości rzeczy otaczających dziecko” (DiK, 17). Dalej: „Nadchodzi czas, gdy dziecko poczyną śledzić układ barwnych plam na przewracanych kartkach i nagle odkrywa, że z plam tych wyłaniają się dobrze znane kształty, że w książce można zobaczyć dom, kota, dziewczynkę. Odkrycie to staje się początkiem dalszych poszukiwań” (DiK, 17). Słońska zauważa, że dzieci czasem pokrzykują z zachwytu, że książka „staje się jedną z zabawek dziecka, bardzo często jedną z najbardziej ulubionych”⁶, dzieci często proszą kogoś dorosłego: „przeczytaj mi ten obrazek” (DiK, 18). Czytając powyższe fragmenty roztrząsań, zdałam sobie sprawę – a dostałam wówczas w prezencie nową, wspaniałą książkę pt. *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*⁷ (to był katalizator) – że kiedy czytam baśnie Andersena bez ilustracji Szancera, czuję się nieswojo oraz że niektóre ilustracje Wilkonja poprzedzały lekturę „słowną”⁸. Wszyscy zatem przechodzimy pojedynczo ten etap, który znamy z historii kultury – od czytania obraz(k)ów do czytania słów. Zawdzięcza-

my ilustratorom apetyt na lekturę właściwą, przeprowadzają nas ze świata „czytających obrazki” do świata „czytających wszystko”. Wyprzedzają mamę, która czyta. Chyba że mama czyta dziecku jeszcze w brzuchu, ale to wydarza się – kulturowo – od niedawna.

Wiek 2–3 lat – pisze Słońska – wyłania się kwestia rozumienia tekstu (DiK, 18). Dziecko, któremu dużo czyta się głośno, pamięta całe fragmenty, zna wiele wierszy czy opowiadań na pamięć. Autorka zauważa, że dzieciom nie przeszkadza, iż czegoś nie rozumieją, ulegają magii rytmu, rymu, czasem synestezji (jak niespełna trzyletnia Krysia, która lubi czytać z mamą futurystyczny wiersz, gdzie pojawiają się „czerwone pręgi zieleni” i „szum fioletu” – DiK, 20). Fragment *Poczytaj mi, mamo* rozpoczyna się od znakomitego spostrzeżenia ogólnego:

Ktoś, kto umie dobrze obserwować dzieci, powiedział, że dziecko jest największym pracownikiem na kuli ziemskiej. W ciągu pierwszych lat życia musi nauczyć się patrzeć, słuchać, poruszać, musi poznać setki rzeczy i zjawisk, opamiętać mnóstwo słów. Nic dziwnego, że od rana do wieczora jest zajęte, zawsze czynne, w ciągłym ruchu, że mu się „usta nie zamykają”. W tej olbrzymiej pracy nad poznawaniem rzeczywistości przychodzi mu z pomocą również książka. (DiK, 24)

Ostatnie z przytoczonych zdań oddaje, pojawiającą się tu i ówdzie, tendencję dydaktyczną książki. Zaraz jednak autorka przechodzi do przykładów, a te już mówią same za siebie. Etap słuchania, gdy ktoś czyta głośno, to wciąż etap zaglądania do książki czytanej przez osobę dorosłą, to swego rodzaju lektura synoptyczna, odnoszona do obrazków: „«Na dworze było zimno i padał deszcz» – czytamy. «Deszcz widzę, że jest narysowany – mówi mały słuchacz – ale gdzie jest narysowane, że zimno?»” (DiK, 25). Żywe, wyraziste czytanie na głos sprzyja spontanicznym teatralizacjom czy umuzyycznianiu (rytmiczny utwór to „bajka, co śpiewa”, DiK, 30), przeżywaniu, prośbom o powtarzanie bez końca, zabawom słowotwórczym.

Rzeczy niezrozumiałe są osławiane podług dziecięcej wyobraźni: „Jagody wiszą w szypułkach” to „Jagody wiszą na półkach” – dziecko „oswoiło” w ten sposób nieznane sobie słowo ‘szypułka’ z poematu *Na jagody* Konopnickiej. W innym wierszu tej samej poetki zmieniło dość zasadniczo przebieg akcji lirycznej: „Leci pliszka / spod kamyszka” przerobiło na „Leci pliszka, / spotka myszka”... (DiK, 29). Liczy się także przywiązanie do czytelniczych wzruszeń w konkretnym wykonaniu. Oto czteroletnia dziewczynka, która uwielbia, kiedy mama czyta jej *Fernando Leafa* („w doskonałym spolszczeniu Ireny Tuwim – opowieść o byczku, który miał poetyczne usposobienie”, DiK, 32) i płacze ze szczęścia, „bo to jest takie śliczne czytanie i takie śliczne narysowanie, że muszę płakać” (zwierza się mamie). Kiedy jednak tata czyta gorzej, dziewczynka go „upomina”: „Tatuś, ty brzydko czytasz, ja nie mogę płakać, jak tak czytasz!” (DiK, 33).

Większość dzieci zaczyna czytać samodzielnie w szkole, w siódmym roku życia, lecz są wyjątki – niektóre czytają (nagle) same jako cztero- lub pięcioletki. Niektóre wciąż czytają wolno i etap mieszany (słuchania głośnej lektury oraz samodzielnego czytania) trwa długo. Najczęściej sprawnie czytające dziesięcio- czy jedenastolatki już rezygnują z słuchania (chcą prędzej podążać za akcją, „łykać” książki). Miałam jednak taką przygodę z moją córką, Leną, dziś czternastoletnią i już od dwóch-trzech lat czytającą wyłącznie samodzielnie; kiedy jako 11- czy 12-latka znajdowała książkę zbyt trudną do cichej lektury (a nie chciała z niej rezygnować), upominała się: „Tę mi jeszcze poczytaj głośno”. Działo się to na prawach wyjątku i bardzo te prośby doceniałam. Nigdy nie wolno wtedy powiedzieć: „Przecież umiesz czytać sama”.

Bardzo ciekawy rozdział poświęca Słońska trudnemu czytelniczo przedziałowi wiekowemu, między jedenastym a czternastym rokiem życia. Następuje odwrót od książek „dziecinnych”, często książki „młodzieżowe” nie trafiają w gusta i zainteresowania, różnicuje się nieco lektura podług płci, rozpiętość trudności czytanych książek jest wówczas ogromna – z różnych powodów: tego, co nazywa się czytaniem, poziomu emocji, stłumionych pragnień, dążenia do

wiedzy lub/i rozrywki. Jako przykład Słońska podaje trzynastoletnią Agnieszkę, która już czyta *Faraona* Prusa, a jeszcze prenumeruje „Świerszczyk” (DiK, 49). U mnie wyglądało to w wieku 13 lat podobnie (jak już wspominałam): jeszcze Muminki, a już Dostojewski... Warto przytoczyć fragment o rozmowie dwóch nastoletnich chłopców, podsłuchanej przez autorkę:

W tramwaju warszawskim dwóch chłopców w wieku około 13 lat prowadzi ożywioną rozmowę o książkach – właściwie jeden mówi, drugi potakuje i słucha. „Prelegent” zachwyca się książką o lotniskowcach, którą właśnie czyta. Podaje wymiary okrętu, wymienia liczbę i typy samolotów, które na nim mogą się zmieścić. Jest to według niego „bardzo ciekawa książka”. Oprócz niej chłopiec czyta *Wiatr od morza* Żeromskiego, ale ponieważ jest to trochę „ciężkie”, lekturę tę przeplata czytaniem *Cudownej podróży* Selmy Lagerlöf. „Wiesz, o tym Nielsie, co podróżował na gęsi – to bardzo ładne”. *Cudowna podróż* kieruje myśl chłopca ku książkom dla dzieci. Zaczyna zachwycać się książkami Makuszyńskiego. Czytał ich wiele i jest zdania, że począwszy od *Koziołka-Matolka*, a skończywszy na *Skrzydlatym chłopcu*, wszystkie jego książki są „kapitalne”. (DiK, 50)

Do biblioteki dziecięcej trafia chłopiec i chce „coś o śmierci” – stracił dziadka, którego kochał; dziewczynka, dla której książki pośredniczą między światem wyobraźni a życiem, wybiera liceum bibliotekarskie; chłopiec, jeszcze w wieku lat czternastu czytający wyłącznie baśnie, szybko przepoczwarza swe zainteresowania w etnograficzne, studiuje wielotomowe prace Kolberga; inny, w tym samym wieku, czyta tylko czasopisma i gazety, bo „lubi wiedzieć, co się dzieje na świecie, a w książkach to wszystko zmyślane” (DiK, 52).

W bardzo obszernej części II książki Słońska najpierw zajmuje się poezją, „od której wszyscy zaczynają swą wędrówkę po świecie słowa artystycznego, a do której wracają tylko nieliczni jako jej wierni czytelnicy” (DiK, 56). Czytałam ten rozdział z wielkim

wzruszeniem, gdyż do tych nielicznych, którym później wiersz poświęciła Szymborska, sama należę. Ważne jest tutaj owo zasadnicze pytanie: dlaczego najpierw wszyscy, a potem nieliczni? Autorka przywołuje Czukowskiego i jego odkrywczą książkę *Od dwóch do pięciu*, gdzie pada teza o rymowaniu jako ćwiczeniu językowym (DiK, 57). Słońska stawia tezę – dziś oczywistą, kiedy to pisała, jednak odkrywczą – iż „nie każdy utalentowany poeta umie pisać dla dzieci” (DiK, 58); wymienia Marię Konopnicką, Juliana Tuwima, Ewę Szemburg-Zarembinę, a także Janinę Porazińską (budującą wspólnotę dziecięco-poetycką: „Wy dorośli – nie wiecie, / co się czasem w izbie plecie”, DiK, 61), Hannę Januszkowską, wiersze dla dzieci Władysława Broniewskiego i Lucyny Krzemienieckiej, wymienia też zapomniane dzisiaj: Krystynę Artyniewicz i Stefanę Szuchową, a także Helenę Bechlerową czy Czesława Janczarskiego (twórcę Misia Uszatka; pierwsze wydanie ukazało się w roku 1960, a późniejszej oszałamiającej kariery wieczorynkowej nie mogła jeszcze Słońska przewidzieć). Od szóstego roku życia dzieci zaczynały sympatyzować z prozą, a od dziesiątego wyraźnie ją preferują, czasem wręcz zupełnie zarzucając czytanie wierszy (niczego takiego sama nie przeżyłam, nie miałam w moim pięćdziesięcioletnim życiu żadnej przerwy w lekturach poetyckich – gdy pojawiały się rzeczy trudniejsze – które okazywały się po głośnej lekturze po prostu piękniejsze, bardziej olśniewające – intuicyjnie pozostawiałam przy czytaniu wierszy na głos). Ze studiów Słońskiej wynika, że między szóstym a szesnastym rokiem życia większość żyje bez poezji (nieaktualne jest już, niestety, zdanie autorki, iż „około szesnastego roku życia poezja spada na młodego człowieka jak ulewa wiosenna”, DiK, 71); przykre, ale rzeczywiście – ci, których znam, a którzy nie są sami poetami, filologami, znawcami poezji – raczej to potwierdzają. Żałuję, iż nikt z decydentów edukacyjnych nie podjął myśli Boya, że „poetów powinno się czytać ukradkiem” i że „szkoła powinna karać za ich czytanie”, jak również idei samej Słońskiej: „dzieciom w wieku lat 11–14 lat nie jest potrzebna poezja, tworzona specjalnie dla nich”, lecz „wychowanie poetyckie” (DiK, 67).

Potwierdzam obserwację autorki – tak było ze mną, a przedtem z moją Mamą – iż czytanie wydań miniaturowych, kieszonkowych (matrylinearnie odziedziczonych) uczyniło ze mnie czytelniczkę, ba – miłośniczkę, poezji („bez gwiazdek rozrywających tekst, bez natrętnych przypisów i komentarzy”, DiK, 68). Podobnie sprawdziłam sobą drugą obserwację zapisaną w omawianej książce: o wadze antologii, zwłaszcza tematycznych, o przyjemności ich wertowania. Stąd biorą się zeszyty, wypiski, złote myśli. Głośne czytanie poezji w domu, nieszczególnie celebrowane, zwyczajne, postulowane przez Słońską (pisze: „Nie są to rady «elitarne»”, DiK, 69), bywa już – niestety – coraz rzadsze, ale można by do niego wrócić jako do koncepcji samowychowania poetyckiego. Rzeczy *passé* są teraz modne. Świadczy o tym kariera audiobooka...

Kolejnym omawianym przez Słońską gatunkiem jest baśń, pierwotnie rzecz mówiona przez – jak za Anatole’em France’em przypomina autorka – „kobiety o prostych sercach i żyłastych rękach” (DiK, 74). Potem te opowieści spisano – Perrault, Grimmowie, Andersen; potem zanegowano (Maria Montessori) i uznano, że „baśń odciąga dziecko od rzeczywistości”, co znów zweryfikował Czukowski, pokazując, iż wyobraźnia jest potrzebna i poecie, i matematykowi (DiK, 75). Prócz wyobraźni baśń pomaga w wykształceniu u dziecka spostrzegawczości, uwagi, pamięci, umiejętności myślenia, a także uczuć; wspiera w pielęgnowaniu świadomości, że jest częścią przyrody (bardzo często w wykonaniu najtrudniejszych zadań w baśni pomagają zwierzęta). Dziś – powiada Słońska ponad pół wieku temu – baśń ma prawo we wszystkich systemach pedagogicznych, „jest nieśmiertelna” (DiK, 79); jednocześnie wskazuje, że to dorośli musieli do tego dojść, gdyż dzieci nigdy nie przestały lubić, cenić, domagać się baśni (którą szczyt zainteresowania przypada w wieku 7–9 lat). Słońska powołuje się na książkę *Baśń w literaturze i życiu dziecka* (1958) autorstwa Stefanii Wortman; my byśmy dzisiaj dorzucili rozważania Brunona Bettelheima czy – w Polsce – Jolanty Ługowskiej. Wskazuje na wychowawcze właściwości baśni, na to, że lektury baśniowe pozwalają

wprowadzić ład w kwestiach tak różnych, jak okrucieństwo, smutek, strach – „w reakcjach dzieci często dziwnie splątane” (DiK, 89). Słońska preferuje baśnie ludowe, czyli te, które dają odpowiedź na trudne pytania, lecz raczej i zazwyczaj dobrze się kończą. Długo omija Andersena, fundatora baśni literackiej, gdzie pozytywne zakończenie nie jest żadną obowiązującą regułą, mimo że odwołuje się do późniejszych przykładów tej odmiany gatunkowej, takich jak *Pinokio* (jedna w czytających dziewczynek, sześcioletka, „[b]udzi się w nocy i na nowo przeżywa dzieje Pinokia. Chce się koniecznie pozbyć tej książki, ale nie przez oddanie innemu dziecku, «boby się martwiło»». Książka zostaje wreszcie głęboko schowana, a w obecności dziewczynki dwa tematy są zakazane: wojna i *Pinokio*”, DiK, 90). Andersen pojawia się dopiero – co byłoby zgodne z dzisiejszą intuicją – jako lektura polecana dla czytelników około 9–10-letnich. Dzieci przecież już wcześniej mają swoje tajemnice dystynkcji odnośnie do prawdy i zmyślenia – pięcioletka, spytana, czy wierzy w istnienie krasnoludków, odpowiada: „Ja nie wierzę, ale nie mów o tym babci” (DiK, 91); zaś dziesięcioletek, słuchając *Baśni z 1001 nocy* o wędrowce księcia na wielbłądach z Kairu do Bagdadu, przerywa trzeźwo: „Tak, wtedy to było jeszcze możliwe, gdyż Kanał Sueski nie był przekopany!” (DiK, 93 – mamy zatem odpowiedź na pytanie, skąd się bierze prawdopodobieństwo – czasami sytuuje się bardziej po stronie czytelnika...). Słońska docenia arcydzieła baśni literackiej – serię o Mary Poppins, o Kubusiu Puchatku czy o doktorze Dolittle, a także wymienia afirmatywnie polskie próby w obrębie gatunku, jak *Baśń o księciu Gotfrydzie* Haliny Górskiej albo *Porwanie w Tiutiurlistanie* Wojciecha Żukrowskiego. Gdyby *Dzieci i książki* ukazały się nieco później, zapewne dodałaby w tym miejscu *Wio, Leokadio!* Joanny Kulmowej.

W dalszych rozważaniach zajmuje się Słońska humorem literatury dziecięcej, zaznaczając od razu, że kształcenie poczucia humoru i dowcipu to nie to samo (DiK, 103). Wymienia bajki, satyry, powieści *ad usum delphini*, powieści przygodowe. Autorka daje przykłady humoru słowno-intelektualnego oraz sytuacyjnego, rozbawiającego

czytelników od wczesnego dzieciństwa: podobieństwo słów „wiersze na opak” (jak *Cuda i dziwy* Tuwima), celowe błędy (jak w *Zosi Samosi* Tuwima), pseudoetymologie (jak w *Figielku* Tuwima), a gdy mowa o sytuacjach – teksty Marii Kownackiej czy Jana Grabowskiego, a także połączenie komizmu sytuacyjnego z komizmem postaci (*Dzieci pana Majstra* Rogoszewny, *Przygody Koziołka Matolka* Makuszyńskiego). Trzynastoletnia dziewczynka mówi, że z *Chatki Puchatka* czerpie „natchnienie dobrego humoru” (DiK, 113). Wielu z nas pamięta, jak uśmiechało się, czytając charakterystykę kolejnych roztargnionych uczonych z powieściach Verne’a (DiK, 118) czy bawiło specyficznym humorem książek z cyklu o Ani z Zielonego Wzgórza. Słońska wymienia też Edmunda Niziurskiego czy Ericha Kästnera jako twórców nietuzinkowych książek humorystycznych, a także twórców „dorosłych” – Twaina, Czechowa, Daudeta. Pochwala przy tym upodobanie dzieci do absurdów i ubolewa, że dorośli zazwyczaj go nie rozumieją (DiK, 121).

W rozdziale *Przygody i podróże* autorka omawianej książki postuluje, by w przyszłości prześledzić, skąd wzięła się literatura adresowana specjalnie do dzieci i młodzieży. Podejrzewa, że z przysposobienia (*Odyseja* Homera „przerobiona” na *Przygody Telemaka* przez biskupa Fénelona, wychowawcę wnuka Ludwika XIV, DiK, 126) – stąd też pochodzi samo pojęcie *ad usum delphini*. Potem wyklula się z tego procederu osobna literatura, najchętniej czytana między dziesiątym a czternastym rokiem życia (przyznam jednak, że kiedy ostatnio wróciłam do *Dzieci kapitana Granta* – wysłuchałam ich w formie audiobooka – pojawiło się też *déjà vu* lektury nastoletniej). Słońska za paradygmatyczną cezurę między lekturami dziecięcymi a młodzieżowymi, za moment wejścia w świat samodzielnej i na poły dorosłej przygody, uważa *Przygody Robinsona Crusoe* (wydane w całości po polsku po raz pierwszy w 1953 roku), wymienia też powieści Verne’a czy rodzime *W pustyni i w puszczy*. Dziś już nie ma takich cezur albo są bardzo różne. Niektórzy dość szybko czytają – na przykład – reportaże czy jeszcze szerzej pojętą literaturę faktu. Moja córka nie zasmakowała w Sienkiewiczu ani w innych książ-

kach przygodowych. Woli *fantasy* (gdzie przygoda także odgrywa niebagatelną rolę), a najbardziej ceni klasyczne i młodzieżowe kryminały. Zdziwiłaby ją też – pół wieku później – postulowana przez autorkę *Dzieci i książek* dystynkcja między lekturami dziewczęcymi i chłopięcymi. W mocy pozostają książki o perypetiach zwierząt: dziś jednak raczej Wajrak niż Curwood czy London.

Jeszcze inną kategorię stanowią książki o dzieciach dla dzieci oraz o młodzieży dla młodzieży. We wszystkich swoich wersjach nie zestarzał się tutaj Kubuś Puchatek, a także – wciąż wznawiana – Mary Poppins. Nadal czyta się Astrid Lindgren czy Ericha Kästnera. Są i takie książki – na przykład Ireny Jurgielewiczowej – którym nie zaszkodził nawet status lektur szkolnych. Czy polecałam jednak moim dzieciom, urodzonym w końcu XX i na początku XXI wieku, Amicisa, Bobińską, Gomulickiego? Nie, tu już pojawiał się efekt niegdysiejszości. Różnie bywa z Makuszyńskim, jednak wciąż nie starzeje się „dziecięcy” Janusz Korczak. One wszystkie, te książki, które się nie zestarzały, mają walor wychowawczy (samo-edukacyjny!), lecz niczego nie osiągają natręctwem. Jak trafnie pisze Słońska, „nie chcemy tworzyć apostołów ani ascetów” (DiK, 162), a im kto młodszy/a, tym bardziej wyczuwa „fałszywy optymizm” czy „natrętą propagandę” (DiK, 163).

Wagę i wartość książek historycznych przywołuje Słońska, ubolewając nad niedostatkiem wiedzy uczniów i uczennic. Opowiada szkolne anegdoty o socjalistach „utopionych” (DiK, 168). Szuka powodów. Jednym z nich pozostaje fakt, iż pojęcie przestrzeni kształtuje się szybciej w rozwoju osobniczym dziecka niż pojęcie czasu. Można te kategorie – oczywiście – łączyć, pytając, na przykład, „co widziała Wisła”, płynąc przez wieki w tym samym miejscu (DiK, 169). Zaczynać się powinno od baśni, od legend o miejscach (*Baśnie kaszubskie* Zuzanny Rabskiej, *Legendy warszawskie* Or-Ota, *Wędrówki Pyzy* Hanny Januszewskiej). Moją ulubioną była opowieść *O czterech warszawskich pstroczkach* Ireny Jurgielewiczowej (pstroczka – to synonim wróbla – jest pstra⁹), potem z radością odkryta przez kolejne pokolenie we naszym domu. W grupie dzieł uczących

patriotyzmu Słońska ostrożnie umieszcza *Trylogię* Sienkiewicza (nadal trzeba to robić ostrożnie!), zaś z pełnym przekonaniem – powieści historyczne Antoniny Domańskiej („Lubię czytać Domańską, bo w jej książkach historia nie jest natrętna” – to zdanie uczennicy klasy VII z wczesnych lat 60., DiK, 181) czy Deotymy, a także Kraszewskiego. Z tekstów dających obraz danej kultury: Dumasa (*Trzej muszkietierowie*), Teofila Gautier (*Kapitan Fracasse*), książki Witolda Makowieckiego (*Przygody Meliklesa Greka*) czy Haliny Rudnickiej (*Uczniowie Spartakusa*). Z biografii: *Panią Elizę* (o Orzeszkowej) Gabrieli Pauszer-Klonowskiej czy *Kto mi dał skrzydła?* (o Kochanowskim) Janiny Porazińskiej. Dziś biografie nadal święcą triumfy, by wymienić tylko świetne książki Agnieszki Frączek czy Krystyny Ratajskiej o Tuwimie (zmienił się jednak punkt ciężkości: ikonografia autora jest równie ważna jak jego biografia). W zakończeniu omawianego rozdziału autorka przywołuje wypowiedź pewnego chłopca-czytelnika: „Gdy człowiek wie, jak było przedtem, inaczej patrzy na dzisiejszy świat” (DiK, 187); namawia też Słońska – co bardzo bym chciała podkreślić z punktu widzenia teraźniejszej lektury – do nieszaflowania przykładami i nadmiernie wyrazistym wartościowaniem heroizmu w książkach o historii najnowszej.

(Nie omawiam rozdziału *Książki dla dziewcząt*, gdyż wydaje mi się całkowicie nieaktualny; najlepsze dokonania – rzekomo w tej kategorii – *Mania* czy *Ania* Kästnera lub *Ania z Zielonego Wzgórza* Montgomery to po prostu świetne książki obyczajowe dla młodzieży.)

Być może największy postęp dokonał się w dziedzinie kryminału dziecięcego: Słońska jeszcze musi polecać Edgara Allana Poe oraz (wciąż aktualnych) Arthura Conana Doyle’a i Agatę Christie. Dziś mamy do dyspozycji serię Grzegorza Kasdepke o Detektywie Pozytywce, serię skandynawską wydawnictwa Zakamarki pt. „Biu-ro detektywistyczne Lassego i Mai” (dla 7–9-latków – aczkolwiek u mnie w domu czytają ją z zapartym tchem trzy pokolenia) oraz serię z Dawidem i Larisą w roli głównej (10–14 lat – i znów tworzy się do nich rodzinna kolejka w przedziale wiekowym 14 do 80).

Właściwie każde szanujące się wydawnictwo ma obecnie w swej ofercie serię kryminalną dla dzieci lub/i młodzieży.

Wiele zmieniło się także – w stosunku do początku lat 60. – w literaturze zwanej wówczas popularnonaukową (takie czytelnictwo postrzegała Słońska jako rozpoczynające się około 10.–14. roku życia). Dziś już we wczesnym przedszkolu można czytać książki uprzystępniające naukę, często celowo interaktywne. Podobnie rzecz ma się – sytuacja znacząco się polepszyła – z książkami fantastycznonaukowymi (na czele z Lemem, który od kilku generacji nieustannie ma wielbicieli), z tym że akcent przesunęłabym wyraźnie na *fantasy*. Słońska jako ten typ książki wymienia na przykład *Nowy wspaniały świat* Huxleya (być może, aby „przemycić” jego obecność) – dziś czytany najczęściej jako dystopia, czarna utopia. My już czytamy C.S. Lewisa, Tolkiena, a ostatnio (zwłaszcza) Rowling.

Niebywale istotny (i wcale nieoczywisty) jest ostatni podrozdział II części książki, traktujący o „powieściach dla dorosłych jako lekturze dla dzieci” (DiK, 249). Bliski też mojemu sercu i typowi lektury: najpierw jako dziecko podczytywałam książki „dorosłe”, teraz jako dorosła z radością podkradam książki własnym dzieciom... Miałam, podobnie jak bohaterowie wypowiedzi przytaczanych przez Słońską, poruszające spotkanie z *Nędznikami* Victora Hugo (i – co ciekawe – analogiczne do mojego Taty, który, niebawem 80-latek, wciąż lekturę tej powieści aprobatywnie wspomina). Bardzo trudno jest w podglądaniu, co czytają nastolatki, nie popaść w którąś ze skrajności – Słońska nazywa to oscylowaniem między pruderią a pornografią (DiK, 257). W 1963 już roku można przeczytać, iż system „wychowania pod kloszem” zbankrutował, lecz – stronę dalej (DiK, 259) – że nie wolno zostawić młodych czytelników samym sobie.

Część III to problematyka „wychowawczego oddziaływania książki” (DiK, 263). Irena Słońska wie, że literatura nie jest po coś. Przywołuje słowa Jacka Bocheńskiego: „Podejrzewa się literaturę o zdolność instruowania człowieka, którą ona nie rozporządza” oraz Jarosława Iwaszkiewicza: „Ani *Zły Tyrmanda*, ani *Celuloza* Newerlego nie

przysporzyły nam ani chuliganów, ani pozytywnych bohaterów” (DiK, 265). Próbuje sobie z tą prawdą poradzić. Cytuje Diderota: „Nie ma dobrych książek dla głupca; możliwe, że nie ma złych dla człowieka rozumu” (DiK, 271). Pokazuje jednak, iż wrażliwość estetyczna nie zawsze przekłada się na etyczną: „Matka pracująca poza domem wykonuje sama również wszelkie prace domowe, gdy tymczasem dzieci siedzą zatopione w książkach” (DiK, 273).

Rozmowa o książce (lecz nie pouczanie za jej pomocą!), prowadzenie dziennika lektury, wypiski – mogą sprawić, że czytanie będzie czymś więcej niż rozrywką. Kluczowa jest tutaj swoboda kontaktu z książką, gromadzenie własnego księgozbioru (tytułowa w moim cyklu własna „półka z książkami”).

zamykając książkę

Zamykając książkę, gładzę nieco chropawą obwolutę: jej zasadniczą część zajmuje fotografia dziewczynki, pochylonej nad otwartą książką. Dziewczynka może mieć siedem, najwyżej osiem lat; nie wiem, jaką książkę czyta, lecz całkowite skupienie uwagi powoduje, że jest **w środku, jest TAM**, wewnątrz lektury.

Istnieje tylko dziecko i książka. To w czytaniu najważniejsze. Potem dorosły / dorosła – i książka. To już zupełnie inna historia – chociaż trzeba je czytać jako dwa tomy tej samej.

odwołania

1. I. Słońska, *Dzieci i książki*, wyd. drugie rozszerzone, Warszawa 1959. Dalej jako DiK, wraz z numerem strony. Być może autorka nawiązuje, czyni aluzję, do książki A. Rumpfa *Kind und Buch* (Berlin 1928), którą cytuję w swym studium.
2. Francuski tytuł książki Rolanda Barthes’a można spolszczać także jako „rozkosz tekstu”. Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997; tegoż, *Le plaisir du texte*, Collection «Tel Quel», Paris 1973 (na s. 10 w wydaniu oryginalnym jako synonim ‘plaisir’ pojawia się ‘jouissance’, zatem niedaleko już do radości i ekstazy; na s. 9 mowa o „Babel heureuse”, czyli szczęśliwej, fortun-

- nej Wieży Babel, gdzie wielość, nadmiar, zmieszanie języków nie są karą ani przekleństwem).
3. Ukończyła także Wydział Pedagogiczny Wolnej Wszechnicy Polskiej.
 4. *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław 2003, s. 366, s. v. „Słońska Irena” (autor hasła: Grzegorz Leszczyński).
 5. Słońska korzysta jeszcze z oryginału: Paul Hazard, *Les livres, les enfants et les hommes*, Paris 1932. Niebawem ją spolszczy: P. Hazard, *Książki, dzieci i dorośli*, przeł. I. Słońska, Warszawa 1963. Tej książce poświęcony będzie kolejny szkic z cyklu „Półka z książkami. Model dziecięcy”.
 6. „Dzieci cenią takie książki, które dostarczają materiału ich wyobraźni. Ujął to dobitnie [...] chłopiec dziewięcioletni, który na pytanie, czy podobała mu się jakaś książka, odpowiedział: «Nie, bo ja nie mogłem się w nią bawić»”. (DiK, 32)
 7. *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*, red. A. Wincencjusz-Patyna, Warszawa 2020.
 8. Dla mnie osobiście przeszło między analfabetyzmem a czytaniem to ilustracje – bardzo charakterystyczne Ewy Salamon, np. w *Kuchni pełnej cudów* albo *Kropeczce nad Balatonem* (nie pamiętam, kto je napisał!!! – pamiętam nazwisko ilustratorki).
 9. Pstrocza i pstrąg mają ten sam „pstry” źródłosłów, co uświadomił mi – w bezcennych dla mnie rozmowach – prof. Tomasz Mika, mój wspaiały przyjaciel-językoznawca.



varia

Anna Pekaniec

Childhood and Juvenescence in Recent Polish Prose (Conversation with Anna Cieplak, Anna Marchewka and Aleksandra Zielińska)

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0001-7516-1413

summary

Childhood, connected with adolescence (which can be treated as a kind of introduction to first mentioned), were two main categories in the conversation about their representations in contemporary Polish prose. The different kinds of images of childhood, the ways of thematizing them in novels or short stories (written mainly after 2010), and the contexts that determine them (both literary and social, cultural as well as historical), were the starting points for concentration on showing juvenescence as at least as multifaceted, also, at the same time extremely dynamic, ongoing process. Important aspects of discussion were such categories as (auto)biographism, nostalgia, and attitude to the past. The interviewees (Anna Cieplak, Anna Czabanowska-Wróbel, Anna Marchewka, Aleksandra Zielińska, Anna Pekaniec) strongly emphasized the role of adolescence as a time of a serious change, accommodation, and adaptation to not always hospitable conditions. The emancipatory potential of adolescence was also emphasized.

keywords

childhood, juvenescence, novels, shortstories, literature, prose

streszczenie

Dzieciństwo, połączone z dorastaniem (stanowiącym swoisty wstęp do niego), stały się kategoriami napędzającymi rozmowę o ich reprezentacjach w polskiej prozie najnowszej. Obrazy dzieciństwa, sposoby ich tematyzowania w powieściach i zbiorach opowiadań, warunkujące je konteksty (zarówno literackie, jak i społeczne, kulturowe, historyczne), stały się punktami wyjścia do namysłu nad ukazywaniem dorastania jako procesu wieloaspektowego, a przy tym wyjątkowo dynamicznego. Ważnymi jego aspektami były również kwestie związane z (auto)biografizmem, nostalgią, stosunkiem do przeszłości, przestrzeniami i miejscami dorastania. Rozmówczynie (Anna Cieplak, Anna Czabanowska-Wróbel, Anna Marchewka, Aleksandra Zielińska, Anna Pekaniec) podkreślały rolę dorastania jako czasu zmian, adaptacji, ale i przystosowania do nie zawsze przyjaznych warunków. Uwypuklony został także emancypacyjny potencjał dorastania.

słowa kluczowe

dzieciństwo, dorastanie, powieści, opowiadania, literatura, proza

Dyskusja zatytułowana: *Dzieciństwo i dorastanie w polskiej prozie najnowszej* odbyła się 11 grudnia 2018 roku. Zorganizowana była w ramach wspólnych zebrań Katedry Krytyki Współczesnej (kierowanej przez prof. dr. hab. Macieja Urbanowskiego) oraz Ośrodka Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej (kierowanego przez prof. dr. hab. Annę Czabanowską-Wróbel). Została bowiem pomyślana jako połączenie kilku ważnych zagadnień badawczych, istotnych dla obu jednostek: obrazów dzieciństwa i dorastania w prozie najnowszej (powieściach czy zbiorach opowiadań, komiksach), ich odbioru przez krytykę literacką, czytelników i czytelniczki, kwestii związanych mniej lub bardziej bezpośrednio z dorastaniem – na

przykład nostalgii, społecznego zaangażowania, relacji pomiędzy centrum a peryferiami czy motywu rodziny.

Dzieciństwo (i jego metamorfozy), moment niezwykle intensywnego doświadczania rzeczywistości, w prozie po 2000 roku nie tylko staje się punktem wyjścia do namysłu nad bohaterami/bohaterkami, ale również pozwala przenieść dyskusję o zachodzących zmianach na szerszy plan. Mam na myśli uwagi o kontekstach społeczno-politycznych, ekonomicznych, zależnościach między historiami jednostek a historią państwa, co nierzadko nadaje opowieściom o dorastaniu wyraźny wymiar (auto)biograficzny. I właśnie od pytania o (ponad)osobiste tło historii o dojrzewaniu rozpoczęła się rozmowa, w której brały udział dyskutantki (wymienione w kolejności alfabetycznej).

biogramy

Anna Cieplak – pisarka (urodzona w 1988 roku w Dąbrowie Górniczej), animatorka kultury, społeczniczka, absolwentka pedagogiki na UŚ. Jest autorką następujących książek: *Zaufanie* (2015), debiut prozatorski *Ma być czysto* (2016; za który w 2017 otrzymała dwie nagrody: Literacką im. Witolda Gombrowicza i Conrada), *Lata powyżej zera* (2017) i *Lekki bagaż* (2019). Była nominowana do Nagrody Literackiej Gdynia (za *Ma być czysto*) i Paszportu „Polityki” oraz Nike (za *Lata powyżej zera*). Za *Lekki bagaż* otrzymała nominację do European Union Prize for Literature. Od roku 2009 pracowała z dziećmi i młodzieżą w świetlicy „Krytyki Politycznej” (na łamach tego czasopisma opublikowała szereg artykułów i wywiadów) w Cieszynie.

dr Anna Marchewka – literaturoznawczyni i krytyczka literacka, prowadząca zajęcia na kierunku krytyka literacka (Wydział Polonistyki UJ, Katedra Krytyki Współczesnej), aktywnie współtworząca Pracownię Pytań Krytycznych. Jest autorką eseju biograficznego pt. *Ślady nieobecności. Poszukiwanie Ireny Szelburg* (2014). Liczne teksty krytycznoliterackie publikowała m.in. na łamach „Tygodnika Powszechnego”, „Dwutygodnika”, „Chimery”, „Lampy”, „Zadry”, „Znaku”.

W ostatnim z wymienionych opiekuje się rubryką „Stacja: literatura”. Uczestniczyła w wielu programach literackich w TVP Kultura czy Radiu Kraków. Jest jurorką Nagrody Literackiej im. Juliana Tuwima oraz Nagrody Wielkiego Kalibru.

dr Anna Pekaniec – literaturoznawczyni, historyczka literatury, adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ, współpracuje z Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej tamże. Zawodowo interesuje się: teoriami autobiografii i epistolografii, historią literatury kobiet od XIX wieku do XXI wieku, narracyjnymi teoriami tożsamości, feministyczną krytyką literacką, literaturą polską po 1989 roku. Jest autorką dwóch monografii pt. *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013), *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet* (2020). Artykuły naukowe i przeglądowe publikowała w wielu tomach konferencyjnych, czasopismach naukowych i popularyzatorskich m.in. „Pamiętniku Literackim”, „Wielogłosie”, „Ruchu Literackim”, „Er(r)go”, „Autobiografii”, „Nowej Dekadzie Krakowskiej”.

Aleksandra Zielińska – pisarka (urodzona w 1989 roku w Sandomierzu). Autorka trzech powieści: *Przypadek Alicji* (2014), *Bura i szal* (2016), *Sorge* (2019), zbioru opowiadań *Kijanki i kretowiska* (2017), dramatu *Kobieta Schrödingera* (2019, w antologii pt. *Nasz głos*, wydanej jako pokłosie warsztatów organizowanych przez Narodowy Teatr Stary w sezonie 2018/2019). Była nominowana do Nagrody Conrada, Nagrody im. W. Gombrowicza i Nagrody Literackiej Gdynia. Jest laureatką Nagrody im. Adama Włodka. Należy do grupy literackiej Harda Horda (która została założona przez polskie pisarki tworzące fantastykę). Mieszka w Krakowie.



dzieciństwo i dorastanie

w polskiej prozie najnowszej
(rozmowa z Anną Cieplak,
Anną Marchewką i Aleksandrą
Zielińską)

Anna Cieplak: Wiele luk społecznych, które towarzyszyły mi podczas dorastania spowodowało, że pisząc powieści, byłam w stanie dostrzec szersze przemiany społeczne, które teraz są mi bardzo potrzebne. Na przykład myślę o dojrzewaniu Polski. Miałam szansę prześledzić ten szybki, dynamiczny czas lat dwutysięcznych, które zmieniały się niemal z godziny na godzinę. Mam wrażenie, że dopiero kiedy zaczęłam pisać, złapałam pewne informacje, które dotyczyły nie tylko mojego dorastania, ale dorastania kraju czy przestrzeni, w której żyłam, tego, jak musieli doświadczać dorośli. Patrząc na świat oczami nastolatki, opowiadałam też o jej rodzicach i w zasadzie

opisuję nieco szerszą sytuację niż tylko perspektywa jednej osoby. To jest spójna całość społeczna, decyzja jednej osoby mocno wpływa na losy całej grupy, czy w tym przypadku – rodziny, na przykład upadek zakładu pracy w *Ma być czysto* wiąże się z tym, co będzie się działo z życiem nastolatki.

Anna Marchewka: Urodziłyście się w momencie, kiedy tamta Polska zapadała się pod ziemię. Wasze dzieciństwo i dojrzewanie, Wasza prywatna historia są ściśle związane z historią powszechną. Opowieść o dzieciństwie i dojrzewaniu przekłada się wprost na opowieść o wielkiej historii.

Anna Pekaniec: Tak, ponieważ z wszystkich Waszych książek, ale też innych, do których będziemy się odwoływać, można wydobyc element, który nazwałabym specyficznym biografizmem, tj. budowanym na zasadzie tworzenia biografii pewnego pokolenia. Kategoria biografizmu bywa niebezpieczna, jako niekiedy zbyt totalizująca, ale możemy ją postrzegać w kategoriach słabszych i wtedy staje się wspaniale operacyjna. Wyraźne też jest w jej obrębie patrzenie z różnych perspektyw, na przykład możemy pomyśleć o Wiesławie Myśliwskim, w którego powieściach ciągle pojawiają się bohaterowie dziecięcy. A z drugiej strony mamy intrygującą autorkę Joannę Lech – dziewczynę, która w *Sztuczkach* (2016) proponuje zabieg przebiegający zgodnie z następującą formułą: opowiem Wam, jak wygląda świat z mojej perspektywy. Czy zastosowanie optyki dziecięcej jest czymś, co w jakiejś mierze ułatwia konstruowanie takiej kolektywnej biografii?

A.C.: Nie wiem, na ile ułatwia, ale na pewno pozwala nadać inną perspektywę i daje sposobność zajrzenia do takich rejonów, do których nie mielibyśmy dostępu za pomocą dorosłego spojrzenia. Ponadto umożliwia – nie chcę używać określenia „infantylne” – bardzo szczere, proste nazywanie rzeczy, którą to umiejętność tracimy z czasem, i za co często nam się obrywa na przykład od krytyków, gdy stosujemy ją w powieściach. A wydaje mi się, że ta perspektywa jest też niezwykle potrzebna, żeby zrozumieć pewne postawy i umożliwić dorosłym przyjrzenie się wizji dziecięcej, która stopniowo

wytraca się w toku życia. Szczególnie, jeśli już ma się swoje dzieci i patrzy się na nie tylko nie ze strony dydaktycznej, wychowawczej, lecz właśnie literackiej. Sądzę, że to bardziej kwestia postrzegania, a nie ułatwienia. Nie wiem zresztą, na ile ułatwia, a na ile jest jednym z najlepszych – jeśli nie jedynym – narzędziem do powiedzenia o pewnych zjawiskach czy niektórych rzeczach, bo też wydaje mi się, że wybranie optyki dziecięcej pozwala spojrzeć na dane rzeczy z bliska, z innej strony i po raz pierwszy. Pierwsze doświadczenie ma ogromną świeżość, a jako dorośli często zatracamy możliwość takiego spojrzenia. Zatem wydaje mi się, że użycie tej optyki daje dużo więcej możliwości, ponieważ nie jesteśmy już zamknięci w ramach skostniałych, dorosłych, tylko nagle otwiera się ogromny worek ze środkami, których możemy używać.

A.M.: W komiksie *Marzi. Dzieci i ryby głosu nie mają* (pierwsze polskie wydanie ukazało się w 2007 roku) znajduje się świetny kadr: Marzi, główna bohaterka i narratorka, jest jeszcze małym dzieckiem. Nie rozumie, dlaczego ci wszyscy ludzie wokół są tak mocno zaangażowani w wielkanocną mszę. Podnosi głowę i widzi a to włosy w nosach ludzi, a to złote wypełnienie w zębie – patrzy „od spodu”. Każda historia, która jej się przytrafia albo której świadkuje, opowiadana jest właśnie z tej niedorosłej, oddolnej perspektywy. Marzi dostrzega wszystkie potknięcia, nieoczywistości. Odzyskanie tamtej surowej pamięci, która mogłaby zawstydzić innych dorosłych – że tak nie wypada albo że trochę psuje wizerunek – wydaje się jednym z głównych celów w historiach jak ta Marzeny Sowcy. „Marzi” ma ambicję opowiedzenia o dziejach Polski lat 80.: dziecko jest postacią, która widzi więcej: z dołu, od podszewki. Na bohaterce dziecięcej skupiają się również wszystkie mechanizmy przemocy, bo dziecko jest jak wielki Inny: nie dość, że – jak w tytule – nie ma głosu i trzeba później zwrócić mu głos w literaturze czy w kadrze komiksowym, to jeszcze trzeba bardzo dokładnie opowiedzieć o tym wszystkim, co się działo wobec bezbronnego, wielkiego-małego Innego, z którym właśnie w imię „dobra”, „miłości” można, niestety, zrobić wszystko.

A.C.: Co często jest demaskujące wobec dorosłych. Zabieg taki występuje w powieściach Zośki Papużanki! Kiedy okazuje się, że oczami dziecka możemy zobaczyć patologię życia rodzinnego, czegoś, co się reprodukuje się z pokolenia na pokolenie i dziecko demaskuje tę sytuację. Więc to jest perspektywa, która umożliwia proste nazywanie nieraz trudnych rzeczy, bez wchodzenia w niuanse, które dostrzegamy jako osoby dorosłe, sublimując swoje emocje. Dzieci tego nie robią.

A.P.: Tak! W Waszych książkach, jak i w książkach pisanych w ciągu ostatnich lat – tu możemy przywołać choćby Dominikę Słowik, Weronikę Gogolę – jest tak, że skupienie się na przedstawianiu świata oczami osoby nastoletniej, czy też młodszych bohaterów, służy empatycznemu pochyleniu się nad tym światem, ale również skłania czytelników do tego, by nie oceniali bohaterów. Dziecko wchodzi w świat z ufnością, czasem pewnych rzeczy nie rozumie – i to niedopowiedzenie, brak rozeznania jest absolutnie cudowne. To często wychodzi w Twoich opowiadaniach, Olu; perspektywa zamkniętego świata, w takim sensie, że pewne emocje są dla niego niedostępne, nie nadajesz im swoistej „nadświadomości” charakterystycznej dla dorosłych osób. Miałabym więc pytanie do Was: jak udaje się skonstruować takie figury dziecięce, które – przynajmniej z mojego punktu widzenia – nie są figurami pokazującymi dzieciństwo czy taką rzeczywistość, którą można jakoś piętnować? To raczej rzeczywistość „do-rozumienia”, taka, która nie wymaga radykalnego oceniania. Wydaje mi się, że najcenniejsze w Waszych książkach jest to, iż umiecie wrażliwie patrzeć, co znaczy: pisząc, pokazujemy problem, ale nie tematyzujemy, nie dookreślamy mocno, co on może oznaczać.

Aleksandra Zielińska: Wydaje mi się, że najważniejsza jest czułość w stosunku do bohatera oraz to podejście, o którym mówisz – bez oceniania, bez zamykania w ramy – stanie murem za bohaterem i jego sposobem patrzenia. Czułość i cierpliwość w stosunku do postaci. Ale jak się to konstruuje, nie powiem (śmiejch), bo ja to robię

bardzo intuicyjnie, także na poziomie języka, który jest wypracowywany w trakcie pisania lub myślenia o pewnym temacie – on w pewnym momencie przychodzi sam.

A.C.: Bez wątpienia zgadzam się ze staniem za bohaterami. Kiedyś ktoś zaczął mówić źle o mojej bohaterce, sugerując, że bohaterki są patologiczne. Odpowiedziałam: Przepraszam, jakie są bohaterki? (śmiech) Zareagowałam od razu, przecież właśnie po to tę książkę (*Ma być czysto*, uzup. moje – A.P.) napisałam, żeby tego określenia wobec nich nie używać. Jednak trochę inaczej rozumiem patologię. I wydawało mi się bardzo zasadne, by książka powstała właśnie po to, żeby pokazywać zniuansowane historie i skomplikowane powody, które stoją za decyzjami bohaterów. Więc na pewno jest to czuły, ale też trzeźwy stosunek do bohaterów, żeby ich także nie pokazywać jako wyidealizowanych czy biednych. Nie lubię także bohaterów, których można tylko przytulać, współczuć, są tacy idealni, niewinni itd. Każdy ma swoje za uszami. W taki sposób staram się bohaterów konstruować, żeby mieli swoje przywary, lecz to związane jest z ich otoczeniem, z reprodukcją schematów, z socjologicznymi uwarunkowaniami ich życia. Szczerze mówiąc, mi też jest trudno powiedzieć, jak to skonstruować. Mogę tylko odwołać się do doświadczeń językowych, bo poza tym, że pracowałam z młodzieżą jako wychowawczyni, także bardzo dużo pracowałam z nimi językowo. I nie chodzi o to, że ja od nich zgałępiłam sposób, w jaki się komunikują, tylko się tym zainspirowałam. Obserwuję, jak oni posługują się na przykład komunikatorami internetowymi, co staram się przenieść na język literatury nie wprost. Na przykład próbowałam opisać ruchomy obrazek, co wydaje się dość kuriozalne w czasach, gdy się nimi posiłkujemy. To istotny element komunikacyjny, więc starałam się go nie zlekceważyć. Próbowałam również skupić się na didaskaliach życia tych bohaterów, żeby nie ukazywać ich tylko poprzez przeżywane przez nich stany emocjonalne i problemy, ale również w kontekście całego otoczenia. Wobec tego można mieć cień zarzutu, że moja literatura jest przesycona artefaktami. Ale

całe życie bohaterów również jest nasycone artefaktami i oni bez nich są czasami trochę bezbronni. Więc one też muszą się w ich życiu pojawiać, muszą być elementami opisu, tak myślę.

A.P.: Uwaga o bohaterach niekoniecznie grzecznych świetnie komponuje się z absolutnie wspaniałą dedykacją *Ma być czysto*: „Dziełom, o których mówi się źle”. Tym, co jest dla mnie najbardziej fascynujące w Waszych książkach, są postacie dzieci, które nie są niewinne. Wiemy, że Zygmunt Freud „odebrał” dzieciom niewinność już dawno temu. Ale tu chodzi o coś jeszcze – pokazujemy, że one funkcjonują w zupełnie innych ramach etycznych. Pojawia się pytanie, jak mamy je oceniać. To bohaterowie, którzy są niejednoznaczni w swoich postępowaniach. Stanowią galerię postaci, które na szczęście nie są czarno-białe, jest tam wiele szarości. Po co te szarości i dlaczego akcentujecie nieoczywiste kwestie?

A.Z.: Wydaje mi się, że to przydaje bohaterom prawdziwości. Bo jeżeli skonstruujemy ich z klisz tylko czarnych i białych, będzie słychać tę nutę sztuczności, będzie wiadomo, że coś jest nie tak. Natomiast w moich opowiadaniach bohaterowie dosyć często balansują na granicy moralności lub postępują w sposób, który – gdyby to dotyczyło dorosłych – mógłby być oceniony jako negatywny. Ja intuicyjnie wiążę to z faktem, że okres dzieciństwa jest też czasem poszukiwania granic i uczenia się samemu, co jest dobre, co jest złe, często na własnych błędach. Jednocześnie to moment stawiania granic samemu sobie – czy mogę, czy nie mogę, a jak nie mogę, to co się stanie? Eksperyment w myśleniu na ten temat był dla mnie bardzo inspirujący i otwierający w trakcie pracy, szczególnie nad ostatnią książką (*Kijanki i kretowiska*, uzup. moje – A.P.); mam wrażenie, że w niej najbardziej się to pojawia.

A.M.: Czyli chodzi o pozorowanie takiego surowego spojrzenia? Czy może o odzyskanie surowości? Dzieci mają być ufne, ale wydaje mi się, że obie pokazujecie w swoich książkach, że różnie z tą ufnością bywa. Że często pewnie chciałybyśmy, opowiadając o naszym dzieciństwie, o naszej młodości, powycinać te wszystkie niewygodne elementy. Natomiast opowieści, które Wy budujecie, mają

wyść poza ramy. Próbuje przykładać budowaną przez siebie opowieść do obowiązującego wzorca dydaktycznego, do dydaktyki moralności dorosłych, ale nie po to, by się w nim zamknąć, ale po to, by się z niego wyłamać. Samo tak nadużywane hasło „dziecko jest przemocowane” nic nie znaczy, trzeba opowiedzieć dom, z którego wychodzi, w którym jest, z jakim doświadczeniem, z jakimi możliwościami, z jakim kapitałem kulturowym oraz ekonomicznym przychodzi, nawet doświadczenia ich rodziców – i wszystko to obie robicie. Podobno za dużo się ostatnio opowiada w literaturze dotyczącej najnowszej, nieodległej przeszłości, przełomu lat 80. i 90., o rzeczach. Ale może być i tak, że właśnie opowieści o rzeczach mogą nam pomóc rozumieć siebie nawzajem i wcale niekoniecznie w trybie nostalgicznym, czyli zacierania różnic, ale przekierowywania uwagi na nie. Wiadomo już, że nie wszyscy mieliśmy te same rzeczy, ponieważ nigdy nie byliśmy równi, choćby dlatego, że nie wszystkich było stać na to samo – i może właśnie wtedy, przez opowieści (wiele, możliwie wiele) o różnicy (ekonomicznej, kulturowej, klasowej, płciowej), może prowadzić droga do budowania jakiejś wspólnej, czy też częściowo wspólnej, przestrzeni. W przypadku pisarstwa starszego od Was o pokolenie Wita Szostaka: jego silnie zmetaforyzowane i mocno stylizowane powieści wypowiadają doświadczenie dorastania w latach 80., ale silna maniera trochę owo doświadczenie przykrywa. Może dzieje się tak i dlatego, że utrzymywana jest perspektywa osoby dorosłej, która choć bardzo chce do źródeł swojego doświadczenia dotrzeć, to skutecznie blokuje dostęp do innej niż wyobrażona przeszłości. Dobrze pamiętać, że „dziecko” to jest potężne, pojemne określenie, które znacznie więcej przykrywa niż odsłania.

A.C.: To jest też ciekawe w kontekście interpretacji niektórych zachowań bohaterów i przypisywania ich do pewnych grup pokoleniowych. W chwili, gdy napisałam książkę *Ma być czysto*, pojawiły się komentarze, że opisuję życie polskich nastolatków. Za każdym razem mówiłam, że ja nie opisuję życia polskich nastolatków, bo ja opisuję życie pięciorga nastolatków (śmiech). To są konkretne

postacie. Sposób, w jaki funkcjonują, komu ufają i w jakich sytuacjach, związany jest z ich sytuacją życiową. Moi bohaterowie w związku ze swoim pochodzeniem często przyjmują postawę braku zaufania względem instytucji, co ma swoje uzasadnienie w tym, jak sami są traktowani przez instytucje. Nastolatkwie funkcjonują, bezustannie konfrontując się z oceniającymi spojrzeniami innych. Chciałam moimi książkami pokazać rozdźwięk między ich własnym spojrzeniem a resztą świata (rodziną, szkołą, instytucjami). Żyjemy w czasach wiecznej konfrontacji i bardzo trudno jest o własne zapatrywanie. Są bardzo ciekawe badania psychologiczne Oli Sadury (Aleksandra Denst-Sadura, psychoterapeutka i socjolożka, uzupełn. moje – A.P.), które dotyczą tego, jak zmieniła się tożsamość nastolatków – są to badania szerokie, prowadzone na różnorodnej grupie – poprzez ich kontakt z siecią, że nie mają czasu na chociażby mentalizację pewnych stanów. Oni często nie mają swojego zdania, dlatego kierują się tym głosem, który słyszą ze strony grona znajomych.

Właśnie, a propos Freuda – zespół badawczy sformułował takie pytanie: czy Internet to jest karmiąca matka, czy plac zabaw? Z badania wyniknęło, że jednak karmiąca matka, bo cały czas mamy odpowiedź, a nie mamy przestrzeni na przemyślenie pewnych rzeczy. Wyszło, że młodzi ludzie nie mają czasu na tzw. mentalizację. Niemniej, ważne żeby słuchać nastolatków uważnie i opisywać luki, które się wymykają w badaniach. Od kiedy pracuję z dziećmi i młodzieżą, czytałam wiele książek socjologicznych czy psychologicznych, żeby lepiej zrozumieć ich mechanizmy, ale paradoksalnie to najwięcej wskazówek dała mi literatura piękna. Socjologia, owszem, zadawała pytania, ale już nie odpowiadała na nie tak, jak może proza – z perspektywy jednostkowego doświadczenia.

A.P.: Myślę podobnie, że socjologia niekiedy generuje dużo pytań, a mało satysfakcjonujących odpowiedzi, bo te, które padają, dążą do uogólnień, siłą rzeczy pomijając niuanse. I rzeczywiście, kiedy dyskutujemy na ten duży temat „dziecko i dorastanie”, tak naprawdę mówimy o poszczególnych dzieciach, o poszczególnych bohaterach. Za tym, o czym mówiłyście, kryje się kilka pytań, które

będę zadawać po kolei. Dzieci mają pleć – dorastanie chłopców, dorastanie dziewczynek – jak wyglądają w prozie najnowszej?

A.M.: Mamy dużo materiału, od czasów *Absolutnej amnezji* (1995) Izabeli Filipiak i *E.E.* (1995) Olgi Tokarczuk sporo zdażyło się wydarzyć, tyle mamy już opowieści o dorastających dziewczynkach... Obie powieści były mocnymi propozycjami, które wyznaczyły kierunki dla następczyń. Kolejną taką „falę” mieliśmy w drugiej połowie lat pierwszych – *Piaskowa Góra* Joanny Bator (2009) to jedna z najmocniejszych propozycji w tamtym czasie (można oczywiście wymienić więcej tytułów, wśród których powinny znaleźć się: *Dziewczyny z Portofino* Grażyny Plebanek z 2005 roku, *Bambino* Ingi Iwasiów z 2008 roku czy *Fausta* Krystyny Kofty z 2010 roku). Wraz z końcem dekady nurt nie tylko nie zamarł, ale zaczął nabierać tempa i większych rozmiarów. Ukazały m.in., powieści Zośki Papużanki (*Szopka* 2012, *On* 2016, *Świat dla ciebie zrobiłem* 2017, uzup. moje – A.P.), Dominiki Dymińskiej czy Kai Malanowskiej. Cieszę się z kolejnych książek o dziewczynkach, ale i cieszy mnie, że w ostatnich latach ukazały się naprawdę ciekawe opowieści o chłopcach. A właściwie o doświadczeniu dzieciństwa z „drugiej strony”, czyli o zaangażowanym ojcostwie, które nie ma jeszcze tradycji. Wspomniany Szostak przedstawia w swoich powieściach (jak we *Wrózeniu z wnętrzości* z 2015 roku) drogę do bycia ojcem: prowadzi ona przez powrót do dzieciństwa, przez rewizję relacji z ojcem. Szczepan Twardoch pisze o tej nauce ojcostwa zwłaszcza w dziennikach *Wieloryby i ćmy* (2015). To ważna sprawa nie tylko literacko, ale i społecznie, ponieważ zaangażowane ojcostwo, ojcowie, którzy zajmują się swoimi dziećmi, wyrażają swoje emocje w przestrzeni publicznej i domowej pojawili się dopiero niedawno, w ostatnim dziesięcioleciu. Każda z tych historii literackich jest dla nas cenna i w ramach rozmów literackich, i o tym, jaką literatura (oraz jej twórcy) ma moc oddziaływania. Wspomniany Szczepan Twardoch wykonuje dużą i cenną społecznie pracę dzięki swojej rozpoznawalności, ma spory wpływ na swoich czytelników – nie tylko powieści, ale i felietonów. Można znaleźć u niego cenny namysł

nad dziedzictwem przemocy, nad wzorcem męskości, który jakoś nie chce się na dobre przemienić i nie chce zerwać związku siły z przemocą właśnie. A ponieważ nie ma się do kogo odwołać – nasi ojcowie byli ojcami albo nieobecnymi, albo milczącymi – ponieważ nie ma tradycji aktywnego ojcostwa, trzeba opowiedzieć swoje dzieciństwo, wskazać braki, uchybienia i wady, żeby nauczyć się być ojcem obecnym, czynnym i w kontakcie z emocjami. Takie podróże w przeszłość o nie tylko specjalność autorów czy autorek młodego i średniego pokolenia, ale i choćby Ewy Kuryluk (jak we *Frascati* z 2009 roku, uzup. moje – A.P.) albo u Wandy Hagedorn (w *Totalnie nie nostalgii* z 2017 roku; autorem części graficznej jest Jacek Frąś), albo u Magdaleny Tulli (powieść *Włoskie szpilki* z 2011 roku czy *Szum* z 2014 roku, uzup. moje – A.P.). Każda z nich jest po części autobiograficzna, ale i realizuje następujące zadanie: jeśli historii przemocy nie opowiemy sobie bardzo szczegółowo i surowo, to przepadniemy jako rodzice, siostry, jako społeczeństwo. Można mówić o nawoływaniu wręcz do zbiorowej terapii w tym wymienianiu się opowieściami, zarówno w wymiarze literackim, jak i społecznym. Widać to w komiksie polskim, gdzie spotyka się „ważne i dobre”, a traumy najlepiej wypowiadane są przy użyciu kadrów i obrazów, jak w *Totalnie nie nostalgia: memuar* Wandy Hagdorn i Jacka Frąsia – książka z ubiegłego roku (2017); i najnowsza, jedna z najlepszych książek bieżącego roku (2018), czyli Anny Krztoń *Weź się w garść* – historia dojrzewania, już o trochę starszych dzieciach: rozpoczyna się w dość późnej podstawówce, mamy przyjaźń korespondencyjną, która się okazuje taką na całe lata. To lektura obowiązkowa, a Krztoń – ważne nazwisko w polskim komiksie – stara się wymykać oczywistościom, za to bliska jest doświadczeniom codzienności, podobnie jak w Waszych książkach. Przez rzeczy, gadżety, tytuły piosenek, filmy itd. odsyła nas do konkretnej przestrzeni opowieści i uruchamia czytelników, czytelniczki z różnych pokoleń i grup.

A.C.: Na pewno ciekawy z tego punktu widzenia był też *Gnój* (2003) Kuczoka – książka, która nadała właściwie kierunek myśleniu

o ojcostwie, o byciu chłopcem. Ja, szczerze mówiąc, w ostatnim czasie mam dużo mniej z tyłu głowy tytułów książek o chłopakach. O dziewczynkach wiele przeczytałam, ale czuję niedosyt tej literatury chłopięcej, niekoniecznie z perspektywy dojrzałych mężczyzn. Trzeba powiedzieć, że czym innym jest perspektywa dziecka i perspektywa osoby dorastającej, ponieważ wydaje mi się, że okres adolescencji się przedłuża. Pisząc książkę, projektujemy w jakiś sposób dojrzewanie – ucinamy ich dorastanie w jakimś momencie, w punkcie inicjacji, na przykład pójście na studia, zajście w ciążę. Wybór momentu bywa bardzo niejednoznaczny. Często sama opisuję nastolatki, które teoretycznie, z perspektywy pewnych zachowań, uchodzą już za osoby dorosłe, ponieważ na przykład opiekują się rodzicem, przyjmują rolę matek, ale niekoniecznie są dojrzałe w swoich codziennych wyborach na innych poziomach ich życia. Ciekawe jest też budowanie doświadczeń seksualności w okresie dorastania. Tutaj dobrym przykładem są książki Agnety Pleijel *Wróżba* (wyd. pol. 2016, uzup. moje – A.P.) czy Lize Spit *Szpadel* (wyd. pol. 2018, uzup. moje – A.P.). Seksualności nie tylko tej napiętnowanej traumą, ale też tej radosnej. Takie opisy literackie dobrze kontrują z edukacją w Polsce, która przemilcza tematy związane z seksualnością i intymnością. Na ile literatura odpowiada na takie deficyty w danych obszarach, jak brak edukacji seksualnej w Polsce? Czy lukę w tym mają wypełnić tylko seriale z Netflixa, jak *Sex Education*? Literatura zupełnie inaczej napełnia treścią i formą takie tematy jak pierwsza miłość, namiętność, odrzucenie czy odkrywanie seksualności. Żeby zilustrować, podam przykład – książka Marty Dzido (2018) *Frajda*. Wyraźnie łączy się w niej perspektywa osoby dorosłej z nastoletnią, a sam przedstawiony tam opis namiętności nie jest bardzo powszechny w literaturze, która częściej syci się traumą.

A.Z.: Zgadzam się z Wami. Zacznijmy od dosyć często pomijanej kwestii – truizm, tak, ale dziecko ma płeć. Jakkolwiek część doświadczeń jest uniwersalna dla płci obu, to jednocześnie wiadomo, że w pewnym momencie to się zmienia, w nieunikniony

sposób. Podobnie jak Ty, Aniu, mam wrażenie, że mamy niedosyt literatury chłopięcej czy opowieści o nastolatkach płci męskiej: takiej perspektywy brakuje we współczesnej prozie. Wydaje mi się, że powstaje nisza, która wymaga wypełnienia. Może to także wynikać z mojego niedoczytania czy niewiedzy, ale cieszę się, jeżeli mówisz, że sytuacja zaczyna powoli ulegać zmianie (śmiech). Mimo faktu, że mnie jako twórczyni perspektywa dziewczynki jest bliższa, to już jako czytelniczka myślę, iż ta druga byłaby niesamowicie interesująca, więc mam nadzieję, że autorzy wezmą się do roboty. Wydaje mi się, że chłopięcość jest świetną kategorią do odkrywania i przemyślenia. Jeśli spojrzeć na historię literatury, oczywiście więcej było spojrzeń chłopięcych, męskich – przekrojowo, z tego, co pamiętam, ale często dominują klisze – dziwne, maczystowskie konstrukcje męskości, nie do końca pełne, mam ponadto wrażenie, że dosyć czarno-białe.

A.Z.: To jest bardziej z zewnątrz niż wewnątrz w stosunku do bohatera.

A.P.: Tak, dorzuciłabym te książki, które poruszają inne kwestie, na przykład *Fanfik* (2016) Natalii Osińskiej. Pamiętam, że rozmawiałam z koleżanką, która należała do jury nagrody IBBY. Podczas obrad odbyła się dość burzliwa dyskusja, czy to jest w ogóle książka dla dzieci oraz czy młodzież w ogóle powinna ją czytać. Ponieważ, z jednej strony porusza tematy, pozornie, dla dorosłych, ale z drugiej strony rzeczywiście to książka, która pewnie coś przełamuje. Jest, być może, zbyt cukierkowa, bo problemy niebinarnej młodzieży rozwiązują się jednak stosunkowo łatwo. Ale niewykluczone, że jest to pierwsze zderzenie z niesłychanie ważną kwestią, a potem zaczną pojawiać się jakieś kolejne, mniej sielankowe, bardziej realistyczne.

A.C.: Tak, szczególnie, że to książka pisana dla młodszych dzieci, bo nawet jeśli dotyczy starszego bohatera, to wiemy, jak się pozycjonuje na rynku wydawniczym. *Fanfika* jednak czytają młodsze dzieciaki, więc mają szansę poznania jakiegoś tematu i poznania też czegoś, na co często narzekają nauczyciele. Akurat jestem świeżo po forum nauczycieli dotyczącym filmów młodzieżowych i oni

artykułowali bardzo wyraźnie, że brakuje im literatury i filmów, które mogłaby czytać i oglądać młodzież, gdzie pojawiają się na przykład niekoniecznie dobre, cukierkowe zakończenia, ale jest też ta perspektywa dająca nadzieję. Tego w każdym razie brakuje. Nie wiem, jaka jest na to najlepsza odpowiedź; autorzy nie są po to, żeby sprostać oczekiwaniom w sposób bezpośredni, nie musimy wykonywać takich „zamówień”, ale być może podobne książki się pojawiają. *Fanfik* jest rodzajem odpowiedzi, jak sądzę. Autorka wyraźnie mówi, że napisała książkę, bo czuła, że istnieje poważny problem, i też mówi o tym, że kieruje ją do młodzieży bezpośrednio, że chciała nadać powieści funkcję edukacyjną.

A.M.: Nastolatki (i starsze, i młodsze) są literacko zostawione same sobie. Ta luka wypełniana jest tłumaczeniami, zwłaszcza z języka angielskiego, zwykle są to powieści z nurtu *young adult*. Wspominałyście o zaburzeniu procesów emancypacyjnych. Powieści dla „młodych dorosłych” reprodukuja często schematyczne wzorce, specyficzne gotowe przepisy na życie. Tak jak *Harry Potter* J.K. Rowling to cykl powieści o ciekawości, o rozbudzaniu energii do działania, o przyjaźni i o tym, że dobrze jest wiedzieć więcej i walczyć ze złem, tak – teraz mocno upraszczam – *Zmierzch* Stephenie Meyer (seria zainicjowana w 2005, uzup. moje – A.P.) opowiada o tym, że dobrze jest mieć chłopaka, a jeśli się go nie ma, koniec, kłops. A przecież człowiekowi, który ma szesnaście lat, wcale nie tylko o to chodzi. Być może wtedy życie jest najpełniejsze, najbardziej intensywne, bo w związku z hormonalnymi zawirowaniami jesteśmy w stanie najmocniej, najgłębiej przeżywać zarówno codzienność, jak i wszelkie odmiany sztuki. Uproszczony wizerunek nastolatków to zgroza. Dlaczego tak się dzieje? Można podejrzewać, że są tacy czytelnicy, są takie czytelniczki, które chętnie sięgnęłyby po książki ze współczesnej serii „Ważne sprawy dziewcząt i chłopców”, która odgrywała swojego czasu ważną rolę (wydawana od lat 60. XX wieku; to kolekcja opowiadań i nowel o wyraźnym aspekcie dydaktycznym, pojawiały się w niej teksty Krystyny Siesickiej, Ewy Nowackiej, Marii Nurowskiej; uzup. moje – A.P.). Książki z tej serii opowiadały

o tym, co przemilczane przez dorosłych, uznawane za wstydlive (od alkoholizmu do wszawicy): z rodzicami nie wolno, nie można było o tych sprawach rozmawiać. Niby wiadomo, że nie można naciskać na pisarzy i pisarki, a z drugiej strony może czasem można? (śmiech) Pytano już, czy *Fanfik* nie jest zbyt poważną, zbyt trudną książką dla dzieci, dla młodych czytelników i czytelniczek. A przecież w tym roku Nagrodę im. Ferdynanda Wspaniałego otrzymała *A niech to gęś kopnie* Marty Guśniowskiej – przepięknie ilustrowana, mądra książka o gęsi, która choruje na depresję, próbuje popełnić samobójstwo, nawet prosi lisa, by ten ją zjadł. Lis odmawia, nie tylko dlatego, że już jest chudziutka i nie wygląda wcale jak gęś, ale po prostu nie chce jej zabijać, prowadzi ją zatem do wilka, bo wiadomo, że wilk jest zawsze głodny. Gęś ma po drodze różne przygody, w końcu wszyscy potencjalni wrogowie się zaprzyjaźniają, główna bohaterka nie trafia do brytfanny, nie zostaje upieczona i zjedzona. Przyjaźń jest najważniejsza w tym świecie, w którym tak powszechne są zaburzenia depresyjne, niezagospodarowany gniew, frustracja, strach. Zajęcza mama przechodzi kryzys i ostatkiem sił powstrzymuje się, by nie wyładowywać się na jednym z dzieci. W innym miejscu pojawia się zwierzątko pracujące na umowie zlecenie, brak stabilności wprowadza go w stan nieustannego napięcia. I z jednej strony można powiedzieć – to nie jest książka dla dzieci. A z drugiej – oczywiście, że jest, bo dzieci wszystkie te sprawy rejestrują. Dlaczego nie rozmawiać z nimi o odczuwanym bardzo często i przez małe, i przez starsze głębokim poczuciu braku sensu w życiu, samotności? Te najpoważniejsze książki o dzieciach dla dzieci dotyczą właśnie tego doświadczenia, nad którym dorośli próbują przejść do porządku dziennego – że dzieci są samotne.

A.C.: Tak, i badania pokazują na przykład, że ten współczynnik jest najwyższy od wielu lat. Natomiast jeśli chodzi o książki pisane dla dzieci, wydaje mi się, że do pewnego momentu ukazuje się bardzo dużo ciekawych publikacji i ten rynek bardzo się zmienił – szczególnie dla małych dzieci jest dużo mądrych, odważnych, ale i ładnych, estetycznie ilustrowanych książek. Same „Dwie Siostry”

zrobiły w tym obszarze rewolucję. Ostatnio spotkałyśmy się z Aleksandrą Byrską i zastanawialiśmy się nad zjawiskiem „nieszczęśliwej dwunastki”. Aleksandra zaczęła pracować w szkole i doświadczyła tego samego, czego ja doświadczyłam na świetlicy – jest taki moment, kiedy dzieci w ogóle nie wiedzą, co mają czytać, co mają oglądać, bo nie za bardzo nie dociera do ich percepcji, która jest nastawiona na to, że już nie czują się dziećmi, lecz jeszcze nie czują się nastolatkami, czy dopiero aspirują do bycia nimi. Wydaje mi się, że grupa szesnastolatków czy szesnaście plus to już jest grupa, która w dużym stopniu czyta książki dla dorosłych. Zresztą lektury szkolne nie pozostawiają złudzeń. W każdym razie wydaje mi się, że to jest szczególny moment i on się ciekawie wiąże z tym, jak w ogóle wygląda czytelnictwo w Polsce. W wieku dwunastu lat odchodzimy od czytania, wtedy po pierwsze: dziecko traci zaufanie, po drugie: przestaje czytać. To jest ogromna luka, nie tylko na poziomie rynku wydawniczego, ale także na poziomie pracy edukacyjnej. Co zrobić z tym czasem, czym go wypełnić, żeby nauczyć młodych ludzi sięgania po książki? Ważne jest też dyskutowanie książek, bo, że się ukazują, to jest jedna rzecz, ale to, jak my o nich rozmawiamy, jak uczymy o nich mówić – kolejna, która sprawia, że szkolnictwo jest takie, a nie inne. Skupiłabym się nie tylko na książkach, które właśnie są wydawane, ale też na tym, w jaki sposób traktujemy młodzież jako czytelników czy osoby aspirujące do tego, żeby stać się młodzieżą, dwunasto- czy trzynastolatków.

A.P.: Rzeczywiście widać potężną lukę w ofercie, która jest adresowana do dzieciaków, powiedzmy między dwunastym a szesnastym rokiem życia. Wyobrażam sobie, że być może dobrym pomysłem byłaby reaktywacja serii „Portrety”, która była kiedyś wydawana. Myśląc o niej, chciałabym przejść do kolejnego pytania, które nasunęło mi się na bazie tego, co mówiłyście. Cały czas skupiamy się na bohaterach, ale gdzieś w tle pojawia przestrzeń, czyli miasto lub wieś. To są dwie przestrzenie, w których ci bohaterowie się poruszają, każda jest dla nich mniej lub bardziej istotna. Jak więc wygląda dorastanie w zależności od miejsca? Nie myślę teraz o opozycjach,

jakie mogą powstać między nimi, tylko przypominam, że są to różne od siebie przestrzenie i inne warunki.

A.Z.: Mnie najbliższa jest przestrzeń wiejska, z tego powodu, o którym mówiłam wcześniej. Przede wszystkim naturalnie pasuje do historii, które opowiadam oraz do perspektywy dziecięcej, jaką wybieram, bo oglądanie natury z bliska, okiem dziecka właśnie, pozwala dostrzec dużo więcej niż tylko trawę i drzewa. To jest też coś, o czym ty mówiłaś, Aniu (Marchewka) – jeżeli jesteśmy niżsi, to nie widzimy wszystkiego, ale za to widzimy lepiej to, co jest niżej. U mnie dużo jest skupienia na małych, drobnych rzeczach, małych, drobnych zwierzętach, rybach, elementach, na które w ogóle nie zwracamy uwagi, gdy jesteśmy dorośli – ile czasu poświęcamy biedronce na parapecie albo leszczowi w rzece (o ile w ogóle wiemy, jak leszcz wygląda)? Dzieci są bliżej tego wszystkiego. Po drugie, wszystko wydaje się większe, a przez to, że wydaje się większe, to jest też ważniejsze dla bohatera. Jednocześnie w moich opowieściach środowisko wiejskie może być swojskim, domowym miejscem, gdzie bohaterowie czują się dobrze, ale z drugiej strony może być też miejscem niebezpiecznym, bo rzeczy, które nie mogą uczynić krzywdy osobie dorosłej, dla dzieci mogą się okazać czymś potwornym, przerażającym. Jeśli dziecko wpadnie do rzeki, czy choćby małego strumyka, to może się dla niego źle skończyć. Obserwacja elementów natury, elementów wiejskich, dużych przestrzeni, wielkich połaci lasu czy łąki, pozwala poczuć swoją małość wobec tego wszystkiego, zrozumieć, że jest się w tym wielkim świecie małym ziarenkiem w korcu maku.

A.C.: Myślę, że to jest też bardzo ciekawe u Joanny Lech, bo w *Sztuczkach* używa przestrzeni wsi i przestrzeni blokowiska, i tutaj odchodzimy daleko od obrazu wsi spokojnej. U Weroniki Gogoli w *Po trochu* (2017) również jest niezwykle interesująco, bo z jednej strony jest taki nostalgiczny obraz wsi, ale śmierć go przecina. Jej projekt emancypacyjny, drobny, dziewczyński, idzie niejako w poprzek tradycyjnej wsi – zaprzecza jej patriarchalnemu wizerunkowi; kobiety wiodą tam prym, co na pewno jest ciekawym

spospostrzeżeniem, jeżeli chodzi o przestrzeń powieści. Jednocześnie te punkty przecinania się przestrzeni publicznej są interesującym zjawiskiem nie tylko ze względu na wiejskość i miejskość, ale też złożoność miasta jako grupy różnorodnych osiedli. Staralam się to złapać w *Ma być czysto*. Kiedy próbowałam skonfrontować stare kamienice z osiedlem deweloperskim, to było mocne zderzenie przestrzenne, które funkcjonuje i stwarza nasze wyobrażenie o bezpieczeństwie, o wolności, konstruuje nas samych. Podobnie było z blokowiskiem, które stało się dla mnie polem pracy wyobraźni; jednak żyjąc na blokowisku jako nastolatek, żyje się tam inaczej niż osobie dorosłej, która przychodzi sobie do domu. Powieść Salci Hałas (*Pieczeń dla amfy*, 2016, uzup. moje – A.P.) jest wybitnym przykładem tego, jak przestrzeń w bloku może być wykorzystana do opowiedzenia historii; u niej bohaterem samym w sobie jest falowiec. U mnie, w *Latach powyżej zera*, blok był naturalnym tłem, na którym chciałam pokazać, że na przykład schody są ważne, bo są miejscami spotkań. Jeszcze chciałam *ad vocem* do tego, co powiedziałyśmy o prowincji – dla mnie jest bardzo ciekawe to, że w literaturze powstało jednak w ostatnim czasie sporo opisów peryferyjnych, których brakowało. Nie ukrywam, że przy moich książkach zwracam uwagę na to, gdzie osadzam akcję – w Zagłębiu czy teraz w Cieszynie (*Lekki bagaż*, uzup. moje – A.P.). – są to miejsca, do których wielu ludzi jakby nie ma dostępu, ponieważ dyskusja o literaturze toczy się jednak w większych ośrodkach, a tymczasem ludzie z małych ośrodków czytają książki i są ich ważnymi odbiorcami. Choćby nauczyciele – przynajmniej statystycznie najwięcej czytają nauczycielki. Piszę książki intuicyjnie, ale mam świadomość tego, co bym chciała przeczytać także ze względu na miejsca, jakich mi brakuje na literackiej mapie Polski. Są nim wciąż małe i średnie miasta. Michał Sowiński napisał o tym ciekawy tekst (pt. *Aglomeracje, przedmieścia i prowincja: literacka mapa Polski*, uzup. moje – A.P.), gdzie analizował, w jakich miastach rozgrywa się akcja najnowszych powieści i że to małe miasto jest najrzadziej pojawiającym się w opisach. To już częściej lokuje się akcję na wsi.

A.M.: Właśnie, skrajności – albo mamy wielkie miasto, albo otwarte przestrzenie daleko od centrum, a przecież jeśli popatrzyć na mapę, to zdecydowaną jej większość stanowią średnie i małe miejscowości. Kwestia reprezentacji jest kluczowa, potrzebna jest zmiana w literaturze przeznaczonych również dla młodszych czytelników i czytelniczek. Przestrzenie pośrednie są niezagospodarowane, ale nie dlatego, że są nieatrakcyjne, ale dlatego, że wydają się nieatrakcyjne. Nadal borykamy się z piętnem wstydu ze względu na pochodzenie społeczne czy regionalne. Ten paradoks można opisać następująco: skoro nikt o to do tej pory nie napisał o miejscowości czy regionie inaczej niż prześmiewczo lub wcale, to znaczy, że nie można o nim napisać. To ciekawe, bo właśnie z tego powodu należałoby! W popularnym kinie amerykańskim zaczęto „doreprezentowywać” tak zwane mniejszości, ponieważ okazało się (gdy już podjęto „ryzyko” wprowadzania w niestereotypowych rolach przedstawicieli i przedstawicielek „mniejszości”), że jest na takie opowieści zapotrzebowanie, które przekłada się na duże zyski. W polskiej literaturze na wielkie pieniądze oczywiście liczyć nie można, ale – kto wie – może z czasem tak się też stanie. Na pewno to zadanie do wykonania, zwłaszcza że stare podziały trzymają się mocno. Tych starych podziałów nie widzę w Waszych książkach (śmiech), właśnie w Waszych książkach widzę pracę na rzecz zmiany. W związku z masowymi przeprowadzkami z wielkich miast na wieś zmieniła się struktura małych miejscowości, ale niekoniecznie perspektywa nowych mieszkańców i mieszkanek, co widać w przypadku *Domu nad rozlewiskiem* (2006) Małgorzaty Kalicińskiej. Autorka odtworzyła w swojej przebojowej powieści (a właściwie: cyklu powieści) schemat kolonialny – i kto wie, może właśnie dlatego została tak dobrze przyjęta. Okazało się, że potrzeba opisywania (i traktowania?) lokalnych mieszkańców przez uciekinierów i uciekinierki z wielkich miast w podobny sposób, jak robili to napływowi Europejczycy w skolonizowanej Afryce drugiej połowie końca XIX wieku, nadal ma się dobrze. Praca nad opowieścią o zawikłanej tożsamości chłopskiej, robotniczej czy

chłoporobotniczej została zawieszona, przerywana, zaniedbana; a wszystkie sentymenty szlacheckie (Kalicińską należałoby zaliczyć do współczesnej odmiany literatury ziemiańskiej) działają przecież na naszą niekorzyść. Opowieść o przestrzeni domaga się precyzji, bo tych „czarnych łądów”, by użyć sformułowania Wandy Melcer (w 1936 roku został wydany zbiór jej reportaży pt. *Czarny łąd – Warszawa*, uzup. moje – A.P.), w mieście jest od groma – zła dzielnica czy zła ulica (wzorcowym miastem jest wielkie czy jedyne prawdziwe miasto w Polsce, czyli Warszawa). Wobec braku tradycji dużym wyzwaniem jest opowieść o małym mieście, naprawdę małym mieście, w którym bywa i tak, że podziały są dużo bardziej odczuwalne niż w dużym mieście, w którym margines dla „nieprzystosowanych” jest na tyle obszerny, że jest się gdzie schować, można dać sobie radę, można zostać postacią ekscentryczną, tak potrzebną zwłaszcza w prozie gatunkowej, a w małym mieście można zostać wyłącznie dziwolągiem. Tyle jest jeszcze ważnych spraw do opisania, na które, z jakiegoś powodu, polski obieg literacki nie reaguje żywo. W poezji jest inaczej, ale w prozie...

A.C.: ...może u Łukasza Orbitowskiego? W *Innej duszy* (2015) akcja dzieje się przecież w takiej miejscowości, ale to pretekst do opowiedzenia czegoś więcej. Masz rację, że intrygujące jest też to, w którą stronę pójdzie zainteresowanie terytoriami. To problem, którym zajmowano się szerzej na Kongresie Kultury trzy lata temu, czyli pytaniem: czego centrum nie uczy się od peryferii? Patrzyliśmy wtedy bardziej z perspektywy animacji kultury, ale przekładając to na teren literatury, z pewnością można byłoby się nad tym zastanawiać. W swoich książkach nie opowiadamy o rzeczach, o których przeczytałyśmy, żeby napisać je na nowo, bo fajnie się o nich czytało, tylko szukamy takich obszarów, które w tej chwili mogą interesować. Nie w znaczeniu populistycznym, lecz żeby dokonać takiej zbiorowej refleksji, po prostu musimy opisać pewne rzeczy, żeby żyć dalej, przejść na kolejny etap. Co wynika trochę z uczucia niedosytu, same potrzebujemy tych historii i dlatego same się za nie bierzemy, są dla nas interesujące

i dlatego próbujemy je swoimi słowami wypowiedzieć. To znaczy, ja przynajmniej tak czuję.

A.M.: Choć jeszcze u ciebie, Olu, jest... Tutaj rozmawiamy o dojrzewaniu, o projektach troszkę intymnych, tak mi się wydaje, że w naszej rozmowie projekty intymne są obecne. Ale w Twojej pierwszej książce, czyli w *Przypadku Alicji*, i również w książce Kuby Wojtaszczyka (2014) *Portret trumienny* – jasno z tych obu książek wynika, że projekt pozytywny jest średnio możliwy. Dojrzewanie, w tych konkretnych przypadkach, których jest więcej niż byśmy chcieli, musi się zakończyć jakąś jatką. W przypadku *Portretu trumiennego*, żeby dojrzeć, czyli się rozwinąć, trzeba wymordować rodziców, trzeba się od nich odciąć, nie metaforycznie, tylko rzeczywiście; scena rzeźni jest metaforą, ale może nie do końca tylko nią. Tu nie ma powrotu, w naszej sytuacji społeczno-politycznej brakuje możliwości, żeby po wejściu w ten proces emancypacyjno-edukacyjny opowiadać sobie w swojej rodzinie, obok rodziców; więzi zostały zerwane, ta obcość jest nieznośna i „albo ja umrę, albo ich pozabijam”. A w Twojej książce, rzecz jasna, ponieważ główną bohaterką jest dziewczyna, która robi krzywdę sobie. Tutaj, mając do wyboru „komu?”, krzywdzi siebie, wtedy jakoś panuje nad tym, co się dzieje. To także inna duża sprawa, swoistego klinczu, to znaczy edukacja i emancypacja – świetnie, tylko czym się wszystko to skończy? Albo podwójnym życiem, albo życiem kosztem krzywdy swoich bliskich i dalekich, utraty swojego dziedzictwa. Zupełnie jakby nie był to 2014, 2015 rok, tylko był to serial *Daleko od szosy* (emisja w roku 1976, uzup. moje – A.P.), jeden z najważniejszych seriali, sprzed czterdziestu już ponad lat.

A.C.: Olga Wróbel napisała taki tekst do „Dwutygodnika” jakiś czas temu – ma tytuł *Odważniej*. On był bardzo ciekawy, potraktowała pozytywnie to, że teraz pojawiło się dużo książek z perspektywy dziewcząt i dorastania, jednak miała zarzuty co do odwagi stylistycznej i tematycznej, nowych ujęć, zimnych ocen. Co z tego wyniknie, okaże się. Żeby stworzyć autentyczny obraz, nie byłabym w stanie wymyślić bohaterki, które będzie jak „nie taka dziewczyna” (aluzja

do tytułu książki Leny Dunham, wyd. pol. 2015), bo widzę, że wiele dziewczyn nosi w sobie ograniczenia, kompleksy, i mnie interesuje też ten obszar. Poza tym widzę siłę w deficytach.

A.P: Drodzy Państwo, teraz oddajemy głos państwu, czy są jakieś pytania?

Gość: Chciałem zapytać o jedną kwestię, która w pewnym sensie łączy dzieciństwo z dojrzewaniem, dlatego że – jak zostało tutaj powiedziane – spora część utworów, które – w najnowszej polskiej prozie – poruszają temat dorastania, jednocześnie wiąże się właśnie z tematyką szeroko rozumianych peryferii, szeroko rozumianej prowincji, wsi–miasta itd., itd. Niektórzy krytycy mówią już o reaktywacji nurtu chłopskiego albo wiejskiego, albo prowincjonalnego. Czy Panie się czują jego przedstawicielkami? Oraz czy te próby klasyfikacji mają dzisiaj jakiś cel?

A.C.: Sama, patrząc geograficznie i wykształceniowo, raczej jestem peryferyjna, ale to nie daje mi prawa twierdzić, że mam klucz do prowincji. Myślę, że to jest na pewno przestrzeń do szerokiej debaty publicznej, co dzisiaj oznacza peryferyjność. Szczególnie biorąc pod uwagę polaryzację, która się pogłębia. W tekstach, wywiadach, a nawet mediach społecznościowych widzę, jak niektórzy decydują, kto ma prawo do mówienia o „zwykłym człowieku”, który często utożsamiony jest z kimś spoza Warszawy. A to bardzo sztuczny podział. Każdy żyje w jakiejś rzeczywistości i dla niego ona jest prawdziwa. Peryferie występują i w dużych miastach. Myśląc o peryferiach i o literaturze, myślę dużo o szerszym projekcie politycznym i czuję się też w jakimś sensie jego częścią. Nie tylko jako autorka, ale też jako osoba, która mieszka na prowincji. Prowadzę zajęcia w szkołach wiejskich czy małomiasteczkowych i widzę, że te perspektywy się różnią i że istnieje jakiś rodzaj zawstydzenia wielkomiejskością. Dlatego wydaje mi się, że proza pisana z perspektywy małych miasteczek – tak jak to postulujesz – jest bardzo potrzebna i jest też potrzebna dla nas, żebyśmy się rozwijali jako społeczeństwo, w takim sensie horyzontalnym. Istnieje konieczność narracji, która by złapała te nieco inne doświadczenia. Są różne

pułapy tej wielko- i małomiejskości. Mieszkam dziesięć lat w Cieszynie i dla Pogwizdowa Cieszyn jest centrum świata, jest wielkim miejscem, gdzie jest duża przestrzeń na przykład działalność kulturalną. Dla Cieszyna Wiedeń może być jakimś punktem odniesienia, a może nim być Warszawa. Na pewno zasadne wydaje mi się mówienie o peryferiach na wiele sposobów i na pewno nie należy przypisywać tego zjawiska wyłącznie do kategorii geograficznej. To zawęża spojrzenie, ponadto większość problemów peryferyjnych jest bardzo bliskich również centrali. Ona po prostu ich nie widzi albo udaje, że ich nie ma.

Anna Czabanowska-Wróbel (literaturoznawczyni, prof. dr hab., pracuje na Wydziale Polonistyki UJ, kieruje Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej): Jest Pani (do Anny Cieplak) autorką świetnego wywiadu, który nosi tytuł: *Śmiesz się z Sosnowca, nie byłeś w Zawierciu* („Krytyka Polityczna”, data publikacji wywiadu 2.12.2018, uzup. moje – A.P.).

A.C.: Zależało mi na rozmowie z Magdaleną Okraską, która napisała ważny i w jakiś sposób pierwszy reportaż o Zagłębiu *Ziemia jałowa* (2018). Autorka opisuje likwidację zakładów przemysłowych, ale też subiektywne doświadczenie mieszkania w Zawierciu. Widzę w tej książce duży ładunek potrzebnego gniewu, ale i jakiś rodzaj złośliwości względem projektów modernizacji Polski, którymi chwali się miasta. Podobało mi się też, jak przebiegała dyskusja o tej książce, bo sama pochodzę z Zagłębia – miejsca, któremu wciąż brakuje opisu.

A.Z.: Peryferyjność jest niezwykle płynna, tak jak mówiłaś. Moje doświadczenie było dosyć mocno spolaryzowane, bo przeprowadziłam się z miejscowości, która liczy ok. 200 mieszkańców do Krakowa, który jest... dużo większy (śmiech). Kiedy myślę o peryferyjności, mam wrażenie, że ja zawsze będę stawiać się z boku. Nie czuję się wrośnięta w tkankę miasta, nie czuję się częścią większej całości. Jakkolwiek daleka jestem od klasyfikowania literatury w ten sposób i nadawania etykiet czy stawiania na określonych półkach...

Głos z sali: Literatura nas zmusza (śmiech).

A.Z.: Możliwe, ja się nad tym specjalnie nie zastanawiam, nie czuję, abym miała narzędzia dla klasyfikowania swojej twórczości. Myślę o niej jako o osobnej, peryferyjnej właśnie przestrzeni.

A.C.: Mieliśmy w Cieszynie kameralny festiwal, który się nazywał właśnie „Powrót prowincji”. Zaprosiliśmy dwie osoby z Krakowa (śmiech), Piotra Mareckiego, Olę Szmidt, a także Jerzego Kronholda. Okazało się, że jest ogromny głód tych tekstów peryferyjnych i że tak naprawdę my wszyscy, jak tu siedzimy, zajmujemy się głównie peryferiami. Peryferia nas bardziej łączą niż dzieli.

A.M.: Chciałabym zwrócić uwagę na działalność Marcina Pierzchlińskiego – poety, który pracuje jako bibliotekarz w Białogardzie, rozmowa z nim, przeprowadzona przez Paulinę Wrocławską, ukazała się w „Dwutygodniku”⁴, odpowiadającą akurat na głód opowieści o pozytywnych projektach i ważnych zadaniach do wykonania. Wiadomo, że w małym mieście czy w małym ośrodku kultury bywa trudno, przede wszystkim dlatego, że wszyscy koledzy i koleżanki, z którymi można byłoby coś robić, wyjechali, a ci ludzie, którzy tam są od jakiegoś czasu, traktują nieufnie ewentualnych pracowników instytucji kultury, którzy właśnie wylądowali w tej małej miejscowości po studiach („Czego oni od nas chcą?”). Zmiana – i w literaturze, i w świecie (bo jakiejś specjalnej różnicy między nimi nie ma) – związana jest z poczuciem odpowiedzialności i odwagą do podejmowania działań w przestrzeniach bardzo wymagających. Nie do przecenienia jest to, co Pierzchliński robi w Białogardzie – nie tylko sam, rzecz jasna, ale razem z całą grupą ludzi, zarówno w bibliotece, jak i wobec niej. Zmiana w świecie nie odbędzie się tylko przez emigrację do dużego miasta. Możemy się przemieszczać, mamy też nowe sposoby komunikacji, możemy porozumiewać się i działać bez konieczności wychodzenia z domu. Trochę w tych dyskusjach o centrum i peryferiach zapominamy, że nowe technologie zmieniły świat, granice przebiegają gdzie indziej niż jeszcze niedawno. Rozmowa o peryferyjności w perspektywie osobistej wciąż związana jest z ryzykiem, ale wspomniany wywiad daje dużo nadziei.

Małgorzata Lebda (poetka, fotografka, laureatka Nagrody Literackiej Gdynia w kategorii poezja za tom *Sny uckermärkerów*):

Ja tej nadziei dodam, w kontekście książki Ani *Ma być czysto*, którą podarowałam swojej siostrzenicy, mieszkającej teraz w tym samym domu, w którym ja dorastałam. Po lekturze tej książki widziałam, jaka była dla niej ogromnie ważna. Pomyślałam sobie, że dla mnie byłoby to niezwykle cenne, przeczytać tę książkę, właśnie będąc w jej wieku, w tym samym miejscu. Niesamowite dla mnie było, jak książka zadziałała również na jej mamę. To jest wielka siła tej literatury. To *a propos* nadziei – książki do czytelników i czytelniczek docierają i działają. Moja siostrzenica była pozbawiona też różnych kontekstów, nie wiedziała o Tobie, Aniu, niczego więcej, a ta książka naprawdę zrobiła na niej duże wrażenie. Myślę, że w jakimś sensie zmieniła jej życie, bo rozmawiałyśmy o trudnych tematach, które wyzwoliła.

A.C.: Dostaję czasem od młodzieży wiadomości na FB i jeśli do mnie piszą, to przede wszystkim o *Latach powyżej zera*, bo identyfikują się z tą bohaterką, mimo że to nie jest ich czas, oni czują, że podobnie jak ona, za bardzo nic nie potrafią, ale są fajni (śmiech). I kilka osób mi napisało właśnie w tym duchu. A do *Ma być czysto* nie chcą się za bardzo przyznawać, to jest bardziej wstydliwa książka, która ukazuje nam nas samych w perspektywie, w jakiej nie chcielibyśmy siebie widzieć. Tylko raz mi się przytrafiła sytuacja, kiedy dziewczyna powiedziała, że to jest o niej.

A.Cz.-W.: Ja chciałam dodać, że pewnie trzeba by teraz powiedzieć, iż wykroczyłyśmy poza zadania Ośrodka – otóż nie! (śmiech) Bo studia nad dzieciństwem są jednym z naszych głównych tematów. Książki, o których rozmawiamy, nie są w szufladce z literaturą młodzieżową ani nawet z kategorią „młodych dorosłych” – to nic nie szkodzi, właśnie jest dobra okazja, żeby o nich mówić. Mnie bardzo zainspirowało na początku to sformułowanie o dojrzewaniu Polski. Bo wiadomo, że *Panna Nikt* (1994) Tomka Tryzny miała być Polską, i Marianna z *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak miała być Polską, i Pola Manuela Gretkowskiej

miała być Polską. A tu na szczęście jest tak, że są konkretne postaci, które mają swoje imiona, nazwiska i nie muszą reprezentować jakichś dużych kategorii. Muszę powiedzieć, że dla mnie właśnie książka Anny Cieplak była bardzo ciekawa i z mojej perspektywy dała mi pewne narzędzia socjologicznego myślenia o środowisku szkolnym mojego dzieciństwa. Otóż w tamtych czasach takiej książki oczywiście nie było, ale jeśli usunąć z tej powieści komórki czy Internet, to właściwie niewiele się zmieniło. Kilkadziesiąt lat temu takie miejsce, które jest specyficznym miejscem peryferyjnym Krakowa – dzisiaj ono wygląda zupełnie inaczej, jest opanowane przez deweloperów; mam na myśli Grzegórzki, wtedy pełne również drzew owocowych, więc miejsce trochę dzikie – było absolutnie podobne do świata z powieści. Czytałam tę książkę, konfrontując ją z różnymi omówieniami, recenzjami i czasem z jakimś czytelnicznym przerażeniem czy zgorszeniem. Otóż w naszych dawnych szkolnych czasach nasi nauczyciele widzieli wszystko, co tutaj jest, i jeszcze więcej, tylko tyle, że o tym się w ogóle nie mówiło. Uczeń spał w ostatniej ławce, był kompletnie pijany. Myśmy o tym wiedzieli w 36-osobowej klasie, nauczyciel tylko teoretycznie nie wiedział. Oczywiście na żadnej wywiadówce nie było dalszego ciągu takiej historii. Moja socjologiczna obserwacja jest taka, że myśmy żyli w bardzo podobnych mieszkaniach, w identycznych blokach, a to było tak dawno, że na taki wiejski sposób wiele z tych domów miało na kilka centymetrów uchylone drzwi, nie były zamykane, więc można było wejść do mieszkań moich kolegów z klasy. W sensie architektonicznym były identyczne, podobny był poziom materialny, moi rodzice nie mieli samochodu itd. Natomiast niewidzialne bariery społeczne istniały; przedziały pozaekonomiczne po prostu się nie zmieniały. Z jednej strony drzwi były otwarte, a z drugiej nie można było wykroczyć w czasach komunizmu poza bardzo ściśle określone ramy społeczne. Na własny użytek mam taką tezę, że lata 60. – potem już w latach 70. XX w. było inaczej, ale lata 60., o których nie mogę powiedzieć, że znam je dobrze – one niesłychanie dzieliły społeczeństwo na klasy, warstwy itd. Wbrew komunizmowi, czy nawet

za jego milczącą zgodą, podziały społeczne były zakonserwowane. I ta książka już z dzisiejszej perspektywy dużo mi wyjaśniła, bo w moich szkolnych czasach takich książek nie pisano.

A.P.: Mam na koniec pytanie do Oli, które muszę zadać, bo „chodzi” za mną od dawna, odkąd zestawiałam ze sobą trzy książki – *Przypadek Alicji*, *Burę i szal*, *Kijanki i kretowiska* – pytam o grozę, o nie-samowitość. Wiem, że skądś się ona bierze i nie chcę mówić tego okropnego stwierdzenia z jednej z recenzji, że piszesz jak „drugi Orbitowski”. Jest inaczej, „pierwsza Ola Zielińska”! Pytam więc, po co jest groza w tym dzieciństwie, ponieważ ono jest ewidentnie pełne grozy, tu nie ma łatwych rozwiązań, natomiast jest poczucie, że będzie źle, będzie katastrofa, a pytanie tylko, kiedy?

A.Z.: To prawdopodobnie wynika z moich korzeni – wywodzę się trochę z literatury gatunkowej, przede wszystkim horroru i fantastyki, od których zaczynałam przygodę z pisaniem kilkanaście lat temu z pierwszymi tekstami. Kiedy myślę o swoich nastoletnich lekturach, to zaraz po *Muminkach* była właśnie literatura gatunkowa (śmiech). Mam wrażenie, że język wyniesiony stamtąd jest mi najbliższy, najbardziej naturalny do opowiadania o ciemniejszej stronie dzieciństwa. Groza tam jest, może nie taka, jak u Stephen Kinga, ale czasem jest strasznie.

A.P.: Jest w Twojej prozie trochę *Carrie*, trochę czarownic, takich małych czarownic, które – niewielki spojler – trują swoje babcie. Stykamy się z dorastaniem, które jest pełne czegoś niesamowitego, nieracjonalnego, ale to jest też część dorastania – ta, którą wypieramy, kiedy próbujemy budować jego bardziej pozytywny obraz. A tu jest tak, że wychodzi trochę zła, takiego baśniowego, trochę Grimmowie... albo Hans Christian Andersen bez cenzury.

A.M.: W tłumaczeniu Bogusławy Sochańskiej Andersen jest cudowny, okrutny.

A.Cz.-W.: Ale groźniejszy niż *Zmierzch*, którego nie sposób się bać. Bardzo mi się spodobała wcześniejsza uwaga o *Zmierzchu*, którą można by wyostrzyć nawet do takiego stwierdzenia, że trzeba

mieć chłopaka, chociażby istniał tylko wybór między wampirem a wilkołakiem (śmiech).

A.P.: Czyli, jak można się przekonać, dorastanie jest wyjątkowo trudne.

A.M.: Moc tych książek wynika też stąd, że burzą powszechnie obowiązujące przekonanie, że okres dojrzewania kończy się wraz z początkiem studiów. Dojrzewanie nie kończy się nigdy. I to jest nieprzyjemny wniosek dla tych, którzy chcą mieć władzę nad młodszymi, mniejszymi i resztą świata. Jest trudne i nigdy się nie kończy. Albo: jest trudne, bo nigdy się nie kończy (śmiech).

A.P.: Tak, rzeczywiście wyraźnie widać w tych książkach, szczególnie na przykładzie bohaterek – dziewczyną się jest, jak ma się osiem lat, piętnaście lat, ale można mieć dwadzieścia, trzydzieści parę lat i wciąż nią być. To jest coś jeszcze innego, coś, co zaczyna się dopiero pokazywać.

A.M.: Czyli można dojrzewać, ale się nie starzeć. Inaczej niż gugula.

A.P.: I tym bardzo optymistycznym przesłaniem chciałabym dyskusję zamknąć i jeszcze raz podziękować jej uczestniczkom: Anna Marchewka, Aleksandra Zielińska, Anna Cieplak. Bardzo dziękuję Państwu za obecność. Była z nami jeszcze jedna osoba, która ma wiele do powiedzenia w sprawie dorastania i dojrzewania, tym razem w poezji: Małgorzata Lebda.

Rozmowę spisała i wstępnie
zredagowała **Malwina Mus**,
uzupełniła **Anna Pekaniec**

dzieciństwo i dorastanie

w polskiej prozie najnowszej

Powyższa dyskusja odbyła się niemalże dwa lata temu, wskazane zostały w niej tendencje wyraźnie widoczne w literaturze po 2010 roku, a w latach 2014–2018 wybijające się na plan pierwszy, i z powodzeniem kontynuowane współcześnie. Dorastanie traktowane jako zmiana, stałe poszerzanie pola aktywności lub – paradoksalne – jego zawężanie, stopniowe pozbywanie się złudzeń, nie musi być ograniczane czasowo. Przekroczenie magicznej granicy 18 lat ma charakter symboliczny (choć realne skutki prawne), nie oznacza jednak radykalnego odcięcia od dzieciństwa, nabywania doświadczeń. Odwołując się do zręcznej rekapitulacji Olgi Wróbel², nieco ją modyfikując, uwypukliłabym po pierwsze: koncentrację na szeroko pojętym dorastaniu, dojrzewaniu, narracjach o silnym rysie inicjacyjnym (traktowanych np. jako usamodzielnianie się, uniezależnienie, zarówno w aspekcie pragmatycznym, jak i mental-

nym), podsumowywaniu przemian postrzegania dzieciństwa – nie tylko w prozie kobiet, ale i w prozie mężczyzn (wyraźnie zaznaczającym wagę pierwszych kilkunastu lat życia); po drugie: postępującą skłonność do (auto)biografizowania, nie tylko w wymiarze indywidualnym, ale i kolektywnym, powieści lub opowiadania jednocześnie koncentrują się na osobie, jak i (w jakiejś mierze) na grupie, klasie społecznej, której może być przedstawicielem lub przedstawicielką (bez zatracania idiomatyczności historii poszczególnych bohaterów, przydają im także aspekt ponadjednostkowy); po trzecie: specyficzne skupienie na przestrzeni i rzeczach, nie tylko nostalgiczne i duchologiczne odnoszenie się do schyłkowego PRL i lat 90. czy czasów tuż przed i po wejściu Polski do Unii Europejskiej (tło opowieści nierzadko staje się niemalże jednym z bohaterów); po czwarte: (w dużej mierze związane z wymienionymi wcześniej) lokowanie fabuły na wsi, pozornie reaktywujące chłopski nurt pisania, a w rzeczywistości każące zastanowić się nad nowymi sposobami odnoszenia się do życia na wsi rozumianej jako przestrzeń liminalna; w końcu, po piąte: podejmowane raz po raz próby definiowania współczesnych sposobów rozumienia męskości, a dokładniej – budujących ją elementów (co łączy się także z tendencją pierwszą i trzecią), krytycznie odnoszących się do patriarchalnych reguł. Uwagi Olgi Wróbel są nie tylko efektywnym sposobem klasyfikacji fabuł, są także głosem krytyczki (z którym się w pełni zgadzam), porządkującej mapę literacką, czyniącej ją stereometryczną, nie płaską. Skłaniają także do zastanowienia się nad powodami popularności takich, a nie innych wątków.

Oczywiście przedstawiony zestaw jest w dużej mierze zaledwie roboczym zarysem, z pewnością ma arbitralny charakter, niemniej może stanowić swoistą mapę, ułatwiającą orientację w literaturze najnowszej. Tendencję wymienioną na samym początku bez większego trudu można dostrzec w pisarstwie Anny Cieplak i Aleksandry Zielińskiej – dorastanie traktowane jako stopniowe poznawanie reguł rządzących życiem, pozbywanie się złudzeń, ale i nabywanie doświadczeń umożliwiających bardziej lub mniej

kolizyjne istnienie. Dojrzewanie jest również w prozie wzmiankowanych autorek tożsamy z poszerzaniem wiedzy, a przez to ze zdobywaniem władzy, choćby w niewielkim zakresie, na przykład przez naukę wyrażania siebie czy artykułowania własnych potrzeb, dążeń. Nieodzowną składową procesu inicjacyjnego (którego schemat modeluje dorastanie) jest bunt – Julka i Oliwka z *Ma być czysto* (mocujące się z dorosłymi) czy tytułowa Bura z powieści Zielińskiej, mszcząca się za doznane krzywdy – sprzeciw, odcięcie się o tego, co było/jest na rzecz nierzadko niepewnej, ale samodzielnej przyszłości. Dojrzałość u obu pisarek równoznaczna jest z niezgodą na rzeczywistość, na charakter relacji z nieraz bliskimi osobami oraz, niekiedy, z koniecznością rekonfiguracji, weryfikacją układów rodzinnych, koleżeńskich, przyjacielskich, miłosnych. U Cieplak i Zielińskiej bardziej radykalne okazują się bohaterki, starsze dziewczyny – jak bezimienna bohaterka z *Sorge* (jedyna ocalała z wypadku, w którym zginęły dzieci znajomych) czy Alicja, która *de facto* popełniając samobójstwo, odcina się od wszystkich i od wszystkiego. Natomiast w *Lekkim bagażu* już dorosłe kobiety nieustannie pracują nad relacjami, starając się, aby były dla nich jak najmniej opresywne. Podobne gesty wykonują bohaterki (wymieniam alfabetycznie) *Nieczułości* Martyny Bundy, *Pestek* Anny Ciarkowskiej, *Po trochu* Weroniki Gogoli, *Gugul* i *Stancji* Wioletty Grzegorzewskiej, *Sztuczek* Joanny Lech, *Krótkiej wymiany ognia* Żyty Rudzkiej, *Atlasu: Doppelgänger* Dominiki Słowik – przy czym u Gogoli, Grzegorzewskiej i Lech istotną rolę odgrywa wieś, z pewnością „ani spokojna, ani wesoła”, choć niezwykle ważna, uczy bowiem zniuansowanego spojrzenia. Schemat inicjacyjny organizuje fabuły *Frajdy* Marty Dzido czy *Serca* Radki Franczak (romans u pierwszej i szukanie własnego miejsca u drugiej, spowinowacone są z pogłębianiem się samoświadomości, ustaleniem priorytetów), *Mojej córki komunistki* Agnieszki Wolny-Hamkało oraz niezwykle ciekawego debiutanckiego zbioru opowiadań Katarzyny Michalczak pt. *Klub snów*, w którym w części tekstów z pietyzmem i sporą wrażliwością konstruowana jest dziewczęca optyka – bohaterki mierzą się

z samotnością, poczuciem odrzucenia, brakiem bliskości oraz niezwykle trudną do zyskania stabilnością. Symptomatyczne jest, że z deficytami emocjonalnymi mierzą się postacie niezależnie od płci, co widać na przykład w *Skoruniu* Macieja Płazy czy *Podkrzywdziu* Andrzeja Muszyńskiego (*notabene* obie powieści rozgrywają się w przestrzeni wiejskiej, wyraźnie dialogującej z obrazami wsi z prozy np. Wiesława Myślińskiego) albo *Innej duszy* Łukasza Orbitowskiego. Płaza, w powieści-cyklu opowiadań z podsandomierskiej niewielkiej miejscowości, ukazuje świat statyczny z zewnątrz, ale wewnętrznie dynamiczny, a główny bohater trwa w kłinczu pomiędzy przywiązaniem do rodziców a chęcią odseparowania się. Z kolei Orbitowski, pisząc o dorastających w latach 90. chłopakach z bydgoskiego Fordonu, nie tylko zastanawia się nad tym, co determinuje dorastanie, ale ukazuje, jak poczucie niedopasowania, odrzucenia, narastająca frustracja wpływają na ich decyzje. W *Podkrzywdziu* życie na wsi z dziadkiem i babką, choć boleśnie realistyczne, chłopcu wydaje się magiczne i nawet w miarę dorastania nie traci aury niezwykłości. Warto też pamiętać, że niektóre w przywołanych książkach precyzyjnie wpisują się w nurt duchologiczny, tak pieczołowicie odtwarzany przez Olę Drendę. Dorastanie w peerelowskiej aurze, w otoczeniu rzeczy cenionych nie ze względu na wartość materialną, lecz konotowane emocje, odnosi się nie tylko do bohaterów, ale też do przestrzeni. Duchologiczny aspekt dorastania z pewnością zasługuje na bliższy ogląd, stanowi bowiem istotne tło, jednocześnie zmienia się wraz rozwijającymi się narracjami, a ponadto interesująco łączy się z biografizmem prozy, jej skłonnością do tworzenia mikropanoramicznych ujęć – jak choćby w *Zimowli* (2019) Dominiki Słowik (obszernej historii nietypowych zdarzeń w niewielkiej Cukrówce, widzianych oczyma nastoletniej bohaterki-narratorki). Warto zauważyć, że również w poezji dojrzewanie staje się niezwykle istotnym komponentem – doskonale ilustrują postawioną tezę liryki Małgorzaty Lebdy *Granica lasu* (2013), *Matecznik* (2016) i *Sny uckermärkerów* (2018), zebrane w tomie *Sprawy ziemi* (2020) – opowiadają historię dzieciństwa spędzonego na wsi,

pełnego wtajemniczeń w sprawy ludzi i zwierząt, zdobywania nie-
rzadko gorzkiej, ale zawsze potrzebnej wiedzy o życiu. Inicjacyjne
motywy obecne są także w poezji Jakobe Mansztajna – zarówno
Wiedeński high life (2009), jak i *Studium przypadku* (2014) nie stronią
od rozważań nad dorastaniem, adolescencją raz po raz zmusza-
jącą do liczenia się ze stratami czy polegającą na obserwowaniu
odchodzenia w przeszłość znanego, oswojonego świata. Natomiast
u Barbary Klickiej w *same same* (2012) oraz w wydanym trzy lata
później tomie pt. *nice* (2015), dorastanie ujmowane jest jako proces,
rozpisany na wiele etapów.

Wskazane powyżej tendencje przewijały się przez całą rozmowę,
jasno sygnalizując, że tym, co może je spajać, jest skupienie się
na podmiotowości bohaterów. Zostaje ono znacząco wzmocnione
przez widoczną w narracjach Cieplak i Zielińskiej czułość wobec
nich, a także niebagatelizowanie zaplecza społeczno-kulturowego.
Przy czym, co należy silnie podkreślić, chodzi o samo przedsta-
wienie, omówienie, wskazanie, a nie o bezpośrednią ocenę – ta
zostaje scedowana na czytających (została również poruszona
kwestia adresu czytelniczego przywoływanych tekstów, nie zawsze
jednoznacznego, czego przykładem jest trylogia Natalii Osińskiej
Fanfik, Slash i Fluff), którym oferuje się opowieści o czymś, co jest
nie tylko interesujące, lecz i społecznie znaczące, niemniej podane
bez dydaktyzmu. Rozmówczynie akcentowały kluczowe znaczenie
perspektywy dziecięcej, umożliwiającej niejako widzenie oddolne,
raczej rejestrujące niż reflektujące. Bez wątpienia ta optyka jest
konsekwencją myślenia o literaturze jako o sferze pytań i odpowie-
dzi, skłaniających do zadawania kolejnych pytań. Dorastanie to bo-
wiem nie tylko temat czy motyw, przekształca się raczej w kategorię,
rzutującą zarówno na postrzeganie bohaterów, jak i przestrzeni,
w której się oni poruszają. Dyskutantki zwróciły przecież uwagę
na znaczenie dla dorastania jako takiego wzajemnych zależno-
ści (a nieraz konfrontacji) pomiędzy centrum a peryferiami, czy
mainstreamem a prowincją, przy czym głębsza analiza uwidacznia
większą liczbę pokrewieństw niż różnic pomiędzy nimi. Znamien-

ne było też przypominanie, że dorastanie oznacza konieczność odseparowania się od rodziny (nie da się ukryć, iż oba wątki są ze sobą silnie związane), jak też konieczność przemyślenia na nowo pojęć macierzyństwa czy ojcostwa. Na kanwie poczynionych ustaleń wyeksponowana została niezwykle istotna kwestia – dziecięcy bohater nie zawsze pozostaje tożsamy z osobą dorastającą, ponadto adolescencja nie jest stanem, lecz procesem. Nieograniczona czasowo, w przeciwieństwie do dzieciństwa, rozciąga się na pozostałe etapy życia. Sprzęgające ze sobą bunt, żywiołowość, stanie w kontrze, przeciwstawianie się oczekiwaniom innych, dorastanie staje się formułą tożsamościotwórczą.

Anna Pekaniec

odwołania

1. „Co tam się dzieje, w tym Białogardzie”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8113-co-tam-sie-dzieje-w-tym-bialogardzie.html>.
2. Zob. Olga Wróbel, *Cztery tendencje obecne w literaturze 2017 roku w obrazkach*, <https://culture.pl/pl/artukul/cztery-tendencje-w-literaturze-2017-roku-w-obrazkach> [dostęp: 24.08.2020]. Odsyłam też do tekstu Moniki Ochędowskiej *Fatalne zauroczenia. Dzieje upadku rodziny* (w: *Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*, red. M. Jakubowiak, Sz. Kloska, Gdynia 2020). Fabuły skoncentrowane wokół wątków rodzinnych omówione przez Ochędowską łączą w sobie tendencje wskazane przez Wróbel.

Alicja Fidowicz

Report of the International
Symposium *Večnaslovniška odprtost
pravljic (Diverse Openness of Fairy Tales)*

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0003-3185-5012

summary

The aim of this report is to present speeches and presentations from International Symposium *Večnaslovniška odprtost pravljic (Diverse Openness of Fairy Tales)*, which due to COVID-19 pandemic had been held in hybrid form: partially in real-life in Novo Mesto (Slovenia), partially online.

keywords

fairy tale, symposium, Novo Mesto

streszczenie

Celem niniejszego sprawozdania jest przedstawienie referatów z Międzynarodowego Sympozjum *Večnaslovniška odprtost pravljic (Różnorodna otwartość baśni)*, które z powodu pandemii COVID-19 odbyło się w hybrydowej formie częściowo na żywo w mieście Novo Mesto (Słowenia), częściowo zdalnie.

słowa kluczowe

baśń, symposium, Novo Mesto

biogram

Alicja Fidowicz – doktor, asystentka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, polonistka i sławistka. Autorka monografii: *Wiejskie dzieciństwo: Branko Ćopić i Tadeusz Nowak* (2018) i *Niepełnosprawność w polskiej literaturze XX i XXI wieku dla dzieci i młodzieży* (2020). Do jej zainteresowań naukowych zaliczają się literatura dla dzieci i młodzieży, studia o niepełnosprawności (disability studies) oraz kontakty polsko-słoweńskie.



sprawozdanie

z Międzynarodowego Symposium *Večnaslovniška odprtost pravljic (Różnorodna otwartość baśni)*

Towarzystwo Slawistyczne Dolnej i Białej Krainy (*Slavistično društvo Dolenjske in Bele krajine*) zorganizowało międzynarodowe w swoim charakterze sympozjum pod nazwą *Różnorodna otwartość baśni (Večnaslovniška odprtost pravljic)*. Wydarzenie odbyło się 17 września 2020 roku w formie hybrydowej: organizatorzy i część prelegentów przebywała na terenie Czytelni im. Mirana Jarca w słoweńskim Novo Mesto, natomiast część uczestników wygłosiła swoje referaty za pośrednictwem platformy Zoom.

Sympozjum zostało otwarte krótkim przemówieniem prof. Jožicy Jožef Beg, słoweńskiej literaturoznawczyni i pedagożki, która wskazała na istotną rolę baśni w szeroko pojętej kulturze.

Pierwszy panel, poświęcony baśniom słoweńskim we Włoszech oraz wśród przedstawicieli słoweńskiej mniejszości narodowej

w tym kraju, został otwarty przez Mirę Sušić, która jest nauczycielką pracującą w przygranicznym Trieście. W swoim referacie badaczka podjęła temat samej definicji motywu w odniesieniu do baśni ludowej, jak również rozmaitych motywów uznanych za typowe dla kultury słoweńskiej, do których należą smoki i wodniki. Autorka referatu dostrzegła też inspiracje lokalnym folklorem wśród współczesnych autorów literatury dla dzieci i młodzieży, powołując się na przykład twórczości Andreja Rozmana-Rozy. Kolejny referat, wygłoszony przez Luigię Negro Šimiljanawę, aktywistkę na rzecz jej rodzimej kultury i pracowniczkę Muzeum Ludu Doliny Resii, dotyczył baśni ludowych z włoskiego regionu Resia (w północno-wschodniej części Włoch). W swojej pracy autorka przypomniła prowadzone w latach 60. i 70. ubiegłego wieku badania Milko Matičetova, słoweńskiego etnografa, dzięki któremu w 1973 roku ukazała się książka pt. *Zverinice iz Rezije* (*Zwierzątka z Resii*). Wspomniała również o trudnej do przecenienia roli, jaką w kulturze Resji odegrały bajarki – kobiety, które funkcjonowały jako żywe rezerwuary oralnej twórczości i doskonałe źródła dla wyżej wymienionego badacza. Doktor Danila Zuljan Kumar, która jest asystentką w Instytucie Języka Słoweńskiego im. Frana Ramovša (w filii w Novej Goricy), przedstawiła baśnie reprezentatywne dla Słoweńców zamieszkujących dolinę rzeki Torre w północno-wschodnich Włoszech, skupiając się na nadprzyrodzonych istotach wypełniających lokalną, ludową wyobraźnię.

Następny panel składał się z wystąpień, których autorzy i autorki przedstawili światową perspektywę w badaniach baśni. Został on otwarty przez doktora Imrona Haritsa z indonezyjskiego Uniwersytetu Trunojoyo Madura. W swoim referacie autor porównał mityczne zwierzęta w folklorze Indonezji i Słowenii, zauważając jednocześnie wpływ baśni zawartych w starożytnym indyjskim zbiorze *Pañcātānta* na kształtowanie się folkloru różnych kultur indonezyjskich. Kolejny referat został wygłoszony przez dwoje autorów – studentów Uniwersytetu Lublańskiego: Neję Breskvar i Klementa Sagadina. Przedmiotem ich analizy stała się karnawalizacja

obecna w wybranych ludowych baśniach słoweńskich i rosyjskich. Ostatni referat w tym panelu został wygłoszony przez doktor Alicję Fidowicz, która skoncentrowała się na motywie „głupiego dziecka” w baśniach polskich i słoweńskich, odwołując się przy tym do studiów o niepełnosprawności oraz etycznej refleksji zawartej w wybranych przez nią utworach. Panel ten został zamknięty referatem prof. Dragicy Haramiji z Uniwersytetu Mariborskiego, która podjęła w swoim wystąpieniu temat intertekstualności we współczesnych baśniach autorskich tworzonych przez pisarzy i pisarki w Słowenii. Autorka zaprezentowała przede wszystkim twórczość Majdy Koren, Lily Prap i Biny Štampe Žmavc.

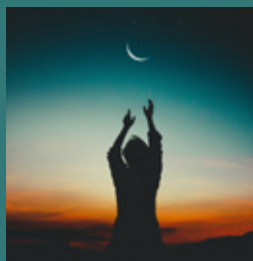
Trzeci panel rozpoczął się psychoanalityczną refleksją nad baśniami, która była przedmiotem wystąpienia Angeliki Zimmermann, słowenistki i psycholożki pracującej w Wiedniu. Zimmermann skoncentrowała się na teorii archetypów Carla Gustava Junga oraz poglądach Brunona Bettelheima. Kolejny referat wygłoszony został przez dwie słoweńskie badaczki: prof. Kasildę Bedenk (Uniwersytet w Grazu) i prof. Milenę Milevę Blažić (Uniwersytet Lublański). Obie przedstawiły komparatystyczną analizę twórczości autorek aktywnych na przełomie XIX i XX wieku oraz w okresie międzywojennym, mianowicie Hermynii Zur Mühlen i Ilki Vašty. Autorska twórczość dla dzieci i młodzieży XIX wieku była tematem wystąpienia prof. Miry Delavec Touhami, która przedstawiła baśnie tworzone przez Josipinę Turnograjską, uznawaną za jedną z najwcześniejszych słoweńskich twórczyń literatury dla dzieci. Ten panel zakończyła doktor Svetlana Kalezić Radonjić (Uniwersytet Czarnogórski), która przedstawiła w swoim referacie kwestię remitologizacji w autorskich baśniach Ivany Brlić Mažuranić.

Ostatni panel sympozjum również składał się z czterech wystąpień. Pierwszym z nich był referat Biljany Babić z Uniwersytetu w Banja Luce. W swoim wystąpieniu prelegentka przedstawiła archaizmy, którymi posługiwał się Vuk Karadžić podczas zbierania i opisywania ludowych baśni serbskich. Stwierdziła też, że tego rodzaju lektura może okazać się wzbogacająca dla współ-

czesnego dziecięcego czytelnika. Z kolei doktor Barbara Pregelj z Uniwersytetu w Nowej Gorici zaprezentowała w swoim wystąpieniu problemy związane z tłumaczeniem baśni baskijskich na słoweński. Kolejny referat wygłoszony został przez Jasną Švajger, nauczycielkę w jednej ze szkół podstawowych funkcjonujących na terenie Novo Mesto. Przedmiotem analizy stała się szkolna recepcja zbioru baśni wydanych przez Lilę Prap, noszących tytuł *1001 baśni*. Osobne miejsce w refleksji prelegentki zajęła kwestia interdyscyplinarnego czytania wybranych baśni z tego zbioru przez uczniów II klasy szkoły podstawowej. Neža Čerinšek, studentka Uniwersytetu Lublańskiego, swoim referatem dotyczącym wpływu baśni na rozwój dzieci, zakończyła ten panel.

Symposium zostało zwieńczone spotkaniem poświęconym współczesnym bajarkom, wciąż aktywnym w poszczególnych regionach Słowenii i krajów ościennych oraz wśród słoweńskiej mniejszości narodowej (szczególnie w Resii i Prekmurju). Czytano także wybrane baśnie tueskie. Na zakończenie całego wydarzenia odbyła się prezentacja nowego wydania zebranych baśni Ilki Vašty.

**CZY/tam
tu**
literatura dziecięca i jej konteksty



NR 1-2/2020