

CZY / tam tu

literatura dziecięca i jej konteksty



NR 2/2017

ISSN 2543-943X

CZY / tam tu

literatura dziecięca i jej konteksty



NR 2/2017

Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty
Półrocznik Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ISSN 2543-943X
Nr 2/2017

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

Redakcja:
prof. dr hab. Anna Janus-Sitarz (UJ)
dr hab. Piotr Oczko (UJ)
dr Anna Pekaniec (UJ)
mgr Marta Kotkowska (UJ)
mgr Aleksandra Wieczorkiewicz (UAM)

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

Recenzentki numeru:
dr hab. Dorota Michułka (UWr)
dr hab. Anita Has-Tokarz (UMCS)

Redakcja naukowa tomu: Kamila Kowalczyk (UWr), Marta Kotkowska (UJ)
Projekt okładki, adaptacja projektu graficznego, skład: Marta Kotkowska
Projekt graficzny: Przygotowalnia (www.przygotowalnia.com)
Korekta: Ewa Dryjka, Lidia Nowak, Emilia Wawryszuk

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/obl dm>

Stowarzyszenie Badaczy Popkultury
i Edukacji Popkulturowej „Trickster”
<http://tricksterzy.pl>

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



Czasopismo patronatem objęła
Polska Sekcja IBBY





spis treści

Kamila Kowalczyk, Marta Kotkowska / 7
światy kultury dziecięcej

literatura

Lidia Urbańczyk-Tulik / 14
o motywacji fantastycznej w tekstach dla niedorosłego odbiorcy

Krzysztof Rybak / 44
Żyd i uchodźca. Znaczące powinowactwa narracyjne w polskiej literaturze dziecięcej ostatniej dekady

Jarosław Dobrzycki / 63
problematyka pamięci i czasu w powieści *Piotruś Pan i Wendy*.
Ujęcie ricœurowskie

konteksty

Emilia Kurek / 90
Biblia w kręgu kultury popularnej. O animowanej adaptacji *Księgi Wyjścia*

Urszula Sawicka / 113
kiedy dziecko staje się autorytetem... O recepcji medialnych tekstów kultury

recenzje

Maciej Skowera / 138

„Iustereczko, powiedz przecie...” Recenzja książki Kamili Kowalczyk *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*

Robert Dudziński / 152

spotkanie kultur. Recenzja książki Sławomira Bobowskiego, *Nie tylko przygoda. Polskie powieści indiańskie dla młodzieży w perspektywie etnologicznej*

varia

Katarzyna Jewtuch / 160

sprawozdanie z konferencji „Dzieci i młodzież w kręgu kultury popularnej”



Kamila Kowalczyk

Uniwersytet Wrocławski

Marta Kotkowska

Uniwersytet Jagielloński

światy kultury dziecięcej

Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” powstało we Wrocławiu w 2013 roku, a jego członkami są doktorzy, doktoranci i studenci reprezentujący różne kierunki i dyscypliny badawcze (m.in. filologię polską, etnologię, dziennikarstwo, kulturoznawstwo, filmoznawstwo, socjologię). W centrum zainteresowań członków stowarzyszenia jest przede wszystkim

kultura popularna, badana zarówno w jej współczesnym, jak i historycznym aspekcie. Głównym celem stowarzyszenia jest prowadzenie interdyscyplinarnych badań nad kulturą popularną oraz upowszechnianie ich wyników, stąd wśród przedsięwzięć instytucji znajdują się konferencje, sympozja, otwarte wykłady, a członkowie przygotowują i wydają publikacje naukowe i popularnonaukowe. „Trickster” współpracuje z licznymi ośrodkami kultury oraz instytucjami naukowymi, prowadząc także działalność związaną z edukacją popkulturową. Dlatego, pragnąc stworzyć miejsce do wspólnych dyskusji nad szeroko rozumianą „kulturą dziecięcą”, stowarzyszenie zaproponowało redakcji prężnie rozwijającego się naukowego półrocznika Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty” wydanie wspólnego, specjalnego, tematycznego numeru.

Punktem wyjścia dla rozważań zawartych w numerze jest funkcjonująca już od wielu lat w polskich badaniach literaturoznawczych koncepcja obiegów literackich, traktowanych jako kategorie wyróżnione przede wszystkim na podstawie adresu czytelniczego poszczególnych tekstów. Dość wyraźnie wydziela ona literaturę dla dzieci i młodzieży jako osobny fenomen kulturowy¹. Przyjmując ten podział, należy jednak pamiętać, że kwestie związane z modelowym oraz rzeczywistym odbiorcą tekstów kultury oraz przenikaniem się obiegów kulturowych sprawiają, że sytuacja literatury dla dzieci i młodzieży jest zdecydowanie bardziej skomplikowana. Na złożoność tego zagadnienia wskazywała Jolanta Ługowska, pisząc:

Charakterystyczne wydaje się [...] swoiste przemieszczanie się tekstów między różnymi obiegami czytelniczymi, a więc „przejmowanie” wybranych utworów należących do literatury popularnej przez młodzież [...], a także nierzadkie w praktyce czytelniczej sięganie przez niezbyt wyrobionych czytelników dorosłych do powieści dla młodzieży – przygodowych, obyczajowych czy nawiązujących do sentymentalnego romansu².

Z kolei Violetta Wróblewska trafnie rozpoznała niejednoznaczny status niektórych tekstów dla dzieci, stwierdzając, że „literatura popularna dla dzieci, która rzeczywiście istnieje, jest elementem kultury popularnej i pod jej wpływem często powstaje”³.

Hasłami przewodnimi tekstów, które oddajemy w Państwa ręce, są „popkultura” i „dziecko”, zaś punktem wyjścia do rozważań w nich zawartych jest przekonanie o traktowaniu dziecka jako istotnego i pełnoprawnego uczestnika kultury popularnej. Prezentowane artykuły stanowią efekt dyskusji i rozważań podjętych podczas konferencji naukowej „Dzieci i młodzież w kręgu kultury popularnej”, która odbyła się we Wrocławiu 22 i 23 czerwca 2017 roku przy współpracy Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” oraz Dolnośląskiej Biblioteki Publicznej im. Tadeusza Mikulskiego. Zorganizowane spotkanie naukowe miało na celu przyjrzenie się zjawiskom obecnym w przestrzeni kultury popularnej z uwzględnieniem dziecka jako jej uczestnika, odbiorcy, twórcy i bohatera. W ramach konferencji chcieliśmy zastanowić się, biorąc pod uwagę dotychczasowy stan badań dotyczący literatury dla tej grupy odbiorców, nad formalnymi, tematycznymi i estetycznymi aspektami tekstów kultury, które lokują się na pograniczach i przecięciach poszczególnych obiegu literackich. Nasze rozważania otwierało więc pytanie o to, czy kategorię „literatury czwartej” możemy rozszerzyć, analizując te teksty, których status – z różnych przyczyn – nie jest jednoznaczny.

Kierując się przytaczanymi już słowami Wróblewskiej, organizatorzy chcieli zaprosić uczestników do przyjrzenia się relacjom pomiędzy tekstami kultury skierowanymi do niedorosłego odbiorcy a tekstami powstałymi i funkcjonującymi w obrębie kultury popularnej. Badacze zwracali szczególną uwagę na strategie pisarskie w tekstach dla młodzieży, charakteryzując najnowsze trendy w literaturze *young adult*, literaturze dziecięcej i filmach poruszających tematy związane m.in. z dojrzewaniem, tożsamością, inicjacją seksualną, problemem emigracji i wojny, co wywołało szczególne dyskusje dotyczące zarówno tematyki przedstawianej w omawianych

utworach, jak i jej interpretacji. Poruszono również kwestie związane z dziećmi jako bohaterami i odbiorcami gier komputerowych. Dyskusje wywołały także problemy związane z dzieckiem jako fanem, prosumentem i konsumentem oraz zagadnienia dotyczące realizacji konwencji gatunkowych w formach kierowanych do niedorosłych odbiorców. Co istotne, rozważania nie były poświęcone wyłącznie współczesnym tekstom kultury, czego przykład stanowi temat propagandowego wykorzystania baśni w japońskich animacjach czasu wojny na Pacyfiku czy prezentacja dziecka jako uczestnika przemian polskiej kultury popularnej początku lat 90. XX wieku. Zaprezentowane przykłady i sposoby ich odczytań są dowodem na ogromną skalę zjawiska, jakim jest relacja między kulturą popularną a jej młodym uczestnikiem. Dyskusje na temat horrorów i kryminałów dla dzieci, adaptacji dzieł Szekspira czy dziecięcej recepcji tekstów kultury prowokowały pytania o narzędzia badawcze. Uczestnicy spotkania byli jednomyślni: na zjawiska z tego zakresu należy spoglądać wieloaspektowo, z uwzględnieniem dotychczasowych metodologii badawczych i interdyscyplinarnego charakteru badań.

Artykuły zawarte w numerze stanowią owoc tej konferencji. Ich różnorodność tematyczna i metodologiczna pozwala na wieloaspektowe ujęcie problemu szeroko rozumianej obecności dzieci i młodzieży w kręgu kultury popularnej. Serdecznie zapraszamy Państwa do lektury analiz poświęconych rozmaitym tekstom i zjawiskom kultury. Wśród omawianych zagadnień znalazły się m.in. kwestie motywacji fantastycznej we współczesnych tekstach dla dzieci, z uwzględnieniem dziecięcego horyzontu oczekiwań i literackich mechanizmów jego realizacji (Lidia Urbańczyk-Tulik); narracyjne paralele między tekstami dla dzieci poruszającymi tematy Zagłady i uchodźstwa (Krzysztof Rybak); problematyka pamięci bohaterów w powieści *Piotruś Pan i Wendy* Jamesa Matthew Barriego (Jarosław Dobrzycki); opis mechanizmów adaptacyjnych i strategii podwójnego kodowania w animacji *Księżę Egiptu* (reż. S. Wells i in., USA 1998) (Emilia Kurek) oraz rozważania o dziecku w przestrzeni Internetu i dyskursu na temat współczesnych autorytetów na przykładzie

wideoblogów prowadzonych przez niedorosłych twórców (Urszula Sawicka).

W numerze znalazły się także dwie recenzje monografii naukowych związanych z poruszaną tematyką (Maciej Skowera, Robert Dudziński) oraz sprawozdanie z opisanej konferencji „Dzieci i młodzież w kręgu kultury popularnej” (Katarzyna Jewtuch). Jej organizatorzy mają szczerą nadzieję, że podjęte rozważania rozpoczną cykl spotkań poświęconych zagadnieniu kultury popularnej w kontekście jej niedorosłych odbiorców oraz zapoczątkują współpracę między przedstawicielami różnych ośrodków badawczych.

Pragniemy podziękować autorom i recenzentkom oraz korektorom i wszystkim osobom, które przyczyniły się do powstania tego numeru „Czy/tam/czy/tu”.

Redaktorki naukowe
Kamila Kowalczyk
Marta Kotkowska

odwołania

1. Zob. koncepcja Jerzego Cieślikowskiego – J. Cieślikowski, *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, „Literatura Ludowa” 1976, nr 1; tenże, *Literatura osobna*, Warszawa 1985. Por. R. Waksmund, *Literatura dziecięca – literatura uniwersalna* [w:] *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*, red. M. Tyszkowa, B. Żurkowski, Warszawa–Poznań 1989, s. 39–59.
2. J. Ługowska, *Literatura dla młodego odbiorcy – „osobna” czy „czwarta”? O sposobie istnienia oraz o miejscu twórczości dla dzieci i młodzieży w systemie literatury* [w:] *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci – perspektywy badawcze – problemy animacji*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2009, s. 233.
3. V. Wróblewska, *Czy istnieje literatura popularna dla dzieci?* [w:] *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2005, s. 298.



literatura

Lidia Urbańczyk-Tulik

Fantastic Motivation in the Texts for the Young Reader

Uniwersytet Opolski

summary

The article shows the matter of fantastic motivation in contemporary texts for a young recipient. Fantastic motivation makes it possible to distinguish between the types of fantasy – fairy tale, horror, fantasy and science fiction. The authors use elements of these genres and the category of adventure to create hybrid works that fall under the assumption of the *ilinx* category (a major figure in game studies). Curiosity and the desire to experience the extraordinary, in controlled reception conditions, becomes the driving force of fantasy-adventure stories, in which on the one hand satisfy the expectations of the audience, while on the other hand they surprise the readers.

keywords

fantastic, fantastic motivation, horror, crime, literature for children and youth, monster, adventure

streszczenie

Artykuł ukazuje zagadnienie motywacji fantastycznej we współczesnych tekstach dla młodego odbiorcy. Motywacja fantastyczna umożliwia rozróżnienie danych typów fantastyki – baśni, horroru, fantasy i science fiction. Autorzy wykorzystują elementy tych gatunków oraz ponadgatunkową kategorię przygody, by stworzyć dzieła hybrydyczne, wpisujące się w założenia kategorii oszołomienia. Zaś właśnie *ilinx* to ważna figura w typologii *game studies*. Ciekawość i chęć przeżycia niezwykłości w kontrolowanych warunkach odbioru stają się siłą napędową opowieści fantastyczno-przygodowych, które z jednej strony zaspokajają oczekiwania odbiorcze, zaś z drugiej strony zaskakują czytelników.

słowa kluczowe

fantastyka, motywacja fantastyczna, horror, kryminał, literatura dla dzieci i młodzieży, potwór, przygoda

biogram

Lidia Urbańczyk-Tulik – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego. Pracę doktorską, poświęconą sposobom istnienia horroru we współczesnej literaturze fantastycznej dla dzieci, przygotowuje pod kierunkiem prof. dr hab. Bożeny Olszewskiej. Jest autorką artykułów w czasopismach oraz rozdziałów w monografiach zbiorowych: *Horror dla dzieci – korzyści i zagrożenia*, „Prace Literaturoznawcze” 2014, nr 2; *W pogoni za potworami – o strachach w literaturze dla dzieci dawniej i dziś*, „Literatura Ludowa” 2016, nr 4/5; *Intermedialność horrorów dla niedorosłych odbiorców* [w:] *Sztuka dziecięca i młodzieżowa a nowe media*, red. M. Wróblewski, E. Kruszyńska, A. Szwagrzyk, Toruń 2015.



o motywacji fantastycznej

w tekstach dla niedorosłego odbiorcy

wstęp – fantastyka a przygoda

Roger Caillois, teoretyk fantastyki, autor słynnego eseju *Od baśni do science-fiction* w swoich badaniach naukowych nieraz wspominał, jak trudnym zadaniem jest sformułowanie jedynej, prawomocnej definicji fantastyki, która jako „zjawisko nieuchwytnie” ma wiele obliczy¹. Różnej prominencji teksty wykorzystują i przetwarzają motywy fantastyczne, tym samym wiele dzieł może stać się przykładami kolejnych odmian fantastyki. Andrzej Sapkowski, „ojciec” wiedźmina Geralta, także pisał o problemach związanych z definiowaniem:

Fantasy jest to, co opatrzone etykietą z napisem *fantasy*. Jeśli na grzbiecie książki, u samej góry, tuż pod logo domu wydawniczego figuruje małymi literkami *fantasy* – to dana książka należy do gatunku *fantasy*. Bezpretensjonalna prostota tego sposobu dokonywania klasyfikacji gatunkowych przesądza jednak o jego niedociągnięciach. Niektóre wydawnictwa (pewnie same nie wiedząc, co napisać) nie piszą na grzbietach nic. A jeśli coś napiszą, to o trafności zasufladkowania też można by dyskutować².

Owo zamieszanie związane z przynależnością gatunkową widać m.in. na ladach księgarskich czy półkach bibliotecznych. W przypadku literatury dla dzieci i młodzieży, książki reprezentujące różne nurty i gatunki popularne (np. horror i kryminał) są umieszczane w szerokim dziale „literatura fantastyczno-przygodowa”, podczas gdy **kategoria przygody** związana jest raczej z literaturą realistyczną. Tak samo może dziwić zestawienie na „jednej półce” horrorów i kryminałów, jak i to, że fantastyka (niesamowite, nadprzyrodzone zjawiska) i przygoda (w klasycznym rozumieniu, jako nieprzewidziane zdarzenie przyspieszające akcję) mają ze sobą wiele wspólnego. Otóż:

w obu przypadkach zasadniczy wyznacznik wiąże się z przekroczeniem przeciętnych, społecznie typowych doświadczeń. Różnica polega na ich charakterze. W przypadku fantastyki są to doświadczenia poznawcze człowieka, w odniesieniu do przygody chodzi o sferę działalności³.

Połączenie fantastyki i przygody okaże się jeszcze bardziej uzasadnione, jeśli uzmysłowimy sobie, że ta pierwsza stanowi formułę ponadgatunkową⁴, to struktura semantyczno-fabularna o określonych cechach. Składa się na nią wiele elementów, m.in. przekroczenie granic zwyczajności, pojawienie się niebezpieczeństwa

i chęć stawienia mu czoła⁵. W horrorze przygoda mogłaby objawić się w poszukiwaniu sposobów pokonania potwora, w kryminale zaś – w dążeniu do rozwiązania zagadki. Finał przygody wiązałby się wówczas z utożsamieniem się z bohaterem, który odczuwa satysfakcję, pokonując potwora – będącego ucieleśnieniem lęku lub jest dumny ze złapania przestępcy czy odnalezienia skarbu.

Przygoda łączy się z ciekawością poznania świata, czegoś nowego i czasem niesamowitego. Ciekawość udziela się także czytelnikowi, który pragnie rzeczy niezwykłych, a zyskuje je m.in. za pośrednictwem opowieści, których bohaterowie doświadczają zdarzeń fantastycznych. Niemniej współczesna przygoda nosi znamiona zabawy, zaś jej nobilitacja i jednocześnie degradacja „Wielkiej Przygody” jest podyktowana „wyczerpaniem” dawnych konwencji i nastawieniem na funkcję rozrywkową, na przyjemność, przy osłabieniu egzystencjalnego i psychologicznego wymiaru przygody⁶.

Kategoria przygody, zauważana przez badaczy literatury czwartej, wciąż wymaga ponowoczesnego ujęcia. Interesującym tematem jest właśnie łączenie przygody i fantastyki, które w badaniach naukowych raczej rozdzielano (jak w pozycji Jana Pałławskiego i Marka Kątnego). Dorota Michulka, przyglądając się tekstom fantastycznym, stwierdza, że przygoda wzmacnia napięcia układu fabularnego i może stać się dominantą artystyczną danej opowieści⁷. Badaczka pisze:

We współczesnym modelu fantasy – tak popularnym w młodzieżowym obiegu czytelnicznym – przygoda staje się szczególnie dowartościowana, a mianowicie jest nie tylko usprawiedliwiona, ale i wykorzystana wychowawczo. Literatura fantastyczna, osadzona mocno w aksjologicznym porządku, wprowadza do świata przedstawionego przygodę jako etycznie uzasadnioną powinność i wiąże ją z wielką misją naprawy świata oraz walki ze złem⁸.

Z kolei Ryszard Waksmund w książce *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej. Tematy – gatunki – konteksty* (Wrocław 2000) ubolewa nad degradacją przygody w literaturze realistycznej. Tymczasem kategoria ta zyskała na znaczeniu w fantastyce.

W obliczu tych ustaleń rodzi się ważne pytanie natury metodologicznej. Dlaczego warto zastanawiać się nad tak nieuchwytnymi pojęciami jak fantastyka czy przygoda, skoro nie da się stworzyć ich wyczerpujących definicji? Otóż już same próby definiowania przynoszą wiele ciekawych spostrzeżeń odnośnie kondycji współczesnej literatury. Autorzy wykorzystują różne gatunki i łączą je, niejednokrotnie w wyrafinowany sposób, tworząc dzieła wielowymiarowe oraz intertekstualne, zaadresowane do szerokiego grona odbiorców. Zaś czytelnicy z zapartym tchem śledzą te rozwiązania i weryfikują swoje oczekiwania, zderzając je z wizją zaprezentowaną przez twórców.

różne odmiany fantastyki⁹

Fantastykę, wytwór niczym niepohamowanej fantazji, odróżnia od tekstów realistycznych obecność niezwykle postaci, magicznych przedmiotów i zjawisk nadprzyrodzonych – elementów, które odbiegają od tych występujących w rzeczywistości. Poszczególne odmiany fantastyki dzieli **typ motywacji**, czyli czynnik budujący dany świat, pierwiastek:

który dostarcza uzasadnienia jego kształtom, odmiennym od realnej rzeczywistości, zawiesza werystyczne rozumienie prawdziwości, a wszelkie o nią pytania sprowadza do relacji wewnątrztekstowych¹⁰.

Natomiast Antoni Smuszkiewicz postrzega fantastykę jako jeden gatunek, zaś jego zdaniem motywacja byłaby czynnikiem różnicującym kolejne, zmieniające się postaci gatunku¹¹. Badacz wymienia

następujące rodzaje fantastyki: baśniową, grozy (demonologiczną, horror), naukową (science fiction) i fantasy¹².

W fantastyce baśniowej cudowność nie zaskakuje i nie budzi przerażenia – smoki, wróżki i zwykli ludzie żyją wspólnie w świecie, który rządzi się swoimi prawami. Z kolei w naukowej dane zjawiska (także obecność potwora postrzeganego jako obcy, kosmita) zostają uzasadnione scjentystycznym wywodem. W fantastyce grozy (horrorze) prawa rządzące znaną człowiekowi rzeczywistością zostają złamane. Do głosu dochodzi właśnie fantastyka, zdarzenia niesamowite i niezrozumiałe, które sprawiają, że już nic nie będzie takie, jak przed agresją nadprzyrodzonego. W przypadku fantasy sprawa się komplikuje, bowiem ta odmiana, będąca kompilacją innych typów fantastyki, czerpie także z wzorów powieści realistycznych. Wówczas baśniowy determinizm zostaje osłabiony, a magię uzupełnia naukowe myślenie, w którym jest miejsce na wyjątki (odstępstwa od obowiązujących praw).

W przypadku literatury dla młodego odbiorcy problem motywacji się komplikuje. Fantastyka, we wszystkich swych odmianach, jawi się jako lekceważenie empirii i zaprzeczenie rzeczywistości. Wymaga także zawieszenia niewiary i tradycyjnego rozumowania. Motywacja wpływa na kształt fantastycznego uniwersum, wyznacza także typ fantastyki, jednak w literaturze fantastycznej dla dzieci przeplatają się różne gatunki. Duży wpływ na dziecięcą literaturę grozy, fantasy i science fiction ma baśń. Ten gatunek, poznawany przez młodego czytelnika jako pierwszy, przygotowuje go do odbioru innych tekstów kultury w przyszłości. Jednak gdy oddziałuje na wspomnianą literaturę, powoduje, że często tak trudno stwierdzić, z jakim rodzajem powieści czytelnik ma do czynienia. Wspólnymi dla wszystkich typów fantastyki elementami, które wpływają na rodzaj motywacji (i tym samym na kształt świata przedstawionego), są **zjawiska paranormalne**, np. w horrorze:

Wszelkie motywy nadprzyrodzone służą tu głównie do wywołania i spotęgowania strachu u odbiorcy. Elementy para-

psychologiczne ujmowane są w sposób groźny i irracjonalny, wzmacniają opis świata przedstawionego przez wykorzystanie takich elementów, jak m.in. groźne i ponure siły przyrody, ożywające przedmioty, demoniczne moce, krwiożercze bestie, niepospolite i przerażające zdolności bohaterów¹³.

Niektórzy dziecięcy bohaterowie dysponują nadprzyrodzonymi zdolnościami i tym samym stają się sprawcami paranormalnych zjawisk. Jednak większość postaci tylko uczestniczy w nadnaturalnych zdarzeniach, a aktywność bohaterów polega głównie na badaniu natury tajemniczej osobliwości, ponieważ trudno wskazać postaci bierne wobec niezwykłych fenomenów. Motywacja jest związana ze stopniem intensywności zjawisk nadprzyrodzonych. W baśni i fantasy można wyróżnić ich wiele – cudowność jest tu czymś naturalnym. Z kolei w horrorze ukazują dwoistość świata – szarą rzeczywistość i sferę demoniczną. Zaś w science fiction wykorzystuje się logikę pseudomotywacji realistycznej – występuje pseudonaukowe myślenie i prognostyka przyszłości.

W książce Marcina Szczygielskiego pt. *Za niebieskimi drzwiami* dochodzi do zręcznego połączenia różnych gatunków (prozy fantastycznej i realistycznej). Dwunastoletni Łukasz Borski zostaje poważnie ranny w wypadku samochodowym, po którym jego mama przebywa w szpitalu. Bohater trafia do nadmorskiego pensjonatu ciotki Agaty, gdzie odkrywa tajemnicze drzwi do innego wymiaru, który wnet okazuje się światem przyszłości, w którym prezentowany jest na wskroś postapokaliptyczny obraz. W przygodzie i zwiedzaniu nowego obszaru Łukaszowi towarzyszą dzieci z sąsiedztwa, które początkowo nie traktowały go przyjaźnie, np. wyśmiewając jego chorą nogę. Łatwo dostrzec tu elementy powieści obyczajowej (trudne relacje z ciotką i rówieśnikami) oraz science fiction (futurologia). Ale pojawiają się także motywy fantasy (przejście do innego, pełnego cudów świata) oraz horroru, ponieważ Łukasz spotyka przerażającego Krwawca¹⁴ i to jego niszczycielska nie przedostaje się do rzeczywistości chłopca. Dzieci początkowo

myśla, że znalazły się w innym uniwersum, ale w istocie to bardzo daleka przeszłość. Słońce zmieniło swoją strukturę, a negatywne promieniowanie niszczyło ziemską elektronikę. Z czasem naukowcy-genetycy stworzyli nowe organizmy, przypominające wymarłe rośliny i zwierzęta. W ramach „Projektu Welon” wynaleźli także nici, które:

miały za zadanie naprawiać i wiązać komórki w ludzkich organizmach, żeby ludzie nie chorowali i się nie starzeli [...]. Coś poszło nie tak [...]. Ludzie przestali się rozwijać [...]. Nici zaczęły krępować ich umysły¹⁵.

Ludzkość oszalała i wymarła, przetrwały jedynie ptakopodobne arynie, stworzone do pożerania nici. W jednym z wyludnionych miasteczek pozostało ognisko nici, ponieważ arynie (jako przekąsniki wiadomości) nie mogą zbliżyć się do obszaru otoczonego przez krzakopodobne glomy (banki tajnych informacji). Szalony Krwawiec to prawdopodobnie człowiek, niewykluczone nawet, że ojciec bohatera. Mężczyzna również przeszedł przez niebieskie drzwi i został zaatakowany przez ocalałe nici, bo przecież ludzkość przyszłości nie istnieje, wyginęła wieki temu. Bohaterom powieści udaje się opanować niszczące nici, wdzierające się do oswojonej rzeczywistości, a w momencie zwycięstwa pojawia się biała kula światła i Łukasz budzi się w szpitalu. Okazuje się, że główny bohater znajdował się w śpiączce po wypadku, podobnie jak i inni uczestnicy tej niesamowitej historii, którą można zatem sprowadzić do opowieści-snu, zwłaszcza, że oniryzm jest częstym motywem narracji niesamowitych i fantazmatycznych¹⁶.

To przemieszanie gatunków, swoista hybrydyczność, sprawia, że czytelnicze oczekiwania nie zostają do końca spełnione. Odbiorca myśli, że sięga po powieść fantasy z elementami grozy, a tymczasem czeka go zaskoczenie (w negatywnym lub pozytywnym znaczeniu), ponieważ zapowiedziane fantastyczne zjawiska zostają uzasadnione motywacją pseudonaukową. Zaskakuje oczywiście

final, który w przewrotny sposób obala motywację fantastyczną opowieści. Podobny zabieg był często stosowany w powieściach gotyckich, tu także nadprzyrodzone elementy zyskiwały racjonalne, zdroworozsądkowe wyjaśnienie, poprzez odwołanie do snu czy obłądu. Motywacja fantastyczna zostaje wówczas zastąpiona psychologiczną, a realność – pozbawiona cudowności – może być „ocalona”. Wszelkie zjawiska nadnaturalne mogą okazać się jedynie wytworami chorej psychiki bohatera, której meandry poznaje, wciąż szukający prawdy, czytelnik.

Kolejny przykład złożoności utworu stanowi tekst Tomasza Trojanowskiego *Stroiciel* opatrzonej przez wydawców następującą notą: „Niezwykła książka o współczesnym, nie do końca idealnym świecie i o konieczności podjęcia walki o jego ocalenie”¹⁷. Kto powinien być wybawcą? Oczywiście niepozorny bohater, dojrzewający w toku akcji i odnajdujący w sobie ogromną siłę. To postać, z którą może utożsamiać się niedorosły czytelnik, na co zwracają uwagę słowa: „Tylko ty możesz ocalić świat przed zagładą. Tylko ty jesteś w stanie pokonać zło, od wieków panujące na ziemi. Tylko ty”¹⁸. *Stroiciel* to kolejna pozycja trudna do zaklasyfikowania. Posiada wyznaczniki horroru – niedorosły bohater, obraz współczesności, czynnik nadprzyrodzony zagrażający porządkowi świata, udzielające się bohaterom groza i lęk. Jednak w książce tej brakuje najważniejszego – ucieleśnienia grozy, fantastycznego bytu – potwora, bowiem zło reprezentuje tutaj grupa – korporacja¹⁹. Mimo atmosfery grozy, motywacja zdarzeń fantastycznych tego utworu jest niejednorodna. W powieści Trojanowskiego pojawia się motyw walki dobra i zła, obecny w horrorach, ale charakterystyczny głównie dla baśni. Występują także myślenie pseudonaukowe i teorie religijno-filozoficzne. Fabuła koncentruje się wokół mistycznego artefaktu zwanego Oktawonem i tajemniczej, opisanej słowami-szyfrem „VERNUS USSO”, płyty z nagraniem. Nastoletni Cyprian dowiaduje się, że jest stroicielem, osobą odpowiedzialną za pierwotny (nieskalany złem) porządek świata. Wizja owego ładu została przedstawiona za pomocą muzycznej paraboli:

Świat jest odbiciem ludzkich dusz. Każdą z nich wypełnia ją dźwięki Oktawonu, instrumentu skonstruowanego przez Boga albo, jak wolisz, Kompozytora. Instrumentu, którego muzyka sfer stroi i porządkuje kosmiczny chaos. Tak, by wszystko, co zostało stworzone, istniało w doskonałej harmonii. Dawno temu ktoś, kto nie akceptował Kompozytora i jego kreacji, podstępnie zdobył Oktawon i wprowadził do niego swoje tony. I cały porządek świata uległ zmianie. Nie stało się to od razu, był to trwający długo i niepostrzeżenie proces. I teraz świat jest taki jak przepełnione fałszywymi dźwiękami i obrazami ludzkie dusze. Jest pełen zła²⁰.

Kiedy Kompozytor (Bóg) odszedł ze świata, pozostawił swoich uczniów, osoby zdolne do wydobywania z duszy prawdziwych dźwięków i nastrojenia instrumentu, by ludzkość mogła wrócić do pierwotnej harmonii. We współczesnym uniwersum siły zła są reprezentowane przez ogromną korporację, chcącą reklamami zniewolić człowieka, skłonić go do bezrefleksyjnej tułaczki po wszechobecnych centrach handlowych. Oktawon został umieszczony w logo korporacji, znajdującym się na dachu należącego do niej wieżowca. Czy Cyprian faktycznie jest stroicielem-wybawcą? A może padł ofiarą urojeń, stracił kontrolę nad tym, co prawdziwe, a co wymyślone? Taką interpretację sugeruje już sam początek książki – czytelnik poznaje bohatera, kiedy ten przebywa w szpitalu dla psychicznie chorych: „A tak pięknie się zapowiadało – miałem ocalić świat od zagłady. Szkoda tylko, że w rezultacie tej szlachetnej misji wylądowałem w zamknięciu”²¹. Odbiorca waha się, w jaki sposób zinterpretować tekst Trojanowskiego. Czy jako niesamowitą opowieść o odwiecznym konflikcie sił, czy może jednak jako wytwory wyobraźni niepokornego nastolatka-wariata? Ku motywacji fantastycznej – i tym samym zaufaniu bohaterowi – skłaniają słowa jego opiekuna Gabriela:

Stroiciela nikt nie może zabić. Tylko on sam może się unicestwić. Kiedy zwątpi w siebie, kiedy zaprzeczy sobie. Kiedy

sam z własnej woli odwróci się od Prawdy i pozwoli, by rozbita na kawałki przez fałszywe przekazy na zawsze straciła swoją moc²².

Wybór należy do czytelnika, który może uznać historię za niewiarogodną opowieść z wątkami transcendentalnymi lub za opowieść chłopaka-fantasty. Natomiast w innym utworze Trojanowskiego zagadnienie motywacji komplikuje się jeszcze bardziej, mimo że chodzi o tekst zaadresowany do młodszych czytelników. Otóż książka *Włochacz i obca cywilizacja* została określona jako minipowieść fantastyczno-przygodowa, podczas gdy fantastyka (w klasycznym rozumieniu cudowności) zasadza się tu na opisie przygód przedstawiciela Włochaczy – małego Bąbla, i psa Vincenta. Zwierzęce postaci zachowują się jak ludzie, a zatem to typ fantasy „dzieci Bambięgo”. Czytelnik oczekuje, że zwierzątka spotkają przedstawicieli obcej cywilizacji, kosmitów, jednakże nigdy do tego nie dochodzi. W kilku punktach opowieści czytelnik ma wrażenie, że zjawiska nadprzyrodzone będą mieć miejsce, ale wynika to z faktu, że podąża za myślami bohatera, który nie do końca rozumie otaczający go świat. Bąbel myśli, że wyrzucona przez ludzi do lasu pralka to obiekt kosmiczny, a zużyta skarpetkę uważa za skafander.

Problem motywacji fantastycznej stał się przedmiotem rozważań Dariusza Brzostka. Autor publikacji *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy* podkreśla, że:

literatura fantastyczna w ujęciu teoretycznoliterackim pojmowana jest niezmiennie, niezależnie od ewentualnych różnic natury metodologicznej, jako odmiana fikcji literackiej, oferująca nam obraz świata w sposób widoczny i bezdyskusyjnie sprzeczny z powszechnym, potocznym sposobem pojmowania i doświadczania rzeczywistości²³.

W ten sposób definicja fantastyki zostaje uwikłana w wieloznaczność pojęcia rzeczywistości, postrzeganej jako konstrukt społeczny

i dlatego utwory fantastyczne (od mitów po teksty grozy) należałoby interpretować w kontekście przemian cywilizacyjnych. Fikcja fantastyczna kwestionuje tzw. umowę społeczną, a różne sposoby jej naruszania wiążą się z motywacją, dla której zapleczem w baśniach był światopogląd magiczny, zaś w tekstach grozy jest nieufność wobec racjonalnego myślenia, jego negacja. Natomiast „istotą motywacji fantastycznonaukowej jest [...] odwołanie się do uzasadniających i uprawdopodobniających praw nauki i leżącego u jej podstaw światopoglądu racjonalistycznego”²⁴. Science fiction polega więc w pewnym sensie na wykreowaniu iluzji rzeczywistości (prognozowaniu przyszłości). W ujęciu Brzostka:

motywacja fantastycznonaukowa jawi się jako system uzasadnień dostosowany do oczekiwań (mentalnych i światopoglądowych), a także „potocznej wiedzy” publiczności literackiej, funkcjonującej w obrębie współczesnej cywilizacji naukowo-technicznej²⁵.

powszechna monstrualność²⁶

Zjawiska paranormalne są właściwe dla różnych odmian fantastyki, zaś doskonałym przykładem tego, co nadprzyrodzone, jest potwór. Noël Carroll traktuje monstrualność przede wszystkim jako warunek konstrukcyjny, ale niewystarczający, horroru:

Potwory występują bowiem w wielu formach narracyjnych, na przykład w baśniach, mitach czy odysejach, których nie uważamy za horrory. Jeśli mamy czerpać pożytek z tezy, że potwory są podstawowym wyróżnikiem horroru, musimy umieć odróżnić horrory od innych opowieści, w których potwory również występują, na przykład od baśni. Wyróżnikiem wydaje się relacja między potworem a postaciami ze świata fikcji. Bohaterowi horroru potwór jawi się jak coś nienormal-

nego, zaburzenie naturalnego porządku. Natomiast w baśni jest on elementem codziennego świata²⁷.

Warto zobrazować owe zależności przykładem, np. cytatem z obszernego dzieła Waltera Moersa *Rumo i cuda w ciemnościach* z cyklu opowieści o Camonii:

Bitwa w Lesie Nurneńskim była jedną z najgorszych rzezi w historii Camonii, mój synu, w której brały udział dwie armie żołdaków składające się ze wszystkich możliwych niebezpiecznych form życia na kontynencie: demonów, blutszinków, niedźwiołaków – całego tego motłochu. O co właściwie toczyła się ta bitwa, zostało już dzisiaj zapomniane, wiadomo jedynie, że żadna ze stron nie żałowała pod koniec, że doszło do tej bijatyki – ponieważ wszyscy byli już martwi [...]. Trzeba to sobie plastycznie wyobrazić: mroczny Las Nurneński osnuty kłębamii mgły. Dookoła w zbryzganej krwią trawie, leżały miecze, pancerze, hełmy, włócznie, żelazne rękawice, nagolenniki, maczugi, pogruchotane tarcze, kusze, morgensterny, noże, topory, halabardy, roztrzaskane szklane sztylety, żelazne pejcze, kastety – wojownicy z Lasu Nurneńskiego dysponowali najlepszym uzbrojeniem swego czasu, jak mówią. No cóż, leżały tam wszystkie trupy i ranni, odrąbane nogi i ramiona, i głowy, i uszy, i nosy, i palce, i wargi, i powieki i wszystko, co poza tym da się komuś odrąbać [...]. Niebawem miała rozpocząć się kolejna rzeź w Lesie Nurneńskim: uczta padlinożerców²⁸.

Fragment opisu brutalnej bitwy wzbudza emocje właściwe dla horroru – lęk i obrzydzenie²⁹. Opowieść tę przedstawił – głównemu i jednocześnie tytułowemu bohaterowi – Rumo (istocie o wyglądzie psa, a cechach ludzkich) mistrz Szmejk (olbrzymi, długowieczny robak). Jednakże dzieło Moersa to utwór na wskroś fantasy. Au-

tor pieczołowicie opisuje potężne uniwersum, historia samego Rumo – jednego z największych bohaterów cudownej krainy – tak naprawdę ginie wśród innych opowieści przytaczanych przez różne fantastyczne byty, podróżujące po bezdrożach kontynentu. Ponadto twórca *Miasta Śpiących Księżek* stworzył wiele ilustracji i map, które są nie tylko wyrazem artystycznych fascynacji autora, ale przede wszystkim stanowią uzupełnienie opisywanego świata³⁰.

Oto armie potężnych i strasznych stworzeń starły się w krwawym boju. W walce fantastyczne istoty wykorzystywały naturalne atrybuty, takie jak pazury, szpony i zęby, ale korzystały także z całego arsenału broni. Opowieści fantasy często rozgrywają się w innych światach, ale niejednokrotnie owe wymiary są budowane w nawiązaniu do legendarnej przeszłości oraz dawnych czasów – głównie średniowiecza, wówczas pojawia się wizja quasi-średniowieczna. W fantastycznych kreacjach eksploatowane są także komponenty charakterystyczne dla powieści realistycznych, np. dokładne opisywanie miejsc, używanie nazw własnych, posługiwanie się mapami, przywoływanie opowieści historycznych – wydarzeń z przeszłości, sylwetek wielkich bohaterów. Z kolei na te elementy „naddane” nie ma miejsca w baśniach i mitach, podczas gdy fantasy i horror chętnie wykorzystują opowieści baśniowe i mityczne jako tworzywo, czerpiąc z bogactwa postaci i rekwizytów. Fantastykę baśniową reprezentują utwory jednowątkowe – brak tu miejsca na rozległe dygresje i opisy świata przedstawionego, np. ukazanie drzewa genealogicznego wielkiego rodu. Nie pojawiają się też nazwy własne – czytelnik rzadko poznaje imię głównego bohatera, a potwór nie zostaje dokładnie opisany, musi wystarczyć stwierdzenie, że to smok lub bestia. W baśni opis bitwy w Lesie Nurneńskim, formacji u podnóża Twierdzy Smoków, nie miałby racji bytu, jest niezwykle realistyczny (by nie rzec naturalistyczny). W baśni prawdopodobnie wystarczyłoby stwierdzenie „w tym miejscu w dawnych czasach odbyła się wielka bitwa”³¹. W przedstawionym opisie bitwy fantastyka zasadza się na obecności przedstawicieli różnych potwornych ras, z tym, że z perspektywy mieszkańców Camonii

są to po prostu jej obywatele, funkcjonujący w świecie, w którym obowiązują odrębne prawa, regulowane nie tylko przez magię, ale także metody paranaukowe (np. alchemię). W baśni smoki raczej nie przemawiają ludzkim głosem i nie budują własnej twierdzy, która staje się ośrodkiem zaawansowanej kultury. Takie ujęcia są domeną fantasy.

Z kolei w opowieści fantastycznonaukowej leśna bitwa rozegrałaby się na Ziemi lub odległej planecie, a wojownicy poszczególnych armii byłiby przedstawicielami obcych cywilizacji – kosmitami, cyborgami, maszynami. W walce tradycyjny oręż zostałby zastąpiony bronią, będącą wytworem międzygwiazdnej technologii. Warto też zastanowić się, czy walka wielu armii pojawiłaby się w horrorze. W tej realizacji owo zdarzenie mogłoby wyglądać następująco: mroczne pomioty przedostają się do świata ludzi za sprawą czarnej magii. W pozornie szarej rzeczywistości XXI wieku potwory staczają krwawy bój na oczach zaskoczonych i przerażonych mieszkańców prowincjonalnego miasteczka. Bestie zaczynają zagrażać ludzkości i człowiek musi stanąć do walki w obronie własnego domu. Nawet jeśli odniesie zwycięstwo, nic już nie będzie takie, jak przed atakiem. Doświadczenie cudowności, niejednokrotnie groźnej i przerażającej, sprawia, że bohaterowie inaczej spoglądają na otaczający ich świat³².

Inny, niezwykle frapujący przykład monstrualności w książce dla niedorosłych stanowi debiutancka powieść Marcy Kate Connolly. *Potworna* w doskonały sposób obrazuje przeplatanie się różnych typów fantastyki. Tytuł to określenie, które odnosi się do głównej bohaterki opowieści. Kymera jest hybrydą, stworzoną przez wybitnego naukowca: jej głowa i mózg pochodzą od księżniczki, inne ludzkie części jej ciała należały do niewinnych ofiar czarnoksiężnika. Posiada też ogon węża, skrzydła potężnego ptaka, oczy i pazury kota. Kymera nawet w świecie baśniowym budzi lęk i niepewność, gdyż i tu stanowi wynaturzenie, naruszenie obowiązujących norm. Wnet okazuje się, że dziewczyna-potwór została oszukana przez naukowca – przybranego ojca, który okazuje się czarnoksiężnikiem

odpowiedzialnym za zło nękające królestwo. Otóż aspekt naukowy (rodem z *Frankensteina*) zostaje zdominowany przez motywy znane z baśni i fantasy. W przypadku tej powieści należy zwrócić uwagę nie tyle na motywację fantastyczną (hybrydyczna postać została umieszczona w świecie imaginacyjnym, a nie „rzeczywistym”, dlatego czytelnik odbiera dzieło nie jako horror, tylko fantasy), zaś na typ narracji. Narratorką jest tu sama Kymera, która stopniowo odkrywa swoją odmienność i dąży do samoakceptacji, a ujawniając się, musi także porozumieć się z negatywnie nastawionymi do niej mieszkańcami Bryre. Potworna opisuje swoje lęki, obawy, przemyślenia – w ten sposób Connolly stworzyła ciekawy portret dziecka-potwora.

Z kolei w powieści *Na przykład Małgośka* Pawła Beręsewicza domniemany potwór okazuje się mistyfikacją. Dziesięcioletni Robert wyjeżdża na obóz tenisowy, poznaje nowych przyjaciół i tytułową Małgośkę. Bohaterowie mają wiele przesłanek, by sądzić, że ich trener, który nosi przezwisko Wampir, jest prawdziwym krwio pijcą i chce zatopić swoje kły w szyi pani Oli – drugiej opiekunki. Dzieci same kreują atmosferę grozy, doszukując się coraz to nowych dowodów wampiryzmu. Postanawiają przezwyciężyć strach i pokonać upiora, oto kulminacyjna scena:

Parę metrów dalej, na samym szczycie wzgórza, Wampir patrzył na panią Olę. Stała bez ruchu naprzeciwko niego i nawet nie próbowała uciekać. Chyba już pogodziła się ze swoim losem. W trupim świetle księżyca twarz Wampira wyglądała jak z wosku, ale z oczu bił jakiś nieprzytomny blask. Bardzo powoli jego głowa zaczęła się pochylać w kierunku szyi z czerwoną chusteczką. Wargi Wampira lekko się rozchyliły. Były coraz niżej i niżej, i niżej, i nagle, zupełnie niespodziewanie przywarły do ust pani Oli³³.

Trener okazał się zwykłym człowiekiem, trochę dziwnym, bo zakochanym w opiekunce. Jego „potworność” została stworzona przez

wybujała wyobraźnię obozowiczów, toteż tego tekstu nie można nazwać horrorem. Choć obawy i strach postaci mogą udzielać się czytelnikowi, ostatecznie jednak lęk przeradza się w ulgę i rozbawienie. W tym przypadku czytelnik ma do czynienia z „duchami w prześcieradle”³⁴.

Wśród scharakteryzowanych w artykule przykładów nie może zabraknąć książek, stanowiących połączenie powieści detektywistycznej z elementami horroru. *Szklane dzieci* Kristiny Ohlsson³⁵ to dzieło ciekawe pod kątem motywacji zdarzeń. Dwunastoletnia Billie po śmierci ojca przeprowadza się wraz z matką nad morze do starego domu, z którym związana jest straszna historia. Dawniej mieścił się tu sierociniec dla chorych na osteoporozę dzieci, a kiedy dwóch podopiecznych utonęło, ich opiekunka popełniła samobójstwo. W domu tym, w pożarze zginęła także inna kobieta. Po tym zdarzeniu wszystkim kolejnym lokatorom przytrafiały się rzeczy straszne. Także Billie doświadcza niesamowitego – kołysząca się lampa w salonie, ślady dziecięcych rąk na zakurzonych powierzchniach, kartki z ostrzeżeniami, złowrogie pukanie. Śledztwo, prowadzone przez dziewczynkę i jej znajomych, ujawnia, że sprawcą tych zdarzeń jest szalony staruszek, który wierzy w duchy a te według niego nie lubią zmian. Dlatego szaleniec nęka ludzi, chcących wyremontować dom. Czytelnik tej opowieści początkowo skłania się ku motywacji fantastycznej, by pod koniec przygody zmienić stanowisko i dopuścić do głosu racjonalne dowody. Od horroru do kryminału... Ale czy na pewno? Bo przecież lampa, na której powiesiła się nieuważna opiekunka, nawet po zdemaskowaniu poczynąń staruszka, wciąż się kołysze, a siła rozumu znów zostaje poddana próbie. Jako że duch nie ujawnia się bezpośrednio, a akcja powieści koncentruje się na poznawaniu tajemniczej przeszłości, *Szklane dzieci* uznać należy za kryminał. Horror natomiast jawi się tu w ramach kategorii ponadgatunkowej – w chwilach grozy, kiedy bohaterka doświadcza silnego lęku, wywołanego przez pozornie fantastyczne zjawisko. W drugiej książce autorki, *Srebrnym chłopcu*, głównym bohaterem staje się kolega Billie, pochodzący z Turcji Aladdin.

Tym razem dzieci podejmują śledztwo związane z zaginionym przedlaty srebrem, które – według starych opowieści – jest także poszukiwane przez widmowego chłopca. I tym razem, zarówno bohaterowie, jak i czytelnicy nie mają pewności, czy naprawdę spotkali ducha. Ale w *Srebrnym chłopcu* sprawa motywacji i przynależności gatunkowej wytycza nowe pola interpretacyjne, ponieważ w historii Aladdina zaczynają dominować wątki obyczajowe – problemy finansowe rodziców, groźba powrotu do Turcji, sprawy uchodźców, którzy przyплыли do miasteczka, kradzież jedzenia z restauracji. Te zagadnienia pozwalają wpisać książkę Ohlsson w zakres tematyki dotyczącej międzykulturowości, która współcześnie znajduje się w centrum zainteresowań badaczy literatury czwartej³⁶. Pojęcie to odsyła do idei transgresji, pogranicza, nieznanej przestrzeni – gdzie punktem odniesienia jest twarz Innego.

kategoria oszołomienia

Zdaje się, że dzieła reprezentujące horror i kryminał pełnią jedynie funkcję rozrywkową, a przecież współczesna literatura dla dzieci i młodzieży, także ta przynależna do nurtu fantastycznego i przygodowego, może zawierać wiele odniesień do aktualnie drażliwych tematów (społecznych, politycznych) i tym samym poszerzać horyzont odbiorcy. Jednakże postrzeganie tych formuł wiąże się z czymś zupełnie innym. Jak pisze Krystyna Koziółek:

Bodźcem lektury utworów dla dzieci i młodzieży jest bardziej zainteresowanie fabułą niż złożonością postaci. Źródłem konfliktów nie jest postać, ale czynnik zewnętrzny, który burzy uładzony świat protagonisty. Wprowadzenie ładu i likwidacja chaosu stanowi sedno fabuły [...]³⁷.

Ów czynnik zewnętrzny to nic innego jak rodzaj motywacji, wpływający na status przedstawionego świata i działania bohatera. Celem przeważającej części opowieści fantastyczno-przygodowych staje

się przedstawienie bohatera, który musi działać w zmienionych warunkach – podczas rozpoczynającej się przygody lub w obliczu zjawisk nadprzyrodzonych. Prawdą jest, iż:

Bohater w lekturach dla dzieci odgrywa niezmiennie ważną rolę. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że jak w całej literaturze pięknej, stanowi on podstawowy ośrodek konstrukcji fabuły, chociaż i w tym względzie funkcja bohatera w utworach dla młodego czytelnika jest szczególna, gdyż prace tego typu, zwłaszcza dla najmłodszych, często zbliżają się do wzoru powieści charakteru niż akcji. Zasadnicza różnica polega na doniosłości wychowawczej³⁵.

A zatem który element jest kluczowy – fabuła czy bohater? Kontynuowanie rozważań na ten temat jest bezzasadne. Najważniejszy zawsze był i będzie odbiorca fascynujących, zapierających dech w piersiach opowieści, który podziwia lub karci danych bohaterów. Czytelnik/widz pragnie doświadczać intensywnych uczuć w kontrolowanych warunkach odbioru. Pragnienie to dotyczy także dzieci, które – pogrążone w żywiole zabawy – łatwiej „oddają się wyobrażonemu”, podejmują grę w udawanie. Marek Wydmuch w kontekście odbioru horroru wprowadził termin „gra ze strachem”, badacz przypomina:

Opowieść grozy wciąga czytelnika do swego świata i wyzwala w nim stany emocjonalne z kręgu irracjonalnego lęku przed zjawiskami niesamowitymi, pozwalając mu jednak stale zachować świadomość empirycznej próżni, w jakiej gra się dokonuje. Zabawa w duchy jest więc zarazem zabawą z własnym strachem, co strachem rzeczywistym nie jest – i w tym leży chyba źródło **przyjemnych wrażeń**³⁹.

Natomiast Yvonne Lefler używa pojęcia „gra satysfakcji” i wskazuje na to, że:

Fikcjonalne przedstawienie grozy pozwala nam napotkać przerażenie i konflikt w estetyzowanej i symbolicznej formie. Fikcjonalne przerażenie, wywoływane przez fikcjonalne odzwierciedlenie, może być bez ryzyka usunięte przez kontrolowane zaangażowanie w losy fikcjonalnych postaci, ponieważ te znajdują się w bezpiecznej odległości od nas i naszej rzeczywistości. Przerażające jest uprzedmiotawiane i konkretyzowane, i tym samym przekształcane w osiągalne. Językowe i wizualne formy ekspresji stosowane w literackim i filmowym horrorze są zdolne do stworzenia doświadczenia grozy i przekształcenia go w satysfakcjonujące fikcjonalne doznanie⁴⁰.

Gra pozwala na wcielanie się w różne role, na zaistnienie w niecodziennych sytuacjach – niebezpiecznych i przerażających, podczas gdy pozycja odbiorcy jest bezpieczna, podlega kontroli. Fikcjonalne zdarzenie jest odpowiednio stymulowane – ma swój początek i koniec. Dodatkowo odbiorca jest o krok od postaci, z którą może się utożsamić, bowiem zna założenia, formułę gatunku i może się „przygotować” na nadejście okropności. Czytelnik/ widz zwykle darzy sympatią postać pozytywną – razem z nią staje do walki z wrogiem, potworem, choć ma także możliwość „wcielenia się” w czarny charakter. Obok terminów **gra ze strachem** i **gra satysfakcji** trzeba wskazać jeszcze jeden: **gra w udawanie**. Teoria gry w udawanie Kendalla Waltona mówi, że – obcowanie z fikcją polega na wejściu w grę, dla której ważne są rekwizyty. „Być fikcyjnym to jedynie posiadać funkcję służenia jako rekwizyt w imaginowanej grze”⁴¹. Udział w grze wiąże się z zawieszeniem niewiary i wyrażeniem zgody na „bycie zafascynowanym”. Gra w udawanie różni się od zabaw dziecięcych – tu wychodzi się z poziomu fizycznego na poziom psychiczny (wystarczy refleksja, kontemplacja nad fikcją).

Literatura fantastyczno-przygodowa dla dzieci jest ważną częścią ogólnej literatury popularnej, której najważniejszą cechą jest przystępność, wiążąca się ze zrozumieniem⁴². Odwołanie się do

uniwersalnych emocji (w horrorze – lęku, w kryminale – niepokoju) to klucz do sukcesu, podobnie jak używanie schematów – powtarzanie może zaspokoić oczekiwania odbiorcy, który z satysfakcją przewiduje rozwój akcji. Ponadto siłą napędową popularnych opowieści jest ciekowość (w horrorze źródłem przyjemności są spekulacje myślowe związane z odkrywaniem natury potwora, w kryminale – rozwiązaniem zagadki, złapaniem przestępcy). Teksty dla niedorosłych, noszące znamiona dzieła popularnego, odznaczają się ponadto tym, że wywołują odczucie pewnego oszołomienia:

Ważna dla sukcesu poszczególnych tytułów wydaje się być także kategoria oszołomienia (*ilinx*), wpływająca na swoisty sposób poznawania, czy raczej doznania rzeczywistości przez młodego odbiorcę. Fabularny rozmach, pozorna chaotyczność świata przedstawionego rządzonego trudnymi do jednoznacznego określenia regułami, istnienie światów równoległych oraz fantastycznych bohaterów, wreszcie charakterystyczne momenty przejścia determinują takie właśnie doświadczenie czytelnika tych książek⁴³.

Tak rozumiana kategoria oszołomienia (*ilinx*) może odnosić się do różnych form i gatunków⁴⁴. Wiąże się z wielowątkowością, intertekstulanością, przemieszczeniem obiegowych motywów i transfikcjonalnością znanych postaci; wyraża się w niepoahamowanej fantazji i w niezwykłości przygody. Wyłania się podczas lektury, gdy wraz z efektem zaskoczenia (a nie w toku przewidywania), pojawia się pożądaný dreszczyk emocji.

zakończenie – trywialność i ambicja

Motywacja fantastyczna to czynnik odpowiedzialny za kształt świata przedstawionego, to element dzieła wyznaczający dany typ fantastyki – baśń, fantasy, horror czy science fiction. Rozważania dotyczące pojęcia motywacji prowadzą do dwóch najważniejszych

wniosków. Po pierwsze aktualnie można zauważyć łączenie różnych typów fantastyki z innymi gatunkami (hybrydyzacja gatunkowa) i kategoriami, m.in. przygodą, która sprawia, że bohater podejmuje działanie i dojrzeje. To właśnie w fantastyce przygoda zyskuje na znaczeniu – zwykle wiąże się z ważną misją ratowania świata. Ciekawym zjawiskiem jest również transpozycja modnych form i struktur, pochodzących z literatury zaadresowanej do dorosłych, np. horroru, na twórczość dla dzieci. Ów synkretyzm sprawia, że nie zawsze odbiorcze oczekiwania zostają spełnione i zaspokojone, ale to właśnie efekt zaskoczenia może podsycać ciekawość czytelników tekstów fantastycznych, dla których szczególnie ważnym jest zawieszenie niewiary, czyli gra w udawanie. Po drugie komplikacje związane z motywacją fantastyczną prowadzą do oszołomienia, wrażenia swoistego nadmiaru i chaosu. To oszołomienie w pewien sposób oddziałuje na odbiorcę. Co więcej, kategoria ta, wywodząca się z typologii zabaw Rogera Cailloisa, doskonale opisuje kondycję współczesnych tekstów fantastyczno-przygodowych dla młodych odbiorców – utworów niejednokrotnie wielowątkowych i wieloadresowych, których esencją jest ukazanie bohatera w niecodziennych sytuacjach.

Choć częste zmiany motywacji fantastycznej oraz oszołomienie mogą sprawić, że dany tekst okaże się dziełem trywialnym, przesadzonym, nastawionym jedynie na spełnianie funkcji rozrywkowych, to wykorzystanie tych samych elementów może także przyczynić się do powstania utworu ambitnego, który pod kostiumem fantastyki i przygody przekazuje prawdę o naszej egzystencji.

odwołania

1. Zob. R. Caillois, *W sercu fantastyki*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 15–18.
2. A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001, s. 11.
3. J. Paclawski, M. Kątny, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Kielce 2004, s. 159.

4. Kategoria przygody, zauważana przez badaczy literatury czwartej, wciąż wymaga ponowoczesnego ujęcia. Interesującym tematem jest właśnie łączenie przygody i fantastyki, które w badaniach naukowych raczej rozdzielano (jak w pozycji Jana Paclawskiego i Marka Kątnego). Dorota Michułka, przyglądając się tekstom fantastycznym, stwierdza, że przygoda wzmacnia napięcie układu fabularnego i może stać się dominantą artystyczną danej opowieści. Zob. D. Michułka, *Kategoria mimesis i poza nią. Góry fantastyczne i ich funkcja w „mapowaniu świata” we współczesnej literaturze dla młodego odbiorcy*, „Wielogłos” 2016, nr 1, s. 44. Ponadto badaczka pisze: „We współczesnym modelu fantasy – tak popularnym w młodzieżowym obiegu czytelnickim – przygoda staje się szczególnie dowartościowana, a mianowicie jest nie tylko usprawiedliwiona, ale i wykorzystana wychowawczo. Literatura fantastyczna, osadzona mocno w aksjologicznym porządku, wprowadza do świata przedstawionego przygodę jako etycznie uzasadnioną powinność i wiąże ją z wielką misją naprawy świata oraz walki ze złem”(s. 50). Ryszard Waksmund w książce *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej. Tematy – gatunki – konteksty* (Wrocław 2000) ubolewa nad degradacją przygody w literaturze realistycznej, tymczasem kategoria ta zyskała na znaczeniu w fantastyce.
5. Zob. G. Skotnicka, *Literatura polska dla dzieci i młodzieży u progu nowego wieku*, Gdańsk 2000, s. 8.
6. O degradacji przygody zob. R. Waksmund, dz. cyt., s. 362–375. Egzystencjalne znaczenie przygody w życiu dziecka podkreśla Jadwiga Szymkowska-Ruszała. Młody człowiek pragnie odrzucać normy i podejmować działania spontaniczne, których „[...] celem jest ucieczka od nudy codzienności i chęć przekraczania dotychczasowych barier bytowych, intelektualnych, fizycznych itp. W doświadczeniu osobniczym dziecka owa sfera prywatności jest bezwzględnie potrzebna i twórcza”. J. Szymkowska-Ruszała, *Przygoda i wartość [w:] Wartości literatury dla dzieci i młodzieży. Wybrane problemy*, red. J. Papużyńska, B. Żurkowski, Warszawa 1985, s. 136.
7. Zob. D. Michułka, dz. cyt., s. 44.
8. Tamże, s. 50.
9. Młodzi odbiorcy, jeśli czytają z własnej woli i dla przyjemności – poza przymusowymi lekturami, często wybierają teksty „przeciw” szkolnej edukacji, m.in. horrory. Zob. D. Świerczyńska-Jelonek, *Jak nastolatki oceniają książki?*, „Polonistyka” 2006, nr 6, s. 76–80. Popularność fantastyki potwierdzają także badania Zofii Zasackiej, która wskazuje, że największy wpływ na spontaniczne wybory lekturowe nastolatków mają nowe trendy na rynku książki, np. powieści fantastyczno-przygodowe zagranicznych autorów takich jak Stephanie Meyer. Zob. Z. Zasacka, *Nastoletni czytelnicy – wspólnota symboliczna i społeczne dystanse [w:] Czytanie – czytelnictwo – czytelnik*,

red. A. Żbikowska-Migoń, współ. A. Łuszpak, Wrocław 2011. Ponadto Internet zapewnia współczesnemu czytelnikowi różne książkowe substytucje, zwykle za pomocą tego medium jest czytana literatura popularna. Zob. Z. Zasacka, *Ciągłość i zmiany w postawach czytelnich młodzieży. (Z ogólnopolskich badań czytelnictwa gimnazjalistów)* [w:] *Między dzieciństwem a dorosłością. Młodzież w bibliotece*, red. A.M. Krajewska, Warszawa 2012. Natomiast Anita Has-Tokarz podjęła wśród młodzieży badania dotyczące odbioru książek i filmów grozy. Ankieta wykazała, że ponad połowa badanych czyta i ogląda horrory. Istotną częścią analizy było wskazanie motywów, dla których odbiorcy sięgają po tego typu teksty. I tu znów należy podkreślić ludyczno-kompensacyjną funkcję horroru, służącego swoistemu oczyszczeniu psychicznemu i symbolicznemu spełnieniu zakazanych pragnień, a także odzwierciadlającego w symbolicznej formie ważne problemy ludzkości. Zob. A. Has-Tokarz, *O przyjemności płynącej z grozy..., czyli dlaczego młodzież czyta i ogląda horrory* [w:] *Homo kreator czy homo ludens? Nowe formy aktywności i spędzania czasu wolnego*, red. W. Muszyński, M. Sokołowski, Toruń 2008, s. 332–344; też, *Spółeczny obieg literatury grozy w uczniowsko-studenckim środowisku*, „Folia Bibliologica” XLIV/XLV 1996/1997, s. 63–81.

10. A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa–Poznań–Toruń 1983, s. 106.

11. Zob. A. Smuszkiewicz, *Czym jest fantastyka? Kłopoty z definicją*, „Polonistyka” 2011, nr 2, s. 10.

12. Fantasy bywa określana mianem fantastyki baśniowej, jednakże, podążając za ustaleniami Smuszkiewicza, uznaję fantasy za „typ literatury fantastycznej, który łączy w sobie cechy wszystkich znanych wcześniej odmian, ale z żadną do końca się nie identyfikuje” (tamże, s. 12). Fantasy czerpie z bogactwa fantastyki baśniowej (związanej z baśnią), ale odznacza się elementami, które kwestionują baśniowy determinizm. O różnych odmianach fantastyki zob. L. Urbańczyk, *Esencja fantastyki*, „Biblioteka. Szkolne Centrum Informacji” 2012, nr 5, s. 4–11.

13. P. Jankowski, *Zjawiska paranormalne w literaturze dla dzieci i młodzieży*, „Guliwer” 2001, nr 2, s. 76–77. Podaję przykład zjawisk paranormalnych w horrorze, gdyż po komercyjnym sukcesie *Koraliny* Neila Gaimana (wydanej w 2002 roku) łatwo zauważyć wzrost liczby wydawanych dla młodego odbiorcy pozycji związanych z estetyką grozy. Elementy grozotwórcze z całą siłą przenikają do różnych typów tekstów, a można nawet wskazać utwory dla dzieci i młodzieży, które zbliżają się do wzorów horroru dla dorosłego odbiorcy, np. Chris Priestley, *Opowieści grozy wuja Mortimera*. Zjawisko grozy w twórczości dla niedorosłych jest wciąż w kręgu zainteresowań badaczy literatury czwartej. Katarzyna Slany przywołuje motyw dziecka grozy, skłonnego do czynienia zła i snucia mrocznych fantazji.

Zob. K. Slany, *Puer Horroris w literaturze i kulturze dziecięcej*, „Kwartalnik Polonistyczny. Konteksty Kulturowe” 2009, nr 1–2, s. 145–156; też, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016. W swojej pracy naukowej zwracam zaś uwagę na monstra spotykane przez dziecięcych bohaterów, przyglądam się także transpozycji formuły horroru i jej medialności. Zob. L. Urbańczyk, *Intermedialność horrorów dla niedorosłych odbiorców* [w:] *Sztuka dziecięca i młodzieżowa a nowe media*, red. M. Wróblewski, E. Kruszyńska, A. Szwagrzyk, Toruń 2015, s. 101–116; L. Urbańczyk-Tulik, *Formuła horroru a współczesna literatura fantastyczna dla dzieci* [w:] *Tropy literatury i kultury popularnej (II)*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Olsztyn 2016, s. 153–168. Z kolei Katarzyna Tałuć przygląda się zjawisku seryjności, popularności takich bestsellerowych cykli jak „Monster High” i saga „Zmierzch”. Zob. K. Tałuć, *Horror w tekstach dla młodego odbiorcy (rekonstruksja badawcza)* [w:] *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2013, s. 41–54. Zaś Joanna Papuzińska wprowadza pojęcia „lęk czytelnicy” i „literatura mroku”, odsyłając do książek naruszających sferę tabu oraz do dzieł odwołujących się do lęku metafizycznego. Zob. J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008; J. Papuzińska, *Atelier strachu* [w:] też, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996, s. 81–88. Sam autor *Wilków w ścianie* i *Koraliny* tak pisał o horrorze: „Opowiadania grozy trzymają się nas najmocniej. Jeśli podczas lektury przebiegł nam po plecach dreszcz, a po jej skończeniu odkrywamy, że powoli zamykamy książkę w obawie, by niczego nie spłoszyć, i nie odsuwamy się ostrożnie, to znaczy, że zostanie z nami po kres czasu”. N. Gaiman, *M jak magia*, tłum. P. Braiter, Warszawa 2007, s. 8. Opowiadania grozy związane są z najbardziej pierwotną emocją – lękiem. Nic więc dziwnego, że groza „panoszy się” w literaturze i badaniach naukowych.

14. Chłopiec w następujący sposób opisuje spotkanie z potworem: „Gdyby moja mama go zobaczyła, pewnie powiedziałaaby, że jest śmieszny – tak samo jak Freddy Kruger z filmu, którego panicznie się bałem, gdy byłem mały. Już dawno zorientowałem się, że pewne rzeczy, które dorośli uważają za śmieszne, dla dzieci są przerażające”. Zob. M. Szczygielski, *Za niebieskimi drzwiami*, Warszawa 2010, s. 116. Warto zastanowić się też nad tym, dlaczego Krwawiec zasługuje na miano jednego z najstraszniejszych potworów literatury dla niedorosłych odbiorców? W 1882 roku ukazało się opowiadanie *Nowa Matka* Lucy Clifford, opisujące historię niegrzecznych dzieci, których matka odeszła, a zastąpiła ją złowieszczą istota o kościstych ramionach, szklanych oczach i drewnianym ogonie. „Opowiadanie Clifford jeszcze dzisiaj, ponad sto lat od jego napisania, przeszywa czytelnika dreszczem, ponieważ odwołuje się do tak pierwotnych emocji.

Wykorzystuje obraz matki – największy obraz miłości i bezpieczeństwa – i przekształca go w mechaniczną grozę”. Zob. A. Boese, *Potomkowie Frankenstein: nauka straszliwa, fantastyczna i osobliwa*, tłum. M. Kittel, Warszawa 2008, s. 178. Do motywu tego odwołał się Neil Gaiman, tworząc wizerunek drugiej matki w *Koralinie* – wiedźma groteskowo przypominała prawdziwą matkę bohaterki, tu oczy zastąpiono guzikami, co symbolizuje utratę duszy i umiejętności okazywania uczuć. Podobnie Krwawiec – to ojciec Łukasza, który po przejściu do innej czasoprzestrzeni został zaatakowany przez demoniczne nici i uległ przepotworzeniu, stając się istotą zdeformowaną i groźną, w niczym nieprzypominającą rodzica, za którym tak tęsknił bohater. Karen Coats, badając twórczość Gaimana pod kątem psychoanalizy, zauważa iż motyw utraty matki (jej miłości i zainteresowania), może wiązać się z pragnieniem oderwania się od rodziców, chęcią usamodzielnienia się. Badaczka zauważa także, że dzieci z opowiadania Clifford były bardzo niegrzeczne i w pewnym sensie zasłużyły na swój los, natomiast nie dotyczy to Koraliny – dziewczynka po prostu nudziła się, a rodzice nie okazali jej wystarczającego zainteresowania. Zob. K. Coats, *Between Horror, Humour, and Hope: Neil Gaiman and the Psychic Work of the Gothic* [w:] *The Gothic in Children's Literature. Haunting the Borders*, red. A. Jackson, K. Coats, R. McGillis (eds.), Nowy Jork 2008. Również Łukasz nie był winny, że spotkała go tak straszna przygoda – zło w horrorach jawi się jako siła działająca przypadkowo i bezwzględnie.

15. M. Szczygielski, *Za niebieskimi drzwiami*, Warszawa 2010, s. 189.
16. Motyw snu jest najważniejszym dla konstrukcji trylogii Silver Kristin Gier. Główna bohaterka, wraz z grupą innych nastolatków, odkrywa, że śniąc, można odwiedzać sny innych osób, a nawet wpływać na nie i je kształtować. W jednej z „sennych” scen ośmieszono założenie młodzieżowych powieści satanistycznych, a tym samym wyśmiano samą formułę horroru. Liv dostaje się do snu znajomego, w którym czworo przyjaciół, na cmentarzu wywołuje demona snu. Bohaterka obserwuje ich z ukrycia i stwierdza „*O Panie Cienia i Mroku* – bez żartów. Jeszcze przed chwilą wszystko to budziło grozę, nie śmiech”. K. Gier, *Silver: Pierwsza księga snów*, tłum. A. Hofmann, Poznań 2016, s. 93. Niechybnie dziewczyna spada z drzewa i ląduje w miejscu, w którym miał objawić się demon. Przeprowadzający rytuał Artur zapytał: „Powiedz swoje imię, albo... *abeas in malam crucem!*”. Liv zastanawia się: „Albo... co? Zniknij w złym krzyżu? Ach, to haniebne, że tak krótko miałam łacinę. Jak głupia sądziłam, że do niczego mi się nie przyda. Przez chwilę walczyłam z pokusą, by odpowiedzieć z równie wielkim namaszczeniem (a przy tym sprytnie zabłysnąć jedyną łacińską sentencją, jaką znałam), rzucając przykładowo: «O niegodny, jam jest kuzynką Pana Cienia i Mroku, a *in dubio pro reo*», ale niestety Grayson i Henry wiedzieli, kim jestem”. Tamże, s. 95. Finalnie wielokrotnie

wspominany demon nie pojawia się, toteż nie dochodzi do zmaterializowania się grozy niesamowitego w potwornym bycie (brak horroru). Fantastyka powieści opiera się na podróżowaniu po snach, a równie ważnym wątkiem stają się codzienne rozterki siostr Silver (przeprowadzka, pierwsza miłość, itp.).

17. T. Trojanowski, *Stroiciel*, Łódź 2014, okładka, s. 4.
18. Tamże.
19. Horror bywa postrzegany nie tylko jako odmiana fantastyki, ale także jako struktura ponadgatunkowa lub gatunek synkretyczny (jednym z jego tworzyw jest baśń). Anna Gemra używa także określenia „typ oddziaływania”. Zob. A. Gemra, *Doświadczenia grozy. Kilka słów o horrorze*, „Prace Literackie” 2001, nr 39, s. 183. Natomiast Jakub Z. Lichański proponuje nazwę „gatunek eklektyczny” lub „metagatunek”. Zob. J.Z. Lichański, *Literatura s.f. & fantasy: pogranicze genologii, retoryki i intertekstualności* [w:] *Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane Tadeuszowi Żabskiemu w 70 rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2006, s. 461.
20. T. Trojanowski, dz. cyt., s. 70.
21. Tamże, s. 10.
22. Tamże, s. 121.
23. D. Brzostek, *Problem motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej* [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Toruń 2005, s. 16.
24. Tamże, s. 33.
25. Tamże, s. 54.
26. O różnych przedstawieniach monstrów w literaturze fantastycznej dla niedorosłych zob. L. Urbańczyk, O. Pajęczkowski, *Między grozą a komizmem. Potwór bohaterem opowieści dla dzieci* [w:] *(Przed)szkolne spotkania z lekturą*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2015, s. 349–361.
27. N. Carroll, *Filozofia horroru albo Paradoxy uczuć*, tłum. i posł. M. Przylipiak, Gdańsk 2004, s. 37.
28. W. Moers, *Rumo i cuda w ciemnościach*, tłum. K. Bena, Wrocław 2008, s. 49–50.
29. „Obrzydliwość, to druga płaszczyzna – obok grozy, – na której wspiera się porządek estetyczny wyróżniający formułę horroru” – pisze Anita Has-Tokarz w kompendium poświęconym twórczości grozy. Zob. A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 220. I choć twórcy dążą do wywołania szoku, to reakcja na dany obraz wynika z indywidualnej wrażliwości odbiorcy. Na marginesie tych rozważań warto dodać, że teksty wzbudzające takie emocje jak lęk i obrzydzenie, mogą zostać uznane za horror, nawet jeśli nie pojawią się w nich elementy fantastyczne, tj. potwór czy zjawiska paranormalne. O tym, że fantastyka jest elementem możliwym, ale niekoniecznym dla horroru zob. A. Gemra, *Gabinety*

- strachu. *O horrorze w sztuce i literaturze*, „Literatura Ludowa” 2000, nr 2, s. 31–33. Jednakże dla niniejszego artykułu właściwe jest postrzeganie horroru jako typu fantastyki.
30. W tworzeniu fantastycznych światów chodzi o koncepcję zgoła paradoksalną. Otóż „świat alternatywny jest bardziej realny niż świat rzeczywisty, a narrator dąży wręcz do przekonania czytelnika, że świat fantastyczny jest jedynym prawdziwym”. Zob. K.M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015, s. 35.
 31. O różnicach między baśnią a fantastyką zob. m.in. Marek Pustowaruk – M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantastyki jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009, s. 57–70; Grażyna Lasoń – G. Lasoń, *Baśń a fantastyka – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka” 1984, nr 9, s. 51.
 32. We *Wrotach* John Connolly opisał atak piekielnych sił na małe miasteczko podczas uroczystości Halloween, co sprawia, że ludność nie od razu zdaje sobie sprawę z powagi zagrożenia. Do walki z demonami staje Samuel i jego szkolni koledzy, a także naukowcy, którzy zauważyli anomalię w działaniu Wielkiego Zderzacza Hadronów (urządzenie zarejestrowało pojawienie się szczeliny do piekieł).
 33. P. Beręsewicz, *Na przykład Małgośka*, il. M. Kanios-Stańczyk, Łódź 2008, s. 109.
 34. Krystyna Kuliczowska uważała, że „fantastyka grozy w formie «czystej» rzadko trafia do młodego czytelnika, chyba że będzie to groza złagodzona przebiegami (duchy w prześcieradle), ale wtedy nie można mówić o fantastyce”. Zob. K. Kuliczowska, *Baśń i metafora* [w:] *Baśń i dziecko*, oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 57.
 35. K. Ohlsson, *Szklane dzieci*, tłum. A. Topczewska, Poznań 2016.
 36. Przykładem naukowej fascynacji międzykulturowością jest tom *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, A. Zok-Smoła, Katowice 2014.
 37. K. Koziół, *Przemiany literatury przygodowej dla dzieci i młodzieży. Od powieści podróżniczej do kryminału i horroru* [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży po roku 1980*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 188.
 38. J. Paclawski, M. Kątny, dz. cyt., s. 105.
 39. M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 172.
 40. Y. Leffler, *Współczesny horror jako gra satysfakcji*, tłum. L. Karczewski [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 49.
 41. A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 231.
 42. Zob. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 175–241.
 43. M. Rogoż, *Fantastycznie obecne. Anglojęzyczne bestsellerowe cykle powieściowe dla dzieci i młodzieży we współczesnej polskiej przestrzeni*

medialnej, Kraków 2015, s. 243. O kategorii oszołomienia zob. także A. Ungeheuer-Gołąb, *Ilinx jako kategoria odbioru utworów fantastycznych dla dzieci* [w:] *Lokalnie – Globalnie. Relevant cross cultures*, red. J. Deszcz-Tryhubczak, M. Oziewicz, A. Zagrzycka, Wrocław 2009, s. 231–243.

44. Alicja Baluch proponuje, by kategorię tę odnosić przede wszystkim do baśni magicznych, baśni fantastycznych i powieści fantazmatycznych (tekstów otwierających nowe, imaginacyjne krainy). Natomiast innym gatunkom odpowiadają kategorie, a właściwie typy zabaw, które mogą pomóc odczytać strukturę świata tekstu: *agon* (współzawodnictwo) – powieści kryminalnej i agoralnej, *alea* (sytuacja losowa) – powieści przygodowej, fantasy i horrorowi, *mimicra* (naśladownictwo) – powieści obyczajowej, historycznej i inicjalnej. Zob. A. Baluch, *Trzeba sięgnąć do źródeł, by zrozumieć najnowsze powieści fantazmatyczne i agoralne* [w:] *taż, Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Kraków 2003, s. 102–115.

Krzysztof Rybak

A Jew and a Refugee. Significant Narrative Similarities in Polish Children's Literature of the Last Decade

Uniwersytet Warszawski

summary

The main aim of the article is to compare Polish texts about the new themes in children's literature: the Holocaust and refugee migration. Compositional similarities of their literary representations are striking: a child character, presented as a victim, is rejected by many, but still receives help from people, what guarantees peaceful living in new surroundings. Similarities between the creation of space, time and action are noticeable as well. The analysis showing strong resemblance of the refugee crisis and the Holocaust narrations concludes in the alignment of those two: the importance of the first rises, while the latter loses its "uniqueness" called by some researchers. Strong similarity between the two representations certainly influences the readers' moral development, emphasising the universal aspect of the suffering and the tragedy of war, as well as teaching tolerance, sensibility, and responsibility.

keywords

Shoah, Holocaust, migration, refugees, narrative, Polish children's literature

streszczenie

Celem artykułu jest porównanie polskich utworów traktujących o nowych dla literatury dziecięcej tematach: Zagładzie i uchodźstwie. Konstrukcyjne paralele między ich fabularnymi realizacjami są uderzające. Bohater dziecięcy, będący ofiarą, spotyka się z niechęcią ze strony części społeczeństwa, choć nadal może liczyć na pomoc innych, dzięki którym odzyskuje spokojne życie w nowym otoczeniu. Pomiędzy opisami przestrzeni, czasu i akcji także występują analogie. Przeprowadzona analiza, wykazująca silne podobieństwo narracji dotyczących kryzysu uchodźczego i Zagłady, pozwala wyciągnąć wnioski o zrównaniu obu wydarzeń. Ranga i znaczenie pierwszego nabiera większej wagi, drugiemu natomiast odbiera się, postulowaną przez niektórych badaczy, „wyjątkowość”. Podobieństwo obu zjawisk niewątpliwie wpływa również na kształtowanie postaw moralnych czytelników, wskazując na uniwersalność cierpienia i tragedii wojny, a także udziela lekcji tolerancji, wrażliwości i odpowiedzialności.

słowa kluczowe

Zagłada, Holokaust, migracja, uchodźcy, narracja, polska literatura dziecięca

biogram

Krzysztof Rybak – doktorant na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie kieruje projektem „Oczami dziecka. Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej po roku 1989” (2016–2020) finansowanym przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach programu „Diamantowy Grant”.



Żyd i uchodźca

Znaczące powinowactwa narracyjne w polskiej literaturze dziecięcej ostatniej dekady¹

Temat uchodźców, niezwykle ważny politycznie i popularny w polskich mediach od kilku lat, pojawił się w rodzimej literaturze dziecięcej w 2016 roku². Podejmujące go teksty spotkały się z dużym zainteresowaniem krytyki literackiej (m.in. konkurs Książka Roku 2016 Polskiej Sekcji IBBY), a jeden z numerów magazynu „RYMS” w całości poświęcony został kwestii uchodźców i międzykulturowości w literaturze dziecięcej³. Wydanie otwierają rozważania Eweliny Rąbkowskiej pt. *Zwierzęcy uchodźcy w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Autorka zwraca w nim uwagę na kategorię „śmieciovłości”, która jest

etykietą nadawaną ze względu na rasę [...], pochodzenie, bezużyteczność w danej społeczności [...]. W dyskursie kulturo-

wym jest często odnoszona do ludzi bezdomnych – w tym przybyszów, obcych, jakimi są uchodźcy. W czasie drugiej wojny światowej byli do niej zaliczani Żydzi poprzez odwołania do teorii czystości rasowej⁴.

Podobnie jak Rąbkowską, mnie również uderzyło skojarzenie sytuacji Żydów czasu Zagłady i współczesnych uchodźców, szczególnie zaś paralele obecne w polskiej literaturze dziecięcej. Właśnie porównaniu polskich utworów traktujących o nowych tematach literatury „bezzprzymiotnikowej”, a więc Zagładzie i uchodźstwie, będzie poświęcony niniejszy artykuł⁵.

Podjęmowanie opowieści o Zagładzie skierowanych do młodego czytelnika to zjawisko zauważalne zwłaszcza od końca pierwszej dekady XXI wieku. Co prawda już wcześniej, na przełomie lat 60. i 70., wątki te pojawiały się w polskiej literaturze dziecięcej (np. *Sprawa Honoru* Marii Kann i *Żołnierze i żołnierzyki* Anny Kamieńskiej⁶), jednak prawdziwy *boom* nastąpił w 2012 roku, narodowym roku Janusza Korczaka. Wówczas ukazały się *Pamiętnik Blumki* Iwony Chmielewskiej, *Jest taka historia* Beaty Ostrowskiej czy *Po drugiej stronie okna* Anny Czerwińskiej-Rydel⁷. Wcześniej wydano *Kotkę Brygidy* Joanny Rudniańskiej i *Szlemieła* Ryszarda Marka Grońskiego⁸. Później premierę miały *Bezszenność Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali, *Arka czasu* Marcina Szczygielskiego, *XY* Rudniańskiej, *Wszystkie moje mamy* Renaty Piątkowskiej, *Ostatnie piętro* Ireny Landau i *Rutka* Joanny Fabickiej⁹. Wiele z wymienionych tytułów otrzymało prestiżowe nagrody, w tym tytuł Książki Roku Polskiej Sekcji IBBY czy nagrodę w konkursie im. Astrid Lindgren Fundacji „ABCXXI – Cała Polska czyta dzieciom”¹⁰.

Mimo nieustającej obecności tematu Zagłady w literaturze dla młodego odbiorcy, w ostatnim czasie w polskiej prozie dziecięcej poświęconej historii dominują – obok przeszłości dawnej¹¹ – opowieści związane z kryzysem uchodźczym. W 2016 roku ukazały się *Wędrówka Nabu* Jarosława Mikołajewskiego, *Teraz tu jest nasz dom* Barbary Gawryluk, *Hebanowe serce* Renaty Piątkowskiej,

Kot, który zgubił dom Ewy Nowak, *Kot Karima i obrazki* Liliany Bardijewskiej i *Chłopiec z Lampedusy* Rafała Witka¹². Wybrane tytuły również zdobyły uznanie krytyki literackiej, otrzymały nagrody i wyróżnienia¹³. W roku 2017 premierę miała tylko jedna książka poruszająca omawiany temat – *Moje cudowne dzieciństwo w Aleppo* Grzegorza Gortata¹⁴. Warto jednak zaznaczyć, że polski czytelnik mógł spotkać się z podobnymi historiami już wcześniej. W 2006 roku Kultura Gniewu wydała *Przybysza* Shauna Tana, a tuż przed publikacją *Wędrówki Nabu* ukazało się tłumaczenie *Podróż* Franceski Sanny¹⁵. O ile *Przybysz* może być skierowany zarówno do dziecięcego, jak i dorosłego odbiorcy (na ten problem wskazuje Michał Zając, a za nim Magdalena Sikorska¹⁶), o tyle książka Sanny to utwór jednoznacznie skierowany do dziecka. Świadczą o tym: obecność bohatera dziecięcego, kolorowe ilustracje, prosty język i przystępna narracja. Co więcej, wiele łączy *Podróż* i pierwszy polski utwór literatury dziecięcej o uchodźcach, będący reakcją na kryzys uchodźczy, czyli *Wędrówkę Nabu* Mikołajewskiego¹⁷. Obie historie rozpoczynają się wraz z nastaniem wojny, a niespokojna sytuacja i zagrożenie życia zmuszają główne bohaterki do wyruszenia w „podróż” lub „wędrówkę” ku lepszemu. Niestety droga ta usiana jest wieloma przeszkodami, zarówno fizycznymi (ogrodzenia, woda, ale również ludzie – strażnicy, żołnierze), jak i psychicznymi (strach, niepewność, brak porozumienia z innymi). Obie kończy, jak się wydaje, bezpieczne dotarcie do „lepszego świata”, choć przyszłość bohaterów pozostaje niepewna.

Właśnie taką, skrótowo zarysowaną, narrację o uchodźstwie (pozostałe teksty opierają się na podobnym schemacie) pragnę zestawić z opowieściami o Zagładzie, w których śledzimy losy dziecka-ofiary, stawiającego czoła potwornym niemieckim żołnierzom i – dzięki pomocy innych – znajdującego wreszcie bezpieczne miejsce, w którym czeka na zakończenie wojny¹⁸. Konstrukcyjne paralele między literackimi realizacjami obu tematów są uderzające, co przedstawię w dalszej części artykułu. W tym miejscu należy zaznaczyć, że oczywiście nie wszystkie polskie teksty o Zagładzie

bazują na opisanym schemacie. Z utworów wymienionych powyżej wybrałem *Bezsensność Jutki*, *Arkę czasu* i *Wszystkie moje mamy*, w których głównym bohaterem jest żydowskie dziecko żyjące w getcie i wyprowadzone w pewnym momencie na „aryjską” stronę, gdzie zyskuje szansę przeżycia. Z publikacji o uchodźcach wykluczyłem *Moje cudowne dzieciństwo w Aleppo* (którego akcja dzieje się w tytułowym mieście, a tekst kończy wyruszenie przez bohaterów w podróż) oraz *Kota, który zgubił dom*, ponieważ głównym bohaterem jest zwierzę¹⁹. A zatem materiał badawczy stanowi osiem tekstów: *Bezsensność Jutki*, *Arka czasu*, *Wszystkie moje mamy*, *Wędrówka Nabu*, *Teraz tu jest nasz dom*, *Hebanowe serce*, *Kot Karima i obrazki* oraz *Chłopiec z Lampedusy*.

Zestawienie literackich realizacji tematów Zagłady i uchodźstwa pozwoli odpowiedzieć na pytanie, jak pokrewieństwo obu narracji wpływa na odbiór czytelniczy i możliwość utożsamienia się czytelnika z bohaterem oraz wykształcenie w nim empatii wobec cierpienia innych. Celem artykułu jest więc wskazanie na powinowactwa narracyjne, których obecność może świadczyć o tym, że „nowy” temat literatury dziecięcej wywodzi się z powstających wcześniej utworów. Ponadto warto zastanowić się nad możliwymi konsekwencjami podobnej reprezentacji motywu Zagłady i kryzysu uchodźczego oraz nad tym, w jaki sposób zależność między ich ukazaniem może wpłynąć na niedorosłego czytelnika.

Aby zrealizować opisany zamysł, podczas analizy odwołam się do rozpoznań poczynionych w obrębie badań narratologicznych, które pozwolą na wyróżnienie charakterystycznych elementów narracji. Opierając wywód na konkretnych przykładach, będę dążył ku opisom ogólnym, by łatwiej wskazać struktury opowieści o Zagładzie i uchodźstwie oraz zachodzące między nimi podobieństwa. Jedną z czołowych badaczek zajmujących się narratologią w obszarze literatury dziecięcej jest Maria Nikolajewa, autorka m.in. *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature* (2000) czy *The Rhetoric of Character in Children's Literature* (2002)²⁰. W swojej artykule *Beyond the Grammar of Story, or How Can Children's Literature Criticism*

Benefit from Narrative Theory? w skrótovej formie zwraca uwagę na największe zalety, jakie badaniom nad literaturą dziecięcą przynosi narratologia²¹. Autorka zaznacza, że w literaturoznawstwie ogólnym odchodzi się od tej metody, ponieważ wydaje się ona przestarzała i nieprzystająca do coraz bardziej skomplikowanych twórców literackich. Nikolajeva twierdzi, że w przypadku literatury dziecięcej powinno być odwrotnie, z reguły bowiem jest ona mniej skomplikowana niż powieść „bezprzymiotnikowa”. Nie znaczy to, że teksty dziecięce są proste konstrukcyjnie, ale w przypadku tego typu utworów zastosowanie narratologii może przynieść znaczące efekty dla rozwoju badań nad literaturą. Analizując opowieści o Zagładzie i uchodźstwie, skupię się na kilku obszarach zainteresowania narratologii: na kreacji postaci i ich wzajemnych relacjach oraz tworzeniu przestrzeni i czasu.

W obu grupach tekstów kilku-, kilkunastoletnie dziecko występuje w roli ofiary. Żyje w strasznych warunkach, ograniczone murami getta lub na terenie terroryzowanym wojną, gdzie często panuje głód. Nierzadko tragiczna sytuacja odbiera dzieciom członków rodziny. Rodziców nie ma Rafał z *Arki czasu* i tytułowa bohaterka *Bezsensowności Jutki*; mama Szymona z *Wszystkich moich mam* umiera niedługo po tym, jak chłopiec zostaje wyprowadzony z getta przez Irenę Sendlerową. Podobnie dzieci-uchodźcy tracą kontakt z członkami rodziny: Nabu wyrusza w wędrówkę samotnie, bo rodzice nie chcą tego zrobić; Omenka z *Hebanowego serca* czeka wraz z mamą, aż tata pewnego dnia również przeprawi się przez morze i do nich powróci; Tandżin – tytułowy *Chłopiec z Lampedusy* – ląduje na wyspie sam; ojciec Karima zostaje w Damaszku, a rodzina bez niego rusza w podróż; dziadkowie Romka i Mikołaja nie chcą wyjeżdżać z Ukrainy. Dziecięcy bohaterowie posiadają więc najczęściej jednego rodzica lub opiekuna (dziadka, babcię) i, by przetrwać, muszą polegać na pomocy innych. Wtedy też na horyzoncie pojawia się – niczym *deus ex machina*, jak pisze Nikolajeva – postać dorosła, która przynosi rozwiązanie i załagodzenie kryzysowej sytuacji²². Rodzinie Szymona ze *Wszystkich moich mam*

pomaga siostra Jolanta, czyli Irena Sendlerowa. To ona przynosi ubrania, jedzenie i lekarstwa, a także organizuje wyprowadzenie chłopca na „aryjską” stronę. Tandzinowi, który samotnie trafia na plażę Lampedusy, pomaga jak może główna bohaterka Andżelika, jednak nie jest ona w stanie przeciwstawić się włoskim służbom porządkowym, które zatrzymują chłopca. Dopiero dorosły, pan Pallaferi otacza Tandżina opieką, również w sposób formalny, aż do czasu odnalezienia jego biologicznych rodziców. Ukraińskim chłopcom z *Teraz tu jest nasz dom* pomaga Anna Dymna, która zdobywa dla ich rodziny nowe mieszkanie, a w dodatku Romek i Mikołaj otrzymują od niej rowery, identyczne jak te, które mieli w Doniecku:

– Identyczne mieliśmy! – zawołałem. – Skąd pani wiedziała?

– A bo widzisz, ja to jestem taką trochę wróżką, trochę czarownicą, różne rzeczy wiem – uśmiechnęła się pani Anna²³.

Niemal magiczne zdolności, które przypisuje sobie w sposób metaforyczny bohaterka, można powiązać właśnie ze wspomnianą już figurą *deus ex machina*, realizowaną w literaturze dziecięcej przez postać dorosłego, rozwiązującego wszelkie problemy i przywracającego ład. Warto zaznaczyć, że bohaterowie dziecięcy są właściwie pozbawieni sprawczości – niemal za każdym razem to decyzja dorosłych sprawia, że rozpoczyna się niebezpieczna przeprawa do lepszego świata, gdzie znajdą bezpieczny dom²⁴.

W kontrze do pozytywnych, wręcz wyidealizowanych, postaci dorosłych stoją ich odczłowieczeni, przerażający antagoniści. W polskiej literaturze dziecięcej tradycja ukazywania niemieckich żołnierzy w potworny sposób sięga co najmniej roku 1919, kiedy Bronisława Ostrowska w *Bohaterskim misiu* pisała o żołnierzach pruskich: „straszliwe stwory, z innej planety przybyłe”²⁵. W opowiadaniu *Czy wojna jest dla dziewczyn?* Pawła Beręsewicza głównej bohaterce Eli gestapowiec kojarzy się z wilkiem z baśni o Czer-

wonym Kapturku²⁶. Podobnie jest w *Bezsenności Jutki* – tytułowa bohaterka pod wpływem opowieści dziadka o kreteńskich przygodach Tezeusza zaczyna postrzegać getto jako labirynt, a goniący ją nazista staje się Minotaurem²⁷. Natomiast w powieści Szczygielskiego lektura *Wehikulu czasu* Herberta G. Wellsa sprawia, że jej czytelnik Rafał opisuje Niemców jak Morloków – przerażające i ciemne istoty zamieszkujące fantastyczny świat. Nabu na swojej drodze spotyka monstrualnych żołnierzy, potwornych strażników i strasznych policjantów. Zbliżone swym charakterem opisy można znaleźć w *Podróży Sanny*, dziele silnie korespondującym właśnie z książką Mikołajewskiego, bowiem autorzy obu tekstów nawiązują do konwencji baśni: uniwersalizują opowieści, osadzając fabułę w pozbawionych konkretności miejscu i czasie.

Słowo „podróż” określa najważniejszy element narracyjny analizowanych przeze mnie tekstów. Podróż jest niebezpieczna i ryzykowna, a mimo tego ludzie decydują się ją podjąć z powodu tragicznej sytuacji, w jakiej się znajdują. Nad wszystkimi bohaterami powieści o Zagładzie, którzy mają zostać wyprowadzeni na „aryjską” stronę, wisi groźba wykrycia, stąd liczne przygotowania (nauka katolickich modlitw, przywrócenie pewności siebie odebranej w getcie, czasem nawet zabiegi kosmetyczne). Szymon zostaje przetransportowany w bagażniku samochodu, a inni bohaterowie wyprowadzeni również przez samą Irenę Sendlerową²⁸. Jutka opuszcza getto wraz z ciotką, choć zagrożeniem stają się dla nich zwykli mieszkańcy Łodzi, zaczepiający bohaterki w tramwaju. Podróż Rafała przez Warszawę to niebezpieczny „spacer” z przewodniczką Stellą, która sprawnie unika czyhających na chłopca „Morloków”.

Podobnie niebezpiecznej podróży doświadczają uchodźcy, choć do pokonania mają często większe odległości. Opowieść o wędrowce to element każdego utworu. Jak wspomina Tandzin:

Płynęliśmy łodzią. [...] Dużo osób. Cztery dni i cztery noce. Zabłądziliśmy. Woda się skończyła, jedzenie się skończyło. Łódź przeciekała. [...] Uciekaliśmy. Czwartego dnia rano zoba-

czyliśmy wyspę. Daleko. Wszyscy zaczęli skakać, cieszyć się. Łódź się przewróciła. Wpadłem do wody. [...] Trzymałem się kawałka deski, machałem nogami. Prąd zaniósł mnie blisko portu. Dopłynąłem do brzegu. Byłem bardzo głodny [...] ²⁹.

Podobnie wygląda podróż w *Hebanowym sercu* – tych, którzy nie utonęli, udało się wyłowić włoskiej straży przybrzeżnej i przetransportować do ośrodka dla uchodźców na Lampedusie. Co ciekawe, również krajobraz, zwykle nieożywiony, nabiera cech monstrum. W *Chłopcu z Lampedusy* mówi się o „Wielkim Potworze z Wodorostów”, który „w ciągu dnia wydaje z siebie westchnienia, szумы i bulgoty, a w nocy wstaje i robi wielkie fale...” ³⁰. Podobną bestię spotykamy w *Wędrownce Nabu*:

Było jej zimno i strasznie. O jej nogi ocierały się jakieś glutowate stworzenia. Do jej pleców próbowały przykleić się czyjeś macki. Dwukrotnie ostre szczęki chciały wgrzyźć się w jej palce u stóp ³¹.

Główną przeszkodą dla bohaterów, często o wiele trudniejszą do pokonania niż morze, staje się mur lub ogrodzenie, dzielące świat na dwie części: straszne „tu” i bezpieczne „tam” ³². Granica getta jest przytłaczająca, wewnątrz kłębi się mnóstwo ludzi, stały nadzór i zamknięcie wpływają na psychikę bohaterów tęskniących za wolnością i tym, co poza murami. Także w wędrownce uchodźców przestrzeń jest jasno podzielona na dwa światy:

- Granica – ktoś mówi.
- Zamknięte – mówi drugi ktoś.
- Muszą otworzyć – mówi trzeci ktoś.

Nie otwierają. Wszyscy siadają. Ciemność. [...] Tak do rana. Budzą się pod suchym drzewem przy płocie z drutu. Za drutami – granica. Za drutami – droga. Za drutami – słońce. Pilnuje go żołnierz z karabinem ³³.

Również w tekście Gawryluk, którego bohaterowie uciekają woj-
skowymi samolotami z Doniecka do Polski, podkreślona zostaje
fizyczna granica, na którą natrafia rodzina:

Szybkim krokiem przeszliśmy przez osiedle. [...] Nagle przed
nami wyrosła jakaś dziwna plątanina metalu, szkła i gruzu.

– To supermarket – powiedział tata. – Tyle po nim zostało.
Musimy jakoś obejść to gruzowisko, nawet nie wiedziałem,
że nie ma tu przejścia. [...]

– Dzieci, szybciej! – poganiał nas tata. – Jeszcze ta ulica,
zakręt i będziemy na miejscu. Musimy biec, robi się niebez-
piecznie³⁴.

Wybrane teksty o Zagładzie kończą się dla bohaterów w różnym
momencie: Jutka wychodzi z getta i nie wiadomo, co dzieje się
dalej; Rafał spędza pozostałe lata wojny u starszej pani; Szymon
czeka końca wojny w domu w Otwocku, gdzie ukrywają się inne
dzieci. Podobny zabieg stosuje Piątkowska w *Hebanowym sercu* –
ośrodek dla uchodźców staje się miejscem, gdzie autorka ustami
innych dziecięcych bohaterów prezentuje historie podobne do tej,
jaką przeżył Omenka (tak było też we *Wszystkich moich mamach*)³⁵.
Odnalezienie przez bohaterów bezpiecznego, nowego domu, jak
wskazują autorzy, nie oznacza dla nich całkowitego pozbycia się
problemów:

Dom za rzeką. Ich dom! Pokój, drugi pokój, kuchnia, ogród.
[...] W oknach – firanki. W kuchennych szafkach – talerze
i szklanki. Na pierwszym piętrze – sąsiedzi. Prawdziwy dom!

– Naprawdę na nas czekali – mówi mama.

Na górze – stukot czerwonych pantofelków. I rozgniewany
męski głos:

– Trzymaj się z daleka od tych przybłędów!

– Nie wszyscy czekali – mruczy Biss³⁶.

W *Teraz tu jest nasz dom* bohaterowie nie mogą wrócić do Doniecka, a opowiadanie kończy znacząca wymiana zdań między synem a ojcem:

– A kiedyś ta wojna się skończy? – zapytałem.

– Na pewno. Ale nie wiemy kiedy. Nie wiadomo, co się tam jeszcze będzie dziać, bo ta wojna to nie film, to nie zabawa, to nie komputerowa gra. Ta wojna jest prawdziwa. Teraz tu jest nasz dom³⁷.

Nikolajewa pisze o happy-endzie jako jednym z kluczowych elementów literatury dziecięcej. Badaczka podkreśla, że takie przekonanie jest częste, choć nieprawdziwe – raczej życzeniowe. Tak naprawdę coraz więcej powieści dziecięcych i młodzieżowych posiada niejednoznaczne zakończenie, najczęściej otwarte, bowiem, tak jak dzieje się to w omówionych utworach, fabuła zostaje rozwiązana, jednak konflikt wewnętrzny (psychologiczny) bohatera – nie³⁵. W perspektywie przyszłości zarówno Żydzi ukrywający się po „aryjskiej” stronie, jak i uchodźcy żyjący w ośrodkach lub własnych, nowych domach, będą musieli sprostać wielu przeciwnościom, na które zwraca uwagę, chociażby w przytoczonym fragmencie, Bardijewska. Warto pamiętać, że trudno także mówić o szczęśliwym finale, w sytuacji, gdy sąsiedzi, członkowie rodziny i przyjaciele zginęli, a w rodzinnych stronach panuje wojna, co jednak rzadko sygnalizuje sam bohater czy narrator.

Najbardziej angażujące odbiorcę wydaje się zakończenie *Wędrówki Nabu*, w którym autor zwraca się do czytelnika, sugerując, że to w jego rękach jest los tytułowej bohaterki:

Połowa tłumu pokazywała domy, połowa morze. A raczej nie wskazywała, tylko wskazuje. Teraz. Bo to jest właśnie ta chwila. Kiedy minie ta właśnie chwila, Nabu pójdzie się ogrzać i wypocząć. Albo znów wejdzie do wody³⁹.

Właśnie te słowa podkreślają niezwykle ważną rolę odbiorcy, młodego czytelnika, do którego pisarze adresują swoje utwory poruszające tzw. „trudne tematy”⁴⁹.

By podsumować dotychczasowe rozważania, należy zaznaczyć, że narracje o Holokauście i kryzysie uchodźczym, obecne w polskiej literaturze dziecięcej, wykazują podobieństwa w obrębie kreacji postaci, zarówno głównych bohaterów niedorosłych (przedstawionych jako bezsilne ofiary), jak i dorosłych – tych niosących pomoc (*deus ex machina*), a także ich groźnych antagonistów (niemieccy żołnierze, strażnicy graniczni). Jednym z najważniejszych wydarzeń fabularnych obu rodzajów tekstów jest podróż, przekroczenie pewnej granicy (mur getta, ogrodzenie na granicy państw) i przedostanie się do lepszego świata. Mimo niewątpliwego powodzenia wędrówki, żaden z tekstów nie kończy się klasycznym happy-endem. Trudna sytuacja bohatera pozostaje nie w pełni rozwiązana. Często też narrator odwołuje się pośrednio do czytelnika, w którego rękach „spoczywa” niejako los protagonistów.

Podobieństwo obu narracji – dotyczących Zagłady, jak i uchodźstwa – którego starałem się dowieść, niesie za sobą konsekwencje w odbiorze czytelniczym. Po pierwsze, uchodźcy przypominają Żydów ściganych przez militarny reżim. Tak jak oni muszą uciekać przed zagrożeniem, które zdaje się urastać do rangi monolitu (podobnego nazizmowi). W związku z tym można zaobserwować paralelne ujęcia potwornych strażników w XXI wieku i żołnierzy z czasów III Rzeszy. Co za tym idzie, zarówno siły bezpośrednio zagrażające życiu bohaterów w ich pierwotnym środowisku (np. tzw. Państwo Islamskie), jak i te europejskie, stojące na straży granic Unii, są równie groźne. Po drugie, uchodźcy stają się wspólnotą pozbawioną indywidualnych osobowości i historii. I choć prezentowani są, podobnie jak w mediach, jako wielka masa ludzi, autorzy podkreślają przynależność narodową swoich bohaterów – Tandżin jest z Erytrei, Karim z Syrii, co pozwala nadać im bardziej konkretną, jednostkową tożsamość. Dotyczy to jednak tylko postaci głównych, często tytułowych. Po trzecie, sam kryzys uchodźczy

przypomina Zagładę rozumianą jako sytuację graniczną, w której bezbronni ofiary są pozostawione same sobie i próbują ratować się wszelkimi możliwymi sposobami, choć – mimo wielu starań – nie mają wpływu na powodzenie podróży. Te wszystkie elementy zasadniczo oddziałują na czytelnika. Ukazanie bezbronnych postaci dziecięcych i prezentacja świata przedstawionego z perspektywy dziecka ułatwia utożsamienie się z bohaterem, bowiem podobna jest funkcja powieści mówiących o obu tematach. Ich lektura stanowić ma naukę tolerancji, wrażliwości i odpowiedzialności⁴¹. Jest to szczególnie ważna lekcja w obliczu silnych nastrojów antyimigranckich, bazujących na stereotypach, uprzedzeniach, uogólnieniach i założeniu o „złej woli” migrantów. Warto zaznaczyć, że również w kulturze masowej i przekazach medialnych Zagłada i uchodźstwo są często ze sobą zestawiane⁴².

Zaprezentowane powyżej paralele łączące literackie przedstawienia Zagłady i kryzysu uchodźczego chciałbym skonfrontować z obecną w dyskursie naukowym o Holokauście kwestią jego „wyjątkowości”, wielokrotnie komentowaną i wciąż nierozwiązaną⁴³. Barbara Engelking w pracy *„Czas przestał dla mnie istnieć...”. Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej* pisze, że „w doświadczeniu getta jest wiele cech uniwersalnych, które są wspólne lub podobne w różnych katastrofach”⁴⁴. Jej stanowisko, wpisujące Zagładę w kontekst innych ludobójstw, pozwala na traktowanie Holokaustu jako wydarzenia porównywalnego z innymi, jemu podobnymi, a oddalonymi w czasie o kilkanaście, kilkaset lub kilka tysięcy lat. Z drugiej strony wydarzenie to, traktowane jako definitywna cezura historii świata, stawia – w opinii niektórych – na ostrzu noża wiele aspektów twórczości człowieka⁴⁵. Nie dziwi więc, że to właśnie kwestia „wyjątkowości”, jak stwierdzają Alan Milchman i Alan Rosenberg, „jest [...] najbardziej dokuczliwą i wprowadzającą podziały, jedną z kwestii najbardziej skłaniających do debat zwolenników i podnoszących emocjonalną temperaturę dyskusji”⁴⁶. Badacze analizują dyskurs „wyjątkowości”, podkreślając jego niezwykle ważną wagę w debacie naukowej i prezentując trzy grupy:

trywialistów, absolutystów i kontekstualistów. Pierwsza postrzega tę kwestię jako nieważną, traktując Zagładę jako wydarzenie wyjątkowe na takiej samej zasadzie, jak wyjątkowe i niepowtarzalne jest każde zdarzenie historyczne. Absolutyści silnie obstają przy „wyjątkowości”, twierdząc, że nic, co było wcześniej, nie stanowi precedensu i nie przypomina Holokaustu, a co za tym idzie – jest to zdarzenie niepodlegające porównaniu i ocenie. Kontekstualiści to grupa niechętna pozostałym, wyróżniająca Zagładę spośród innych ludobójstw, jednak analizująca ją w kontekście historycznym, przy czym wielu z jej członków twierdzi, że porównywalność nie wyklucza wyjątkowości¹⁷.

Dlatego ten skrótowo zarysowany spór o „wyjątkowość” Zagłady pozwala stwierdzić, że przedstawione przeze mnie zbieżności w narracjach o Holokauście i o kryzysie uchodźczym, w jasny sposób podważają tę kategorię, co przez niektórych może być odebrane jako kontrowersyjne. Warto jednak wziąć pod uwagę, że jest to jeden z możliwych sposobów, aby opowiedzieć dziecku o tym, co dzieje się w tym momencie historycznym poza granicami naszego kraju, a teksty literatury dziecięcej – korzystając z wypracowanych już rozwiązań narracyjnych – robią to w sposób przekonujący, dający do myślenia i silnie angażujący czytelnika.

odwołania

1. Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2016–2020, jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant” Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego.
2. Pomijam wcześniejsze publikacje (np. *Ela-Sanela* Katarzyny Pranić, Warszawa 2011), które dotyczyły jednak tego zjawiska w sposób marginalny i nie były odpowiedzią na dyskurs społeczny i medialny obecny w Polsce od kilku lat.
3. Zob. „RYMS” 2017, nr 29.
4. E. Rąbkowska, *Zwierzęcy uchodźcy w literaturze dla dzieci i młodzieży*, „RYMS” 2017, nr 29, s. 3. O kategorii śmieciowości w literaturze dziecięcej zob. też, „*Śmieciowe*” zwierzęta (*trash animals*) i „dzieci śmieci”. *Relacje dziecka i zwierzęcia w literaturze dla dzieci i młodzieży* [w:] *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. A. Mik, P. Pokora, M. Skowera, Warszawa 2016, s. 31–51.

5. Warto zaznaczyć, że również w literaturze obcej można odnaleźć podobieństwa w mówieniu o obu tematach – zbliżone rozwiązania występują w *Chłopcu w pasiastej piżamie* Irlandczyka Johna Boyne'a i *Wróbelku z kości* Australijki Zany Fraillon. Zob. J. Boyne, *Chłopiec w pasiastej piżamie*, tłum. P. Łopatka, Kraków 2007; Z. Fraillon, *Wróbel z kości*, tłum. P. Łopatka, Warszawa 2017.
6. Zob. M. Kann, *Sprawa honoru*, Warszawa 1969; A. Kamieńska, *Żołnierze i żołnierzyki*, Warszawa 1971.
7. Zob. I. Chmielewska, *Pamiętnik Blumki*, Poznań 2011; B. Ostrowicka, *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku*, Łódź 2012; A. Czerwińska-Rydel, *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku*, Warszawa 2012.
8. Zob. J. Rudniańska, *Kotka Brygidy*, Lasek 2007; R.M. Groński, *Szlemiel*, Warszawa 2010.
9. Zob. D. Combrzyńska-Nogała, *Bezszenność Jutki*, Łódź 2012; J. Rudniańska, *XY*, Warszawa 2012; M. Szczygieski, *Arka czasu*, Warszawa 2013; R. Piątkowska, *Wszystkie moje mamy*, Łódź 2013; I. Landau, *Ostatnie piętro*, Łódź 2015; J. Fabicka, *Rutka*, Warszawa 2016. „Moda” na Zagładę w literaturze dziecięcej trwa – w momencie oddania niniejszego tekstu do druku wydawnictwo Literatura zapowiedziało premierę kolejnej książki z serii „Wojny dorosłych – historie dzieci”: będą to *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej* Anny Czerwińskiej-Rydel, co wiąże się zapewne z ustanowieniem przez Sejm RP Sprawiedliwej wśród Narodów Świata jedną z patronek roku 2018.
10. W pierwszym konkursie zwyciężyły książki Fabickiej i Chmielewskiej, a wyróżnione zostały *Kotka Brygidy* i *Arka czasu*. Zwycięzcą drugiego został M. Szczygieski.
11. Zob. m.in. G. Bąkiewicz, *Mówcie mi Bezprym*, Łódź 2016; G. Bąkiewicz, K. Szymeczko, P. Wakuła, *Piastowskie orły. 10 opowiadań z czasów Piastów*, Łódź 2016; ciż, *Od morza do morza. 10 opowiadań z czasów Jagiellonów*, Łódź 2016; A. Czerwińska-Rydel, *Drzwi. Opowieść o św. Wojciechu*, Warszawa 2016; Z. Stanecka, *W kraju Polan. O dawnej Polsce*, Warszawa 2016; P. Wakuła, *Jagiello pod... prysznicem*, Łódź 2016.
12. Zob. J. Mikołajewski, *Wędrówka Nabu*, Kraków–Budapeszt 2016; B. Gawryluk, *Teraz tu jest nasz dom*, Łódź 2016; R. Piątkowska, *Hebanowe serce*, Łódź 2016; E. Nowak, *Kot, który zgubił dom*, Warszawa 2016; L. Bardijewska, *Kot Karima i obrazki*, Łódź 2016; R. Witek, *Chłopiec z Lampedusy*, Łódź 2016.
13. M.in. wyróżnienie w konkursie Książka Roku 2016 Polskiej Sekcji IBBY dla *Wędrówki Nabu* i nagroda w konkursie im. Astrid Lindgren Fundacji „ABC XXI – Cała Polska czyta dzieciom” dla *Hebanowego serca*.
14. Zob. G. Gortat, *Moje cudowne dzieciństwo w Aleppo*, Warszawa 2017.
15. Zob. S. Tan, *Przybysz*, tłum. W. Góralczyk, Warszawa 2008; F. Sanna, *Podróż*, tłum. A. Napiórska, Warszawa 2016.
16. Zob. M. Zajac, *Oglądam sobie... Shaun Tan „Przybysz”*, <http://zajeczanora.blogspot.com/2009/04/ogladam-sobie-shaun-tan-przybysz.html>

- [tu i dalej dostęp: 5.09.2017]; M. Sikorska, *Opowieść graficzna Przybysz Shauna Tana, czyli obcość w oku patrzącego* [w:] *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, A. Zok-Smoła, Katowice 2014, s. 199–208. Podobną dwuadresowością charakteryzuje się *Puste miejsce przy stole*, wydany w 2016 roku *picturebook* o uchodźcach, na który składa się sześć historii przygotowanych przez uczestniczki zajęć prowadzonych pod opieką m.in. Iwony Chmielewskiej i Joanny Concejo w Domu Słów lublińskiego Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, zob. M. MAUKO Korczak, J. A. Lewandowska, M. Tomiak, D. Voronina, K. Jeske, A. Augustyniak, *Puste miejsce przy stole*, Lublin 2016.
17. Warto dodać, że przed *Wędrówką Nabu* Mikołajewski opublikował reportaż składający się z rozmów z mieszkańcami Lampedusy, włoskiej wysepki, często pierwszego miejsca przybycia wielu łodzi z migrantami (głównie z Tunezji). Zob. J. Mikołajewski, *Wielki przypływ*, Warszawa 2015.
 18. Warto zaznaczyć, że sama podróż Karima i jego rodziny, wielokrotnie długie transporty, również ten „jeżdżącą chłodnią”, nasuwają skojarzenie z deportacjami Żydów w czasie Holokaustu. Autorka używa także specyficznego języka, odwołującego się do czasu drugiej wojny światowej: „– Deportacja – mówi ktoś. – Rejestracja – mówi drugi ktoś. – Obóz – mówi trzeci ktoś. [...] – *Achtung bitte!* Autokary do łaźni odjadą za dziesięć minut! – megafon płoszy sen”, L. Bardijewska, dz. cyt., s. 68–69. Na wartość literacką odpowiadającą *Pamiętnikowi z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego wskazuje Danuta Świerczyńska-Jelonek w nocie recenzenckiej przygotowanej na potrzeby konkursu Książka Roku 2016 Polskiej Sekcji IBBY. Zob. http://www.ibby.pl/?page_id=3795.
 19. Warto zaznaczyć, że w literaturze dziecięcej o uchodźstwie bohaterowie zwierzęcy często zastępują postaci ludzkie, przeżywają jednak podobny dramat. Zob. E. Rąbkowska, dz. cyt.
 20. M. Nikolajeva, *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*, Lanham, Md 2000; też, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Lanham, Md 2002. Na gruncie polskim o wykorzystaniu narzędzi narratologicznych do badania literatury dziecięcej pisała m.in. Krysztyna Zabawa. Zob. K. Zabawa, *Postać narratora w najnowszej polskiej literaturze dziecięcej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2011, t. 11, s. 104–119. Swoje rozważania Zabawa rozwija w pracy *Rozpoczęta opowieść*. Zob. też, *Narrator – autor. Strategie narracyjne* [w:] *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Kraków 2013.
 21. M. Nikolajeva, *Beyond the Grammar of Story, or How Can Children's Literature Criticism Benefit from Narrative Theory?*, „Children's Literature Association Quarterly” 2003, t. 28, nr 1, s. 5–16.
 22. Zob. M. Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, dz. cyt., s. 124.

23. B. Gawryluk, dz. cyt., s. 39.
24. O tym, charakterystycznym dla literatury dziecięcej, odebraniu nie-dorosłym bohaterom sprawczości zob. M. Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, dz. cyt., s. 167.
25. B. Ostrowska, *Bohaterski miś, czyli przygody pluszowego niedźwiedzia na wojnie*, Poznań 2011, s. 147.
26. P. Beręsewicz, *Czy wojna jest dla dziewczyn?*, Warszawa–Łódź 2010, s. 27–29. Zob. także: Z. Lorentz, *Czerwony Kapturek [w:] Mali bohaterowie. Opowieść o dzieciach walczącej Warszawy 1940–1944*, Łódź 1947.
27. Temu zagadnieniu poświęcona została przygotowana przeze mnie pod opieką dr hab. Katarzyny Marciniak, prof. UW, praca magisterska pt. *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*.
28. O przejściu przez budynek sądów leżący na granicy getta opowiada Nastek-Tadek. Zob. R. Piątkowska, *Wszystkie moje mamy*, dz. cyt., s. 35–36. O tym, jak to miejsce wspomina sama Sendlerowa zob. H. Grubowska, *Ta, która ratowała Żydów. Rzecz o Irenie Sendlerowej*, Warszawa 2014, s. 45.
29. R. Witek, dz. cyt., s. 51–52.
30. Tamże, s. 21.
31. J. Mikołajewski, *Wędrówka Nabu*, dz. cyt., s. 45. Obie książki zilustrowała Joanna Rusinek, stąd zbliżony sposób przedstawienia morza.
32. Na podobieństwo muru getta do zapór ustawianych przed uchodźcami zwraca uwagę Justyna Kowalska-Leder. Zob. J. Kowalska-Leder, *Mur [w:] Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Warszawa 2017, s. 245.
33. L. Bardijewska, dz. cyt., s. 42–45.
34. B. Gawryluk, dz. cyt., s. 14–18.
35. Także główni bohaterowie – Szymon i Omenka – posiadają specjalne amulety: glinianego golema i figurkę wojownika Ozyriona.
36. L. Bardijewska, dz. cyt., s. 83.
37. B. Gawryluk, dz. cyt., s. 45.
38. M. Nikolajeva, *Beyond the Grammar of Story, or How Can Children's Literature Criticism Benefit from Narrative Theory?*, dz. cyt., s. 7: „Narrative analysis enables us to distinguish between structural closure (a satisfactory round-up of the plot) and psychological closure, bringing the protagonist's personal conflicts into balance [...]. Normally, in a children's story, these coincide”. Zob. też, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, dz. cyt., s. 167–171.
39. J. Mikołajewski, *Wędrówka Nabu*, dz. cyt., s. 55.
40. Jak podkreśla Krystyna Zabawa, narrator wielu współczesnych książek dla dzieci „zamiast potwierdzać swoją wiedzę o wydarzeniach i wydawać o nich sąd, zwraca się z prośbą o pomoc do odbiorcy, niejako na niego przerzucając dalsze snucie opowieści”, K. Zabawa, *Postać narratora w najnowszej polskiej literaturze dziecięcej*, dz. cyt., s. 111.

41. O wykorzystaniu niektórych z analizowanych przeze mnie tekstów w pracy z uczniami zob. K. Smoter, *Literackie obrazy „Innego” w procesie kształtowania postaw wobec imigrantów i uchodźców*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce”, 2017, t. 12, nr 3 (45), s. 101–117.
42. Zob. m.in. K. Sobczak, *Gaz* [w:] *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, dz. cyt., s. 192–196 (autorka analizuje źródła internetowe, udostępniające i piętnujące rasistowskie komentarze, w tym strony *Polacy, których cieszy widok martwych imigrantów czy Freikorps Polen*); P. Osęka, *Język, którym posługują się „Wiadomości”, kiedyś prowadził do ludobójstw*, http://www.newsweek.pl/opinie/skandaliczny-material-o-uchodzcach-w-wiadomosciach-tvp.artykuly.411753.1.html?utm_source=fb&utm_medium=social&utm_campaign=fb_nw [dostęp: 14.06.2017]; *Skandaliczna okładka „Gazety Polskiej”. Przypomina plakat: Żydzi roznoszą tyfus*, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7.114883.22151578.skandaliczna-okladka-gazety-polskiej-przypomina-plakat.html> [dostęp: 26.07.2017]; Ł. Woźnicki, *„Polskie komentarze zagłady”. Projekt o Polakach, którzy wysyłają muzułmanów do gazu*, <http://wyborcza.pl/1,75398,19610783,polskie-komentarze-zaglady-projekt-o-polakach-ktorzy-wysylaja.html> [dostęp: 11.02.2016]. O związku antysemityzmu i islamofobii (często przejawiającej się w ramach dyskursu o uchodźcach) zob. M. Bobako, *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Kraków 2017 (szczególnie rozdziały: *Religia i rasa, Trajektorie antysemityzmu i islamofobii oraz Europa i jej inni. Żyd i Arab, żyd i muzułmanin*).
43. O dyskursie wokół kwestii „wyjątkowości” Zagłady zob. A. Milchman, A. Rosenberg, *Holocaust – kwestia wyjątkowości* [w:] *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, tłum. L. Krowicki, J. Szacki, Warszawa 2003, s. 86–115.
44. B. Engelking, *„Czas przestał dla mnie istnieć...” Analiza doświadczenia czasu w sytuacji ostatecznej*, Warszawa 1996, s. 239.
45. Zob. słynne zdanie Theodora Adorna o tym, że „pisanie poezji po Oświęcimiu jest barbarzyństwem”, T. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt nad Menem 2003. Por. jego własne słowa z *Dialektyki negatywnej*: „Wciąż trwające cierpienie ma także prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku, dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza”, T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 509, cyt. za: J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009, s. 292.
46. A. Milchman, A. Rosenberg, dz. cyt., s. 86.
47. Tamże, s. 99–101.

Jarosław Dobrzycki

Problems of Memory and Time in the Novel *Peter Pan and Wendy*. Ricœur View

Uniwersytet Śląski w Katowicach

summary

The article deals with issues of memory and time in *Peter Pan and Wendy* book. Basing on Paul Ricœur's research, I analyze the behavior of the characters in the novel, especially the two main protagonists. I focus my reflections on the problem of memory and memorization, which is discussed in the book. In my article I confront two opposing attitudes: Peter and Wendy. Observing the attitude of both characters, I point out the differences between the title character who, „imprisoned” in the land of eternal childhood, is a determinant that places children in the never-ending „now”, and his companion, the „caregiver” of memory, rooted in the real world. I also try to show the consequences of their decisions and how they affect other young characters in this novel.

keywords

memory, oblivion, Peter Pan, remembrance, time

streszczenie

Artykuł podejmuje problematykę pamięci oraz czasu w książce *Piotruś Pan i Wendy*. Opierając się na badaniach prowadzonych

przez Paula Ricœura, analizuję zachowania bohaterów powieści, ze szczególnym uwzględnieniem dwójki głównych protagonistów. Moje rozważania skupiam na podejmowanej w książce problematyce wspomnień i zapamiętywania. W swojej pracy konfrontuję ze sobą dwie przeciwległe postawy: Piotrusia i Wendy. Obserwując podejście obu postaci, wskazuję różnice pomiędzy tytułowym bohaterem, który „uwięziony” w krainie wiecznego dzieciństwa jest determinantem usytuowania dzieci w niekończącym się „teraz”, a jego towarzyszką, będącą „opiekunką” pamięci, zakorzenioną w świecie rzeczywistym. Staram się również pokazać konsekwencje, które wynikają z ich decyzji oraz jaki mają one wpływ na innych, młodych bohaterów tej powieści.

słowa kluczowe

czas, pamięć, Piotruś Pan, wspomnienie, zapomnienie

biogram

Jarosław Dobrzycki – doktorant w Zakładzie Teorii Literatury. Zajmuje się szeroko rozumianą literaturą i kulturą popularną. Korzystając z różnorodnych metodologii humanistycznych stara się na nowo odczytać teksty popkultury, wskazując przy tym inne drogi, którymi można podążać podczas interpretacji tychże utworów. Jego zainteresowania obracają się wokół zagadnień medioznawczych, z naciskiem na prasoznawstwo. Publikował w „Roczniku Prasoznawczym” oraz monografii *Ekonomia w badaniach literackich. Zagadnienia teoretyczne*, red. Ł. Milenkowicz, P. Tomczok, Katowice 2017.



problematyka pamięci

i czasu w powieści *Piotruś Pan i Wendy*. Ujęcie ricœeurowskie

wstęp

Najprawdopodobniej sam autor książki *Piotruś Pan i Wendy*, James M. Barrie, nie wyobrażał sobie, że wywoła nią tak duże poruszenie. Jego powieść, wielokrotnie tłumaczona, ekranizowana i reinterpretowana, na stałe zapisała się w kanonie literatury dziecięcej. Poprzez liczne analizy i interpretacje otwierają się kolejne pola do jej lepszego zrozumienia. Na gruncie polskim warto wymienić teksty Jolanty Hartwig-Sosnowskiej¹ czy Karoliny Szymborskiej², które doskonale wpisują się w badania nad książką Barriego i poszerzają spektrum interpretacyjne.

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule będą takie pojęcia, jak pamięć, wspomnienia i czas. Interpretacja powieści pod tym kątem została zasugerowana przez Szymborską, która również zwróciła uwagę na wymienione powyżej aspekty ludzkiego życia³. Pamięć i wspomnienie są terminami, które, choć wydają się synonimiczne, odnoszą się do różnych jego aspektów. Paul Ricœur pisał:

Powiada się, nie wprowadzając żadnej różnicy, że przedstawia się minione wydarzenie lub że się posiada jego obraz, który może mieć charakter quasi-wizualny lub quasi-audialny. Poza językiem potocznym długa tradycja filozoficzna [...] uczyniła z pamięci dziedzinę wyobraźni, która już od dawna była traktowana podejrzliwie [...]⁴.

Silę pamięci dostrzegał także św. Augustyn:

Wielka jest potęga pamięci. Trwogą przejmuję [...]. Wszystkie te rzeczy (obrazy pamięci) przebiegam i przelatuję, jak zechcę, a nieraz się w nich zagłębiam, dokąd zdołam, lecz nigdzie nie znajduję dna. Taka jest siła pamięci, taka jest siła życia w człowieku żyjącym – chociaż jest on śmiertelny⁵.

W opinii Augustyna pamięć stanowi swoisty fundament wszelkiego życia, bez niej niemożliwe staje się istnienie samego człowieka. Gdy chodzi o wspomnienie, ważne jest stworzenie obrazu, który możemy swobodnie „zakotwiczyć” w konkretnym miejscu:

Gdy sobie coś przypominamy w umyśle powstaje pewien obraz wraz z informacją, kiedy dana sytuacja miała miejsce. Przypominając sobie, posługujemy się terminami „uprzednio”, „później”. Słowa te oznaczają wyłącznie pewne właściwości czasu. Czas zaś postrzegany jest dzięki zmysłowi wspólnemu.

Bez tego zmysłu nie byłoby percepcji czasu, a więc również śladów pamięciowych⁶.

Mój tekst skupi się na dwojgu bohaterach – Piotrusiu i Wendy. Pokażę, w jaki sposób kreowany jest ich stosunek do pamięci i wspomnień. Okazuje się bowiem, że obie postacie mają diametralnie odmienne wizje spraw minionych i przyszłych, co powoduje rozdzwiek w postrzeganiu otaczającej je rzeczywistości.

Piotruś Pan – wieczne „teraz”

Główny bohater powieści zostaje przedstawiony jako osoba pragnąca ciągłej rozrywki. Jeśli jakaś zabawa mu się znudzi, przechodzi do kolejnej. Kiedy kreuje nowe zajęcia zapomina o poprzednich, pokazując swój stosunek do wydarzeń, które minęły i nie są przez niego powtarzane. Tym samym zapomina o nich, uznając je za niewarte zainteresowania. W powieści pierwszą sugestią, wskazującą na to, iż Piotruś nie jest kimś, kto zwracałby uwagę na kwestie związane z pamięcią, byłby moment przyszywania cienia:

[...] Piotruś [...] skakał teraz po pokoju z najdzikszej radości. Niestety zapomniał już, że tę radość zawdzięcza Wendy. Był przekonany, że sam przytwierdził swój cień.

– Ależ ja jestem sprytny! – piał z zachwytu. Ach, ten mój spryt!⁷

Widać w powyższym zachowaniu chłopca samozadowolenie, a także ogromne przekonanie o własnej nieomyślności. Bohater nie skupia się na rzeczach „błahych”, z kolei doświadczenie pomocy ze strony dziewczynki traktuje jako coś nieistotnego, w wyniku czego od razu wypiera całe zdarzenie z pamięci, tworząc nową, własną rzeczywistość. Lekceważenie tego, co się wydarzyło, pokazuje bohatera jako kogoś, kto nie patrzy w przeszłość:

[...] lubił urozmaicenia, więc zabawa, która zajmowała go w jednej chwili, mogła go przestać zajmować w następnej. Zawsze więc istniała możliwość, że następnym razem, gdy będziecie spadali, on pozwoli wam upaść. (s. 76–77)

Daniel L. Schacter, analizując pamięć, opisał jej siedem grzechów. Są nimi: nietrwałość, roztargnienie, blokowanie, błędna atrybucja, podatność na sugestię, tendencyjność i uporczywość⁸. Moim zdaniem postawie Piotrusia odpowiada grzech nietrwałości, polegający na zacieraniu się wydarzeń minionych wraz z napływem nowych doświadczeń. Natłok kolejnych epizodów, a także brak przywiązania do „przeszłości”, wykształciły w chłopcu nawyk zapominania. Pamięci, która miałaby powtarzać, przeciwstawia on pamięć mającą za zadanie wyobrażać. Henri Bergson pisał: „ażeby wywołać przeszłość w postaci obrazu, trzeba móc oderwać się od czynności teraźniejszej, trzeba umieć przywiązywać wagę do tego, co nieużyteczne”⁹. Takiego oderwania od teraźniejszości brak u protagonisty. Dla niego istnieje **wieczne teraz**, wszystko, co miało miejsce wcześniej, uważa za zbędne, nieprzydatne.

Przeszłość nie należy do tego, co Piotruś zechciałby przywołać lub odszukać, staje tym samym w opozycji do słów Ricoëura o greckim *anamnesis*:

[...] cząstka *ana-* oznacza powrót, powtórzenie, odzyskanie tego, co wpraw się widziało, czego się doświadczyło czy nauczyło, oznacza więc poniekąd powtórzenie. Toteż zapomnienie określa się pośrednio jako to, przeciw czemu skierowany jest wysiłek przywołania [...] szukamy tego, czego obawialiśmy się zapomnieć [...] ¹⁰.

Takie wysiłki nie są podejmowane przez chłopca:

[...] wzlatywał ku nim, cały oblepiony syrenimi łuskami, ale już nie mógł sobie przypomnieć, co się wydarzyło [...].

– Jeśli o nich zapomina tak szybko – dowodziła Wendy – to jak możemy oczekiwać, że będzie pamiętał o nas?

Czasami, kiedy wracał, rzeczywiście nie przypominał ich sobie, a w każdym razie niezbyt dobrze. Wendy była tego pewna. Gdy było jasno, dostrzegała w jego wzroku, że rozpoznał ich w ostatniej chwili, gdy już miał ich minąć. Raz nawet musiała go zawołać po imieniu.

– Jestem Wendy – powiedziała wzburzona.

[...]

– Słuchaj, Wendy – szepnął – zawsze jak zobaczysz, że cię zapominam, mów, „jestem Wendy”, to zaraz sobie przypomnę. (s. 79–80)

Brak chęci szukania sprawia, iż Piotruś nie posiada „fortunnej” pamięci. Żyjąc w ciągłym „teraz”, nie zwraca uwagi na „kiedyś”. Swobodne podejście do zapamiętania Wendy i jej braci sprawia, że podróż do Nibylandii to kolejna zabawa, forma zabicia czasu, by mijał on szybciej, bardziej ekscytująco. „Nieużyteczność”, jaką jest pamiętanie o zabraniu ze sobą kilku kolejnych osób do swojego „domu”, wskazuje na to, że Piotruś nie posiada, wymienianego przez Ricœura, „obowiązku pamięci”. Filozof pisał:

obowiązek pamięci [...] polega z istoty rzeczy na **nakazie niezapominania** [podkreśl. moje J.D.]. Toteż lwia część poszukiwania przeszłości odbywa się pod szyldem zadania niezapominania¹¹.

Ten wewnętrzny nakaz nie pojawia się u chłopca, ponieważ Piotruś uważa, że żadne reguły go nie obowiązują. Sam ustala zasady i wymaga od innych, by się do nich stosowali¹². Podobnie prezentuje się kwestia pamięci, którą chłopiec kształtuje bez udziału innych. Odcina się tym samym od słów Maurice’a Halbwachsa na temat ważności grupy w konstytuowaniu się pamięci:

Najczęściej wspominam dlatego, że pobudzają mnie do tego inni, ich pamięć stara się pomóc mojej pamięci, moja pamięć znajduje w niej oparcie; [...] grupy, do których należę, ofiarowują mi w każdej chwili środki do ich [wspomnień] rekonstrukcji pod warunkiem, że zwrócę się ku nim i że przyjmę bodaj na chwilę ich sposób myślenia¹³.

Słowa skierowane do Wendy mogą sugerować, że dla Piotrusia ważne jest bycie pobudzonym przez innych, lecz ja odczytuję to jako dalszą zabawę-grę z pamięcią. Wendy zaś, to rodzaj wspomnienia, obrazu stanowiącego jeden z elementów pamięciowych igraszek bohatera. Dziewczynka byłaby tym, co Edmund Husserl nazywał *Bild*, mając tu na myśli uobecnienie, obraz, który istnieje fizycznie¹⁴. Nie można jednocześnie powiedzieć, że bohaterka pełni najważniejszą rolę w przywracaniu „pamięci” Piotrusiowi. Wypowiedź chłopca oznacza dla niego kolejną formę rozrywki, swoiste „zgadnij, kim jestem?”. Dzięki tej „zabawie” przypomina sobie także o dziewczynce.

Należy postawić następujące pytanie: dlaczego dla Piotrusia istnieje wieczne „teraz”? Co sprawia, że nie wraca pamięcią do przeszłości, czegoś co miało miejsce? Odpowiedź podsuwa Ricœur, który wiązał zapomnienie z kwestią wybaczenia:

Zapomnienie i wybaczenie, osobno lub razem, wyznaczają horyzont całego naszego poszukiwania [...] w przypadku zapomnienia jest to problematyka pamięci i wierności względem przeszłości; w przypadku wybaczenia – kwestia winy i pogodzenia z przeszłością¹⁵.

U Piotrusia brakuje każdego z tych aspektów. Nie jest wierny rzeczom minionym, ponieważ nie uważa ich za istotne. Stanowią dla niego zabawę, która dobiegła końca, element życia, do którego nie należy już wracać pamięcią i który można zwyczajnie zapomnieć.

Przynajmniej tak mogłoby się wydawać, ponieważ postać Wendy niejako zaburza „teraz” i powoduje uporczywy powrót „kiedyś”. Jean-Paul Sartre pisał, iż:

Istnieje [...] zasadnicza różnica między tezą wspomnienia i tezą wyobrażenia. Jeśli *przypominam* sobie jakieś wydarzenie z mojej przeszłości, nie wyobrażam go sobie, tylko *przypominam*. Oznacza to, że nie zakładam go jako *daną-nieobecną*, ale jako *daną-obecną w przeszłości*¹⁶.

Wydarzenia, jakie miały miejsce, nadal istnieją w umyśle, są jedynie głęboko skryte, zepchnięte w głąb świadomości. Mogą one powracać jako pewnego rodzaju obsesja czy pragnienie posiadania czegoś/kogoś, co istniało w przeszłości. W przypadku protagonisty upragniona osoba to matka:

- O, Wendy pani, bądź naszą mamą!
- Ale czy powinienam? – zapytała rozpromieniona Wendy. – Oczywiście, to coś wspaniałego, ale przecież jestem tylko małą dziewczynką i nie mam żadnego doświadczenia.
- To nie ma znaczenia – powiedział Piotruś [...] Potrzebujemy po prostu miłej, traktującej nas po macierzyńsku osoby. (s. 133–134)

Motywny związany z matką jest istotny. To nie kolejny przykład swoistej gry, zabawy w dom, lecz realny problem, z którego sam bohater nie zdaje sobie sprawy. Okazuje się bowiem, iż w umyśle Piotrusia nadal znajduje się ślad pamięci o jego własnej matce, która to, w przekonaniu chłopca, zapomniała o nim:

- Dawno temu – powiedział – sądziłem tak jak wy, że moja mama będzie zawsze trzymała dla mnie otwarte okno, więc nie było mnie przez całe długie księżycy i księżycy, i księżycy,

a potem poleciałem z powrotem. Ale okno było zatrzęsnięte, bo mama całkiem o mnie zapomniała, a w moim łóżku spał już jakiś inny mały chłopiec.

[...]

– Jesteś pewien, że takie są matki?

– Tak. (s. 205)

Pojawia się tutaj pewna sprzeczność: jeśli Piotruś uważa matki za tak złe osoby, dlaczego chciał, by Wendy stała się ich opiekunką? Odrzucając przeszłość, powinien także zatrzeć wszelkie wspomnienia o matce, tymczasem chłopiec nadal o niej pamięta. Ricœur nazywał taki typ zapomnienia odwracalnym. W umyśle tkwią bowiem tropy przeszłości i właśnie one każą podświadomie postąpić Piotrusiowi w opisany powyżej sposób¹⁷. Jednocześnie filozof pisał:

I oto niespodziewanie wyłonił nam się problem zapominania – w końcu odcyfrowywanie śladów zakłada, że zostały one, jak to się mówi, pozostawione. Już samo to słówko zwraca uwagę na przelotność śladów, na to, że są kruche i łatwo je usunąć. Jednym słowem, idea śladu zakłada możliwość jego zatarcia. Wraz z niepokojącą myślą o niebezpieczeństwie zatarcia śladów nasuwa się myśl o zapominaniu¹⁸.

W przypadku protagonisty ślady te są na tyle silne, iż odczuwa on wewnętrzny, bliżej niesprecyzowany przymus posiadania matki. To przekonanie zdaje się mocno zakorzenione w jego umyśle, co jest swoistym paradoksem. Jeśli jednak motyw matki odniesie się do kontekstu nieustannej zabawy, całość nabiera większego sensu. Dla bohatera taka „zabawa w dom” byłaby niczym innym aniżeli kolejną przygodą, mającą na celu odsunięcie monotonii dnia codziennego, wprowadzenie nieznanych dotąd elementów, a przy tym także zachowanie **śladowej pamięci** o matce. Nieustanna walka z przeszłością prowadzi do freudowskiego wyparcia obsesyjnej nie-

chęci do przyznania, że dana osoba odczuwa brak. Ricœur w swojej analizie teorii Sigmunda Freuda pisał: „Freudowskie nieświadome wydaje się bardziej ograniczone [...] o tyle, o ile obejmuje tylko obszar wspomnień, do których dostęp jest zabroniony, cenzurowany przez tamę wyparcia”¹⁹. Cenzura ta jest najmocniej widoczna w chwili opowiadania bajki:

A potem wreszcie położyli się wszyscy do łóżka, by wysłuchać bajki Wendy. Bajki, którą lubili najbardziej, bajki, której nienawidził Piotruś, zwykle, gdy zaczynała ją opowiadać, wychodził z pokoju lub zatykał uszy rękami. (s. 196–197)

Opowieść Wendy dotyczy jej własnej matki, rodzinnego domu. Bohater, mając w pamięci postępowanie swojej rodzicielki, nieustannie odrzuca fakt istnienia dobrych matek, wypiera to ze świadomości i chce w ten sposób obronić nie tyle „ja”, co „teraz”. Takie postępowanie ma w całości zachować istniejący świat chłopca, obronić go przed zewnętrznym zagrożeniem. Przyznanie, iż są matki, które czekają na swoje dzieci, wiązałoby się z koniecznością zmierzenia się z przeszłością, a tego Piotruś nie chce, przed tym się broni. Dzieje się tak, ponieważ:

[...] zapominanie pociąga za sobą ten sam rodzaj odpowiedzialności, co ta, którą przypisuje się aktom niezwracania uwagi, pomijania, nieostrożności, nieprzezorności, we wszystkich sytuacjach zaniechania działania, gdzie po fakcie pojawia się jasna i uczciwa świadomość, iż powinno się i można wiedzieć, a przynajmniej próbować się dowiedzieć, że powinno się i można było interweniować²⁰.

W książce opisana jest scena, gdy Piotruś, po długiej nieobecności, postanawia wrócić do domu. Widzi wtedy zamknięte okno oraz małego chłopczyka, śpiącego w jego dawnym pokoju. Obraz ten odciska piętno na psychice bohatera. Uważa on, że zamknięte okno

i inne dziecko stanowią dowód tego, że matka o nim zapomniała. Zamiast próbować dowiedzieć się prawdy, postanawia odejść – może nawet uciec – byleby jak najdalej odsunąć od siebie traumatyczne przeżycie. Epizod ten pokazuje kolejny problem bohatera związany z przeszłością. Z jednej strony nie potrafi on wybaczyć rodzicielce, z drugiej – desperacko szuka jej substytutu. Potrzeba posiadania matki lub jej zastępstwa uwidacznia się w snach Piotrusia:

Czasami, aczkolwiek niezbyt często, miewał sny. I były one bardziej bolesne niż sny innych chłopców. Godzinami nie mógł się z nich wydostać, chociaż płakał w nich rozpaczliwie [...]. W takich chwilach Wendy miała zwyczaj wyciągać go z łóżka, brać na kolana i uspokajać różnymi wymyślanymi przez siebie sposobami. A kiedy był już spokojny, kładła go, jeszcze nie do końca przebudzonego, z powrotem do łóżka. (s. 232)

Podświadomość żąda od niego zmierzenia się z pamięcią, a przez to – z przeszłością. Wendy – substytut matki, która go uspokaja – dowodzi tego, że ślady pamięci nadal tkwią w umyśle chłopca, nie pozwalając dać się „zniszczyć”. Według Freuda:

wyparta treść wyobrażenia czy myśli może przeniknąć do świadomości pod warunkiem, że można jej zaprzeczyć. Zaprzeczenie to sposób przyjmowania do wiadomości wypartej treści, to właściwie już likwidacja wyparcia, zaiste nie oznacza to jednak akceptacji tego, co wyparte²¹.

Powyższe słowa okazują się istotne dla procesu wybaczenia przez Piotrusia matce tego, co zrobiła. Choć protagonista nie potrafi wybaczyć zamknięcia okna, nadal pamięta o rodzicielce, co sprawia mu ból. Jednocześnie chłopiec ignoruje podświadomość, która domaga się rozrachunku z przeszłością, nie akceptując tego, że wybaczenie pomogłoby mu uporać się z nieokreślonym bólem. Ricœur podkreślał:

W rzeczywistości wybaczenie może mieć miejsce tam, gdzie kogoś można o coś oskarżyć, domniemywać jego winy, bądź uznać go winnym. Oskarżyć zaś można tylko za czyny, które da się przysądzić jakiemuś podmiotowi, uważającemu się za ich prawdziwego sprawcę²².

Chłopiec oskarża matkę o najprawdopodobniej najcięższy grzech, jaki mogła popełnić wobec niego – o zapomnienie. Zarzuca kobiecie całkowity brak matczynej miłości, wątpliwość uczuć. Sam z kolei nie dostrzega, że postępuje w analogiczny sposób. Piotrusia także można oskarżyć o to, że wydał wyrok, nie znając całej sprawy – wyparł się rodzicielki, przypisał jej najgorsze cechy i postanowił zepchnąć w niepamięć. Sam uznaje się za pokrzywdzonego, choć, idąc tropem myśli Ricoëura, powinien najpierw przyznać się do tego, że sam również zawinił wobec matki. Takie wyznanie pozwoliłoby stworzyć fundament porozumienia między nimi, co skutkowałoby zupełnie innym spojrzeniem na sytuację. Zamiast odsuwać od siebie bolesne wydarzenie, bohater zmierzyłby się z nim, dzięki czemu ochroniłby pamięć o matce, a nie jedynie swoiste strzępy wspomnień, uzewnętrzniające się podczas niespokojnego snu, w którym sumienie dręczy bohatera, on zaś desperacko, za pomocą zabawy, pragnie je zagłuszyć.

Ta niezdolność do zmierzenia się z przeszłością sprawia, że protagonista próbuje przekonać Wendy i inne zagubione dzieci, że ich matki także o nich zapomniały:

– Szybko, Cynko – szepnął. – Zamknij to okno! Zarygluj! Dobrze, a teraz ty i ja musimy wyjść drzwiami, a kiedy Wendy nadleci, będzie myślała, że jej mama zamknęła przed nią okna, więc będzie musiała ze mną wrócić [...].

Ten podstępny pomysł przez cały czas chodził mu po głowie. Zamiast mieć poczucie, że zachowuje się brzydko, zatańczył z radości. (s. 293)

Niemожność odnalezienia winy w sobie i próba postąpienia podobnie jak matka pokazują, iż Piotruś nie jest zdolny do autorefleksji. Pozostając w wiecznym „teraz”, chłopiec postrzega wszystko jako coś, co mu się należy, a jeśli ktoś pragnie postąpić wbrew jego oczekiwaniom, odreagowuje chęcią zniszczenia tego, co w tym przypadku dla dziewczynki i chłopców najważniejsze. Bo czyn ten trudno nazwać inaczej aniżeli dewastacją pamięci, wspomnień o pani Darling – matce Wendy. Dziewczynka, opowiadając o mamie, zaszczerpiła w sobie samej, a także w reszcie chłopców pewność, że okno zawsze będzie otwarte, co znaczy, iż matka **nadał pamięta** i oczekuje ich powrotu. Piotruś z kolei dąży do destrukcji tego przekonania i pokazania, iż wszystkie matki zachowują się tak, jak jego i po pewnym czasie zapominają o swych dzieciach. Ostatecznie, widząc lzy pani Darling, rezygnuje ze swojego planu, lecz cała ta sytuacja nie wywołuje w nim głębszej refleksji czy skłonności do konfrontacji z przeszłością:

Były mu dostępne niezliczone przyjemności, o których inne dzieci nigdy się nawet nie dowiedzą. Ale patrzył teraz przez okno na tę jedną radość, której miał być na zawsze pozbawiony (s. 299).

Postanawiając żyć w „wiecznym teraz”, chłopiec, pomimo możliwości doświadczania niesamowitych przygód, pozbawił się jednocześnie przyszłości. Zamiast zmierzenia się z przeszłością wybrał łatwe życie w teraźniejszości, uznając, że w ten sposób zdejmie z siebie brzemię traumatycznego wydarzenia. Przez to odrzucił możliwość pójścia naprzód, rozwoju i nabywania doświadczenia. O tym, jak ważne dla człowieka jest wybaczenie, które pozwala iść dalej, świadczy zakończenie powieści:

Piotruś przylatuje po Margaret²³ i zabiera ją do Nibylandii, gdzie mu opowiada bajki o nim samym, których on wysłuchuje tak gorliwie. Kiedy Margaret dorośnie, będzie miała

córkę, która zostanie kolejną matką Piotrusia. I będzie to trwało dopóty, dopóki dzieci będą wesole, niewinne i bezduszne. (s. 323)

Takie właśnie życie, bez pamięci oraz nadziei na przyszłość, wybiera bohater, nie mając w sobie odwagi, by zburzyć idealne „teraz”.

Wendy – opiekunka pamięci

Inaczej kwestia zapamiętania rodziny wygląda w przypadku Wendy. Ona – jako jedyna – ma świadomość przeszłości, do której trzeba będzie wrócić, choć początkowo nic nie zapowiada, by myśli o rodzicach były przez nią stawiane na pierwszym miejscu:

A czy w miarę upływu czasu coraz więcej myślała o ukochanych rodzicach, których zostawiła w domu? [...] Obawiam się jednak, że Wendy niewiele myślała o tacie i mamie. Była zupełnie pewna, że zawsze będą pozostawiali okno otwarte, by mogła przylecieć z powrotem. Dawalo jej to całkowity spokój ducha. (s. 142–143)

Dwa ostatnie zdania są bardzo ważne, gdyż pokazują niezachwianą wiarę w rodziców, ich pamięć o swych pociechach, a także pewnego rodzaju przeświadczenie dziewczyny, że może dłużej pożyć w Nibylandii i matkować chłopcom. I właśnie wejście Wendy w rolę matki pozwala jej pamięci trwać w niezmienionym stanie. Swobodnie porusza się pomiędzy trzema czasami: przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, nie zaburzając ich równowagi, ale także nie zatrzymując się zbyt długo w żadnym z nich. Jak najlepiej dba o chłopców i równocześnie stara się, żeby pamięć o dawnym życiu nie została zastąpiona przez ułudę:

Czasami niepokoiło ją jednak, że John dość niewyraźnie pamięta rodziców, jak ludzi, których kiedyś znał, natomiast

Michael chciał wierzyć, że to ona jest tak naprawdę jego matką. Te rzeczy niepokoiły ją nieco, więc chcąc rzetelnie wypełniać swoje obowiązki, starała się uporządkować w głowach braci dawne życie. (s. 143)

Wendy, przyjmując na siebie obowiązek bycia matką, ma także za zadanie strzec pewnych zasad i reguł panujących w życiu chłopców. Ponieważ mają pamiętać o tym, co było wcześniej, urządziła im kłósówki, zadaje pytania, **przypominając**, że dawniej tego doświadczali. Zaś o problematyce przypomnienia Bergson pisał w następujący sposób:

Kiedy przypominamy [...] sobie minione fakty, kiedy interpretujemy fakty obecne, kiedy przysłuchujemy się jakiemuś wykładowi, kiedy śledzimy myśl innej osoby i kiedy wsłuchujemy się w myśli własne, wreszcie kiedy złożony system przedstawień zajmuje nasz intelekt, czujemy, że moglibyśmy przyjąć dwie odmienne postawy: postawę napięcia lub postawę rozluźnienia, różniące się przede wszystkim tym, że w pierwszej z nich obecne jest poczucie wysiłku, podczas gdy w drugiej jest ono nieobecne²⁴.

Powyższe słowa wskazują na dwie drogi, które Wendy miała do wyboru. Pierwsza to ścieżka zapomnienia – dziewczyna mogła, podobnie jak Piotruś, żyć w wiecznym „teraz”, nie skupiając się zarówno na tym, co było kiedyś, jak i na tym, co ma nastąpić. Druga zaś, znacznie trudniejsza, każe nieustannie pielegnować przeszłość i wspomnienia o niej. Nakłada ona również na człowieka obowiązek pamiętania. I właśnie ją wybrała Wendy. Przyjmując rolę „matki”, niejako wzięła na siebie trud zachowania w umysłach swoich „dzieci” wspomnień o dawnym życiu, o „kiedyś”. Poczyniony przez nią wysiłek miał na celu obronę przeszłości, której Piotruś nienawidził z powodu własnej matki. Wendy – z największą starannością – pielegnuje w umysłach chłopców wspomnienia z rodzinnego domu,

gdyż czuje, iż taki jest jej obowiązek jako opiekunki. Dziewczynka widzi w pamięci istotę bycia, coś, co tworzy osobę jako całość. Podczas gdy Heidegger tak pisał o niepamięci:

Dla potocznego sposobu przedstawiania zapominanie łatwo nabiera pozorów zaniedbania, braku, czegoś godnego ubolewania. Przyzwyczajeni jesteśmy brać zapominanie i zapomnawczość wyłącznie jako rodzaj zaniechania [...] Tymczasem zapomnienie nie tylko ogarnia istotę bycia (*das Wesen des Seins*) jako coś od niej na pozór odrębnego. Należy ono do sprawy samego bycia, rządzi jako zrządzenie jego istoty²⁵.

Filozof nadaje zapominaniu szczególną rolę, jako czemuś konstytuującemu ludzką tożsamość, bez której bycie jest niemożliwe. Najprawdopodobniej Wendy zdaje sobie sprawę z tego, że wspomnienia są niezmiernie ważne, ponieważ pozwalają istnieć człowiekowi. Dlatego też chce jak najlepiej odwzorować wydarzenia, w których uczestniczyli jej bracia. Przywołując pewne schematy, obrazy z przeszłości, dokonuje wysiłku pamięci, trudu przypominania, by wydarzenia minione nie uległy zatarciu. To pozwala zarówno jej, jak i chłopcom, nieustannie przebywać w przeszłości, dzięki której jednocześnie będzie możliwy powrót do domu, a tym samym nastanie przyszłości.

Wechodząc w rolę matki, strażniczki, opiekunki pamięci, dziewczynka przyjmuje zadanie niezwykle trudne, skomplikowane, wymagające przywołania wszystkiego, czego nauczyła się przez kilkanaście lat życia. Schematy, obrazy, wyuczone gesty – to wszystko ma ogromne znaczenie w kontekście obowiązku pamięci. Całkiem możliwe, że Wendy wie o tym, że Piotruś żyje w „teraz”, lecz sama nie ma zamiaru iść tą samą drogą. W przeciwieństwie do chłopca rozumie znaczenie niezapominania oraz tego, jak ważne jest pamiętanie o minionych zdarzeniach. Stąd pomysł odtworzenia przeszłości, powrócenia do niej, a tym samym zapobiegnięcia pozostaniu w „wiecznym teraz”. Dzieje się tak, ponieważ

[...] przypominamy sobie nie tylko siebie, jak tego, kto patrzy, doświadcza, uczy się, lecz całe sytuacje, w których widzimy, doświadczamy, uczymy się. Te sytuacje odsyłają do naszego własnego ciała i do ciała innych, zakładają istnienie przestrzeni przeżycia i wreszcie horyzontu świata czy światów, w których coś się przydarza²⁶.

Przypomnienie pozwala Wendy poruszać się pomiędzy dwoma światami: rodzinnym domem i Nibylandią. Nie jest uwięziona w jednym czasie czy miejscu, lecz dzieli siebie na dwie osoby – tę z domu i tę z Nibylandii. Umożliwia to bohaterce swobodne egzystowanie w diametralnie różnych od siebie rzeczywistościach, bez utraty kontaktu z żadną z nich. Takie balansowanie, jak się okazuje trudne dla reszty chłopców, nie stanowi problemu dla dziewczynki. Całkiem prawdopodobne, iż dzieje się tak dlatego, że weszła w rolę matki, czyli kogoś, kogo zadaniem jest dbać o dzieci. Ten obowiązek może być spełniony jedynie wtedy, gdy zostanie znaleziona równowaga, tak potrzebna rodzicielkom. Jestem zdania, iż właśnie bycie matką uchroniło Wendy przed zapomnieniem, ponieważ została tym niejako zmuszona do ciągłego przypominania sobie minionych wydarzeń, których była uczestniczką. Wykształciła więc w sobie mechanizm obronny. O zagrożeniu, które niesie ze sobą zapomnienie, pisał Ricoeur:

Gdy chodzi o zapomnienie definitywne, które można przypisywać zatarciu śladów, przeżywa się je jak zagrożenie: to przeciw takiemu zapomnieniu kultywujemy dzieło pamięci, ażeby spowolnić zapomnienie czy wręcz je powstrzymać. Nadzwyczajne wyczyny *artis memoriae* miały oddalać niebezpieczeństwo zapomnienia poprzez swego rodzaju przesadne zapamiętywanie, które miało pomóc w przypomnieniu²⁷.

Uczony trafnie, poprzez sprowadzenie go do zjawisk takich jak starość i śmierć, zdefiniował zapomnienie jako coś, co zagraża umy-

słowi. O ile te dwa stany nie są niebezpieczne dla gości Nibylandii, tak zatarcie pamięci jest możliwe i, sądząc po zachowaniu Piotrusia oraz reszty dzieci, wskazane. Należy przyjąć, iż zapomnienie to gwarant życia w szczęściu, bez trosk czy myślenia o przyszłości. Kraina stworzona przez wyobraźnię Piotrusia to świat, gdzie nie ma niczego złego w zapomnieniu. W mojej opinii ta rzeczywistość nie potrzebuje pamięci, ponieważ się nie zmienia, wiele rzeczy jest w niej stałych. Nibylandia nie ulega ewolucji, dlatego niepotrzebne są jakiegokolwiek wspomnienia o dawnych zdarzeniach. Przykład podróży do niej, gdy Piotruś wykazał się lekceważącym podejściem do kwestii pamiętania o swoich przygodach, pokazuje co naprawdę się liczy: wieczne „teraz”, bez możliwości, by ktoś z małych mieszkańców mógł skierować się w stronę przyszłości.

Przeciwko takiemu ryzyku występuje Wendy. Napisanie, że robi to świadomie, byłoby sporym nadużyciem, chodzi tu bardziej o wewnętrzny imperatyw, niesprecyzowane przekonanie, że tak należy postąpić. Przyjęcie roli matki: opieka nad młodszymi braćmi, Piotrusiem i resztą chłopców, zajmowanie się domem – to wszystko składa się właśnie na wewnętrzne przeświadczenie, że tak ma być. Wejście w taką rolę przychodzi dziewczynce bez trudu, jakby od dawna była na nią gotowa. Wie, iż bez należytego podejścia bracia zaczną zapominać swój dom, a tym samym zatracą samych siebie, stąd różnorakie zabiegi, które Wendy podejmuje, aby do tego nie doszło:

Były to pytania najzwyczajniejsze: „Jakiego koloru były oczy Mamy? Kto był wyższy: Mama czy Tata? Czy Mama była blondynką, czy brunetką? Jeśli to możliwe, odpowiedz na wszystkie pytania”... „(A) Napisz wypracowanie na co najmniej 40 słów na temat: «Jak spędziłem ostatnie Święta» albo «Porównanie Charakterów Taty i Mamy». Wybierz jedno z dwóch zadań”. Albo: „(1) Opisz śmiech Mamy; (2) Opisz śmiech Taty; (3) Opisz suknię balową Mamy”. (s. 143–144)

Zadania, choć na pozór banalne, sprawiały chłopcom kłopot. Ślady pamięci, przez pobyt w innym świecie, zaczęły zanikać. Prostota powyższych zadań pokazuje zagrożenie, jakie niesie niepamięć, ponieważ praktycznie żadne z „dzieci” dziewczynki nie potrafi ich wykonać. Dodatkowo dochodzi do sytuacji, gdy także Wendy traci wspomnienia o dawnym życiu:

przy okazji zwróćcie uwagę, że wszystkie pytania były napisane w czasie przeszłym: jaki był kolor oczu Mamy i tak dalej. Wendy, jak widzicie, też już zaczynała zapominać”. (s. 145)

Wtedy na pomoc przychodzą *artis memoriae*, pozwalające dalej trwać pamięci, zakotwiczyć się w konkretnych wydarzeniach. Pytania tworzone przez bohaterkę mają, moim zdaniem, dwojakie znaczenie.

Pierwsze to ocalenie cudzej pamięci – należącej do Johna i Michaela. To John coraz bardziej tracił wspomnienia o rodzicach, zaś Michael uważał siostrę za matkę. Najpewniej właśnie te niepokojące objawy amnezji skłoniły Wendy do tworzenia zabaw imitujących dawne życie. Bez nich postępowałaby degradacja pamięci, przez co obaj chłopcy zatraciliby własną przeszłość i – podobnie jak Piotruś – istnieliby w teraźniejszości, nie mając pojęcia, że kiedyś ich życie wyglądało inaczej. Przez takie działanie ich rozwój zostałby zatrzymany, a to właśnie on jest najważniejszy dla dorastającego dziecka.

Drugie dotyczy zachowania tożsamości samej Wendy poprzez bycie wierną pewnym zobowiązaniom, które na siebie przyjęła w chwili stania się matką. Pojawia się tu problem człowieka pozbawionego pamięci, lecz nadal będącego sobą. Małgorzata Kowalska, kierując się myślą Ricœura, tak wyjaśnia powstałą trudność:

Ricœur udziela na te pytania odpowiedzi twierdzącej, ale ma ona w istocie charakter etycznego postulatu: ten-

-który-jest-sobą pozostaje sobą w czasie, to znaczy zachowuje tożsamość w różnych następujących po sobie działaniach, dzięki projektowi „zachowania siebie”. [...] sobą pozostaje ten, kto niezależnie od zachodzących w nim zmian fizycznych i psychicznych dochowuje wierności podjętym zobowiązaniom²⁸.

Kluczowym sformułowaniem jest tutaj wierność podjętym zobowiązaniom. Poprzez przyjęcie roli rodzicielki bohaterka bierze pod opiekę każdy aspekt życia chłopców, także ich pamięć. Pomimo niespodziewanego wejścia w dorosłość bardzo dobrze sobie radzi, wie co do niej należy i jak ma traktować resztę dzieci. Kierując się wyćwiczoną pamięcią, jest w stanie postępować niczym matka, a jednocześnie nie pozwala zatrzeć w umysłach chłopców wspomnień o rodzinnym domu.

Marek Drwięga zauważa, iż człowiek:

uwikłany jest w historyczną przygodę. Ponadto między człowiekiem a czasem istnieje bezpośredni związek, zaś czas i historia wyznaczają skończony horyzont, w którym toczy się ludzkie życie. [...] cechą istotną bycia człowiekiem, bycia osobą jest przynależność do historycznej społeczności o określonym politycznym kształcie²⁹.

Spółeczeństwo wykształca normy pewnych zachowań, w które trzeba się wpisać, by człowiek mógł być postrzegany właśnie jako przynależna do niego jednostka. Wendy, przyjmując na siebie wymagania stawiane kobietom tamtego okresu, spełnia społeczne oczekiwania. Owo „wpisanie” czy raczej „wtłoczenie” małej dziewczynki w rolę „dorosłej kobiety” jest istotne w związku ze zjawiskami pamięci i zapamiętania. Wcześniej zostało wspomniane, że bohaterka swobodnie przemieszcza się pomiędzy trzema czasami, czego nie potrafi Piotruś, uwięziony w „teraz”. Dzieje się tak, ponieważ

odmawia on przynależności do konkretnej wspólnoty, która to pozwoliłaby mu stać się istotą w pełni społeczną. Z kolei Wendy przyjmuje na siebie tę odpowiedzialność jako istota świadoma i chcąca **pozostać sobą**.

Czynione przez dziewczynkę wysiłki, by chłopcy mieli „lekcje”, zadawanie im z pozoru błahych pytań, zachowywanie się niczym matka, składają się na „znaki” – zabiegi chroniące przed zapomnieniem. Ricoeur zauważa: „znaki wskazujące ostrzegają nas na przyszłość przed zapomnieniem: podpowiadają to, co należy zrobić, udaremniając zapomnienie”³⁰. Istotną staje się funkcja ewokacji, polegająca na wykonywaniu przez Wendy pracy pamięci. Czynności uznawane za coś normalnego nagle nabierają istotnych znaczeń, wspomagając pamięć, chroniąc ją przed degradacją. To z kolei prowadzi do czegoś, co Edward Casey nazwał *reminding*³¹. Nieustannie przypominające wskazówki przywołują przeszłość, dzięki czemu wspomnienia nie ulegają erozji, są ciągle żywe. Dzięki metodzie skojarzeń istnieje możliwość przyporządkowania danej rzeczy konkretnemu wydarzeniu. Tak właśnie czyniła główna bohaterka, wprowadzając do świata Nibylandii elementy z ich dawnego życia. Pomagało to w odpominaniu przeszłości, w wyniku czego pamięć nadal była żywa.

Równocześnie z *reminding* Wendy stosowała *reminiscing*, które

polega [...] na ożywianiu przeszłości poprzez wielokrotne jej ewokowanie, wzajemnym utrwalaniu wspólnie przeżytych zdarzeń czy wspólnie zdobytej wiedzy, gdzie wspomnienia jednego służą jako *reminder* dla wspomnienia drugiego³².

Przykład opisanych ewokacji widać podczas scen tego typu:

Wendy najbardziej lubiła szyć i cerować, gdy wszyscy już spali. Dopiero wówczas, jak mówiła, miała czas, by odetchnąć [...] Kiedy siadała z koszykiem pełnym ich skarpetek, z których każda miała na pięcie dziurę, podnosiła w górę ręce i mówiła:

– Och, czasem mi się zdaje, że jest czego zazdrościć starym pannom.

Twarz jej promieniała, gdy to mówiła. (s. 142)

Cerowanie ubrań własnych dzieci, czynność typowa dla matek, jest właśnie takim ożywieniem przeszłości. Dzięki powtarzaniu czynności, które zapewne wykonywała pani Darling, dziewczyna utrwala minione zdarzenia, a tym samym tworzy znaki pamięci, które ją zachowują oraz nie pozwalają odejść w zapomnienie. Takie postępowanie okazuje się pomocne w chwili, gdy dzieci postanowią wrócić do domu. Opowieściami o domu Darlingów Wendy nieustannie przypominała „synom” o dobrodziejstwie, jakim jest posiadanie matki. Ta ciągła troska sprawiła, iż po powrocie następuje częściowe rozpoznanie dawnego domu:

Wylądowali na podłodze, nie wstydząc się ani trochę. Okazało się, że najmłodszy z nich zapomniał już, jak wygląda dom.

– John – powiedział, rozglądając się z niedowierzaniem – wydaje mi się, że już tu kiedyś byłem.

– No pewnie, że byłeś, głuptasie. A to jest twoje dawne łóżko.

[...]

[...] pani Darling zaczęła znowu grać.

– To mama! – zawołała Wendy, zaglądając do środka.

– Tak, to ona! – powiedział John. (s. 296–297)

Na ważkość caseyowskiego rozpoznania (*recognizing*) zwracał uwagę także Ricoeur:

Fenomen rozpoznania odsyła nas [...] do zagadki wspomnienia jako obecności tego, co nieobecne, a uprzednio napotkane. Rozpoznana „rzecz” jest podwójnie inna: jako nieobecna [...] i jako uprzednia [...]. I właśnie będąc czymś innym, wyłaniającym się z przeszłej inności, zostaje rozpoznana jako ta sama³³.

Rodzinny dom byłby nieobecną innością, która wyłoniła się z przeszłości. Zatarta już pamięć Michaela, w przypadku Johna i Wendy była nadal żywa. To właśnie oni pomagają najmłodszemu bratu zrozumieć sens rzeczywistości, do której wrócił. Trzeba tu podkreślić istotną rolę siostry, będącej inicjatorką rozpoznania matki (zawołanie „to mama!”), bez której samo rozpoznanie byłoby skazane na porażkę.

Rola protagonistki jest niezbędna w procesie pielęgnowania wspomnień swoich braci. Podejmując się roli matki-opiekunki, jednocześnie przyjmuje, idący za tym, przywołany już kilkakrotnie, obowiązek pamięci. Bez tego niemożliwe byłoby ożywianie przeszłości i nadejście dla wszystkich **przyszłości**. Najprawdopodobniej całą trójkę czekałby ten sam los, co Piotrusia i resztę zaginionych chłopców: bycie w wiecznym „teraz”, bez możliwości jakiegokolwiek rozwoju. Beztroska zapomnienia zostałaby okupiona stratą życia, a na coś takiego **nie chciała** zgodzić się sama Wendy.

zakończenie

Książka Jamesa M. Barriego, która po pierwszym odczytaniu bywa kategoryzowana wyłącznie jako literatura dziecięca, przekazuje czytelnikowi dojrzałe treści. Powyższa analiza, konfrontująca tekst z badaniami na temat pamięci, ukazuje ją jako „przypowieść” z zakamuflowaną filozoficzną sentencją. Dwójka omawianych bohaterów staje się alegorią przeciwnych stanowisk wobec problemu pamięci i wspomnień. Z jednej strony opisywana jest postawa Piotrusia, chłopca pogrążonego w wiecznej stagnacji. Jego niechęć do rozwoju stanowi przejaw niedojrzałości bohatera. Taka beztroska ma dwojake skutki: pierwszy – być może pozytywny – oznacza dla niego wieczną młodość oraz brak jakiegokolwiek zmartwień związanych z dorosłością. Drugi – będący następstwem poprzedniego – to niemożność pójścia naprzód. Żyjąc w „teraz”, protagonista pozbawia się nie tylko przeszłości, ale również i przyszłości. Przeciwne stanowisko „opieki” nad pamię-

cią reprezentuje Wendy. Wspomnienia nie są jedynie wyrazem tożsamości dziewczynki, ale również przepustką do przyszłości. Naśladując zachowania matki, nie tylko przypomina sobie jej postać, ale również sama uczy się, jak w przyszłości powinna się zachowywać. Jednocześnie przebywając w Nibylandii, będącej symbolem „wiecznego teraz”, walczy z „zapominaniem”. Właśnie pamięć bohaterki pozwala rodzeństwu wrócić do punktu wyjścia, czyli rodzinnego domu państwa Darling. Wendy konfrontuje się z tym, przed czym próbowała uciec – dorastaniem – gdyż podświadomie wie, iż okres wiecznego dzieciństwa nierozzerwalnie łączy się ze stagnacją.

Historia stworzona przez Barriego w prosty sposób opowiada o rzeczach ważnych. Nibylandia – symbol wiecznego dzieciństwa – stanowi „złotą klatkę”, w której rozwój jest niemożliwy. Piotruś to więzień magicznej krainy, a jego własny świat pozostaje nienaruszony, ponieważ bohater nie pamięta dawnych wydarzeń i tym samym nie dostrzega zmian. Jedynie Wendy, jako strażniczka pamięci, opiera się amnezyjnej sile wyspy, dzięki czemu będzie mogła rozwijać się jako człowiek.

odwołania

1. Zob. J. Hartwig-Sosnowska, *Wyobrażenia bez granic*, Warszawa 1987.
2. Zob. K. Szymborska, „Potłuczone kawałeczki nieśmiertelności” w *Przygodach Piotrusia Pana J. M. Barriego*, „Filoteknos” 2013/2014, nr 4, s. 204–219.
3. Tamże, s. 209–211.
4. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2012, s. 15.
5. Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2006, s. 275.
Zob. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.; P. Nora, *Czas pamięci*, tłum. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37–43.
6. J. Strzelecki, *Pamięć i rzeczywistość. Analiza bergsonowskiej teorii pamięci*, Olsztyn 2013, s. 36.
7. J.M. Barrie, *Piotruś Pan i Wendy*, tłum. M. Rusinek, Kraków 2014, s. 53.
Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z tego wydania.
8. Zob. D.L. Schacter, *Siedem grzechów pamięci. Jak zapominamy i zapominujemy*, tłum. E. Haman, J. Rączaszek, Warszawa 2003.

9. H. Bergson, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, tłum. W. Filewicz, Warszawa 1926, s. 73.
10. P. Ricœur, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 42.
11. Tamże, s. 46.
12. Stwierdzenie „Piotrusiowi należy okazywać posłuszeństwo” (s. 127) jasno pokazuje, iż to on był najważniejszą osobą w grupie zaginionych chłopców. Pełnił rolę lidera, któremu należy się podporządkować, w przeciwnym razie będzie się narażonym na karę.
13. M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008, s. 4–5.
14. Szerzej na ten temat zob. P. Ricœur, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 65–67.
15. Tamże, s. 547.
16. J.P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 330.
17. P. Ricœur, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 553.
18. P. Ricœur, *Drogi rozpoznania. Wykłady Instytutu Nauk o Człowieku w Wiedniu*, tłum. J. Margański, Kraków 2004, s. 103.
19. P. Ricœur, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 587.
20. Tamże, s. 591.
21. Z. Freud, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 299.
22. P. Ricœur, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 606.
23. Margaret to córka Wendy.
24. H. Bergson, *Energia duchowa*, tłum. K. Skorulski, P. Kostyło, Warszawa 2004, s. 179.
25. Cyt. za J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 89.
26. P. Ricœur, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 53.
27. Tamże, s. 563.
28. M. Kowalska, *Dialektyka bycia sobą* [w:] P. Ricœur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 20.
29. M. Drwiega, *Paul Ricœur daje do myślenia*, Bydgoszcz 1998, s. 209–210.
30. P. Ricœur, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 55.
31. Szerzej na ten temat oraz o tzw. trzech trybach pamięci zob. E.S. Casey, *Remembering. A Phenomenological Study*, Indianapolis 1987.
32. P. Ricœur, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 55.
33. Tamże, s. 56.



konteksty

Emilia Kurek

The Portrayal of the Bible in Popular Culture, Based on an Animated Adaptation of the *Book of Exodus*

Uniwersytet Jagielloński

summary

This work is an attempt to compare an animation feature film, which was produced in the late 20th century by DreamWorks studio and a biblical story of Moses. I will focus on events and characters which do not exist in the Bible itself. The author fills the gaps using his own imagination to transform the Old Testament's plot into an animated children's story. I will pay attention to contrastive representation of individual characters and their deepened psychological portrayal. An analysis of selected fragments of *Prince of Egypt* will be divided into three main parts. Firstly, I will describe Moses's childhood and youth. Secondly – I highlight a transformation of a carefree boy into an adult man. And finally – I will focus on the painful meeting of two brothers.

keywords

Bible, Old Testament, Moses, animated feature film, *Prince of Egypt*, adaptation

streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest analiza i interpretacja, stworzonego w wytwórni DreamWorks pod koniec XX wieku, filmu animowanego pt. *Księżę Egiptu* w odniesieniu do literackiego pierwowzoru, który stanowi *Księga Wyjścia Starego Testamentu*. Skupię się na konkretyzacji biblijnych miejsc niedookreślonych. Dzięki temu zabiegowi twórcy filmu przekładają, prymarnie skierowane do dorosłego odbiorcy, wydarzenia *Starego Testamentu* na formę animowanego filmu adresowanego do młodszych widzów. Zwróć również uwagę na kontrast pomiędzy poszczególnymi postaciami oraz ich pogłębione portrety psychologiczne. Analiza wybranych fragmentów *Księcia Egiptu* zostanie przeprowadzona w odniesieniu do trzech pomniejszych motywów, dotyczących kolejno: dzieciństwa i młodości Mojżesza; przemiany beztroskiego chłopca w dorosłego mężczyznę oraz finałowego spotkania braci, naznaczonego cierpieniem i niezrozumieniem.

słowa kluczowe

Biblia, Stary Testament, Mojżesz, film animowany, *Księżę Egiptu*, adaptacja

biogram

Emilia Kurek – studentka drugiego roku studiów magisterskich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ukończyła studia licencjackie na kierunku polonistyka-komparatystyka, broniąc pracy *Między librettem a Biblią. Analiza wybranych utworów z musicalu Jesus Christ Superstar Andrew Lloyd Webbera i Tima Rice'a w tłumaczeniu Wojciecha Młynarskiego i Piotra Szymanowskiego* napisanej pod kierunkiem dr Małgorzaty Sokalskiej. Do jej zainteresowań naukowych należą związki między literaturą a innymi dziedzinami sztuki, teatr muzyczny oraz przetworzenia biblijnych motywów w sztuce od modernizmu aż po czasy współczesne.



Biblia w kręgu

kultury popularnej.
O animowanej adaptacji
*Księgi Wyjścia*¹

wstęp

Michał Borodo stwierdza, że:

będąc „prawie przekładem”, „przekładem niewiernym”, niekształconym i niepełnym, adaptacja wymyka się jednoznacznej definicji, jest niełatwa do zasufladkowania, niekoniecznie przypisana do jakiejś konkretnej dziedziny badawczej [...] ².

Podobne stanowisko przyjmują Dorota Michulka i Ryszard Waksmund, kiedy stwierdzają, że adaptacja tekstu kultury jest problemem wielowarstwowym i odwołuje się do wielu dyscyplin badawczych oraz kontekstów kulturowych ³. Niemały problem pojawia się,

kiedy rozmaici naukowcy próbują definiować pojęcie samej adaptacji. Marek Hendrykowski rozumie ją jako przekład lub jako szeroko rozumiany montaż⁴, z czym niejako polemizuje Seweryna Wysłouch⁵. Z kolei Maryla Hopfinger uważa, że adaptację można rozpatrywać jako:

przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu znakowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego⁶.

Linda Hutcheon zauważa, że adaptację można rozpatrywać na trzech różnych płaszczyznach. Jako „produkt” jest zapowiedzianą i głęboką transpozycją danego dzieła lub grupy dzieł – owa transpozycja może łączyć się ze zmianą medium, gatunku lub kontekstu czy ramy narracyjnej. Jako „proces twórczy” jest zawsze (re)interpretacją i (prze)tworzeniem. Jako „akt percepcji” jest natomiast formą intertekstualności. Odbieramy dany tekst jako adaptację wówczas, kiedy odczytujemy go jako palimpsest odwołujący się do innych dzieł zakodowanych w naszej pamięci kulturowej⁷. Co więcej, Alicja Helman twierdzi, że adaptacja jest „jednym z najstarszych mechanizmów kultury w ogóle”⁸. Rozmaici badacze, tacy jak Geoffrey Wagner⁹, Dudley Andrew¹⁰, Michael Klein i Gillian Parker¹¹ – będąc świadomymi wszystkich możliwych trudności – nieustannie podejmują próby klasyfikowania poszczególnych odmian adaptacji, w tym również adaptacji filmowych. Mnogość rozmaitych systematyzacji może nas jednak skłaniać do refleksji, że granice pomiędzy poszczególnymi jej odmianami nie są całkowicie sprecyzowane. Sposób realizacji niektórych filmów może mieścić się pomiędzy określonymi podziałami¹². W tym miejscu należy wspomnieć, że teorie adaptacji, które przywołuję, dotyczą w swoim założeniu filmów fabularnych. Uważam jednak, że – pomijając czysto wizualny aspekt

dzieła – można wykorzystać ich założenia również do omawiania produkcji animowanych. Stwierdzić jednak wypada – za Rafałem Koschanym – że założenia i rozmiary artykułu nie pozwalają na choćby uproszczone przywołanie wszystkich teoretycznych aspektów zagadnienia adaptacji¹³. Uznałam jednak za stosowne wspomnieć o tej dyskusji, w której nieustannie pojawiają się nowe głosy.

W poniższej pracy będę starała się natomiast pokazać sposób, w jaki twórcy omawianej przeze mnie produkcji animowanej przekształcają wyjściowy materiał literacki w rysunkowy film, skierowany prymarnie do młodszych widzów. Jak zauważa Monika Woźniak: „klasyka literatury proponowana młodemu odbiorcy niemal zawsze wiąże się z jakąś formą przekształcenia tekstu oryginalnego”¹⁴. Inna badaczka, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, stwierdza, że „adaptacje są uwarunkowane nie immanentną dla tworzywa filmowego niemożnością sprostania oryginałowi literackiemu, lecz poziomem i horyzontem oczekiwań odbiorców, dla których zostały przeznaczone”¹⁵.

[To] owe transformacje tekstów – z jednej strony pozwalają na przywołanie dzieła kanonicznego, a z drugiej – równocześnie wydobywają takie warstwy świata przedstawionego, które stają się podatne na rewizję, reinterpretację i przekształcenie ich specyfiki [...]¹⁶.

Wyjściowym materiałem literackim, w przypadku omawianej przeze mnie adaptacji DreamWorks *Księżę Egiptu*¹⁷, staje się samo *Pismo Święte* – „księga niezwykła”¹⁸. Nie jest to przypadek odosobniony, ponieważ dwa lata później wytwórnia wyprodukowała kolejny film animowany – tym razem opowiadający historię biblijnego Józefa, sprzedanego przez braci do niewoli¹⁹. Dlaczego tak się dzieje? Skąd nieustanne pomysły pisarzy, ilustratorów, reżyserów, animatorów na przetwarzanie biblijnej fabuły, a często również dostosowywanie jej do dziecięcych możliwości percepcyjnych²⁰? Odpowiedź na postawione przeze mnie pytanie wydaje się prosta.

Po pierwsze, związki literatury i filmu są wszystkim powszechnie znane²¹. Dodatkowo, jak twierdzi Helman, prestiż zapożyczonego utworu przydaje wagi, znaczenia i autorytetu również filmowi, który powstał na jego podstawie²². Zaś każda kolejna, nowa adaptacja powszechnie znanego *Pisma Świętego* zawsze będzie budzić ciekawość odbiorców. Po drugie, *Biblia* cechująca się bardzo złożoną strukturą: specyficznymi konwencjami narratorskimi, powagą, dostojnością oraz wieloznacznością²³, sytuuje się w kręgu literatury, która bez udziału „dorosłego pośrednika” nie dotrze do dziecka²⁴, o czym Grażyna Lewandowicz pisze w następujący sposób:

W naszym kręgu kulturowym, w przeciwieństwie do judaizmu, bezpośrednie obcowanie dziecka z pełnym tekstem *Pisma Świętego* uważa się za praktycznie niemożliwe. Co więcej, jest to tekst trudny w odbiorze nawet dla dorosłych z powodu swej obszerności, wielowątkowości, tajemniczości zarówno w opisie wydarzeń, jak i w pełnym symboli języku²⁵.

Po trzecie, dzięki biblijnym adaptacjom – ale również adaptacjom literatury w ogóle – istnieje możliwość niejakiego wzbogacenia procesu dydaktycznego o edukację filmową²⁶ w przedszkolach czy szkołach. Jak podkreśla Nurczyńska-Fidelska:

Nowe zjawiska kultury literackiej, determinowanej audiowizualizacją kultury literackiej, determinowanej audiowizualizacją kultury w ogóle, stają się [...] powoli przedmiotem refleksji pedagogicznej²⁷.

Z kolei Stefan Sawicki stwierdza, że „motywy biblijne nabrały przez wieki pewnego ogólnego, symbolicznego znaczenia, że na ich przykładzie najlepiej można ukazać w literaturze pewne ogólnoludzkie problemy i postawy”²⁸. Sądzę, że nie tylko w literaturze, ale także w adaptacjach filmowych.

analiza wybranych fragmentów *Księcia Egiptu*

dzieciństwo i młodość

Film rozpoczyna się – jak w przypadku znaczącej liczby animowanych produkcji dla dzieci – piosenką. Wykonują ją strudzeni ludzie pracujący przy budowie egipskich piramid. Grzęzną po kolana w błocie, mdleją ze zmęczenia, a na ich plecach widoczne są krwawe pręgi. Przypominają raczej wychudzone upiory niż osoby zdrowe. Zestawieni z potężnymi posągami władców egipskich wyglądają jak masa bezosobowych, maleńkich mrówek uwijających się w ukropie afrykańskiego słońca. Pilnują ich ubrani w białe stroje żołnierze, raz po raz przecinając batami ubrudzone ciała pracujących mężczyzn, starców, a nawet dzieci. Wszystko to sprawia, że animowana realizacja wydaje się nieco bardziej sugestywna od biblijnego opisu:

Egipcjanie bezwzględnie zmuszali synów Izraela do ciężkich prac i uprzykrzali im życie uciążliwą pracą przy glinie i cegle oraz różnymi pracami na polu. Do tych wszystkich prac przymuszano ich bezwzględnie. (Wj 1, 13–14)²⁹

Potwierdza to Siegfried Kracauer, który pisze, że w powieściach mamy do czynienia z continuum myślowym oraz continuum materialnym. Tak zwane „filmy filmowe” – nie opierające się głównie na przekazach werbalnych – korzystają z sugestywności zjawisk materialnych, aby przekazać wszystko, co niewidzialne i niematerialne³⁰. Analizując *Dziennik wiejskiego proboszcza* badacz dodaje, że:

Pełna wyrazu twarz młodego księdza mówi nam więcej o jego duchowych zmaganiach i cierpieniach, niż konkretne zapisy w jego pamiętniku. Nasze wrażenia zawdzięczamy fizycznej osobie, emanującej wiarą i swymi wartościami. Życie utrwalone przez kamerę jest przede wszystkim ciągłością materialną³¹.

Biorąc pod uwagę teoretyczne założenia, zauważamy, że kino fabularne oparte jest na realnym obrazie rzeczywistości. Reguła ta nie może być przełożona bezpośrednio na dzieło animowane, ponieważ wówczas mamy do czynienia z całkowitą kreacją świata przedstawionego, tworzeniem go niejako od podstaw. Mimo iż film fabularny i film animowany znacznie się od siebie różnią, a ponadto ontologia fotografii jest zupełnie inna, niż ontologia obrazu rysunkowego, możemy mówić w tym przypadku o większej sugestywności nie tyle zjawisk materialnych, co po prostu konkretnych animowanych przedstawień. Z podobnym faktem mamy do czynienia w *Księciu Egiptu*. Użycie sformułowania, że niewolnicy byli bezwzględnie zmuszani do pracy przez egipskich żołnierzy, nie zadziała na wyobraźnię młodego widza tak bardzo, jak zbliżenie na zakrwawione plecy Izraelitów. Otwierająca film pieśń jest więc błagającą pieśnią solidarnie wspierających się w nieszczęściu niewolników:

Aż do krwi rani mnie żądło bata. W ustach mam słony pot z moich brwi. Elohim, Boże racz dzieci twych usłyszeć płacz. Wspomóż nas w chwili złej! Uwolnij nas! Wejrzeć chciej! Uwolnij nas! Litość miej! Wydobyć się z żaru pustyni daj. Daj Panie nam, jak obiecywałeś dać, daj panie nam obiecany kraj!³²

Kamera zostaje przeniesiona z miejsca budowy na położoną nieopodal królewskiego pałacu wioskę. Żołnierze w okrutny sposób odbierają żydowskim kobietom ich synów – jedna z nich zostaje siłą odepchnięta od drzwi własnego domu. Uciec udaje się tylko Jokebed i trójce jej dzieci – Miriam, Aaronowi i malutkiemu Mojżeszowi. Wkładając do koszyczka swojego najmłodszego syna, kobieta śpiewa:

Nie płacz maleńki, nie lękaj się. Smacznie w koszyczku swym śpij. Niech kołysanka prowadzi cię ta, o mamie swej śnij, słodko śnij. Rzeko, o rzeko! Łagodnie dziś pływ! W dal najtroskliwiej go nieś.

Małeńkiemu Mojżeszowi udaje się przetrwać atak wygłodniałych krokodyli, walkę hipopotamów, połów egipskich rybaków i fale wytworzone przez olbrzymie łodzie. Brzegiem rzeki cały czas podąża przerażona Miriam i dopiero, gdy Mojżesz wpływa do sadzawki położonej przy pałacu faraona, siostra odchodzi uśmiechnięta i przekonana, że jej braciszek powróci w przyszłości, aby ich wszystkich wybawić. Opisywane przeze mnie fragmenty adaptacji ukazywane są w bardzo dynamiczny sposób. Widzimy zaskoczoną żonę faraona otwierającą koszyk z dzieckiem, chwilę później dostrzegamy wyciągającego do niej małe rączki Ramzesa. Za pomocą sceny, w której kobieta ignoruje wspomniany gest chłopca, zasygnalizowana zostaje jej ogromna miłość do Mojżesza. W tym miejscu warto spojrzeć na karty *Pisma Świętego*. Biblijny narrator wspomina o ukryciu żydowskiego dziecka w papirusowej skrzynce powleczonej żywicią i smołą, pomija jednak wydarzenia rozgrywające się na rzece – dzięki którym widz zwraca szczególną uwagę na boską opatrzność, doświadczaną przez Mojżesza już od pierwszych dni życia. Zaś pozostałe sceny ukazujące relacje królowej egipskiej z dziećmi, silniej oddziałują na wyobraźnię młodego widza, niż – niejednokrotnie niezrozumiałe dla niego – starotestamentowe opisy.

Biblijny narrator nie poświęca zbyt dużo uwagi dorastaniu Mojżesza, po prostu stwierdza, że ten proces nastąpił. Następnie Izraelita odwiedza swoich rodaków, zauważa ich cierpienie i w afekcie zabija Egipcjanina. Uciekając przed grożącą mu karą, trafia do ziemi Madian. W starotestamentowej opowieści nie odnajdziemy również szczegółowych informacji na temat relacji pomiędzy Mojżeszem a Ramzesem – w *Piśmie Świętym* nie jest napisane nawet, aby Mojżesz miał „przybranego” brata o imieniu Ramzes, i aby to właśnie ten sam Ramzes panował jako faraon podczas wymarszu Izraelitów. Tymczasem owa braterska relacja i konflikt między przyjaźnią a wypełnieniem powierzonej przez Boga misji stanowią oś konstrukcyjną *Księcia Egiptu*³³. Jak tłumaczy Lewandowicz, ważna podczas adaptowania *Pisma Świętego* jest selekcja materiału. Należy zrezygnować z symultanizmu i wybrać księgi

o charakterze narracyjnym, pełne zaskakujących zwrotów akcji. Często adaptator eliminuje wątki poboczne, ale również wprowadza elementy nieobecne na kartach Biblii³⁴. W przypadku *Księcia Egiptu* jest podobnie. To właśnie z Ramzesem Mojżesz przeżywa niesamowite przygody, niejednokrotnie kończące się reprimendą ze strony starego faraona. Chłopcy razem ścigają się na rydwanach po rusztowaniu rozstawionym przy budowanym pomniku władcy i dewastują połowę miasta. Młodość filmowych Ramzesa i Mojżesza upływa pod znakiem ich wielkiej przyjaźni. Młodzieńcy wychowują się jednak w królewskiej rodzinie, przestrzegającej ścisłych zasad i szanującej tradycję przodków. Mojżesz, namawiając Ramzesa do nieodpowiedzialnych zachowań, ściąga na niego gniew starego faraona. Co więcej, gdy ojciec nie chce rozmawiać z prawowitym synem, zawsze chętnie wysłuchuje – podrzuconego w dzieciństwie do królewskiego pałacu – Mojżesza. Jest dla niego dobry i czuły, twierdząc, że to nie na nim spoczywa ogromna odpowiedzialność za przyszłe losy całego Egiptu, wystarczy przecież „tylko jedno słabe ogniwo i pęka łańcuch, jakim jest dynastia”. Finalnie okazuje się, że szkody poczynione podczas szaleńczych wyścigów na rydwanach zostają zapomniane przez faraona, który mianuje swojego biologicznego syna oficjalnym zastępcą władcy Egiptu. Ramzes nie waha się uczynić swojego przybranego brata wielkim budowniczym państwa. Z poufnej rozmowy Mojżesza i jego przybranej matki dowiadujemy się jednak, że to właśnie za jego wstawiennictwem faraon zdecydował się dać swojemu prawowitemu synowi drugą szansę.

Znaczącą rolę na dworze królewskim odgrywają również Chotem i Choi. Filmowi kapłani to postaci raczej komiczne, choć z pewnością pragnące uchodzić za szalenie ważne osobistości. Biblijny narrator nazywa ich „czarownikami” (Wj 7, 22), w animowanej adaptacji są raczej kuglarzami, prestidigitatorami – aczkolwiek całkiem sprytnymi. Potrafią wykorzystywać rozmaite sztuczki, aby podważyć moc Boga Izraelitów, ukazującego swoją potęgę poprzez czyny Mojżesza. Są przygotowani na każdą ewentualność, nie mogą przecież

przewidzieć, co zaprezentuje Mojżesz. Ich działania przypominają popularne w latach 70. XX wieku pokazy iluzjonistów. Do codziennych zajęć kapłanów – poza nieustannym manifestowaniem swojej pozycji – zaliczyć można jednak przede wszystkim jedzenie. Kapłani dosłownie pożerają wszystko, co aktualnie znajduje się na stołach. To mężczyźni przebiegli, umiejętnie wykorzystujący pełniony przez siebie urząd. Nie potrafią pogodzić się z faktem ponownego przybycia do Egiptu Mojżesza zagrażającego ich pozycji. Kiedy stwierdzają: „Ty nie z patalachami grasz”, widzą już pewność, że filmowi Chotem i Choi – mimo wszystko – właśnie nimi są³⁵.

stopniowe odkrywanie prawdy

W przemianie filmowego Mojżesza możemy dostrzec trzy etapy. Zapoczątkuje ją przypadkowe spotkanie z Miriam i Aaronem, którzy – zarówno według *Pisma Świętego*, jak i wizji reżyserów – są jego biologicznym rodzeństwem. To właśnie dzięki słowom uroczej, pełnej wiary i zrozumienia niewolnicy, Mojżesz zacznie się poważnie zastanawiać nad swoim pochodzeniem. Spływająca po policzku Miriam łza, chusta zasłaniająca jej twarz, a także śpiewana przez nią kołysanka przypominają Mojżeszowi matkę. Ksiądz Jan Twardowski o utworach dla młodszych czytelników czy widzów mówił tak:

Język musi być prosty, obfitować w wiele szczegółów, bo to dziecko ceni najwyżej. Trzeba powiedzieć, ile kamieni wziął do ręki Dawid, walcząc z Goliatem, w co był ubrany, jakie miał włosy. Ważny jest uśmiech i łza, bo właśnie w tym obszarze dzieci się poruszają³⁶.

W niewyjaśniony sposób powracają do Mojżesza niewyraźne, zamazane wspomnienia z dzieciństwa, których właściwie nie może pamiętać. Wychowany w bogactwie i przepychu młodzieniec nigdy nawet nie pomyślał, że wszystkie słowa wypowiedane przez jego

rodziców były kłamstwem³⁷. Kiedy zdeorientowany w pośpiechu przemierza pałac w poszukiwaniu dowodów potwierdzających historię opowiedzianą przez Miriam, z żalem mówi:

To jest mój dom, z moim ojcem, matką, bratem. Dostojeństwo bije stąd. Mój własny dom! Pośród mych najbardziej własnych rzeczy żyję tu.

Jego myśli zostają zwerbalizowane w piosence – utwory wokально-muzyczne towarzyszą bohaterom *Księcia Egiptu* nieustannie. Kiedy, sprowokowany przebudzeniem się z koszmarne snu, Mojżesz staje przed ścianą pokrytą licznymi malunkami ilustrującymi przeszłość Egiptu – nie może uwierzyć w to, co widzi i nie potrafi zrozumieć, dlaczego te wszystkie przerażające wydarzenia rozegrały się naprawdę. Na gigantycznym obrazie widnieje faraon unoszący rękę, rozkazujący zabić wszystkich izraelskich chłopców. Przetrwąć udało się wyłącznie jemu. Faraon odnajduje Mojżesza w ciemnościach i próbuje pocieszyć jak ojciec syna. Zdaje się nie rozumieć, że poprzez jego słowa, zostaną rozdzieleni już na zawsze, wszystko się zmieni i nigdy nie będzie już takie jak dawniej. Paradoksalnie faraon, wydając rozkaz zabicia wszystkich żydowskich chłopców, wydał wyrok śmierci również na Mojżesza. Przeszłości nie uda się już zmienić ani czulej żonie władcy Egiptu, ani Ramzesowi. Książę dopiero wtedy zaczyna zauważać nędzę niewolników, gdy uświadamia sobie, że byłby dzisiaj jednym z nich. Żyje tylko dzięki bożej opatrności, ogromnej pomysłowości i odwadze Jokebed oraz bezinteresownej miłości jego przybranej matki. Zabicie Egipcjanina znęcającego się nad starcem jest wyrazem jego niezgody na to, co zrozumiał dopiero po wielu latach.

Drugim etapem przemiany głównego bohatera jest jego ucieczka z Egiptu i trudna podróż naznaczona bólem, głodem i pragnieniem. Mojżesz w jej trakcie ściąga wszystkie ciężące mu złote ozdoby oraz perukę. Te symbole dostatku przestają mieć znaczenie dla błądzącego po rozgrzanej pustyni mężczyzny. Burza piaskowa powoduje, że

traci siły do dalszej wędrówki. Zasypany w ziemi ocknie się dopiero wtedy, kiedy przechodzący obok wielbłąd pomyli jego rozczochrane włosy z kępką trawy i, chcąc ją wyszarpać z ziemi, wyciągnie jego głowę. Elementy humorystyczne odgrywają niezwykle istotną rolę w kształtowaniu fabuły filmu animowanego przeznaczonego dla młodszych odbiorców³⁵. Książę Egiptu podejmuje ostatni wysiłek, czepiając się worka przypiętego do zwierzęcia. Kiedy następuje koniec podróży, jest na tyle wyczerpany, że nie powstrzymuje się przed piciem wody razem z owcami – patrzącymi na niego, bądź co bądź, z lekkim politowaniem. Zdobywa się jednak na gest pomocy trzem małym dziewczynkom – córkom madianickiego kapłana – co kończy się jego wpadnięciem do studni.

Wioska koczowniczych Madianitów została przedstawiona w sposób uwypuklający różnice między nią a królewskim dworem, na którym wychował się Mojżesz. Mimo że jest człowiekiem obcym, nieznanym, a dodatkowo należy do tych, którzy kiedyś chcieli skrzywdzić jedną z córek najwyższego kapłana – ten przyjmuje go w swoim domu jak ważnego gościa i najserdeczniej jak potrafi. Nie wspomina jego złych uczynków, ale te najlepsze i jest mu wdzięczny za odpędzenie zbójników od młodszych dziewczynek. Starsze kobiety w wiosce myją go i odziewają w nowe szaty. Wszyscy są dla siebie bardzo serdeczni, dużo ze sobą rozmawiają, często razem świętują i tańczą przy ognisku. Szanują również tradycję, w której się wychowali, ale żadna hierarchiczna struktura nie dominuje całkowicie nad ich zachowaniem. W codziennym życiu tych ludzi nie ma sztuczności, teatralnych gestów, podziałów i bezsensownego przedkładania konwenansów nad uczucia. Jetro przywraca Mojżeszowi wiarę, nie tylko w Boga, ale również w siebie samego i swoją wartość, mówiąc:

W pustynnej mgle góry złota blask, to mniej niż źródelka puls.
Dla owieczki zaś pastuszek jej, to więcej niż największy król.
Kiedy ktoś utracił to co miał, czy nic przez to nie jest wart?
Czy może w jego życiu, to ponowny lepszy start?

Mojżesz czuje się potrzebny, pracuje razem z „nową rodziną” i właśnie ta praca – choć męcząca – daje mu satysfakcję oraz szczęście.

Ukazanie się Mojżeszowi Boga w postaci gorejącego krzewu jest ostatnim etapem jego wewnętrznej przemiany. Głos, który słyszy, potwierdza wszystko, co mówiła Miriam, wszystko to, w co nie do końca chciał uwierzyć. W *Piśmie Świętym* odnajdujemy podobny obraz: „Wtedy ukazał mu się Anioł Pański w płomieniu ognia, ze środka krzewu, Mojżesz widział, jak krzew płonął ogniem, a nie spłonął od niego” (Wj 3, 2). Również ręka filmowego Księcia Egiptu nie płonie, kiedy dotyka ognia. To symboliczna scena, w której doświadcza on bożej mocy, otrzymuje zapewnienie o nieustannym wsparciu i od tego momentu jest już przekonany o słuszności powierzonej mu przez Boga misji. Drewniana laska Mojżesza również jest pewnym symbolem – bożego wsparcia i bożej opatrności. Kiedy Książę Egiptu musi wstać i iść dalej; kiedy podnosi się po rozmowie z Bogiem; kiedy zostaje obrzucony błotem przez desperowanych Izraelitów, których faraon zmusił do jeszcze cięższej pracy; kiedy przynosi wykuty na kamiennych tablicach dekalog – laska jest dla niego podporą. Leży na ziemi, oddalona od niego, gdy zrozpaczony wychodzi z pałacu faraona po ostatniej rozmowie z Ramzesem – później znowu trzyma ją w ręku, kiedy wraz ze swym ludem przechodzi przez Morze Czerwone. Wszystkich cudów Mojżesz dokonuje właśnie za jej pomocą.

ostatnie spotkanie

Ramzes od najmłodszych lat był szkolony przez swoich rodziców na wielkiego władcę Egiptu. Jego życie, odkąd pamiętał, było podporządkowane pewnym określonym wzorcom zachowań. Powtarzane nieustannie przez ojca zdanie: „Ty będziesz gwiazdą wieczorną i zaranną” wyryło mu się bardzo dobrze w pamięci. W chwilach niepewności, momentach zawahania i zwątpienia będzie powtarzał te słowa, aby dodać sobie otuchy, aby utwierdzić się w przekonaniu, że to co czyni, jest słuszne. Nie z powodu względów moralnych czy ekonomicznych, ale z uwagi na fakt, że

to on jest najważniejszy, a jego wyroki nieodwołalne. Stary faraon uformował, ukształtował jego myślenie na wzór własnego i tym samym upodobił go do siebie. Kiedy Ramzes wydaje rozkaz, aby zmusić niewolników do jeszcze cięższej pracy, ma dokładnie ten sam posępny wyraz twarzy, co jego ojciec. Wydaje się mieć świadomość, że poprzez swoje zachowanie jeszcze bardziej oddala się od Mojżesza. Szczególnie wyraźnie konflikt pomiędzy braćmi zostaje pokazany w niezwykle epickim fragmencie, w którym na kraj egipski spadają plagi. Towarzyszy mu bardzo przejmujący utwór. Mojżesz i Ramzes ukazani są jako przedstawiciele dwóch wrogich obozów, wodzowie, którzy posłali już swoich żołnierzy do walki, a teraz obserwują bieg wydarzeń. Jeżeli można wskazać część filmu, w której najpełniej zostają oddane wszystkie udręki Mojżesza i charakter Ramzesa, to jest to bez wątpienia właśnie ten fragment. Filmowy Książę Egiptu w swoich słowach:

Byłeś ty mi bratem, czułe słowa twe i uśmiech twój były tym, co ukochałem. Lecz nawet dziś bym chciał, by pan mnie zwolnić raczył, bo twym wrogiem z jego woli być, tego się najbardziej lękam;

potwierdza, jak wiele znaczy dla niego człowiek, przeciwko którego władzy powstał. Zasmucony patrzy na cierpienie niewinnych Egipcjan, ludzi, z którymi się wychował i których przez wiele lat uważał za rodaków. Nieustannie ostrzega Ramzesa: „niewinni cierpią ludzie przez upartą dumę twą”, „nie chcę by padł znów morderczy cios, mój uwolnij lud”. Ten nie reaguje – zadufany w sobie, uparty, przeświadczony o swojej wyższości nad innymi ludźmi, wychowany w przekonaniu o wielkości – nie jest w stanie ścierpieć rozkazu, nawet wypowiedzanego ustami najdroższego przyjaciela. Pobudki są wszystkim znane – nie ustąpi wyłącznie dlatego, że mógłby przez to nadszarpnąć swój autorytet, stracić posłuch i szacunek. W *Piśmie Świętym* czytamy, że „budowano wówczas dla faraona

miasta na składy: Pitom i Ramses” (WJ 1, 11)³⁹. Jednak kwestie gospodarcze i ekonomiczne – zmniejszona ilość niewolników, która mogłaby poważnie wpłynąć na sytuację w kraju – nie zostają wysunięte w produkcji DreamWorks na pierwszy plan. Ponadto starotestamentowy narrator mówi, że Ramzes kilkakrotnie ugiął się po nadejściu kolejnej z plag i zgodził się wypuścić niewolników – choć chwilę później zmieniał swoje zdanie. Zaś filmowy Ramzes wykrzykuje do Mojżesza:

Byłeś ty mi bratem, powiedz proszę skąd nienawiść ta, tego właśnie chciałeś. Niech kamienieje serce, nie lękam się najwyższych płacić cen, będzie tak jak chcę, nie pozwolę by twój odszedł lud, nie ścierpię by twój odszedł lud.

Chwilę później w gruzy rozpada się ogromny posąg faraona. Potęga Ramzesa dobiega końca, niedługo Bóg ześle na Egipt najstraszniejszą z plag – jedyny syn władcy umrze. Dzięki symbolicznemu zbliżeniu, w którym połowa twarzy Ramzesa jest złączona z połową twarzy Mojżesza, a następnie rozdzielona, ukazana zostaje chwila, w której zgoda zwaśnionych stron jest już niemożliwa, konflikt między mężczyznami nie zostanie zażegnany już nigdy. Od tej pory stoją po przeciwnych stronach. Nie są już razem – żyją osobno, działają przeciwko sobie. Ramzes jest wściekły, Mojżesza przepelnia smutek. Kiedy zdobywa się na odwagę, by jeszcze raz porozmawiać z faraonem i namówić go do wypuszczenia Izraelitów z Egiptu, przypomina sobie dzieciństwo, młodzieńcze wybryki. Ramzes również wspomina ich szalone pomysły:

Hipopotamowi dałeś głowę krokodyla, a krokodylowi głowę sokoła, tak, a kapłan uznał, że to zły omen i pościł dwa miesiące, ojciec był wściekły, zawsze pakowałeś mnie w kłopoty! Co prawda, to zawsze ci się udawało jakoś mnie z tych kłopotów wyciągnąć.

Pyta przybranego brata, dlaczego wszystko nie może być tak jak dawniej – ale Mojżesz sam nie potrafi odpowiedzieć. Kiedy przychodzi syn Ramzesa i w swojej dziecięcej bezceremonialności przypomina, że to Mojżesz sprowadza na nich te wszystkie okropne rzeczy – ten nie ma już wątpliwości, wie, że czasy ich przyjaźni nie powrócą. Kiedy nowy faraon mówi: „nie będziesz mi rozkazywał, nie będziesz mi groził”, Mojżesz nadal się nie poddaje. Błaga go o zmianę decyzji:

Ściągniesz nową plagę, ściągniesz coś znacznie gorszego niż było. Proszę cię, odrzuć tę pogardę wobec życia, zanim ona zniszczy wszystko, co jest ci drogie. Uczyń to dla swego syna.

Kiedy Ramzes grozi, że powtórzy rozkaz swojego ojca dotyczący zabicia wszystkich małych chłopców w Egipcie, Mojżesz jest przeżany i już nie ma złudzeń, najgorsza z plag niedługo nastąpi. Choć jego ukochany lud stanie się wtedy wolny, a – kojarzący się niewolnikom ze wszystkim co najgorsze – faraon przegra, Mojżesz zawsze będzie pamiętać, że to właśnie w królewskim pałacu spędził wspaniałe lata swojego dzieciństwa, doświadczył rodzicielskiej i braterskiej miłości, poznał swoją ukochaną Seforę. Scena, w której pokazana zostaje ostatnia z plag – śmierć pierworodnych – jest chyba najdramatyczniejszym momentem całej animacji. Jeden z egipskich chłopczyków traci życie zaraz po przekroczeniu progu własnego domu, kadr pokazuje tylko opadającą na ziemię rączkę. Słyszymy również trzask rozbijanego wazonika niesionego przez dziecko.

Widząc ogrom nieszczęścia, które wydarzyło się w Egipcie, Mojżesz zdaje sobie sprawę, że aby wypełnić swoją misję do końca, musi całkowicie zaufać Bogu, którego przecież dopiero niedawno odkrył. Nie pozostaje jednak sam – nieustannie towarzyszy mu ukochana żona oraz siostra Miriam, być może jedna z najodważniejszych bohaterek filmu. W najtrudniejszych chwilach – mówiąc, że Pan nigdy go nie opuścił – to właśnie ona dodaje Mojżeszowi

odwagi. Chociaż żaden człowiek nie jest w stanie go zrozumieć, widok wędrujących w nieznane ludzi, pełnych ufności, szczęśliwych, pomagających sobie wzajemnie oraz dopingujących go – o czym może świadczyć przepraszający gest Aarona – staje się dla Mojżesza największą nagrodą. Patrzy na spienione morze, przez które chwilę wcześniej przeszedł. Nie wie, czy Ramzesowi udało się przeżyć, pogodzony cicho wypowiada słowa pożegnania. Nie zdaje sobie sprawy, że po drugiej stronie klęczy jego zrozpaczony brat, który chwilę wcześniej stał w pięknej zbroi na rydwanie i wydawał rozkaz zabicia Mojżesza oraz jego ludzi, a teraz sam przywołuje go resztkami sił. Zło zostaje pokonane przez dobro.

podsumowanie

Alicja Helman napisała:

Literatura towarzyszyła przecież kinu od chwili jego narodzin, dostarczając tematów, wątków, bohaterów, wzorców opowiadania, podsuwając analogie w postaci stosowanych przez siebie środków, które filmowcy starali się naśladować dostępnymi sobie metodami¹⁰.

Chociaż trudno wprowadzać do współczesnego filmu język biblijny – cechujący się licznymi powtórzeniami, użyciem archaizmów, patetyczny, metaforyczny – wydarzenia *Starego Testamentu* można sfabularyzować i przekształcić w scenariusz filmowy. Jak napisał Kracauer:

Continuum myślowe, w którym obraca się powieść, może zawierać elementy nie dające się przyswoić przez film. Elementy te nie zawsze muszą w powieści dominować. Wprawdzie wiele powieści rzeczywiście zajmuje się nieprzekładalnymi na film aspektami życia, ale przecież nie brak dzieł literackich ogniskowanych na innych aspektach. Autorzy tych powieści

unikają opisów sytuacji, zdarzeń i stosunków, przez które nie przeziara materialna rzeczywistość⁴¹.

W przypadku *Biblii* rzeczywiście tak jest – autorzy nie poświęcili zbyt wiele uwagi myślom czy rozterkom postaci. *Pismo Święte* jako utwór symboliczny, odczytywany nie tylko w sposób literalny, ale również figuratywny, dostarcza adaptatorowi różnorodnych możliwości interpretacyjnych – zaś miejsca niedookreślone konkretyzuje reżyser. *Księżę Egiptu* jest doskonałym przykładem przetworzenia materiału biblijnego i dostosowania go do dziecięcej wrażliwości. Przede wszystkim starotestamentowe wydarzenia stają się jedynie kanwą dla fabuły filmu, nie mniej jednak, są istotne. Autorzy bowiem „starają się, aby *Biblia* w wersji dla dzieci nie straciła swojego charakteru doktrynalnego i – mimo skrótów oraz selekcji – także historycznego”⁴². Dziecko, oglądając *Księcia Egiptu*, śledzi biblijną historię wyzwolenia Izraelitów, a jednocześnie emocjonuje się fikcyjnymi przygodami dwójki braci. Finał animowanej adaptacji jest bowiem tożsamy z finałem starotestamentowej opowieści – faraon zostaje pokonany, a niewolnicy pod przewodnictwem Mojżesza opuszczają Egipt. Nie jest jednak możliwe – jak stwierdza Lewandowicz – odpowiedzenie na pytanie: „czy pierwsze zetknięcie z *Biblią* w wersji adaptowanej wpływa, a jeżeli tak, to w jaki sposób na późniejszą «dorosłą» lekturę *Pisma Świętego*?”⁴³. Badaczka stwierdza, że nieustannie podejmowane próby adaptowania *Księgi* „służą eliminacji braków w przygotowaniu biblijnym na poziomie znajomości fabuły i faktów” oraz mogą stanowić zachętę do sięgnięcia w przyszłości po oryginalny tekst⁴⁴.

Co więcej, w omawianej ekranizacji mamy do czynienia – jak często w podobnych przypadkach – z psychologizacją postaci⁴⁵, dzięki której ukazany zostaje ich tragizm. Bohaterowie przeżywają ogromne dylematy, chwile zwątpienia, cierpią. Jedni przez swoją butę zostają opuszczeni przez bliskich i tracą wszystko, co jest im drogie. Inni, dzięki swojej wytrwałości, otrzymują zasłużoną nagrodę – wolność. Pisze o tym także Lewandowicz:

Autorzy adaptacji *Biblii* dla dzieci od początku mieli na względzie nie tylko zapoznanie odbiorcy z treścią *Pisma Świętego*, lecz także bardzo wyraźny cel dydaktyczny, wychowawczy. Wydarzenia zapisane na kartach *Księgi* służą nauce dekalogu, zasad wiary, przybliżają hierarchię wartości, na której czele stoi Bóg⁴⁶.

Trudno jednak podzielić wszystkie postaci na jednoznacznie dobre lub jednoznacznie złe, co skłania młodego widza do refleksji. Biblijnemu Mojżeszowi jest nieporównywalnie łatwiej spoglądać na klęskę nic nieznaczącego dla niego faraona, filmowy patrzy na cierpienie swojego najlepszego przyjaciela, którego przez większość życia traktował jak brata. Jest to tym ważniejsze, że – jak zauważa Nurczyńska-Fidelska – cechą młodego odbiorcy jest:

szczególnie silna identyfikacja z bohaterem, on także preferuje, wyraźniej jeszcze niż widz dorosły, film fikcji, przy którym procesy identyfikacyjne ujawniają się najmocniej⁴⁷.

i dodaje:

Odbiorca dziecięcy i młodzieżowy [...] pozostaje jednak przykładem owej publiczności kinowej z okresu jej „dzieciństwa”. Jego rozwój psychiczny, z wszystkimi znamionami dla poszczególnych faz tego rozwoju etapami oraz niewielka jeszcze jego kompetencja kulturowa sprawiają, że silniej niż widz dorosły poddany jest presji hipnotycznej magii kina⁴⁸.

Owa identyfikacja z bohaterami *Księcia Egiptu*, która z pewnością zachodzi podczas oglądania przez młodego widza tego filmu animowanego, pozwala utrwalić w nim pewne zachowania. Bowiem, jak stwierdza Lewandowicz:

bohaterowie wiary zarówno *Starego*, jak i *Nowego Testamentu* mają być wzorem dla dziecka w zmaganiu z samym sobą,

w doskonaleniu siebie, w przewyżnianiu słabości i grzechów; wzorem zaufania w bożą pomoc i opiekę⁴⁹.

To właśnie dlatego, ta pełna wspaniałych utworów stworzonych przez Hansa Zimmera i Stephana Schwartza, animowana adaptacja może być tak bardzo interesująca. Dla kogo? Dla młodego widza, który dopiero wchodzi w dorosłe życie obfitujące często w liczne dylematy i trudne do podjęcia decyzje. Dla widza, nazwijmy to, „wierzącego”, który w oglądanym filmie dostrzeże potrzebę bezgranicznego zaufania Bogu. Dla widza „niewierzącego”, który może poznać starotestamentowe wydarzenia i, w późniejszym wieku, skonfrontować je z tym, co przeczyta na kartach *Pisma Świętego* – księgi, którą niezależnie od własnych poglądów religijnych warto znać. Dla rodzica, który chce przekazać swojemu dziecku określone wartości. Wreszcie – dla pedagoga, dla którego edukacja filmowa nieustannie powinna być nieodzowną częścią procesu dydaktycznego⁵⁰.

odwołania

1. Niniejsze rozważania oparte zostały na uwagach analityczno-interpretacyjnych z pracy semestralnej napisanej pod kierunkiem dr hab. Joanny Wojnickiej i referatu wygłoszonego podczas konferencji „Dzieci i młodzież w kręgu kultury popularnej”.
2. M. Borodo, *Adaptacje w dobie globalizacji*, „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 205, https://www.wuj.pl/UserFiles/File/Przekladaniec_22-23/11_BORODO.pdf [dostęp: 5.12.2017].
3. D. Michulka, R. Waksmund, *Dlaczego o adaptacjach?*, „Filoteknos” 2012, nr 3, s. 7–17, http://www.ifp.uni.wroc.pl/filoteknos/pdf/Filoteknos_03_Mail.pdf [dostęp: 6.12.2017].
4. M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 175–184, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/viewFile/3385/3397> [dostęp: 11.12.2017].
5. S. Wysłouch, *Adaptacja filmowa – przekładem czy montażem?*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 223–227, <http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/viewFile/3263/3273> [dostęp: 11.12.2017].
6. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 21. Cyt. za: J. Czyżyk, *Adaptacja – czyli w poszukiwaniu wspólnego kodu*, „Teksty” 1975, nr 3, s. 178, http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teorii_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teo-

- ria_literatury_krytyka_interpretacja-r1975-t-n3_(21)/Teksty_teo-
ria_literatury_krytyka_interpretacja-r1975-t-n3_(21)-s177-181/
Teksty_teorii_literatury_krytyka_interpretacja-r1975-t-n3_(21)-
s177-181.pdf [dostęp: 6.12.2017].
7. L. Hutcheon, *Theory of Adaptation*, Nowy Jork 2006, s. 7–9. Cyt. za:
M. Woźniak, *Adaptacja w przekładach dla dzieci – gawęda terminolo-
giczna*, „Filoteknos” 2012, nr 3, s. 9–10, [http://www.ifp.uni.wroc.pl/filo-
tekno/pdf/Filoteknos_03_Mail.pdf](http://www.ifp.uni.wroc.pl/filo-
tekno/pdf/Filoteknos_03_Mail.pdf) [dostęp: 6.12.2017].
 8. A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998,
nr 1, s. 49.
 9. A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 8.
 10. Tamże, s. 9.
 11. Tamże, s. 8–9.
 12. Por. A. Helman, *Dziesięć tez na temat filmowej adaptacji literatury* [w:]
Wokół problemów adaptacji filmowej, red. E. Nurczyńska-Fidelska,
Z. Batko, Łódź 1997, s. 15.
 13. R. Koschany, *Adaptacja jako choroba przenoszona*, „Polonistyka” 2001,
nr 7, s. 398.
 14. M. Woźniak, dz. cyt., s. 24.
 15. E. Nurczyńska-Fidelska, *Edukacja filmowa na tle kultury literackiej*,
Łódź 1989, s. 18.
 16. D. Michulka, R. Waksmund, dz. cyt., s. 8.
 17. *Książę Egiptu (The Prince of Egypt)*, reż. S. Wells, B. Chapman, S. Hickner,
USA 1998.
 18. G. Lewandowicz, *Adaptacje Biblii dla dzieci w Polsce w XX wieku*,
Warszawa 2003, s. 7.
 19. *Józef – władca snów (Joseph: King of Dreams)*, reż. R. C. Ramirez,
R. LaDuca, USA 2000.
 20. Pisze o tym również G. Lewandowicz, dz. cyt., s. 12.
 21. Pisze o tym m.in. Marek Hendrykowski: M. Hendrykowski, *Film i lite-
ratura – nowy paradygmat*, „Polonistyka” 2002, nr 7, s. 391.
 22. A. Helman, *Twórcza zdrada...*, dz. cyt., s. 9.
 23. Tamże, s. 11.
 24. Tamże, s. 12.
 25. Tamże, s. 11.
 26. Proces ten omawia szczegółowo Ewelina Nurczyńska-Fidelska:
E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt.
 27. Tamże, s. 8.
 28. S. Sawicki, *Z pogranicza literatury i religii*, Lublin 1978, s. 143. Cyt. za:
G. Lewandowicz, dz. cyt., s. 8.
 29. Wszystkie cytowane w pracy fragmenty *Pisma Świętego* pochodzą
z wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie
z języków oryginalnych*, Warszawa 1990.
 30. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*,
tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 258.
 31. Tamże, s. 258.

32. Teksty piosenek przywołuję w niniejszym artykule na podstawie własnej transkrypcji sporządzonej podczas oglądania filmu z polskim dubbingiem. Tłumaczem piosenek na język polski jest Antoni Marianowicz.
33. Piszę o tym również – choć skupiając się głównie na muzyce w *Księżcu Egiptu* – Damian Słowioczek: D. Słowioczek, „...zdumiewające zgranie z obrazem...”, <http://muzykafilmowa.pl/recenzja,311.prince-of-egypt-the.html> [dostęp: 9.02.2017].
34. G. Lewandowicz, dz. cyt., s. 39–41.
35. Z podobnym obrazem niezdarnych pracowników złego szefa spotykamy się często w produkcjach animowanych. Przytoczyć można tutaj chociażby film *101 Dalmatyńczyków*, w którym Cruella De Mon wysługuje się Baryłą i Nochalem lub Hadesa, mającego za swoich pomocników kompletnie nierozgarniętych Bóla i Panika w disneyowskiej produkcji *Herkules*. Ciekawy jest również sposób przedstawienia fizjonomii tych postaci, zwykle jedna jest otyła, a druga przesadnie szczupła.
36. Ważny jest uśmiech i łza. Z księdzem Janem Twardowskim rozmawia Grzegorz Leszczyński, „Guliwer” 1991, nr 2, s. 21–23. Cyt. za: G. Lewandowicz, dz. cyt., s. 41.
37. Naiwne może się oczywiście wydawać zaskoczenie Mojżesza wywołane wiadomością o tym, że nie jest prawdziwym synem faraona i jego żony. Zarówno specyficzna uroda Egipcjan, jak i Żydów, zostaje w filmie wyraźnie zarysowana – Izraelici mają ciemniejszą karnację, inne rysy twarzy. Takie rozwiązanie nie powinno jednak dziwić nikogo, komu zdarzyło się obejrzeć w życiu chociaż kilka produkcji pochodzących z wytwórni Pixar, DreamWorks czy Disney. Wystarczy spojrzeć na film *KungFu Panda*, w którym główny bohater – niedźwiedź bambusowy – jest przekonany o tym, że jego biologicznym ojcem jest gąsior.
38. Zauważa to również Lewandowicz: G. Lewandowicz, dz. cyt., s. 10.
39. Zachowanie starotestamentowego faraona trafnie opisuje Marcin Majewski: M. Majewski, *W stronę Ziemi Obiecanej. Komentarz do Księgi Wyjścia*, Kraków 2011, s. 92–94.
40. A. Helman, *Twórcza zdrada...*, dz. cyt., s. 7.
41. S. Kracauer, dz. cyt., s. 260.
42. G. Lewandowicz, dz. cyt., s. 42.
43. Tamże, s. 64.
44. Tamże.
45. Piszę o tym również Lewandowicz: G. Lewandowicz, dz. cyt., s. 41.
46. Tamże, s. 31.
47. E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt., s. 52.
48. Tamże, s. 55–56.
49. G. Lewandowicz, dz. cyt., s. 31.
50. Ewelina Nurczyńska-Fidelska szeroko omawia proces edukacji filmowej w swojej książce: E. Nurczyńska-Fidelska, dz. cyt.

Urszula Sawicka

When the Child Becomes an Authority... About the Perception of Media Culture Text

Uniwersytet Opolski

summary

The article presents profiles and work of young and popular youtubers. The purpose of this text is to answer the questions: How youtubers are perceived by their peers, and how by adults? Which youtuber features appeal to young viewers? Explaining of these issues is intended to introduce the reader to the discussion about the authority. The most important case in this text is the perception of the child as authority. The article examines the elements that build the image of a young person as a model.

keywords

videoblog, You Tube, child, authority

streszczenie

Artykuł prezentuje sylwetki oraz twórczość młodych, popularnych vlogerów. Jego celem jest odpowiedź na pytania: Jak odbierają youtuberów ich rówieśnicy, a jak osoby dorosłe? Jakie cechy youtubera podobają się młodym widzom? Odpowiedzi na te pytania wprowadzą czytelnika w dyskusję o autorytecie. Kluczowym

problemem podejmowanym w tekście jest postrzeganie dziecka jako autorytetu. W artykule zostaną zbadane elementy, które budują wizerunek niedorosłego jako wzoru dla innych.

słowa kluczowe

videoblog, You Tube, dziecko, autorytet

biogram

Urszula Sawicka – absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie Opolskim. Obecnie doktorantka na Wydziale Filologicznym. Autorka artykułów: *Świat jak z kreskówki – kuriozum animowanych postaci* [w:] *Świat kuriozów – od zdziwienia do fascynacji*, red. K. Łeńska-Bąk, Opole 2016; *Głupota w bajkach i kreskówkach* [w:] *Głupota wszechobecna jest. O uniwersalności pewnej ludzkiej przywary*, red. K. Łeńska-Bąk, Opole 2017.



kiedy dziecko staje się autorytetem...

O recepcji medialnych
tekstów kultury

wstęp

W jednym z odcinków serialu telewizyjnego *Hannah Montana* – amerykańskiej produkcji dla młodych widzów – rozegrała się znacząca dla tutejszych rozważań scena. Tytułowa Hannah – gwiazda muzyki pop, na co dzień ukrywająca jednak swoją sceniczną tożsamość – w czasie występu w telewizji oznajmia, że nie lubi marchwi¹. Reakcją na jej wypowiedź było to, że już następnego dnia dzieci w Stanach

Zjednoczonych odmówiły jedzenia tego warzywa – argumentując swoją decyzję słowami: „Jeśli Hannah Montana nie je marchwi – to ja też nie”². Zilustrowany powyżej mechanizm opiera się na naśladownictwie idoli czy celebrytów przez młodych ludzi. W niniejszym tekście będę się odwoływać do zjawiska sławy, pojęcia autorytetu i procesu ich zaistnienia oraz statusu. W centrum moich zainteresowań nie znajdują się jednak źródła telewizyjne, a internetowe. Badany materiał będą stanowić videoblogi publikowane w serwisie YouTube oraz ich twórcy. Wspólną cechą wszystkich zaprezentowanych w tekście youtuberów jest bardzo młody wiek – żaden z nich nie przekroczył bowiem na chwilę obecną osiemnastego roku życia. Ukazane osoby pochodzą ze Stanów Zjednoczonych oraz z Wielkiej Brytanii – nie jest to wybór przypadkowy, bowiem internetowe statystyki wyraźnie pokazują, jak wielkim zainteresowaniem cieszą się nagrania młodych youtuberów z tych krajów³. Ich sława oraz siła oddziaływania generowanych przez nich treści mogą być zatem odpowiednio większe, niż w przypadku nagrań, które posiadają mniej wyświetleń oraz stałych widzów (subskrybentów). Przy doborze materiału do analizy znaczącą rolę odegrał wspomniany stopień popularności autorskich kanałów, która w Internecie mierzona jest ilością subskrypcji oraz tzw. „lajków”. Dlatego uwzględniłam jedynie sylwetki tych youtuberów, których internetową twórczość obserwuje co najmniej milion użytkowników. Przeprowadzona w ten sposób weryfikacja materiału badawczego doprowadziła do wyłonienia twórców, których można uznać za reprezentantów grupy „internetowych osobowości” czy „objawień”.

W analizie zwrócę uwagę na sposób postrzegania popularnych vlogerów przez odbiorców. Tekst ten ma za zadanie odpowiedzieć na pytania: Jak odbierają youtuberów ich rówieśnicy, a jak osoby dorosłe? Co decyduje o uznaniu, jakim cieszą się vlogerzy i kiedy stają się oni wzorem dla widzów? Wyjaśnienie tych kwestii stanowić będzie wprowadzenie do dyskursu o autorytecie. Słownik języka polskiego określa tym mianem osobę cieszącą się szacunkiem, poważaniem, posłuchem, uchodzącą za eksperta oraz wywierającą

wpływ na działanie grupy⁴. Każda epoka, kultura, posiada właściwy sobie wzór osobowy. Wiele czynników ma wpływ na to, kto zostanie za niego uznany. Poza wspomnianym już kręgiem cywilizacyjnym i okresem historycznym, determinantami stanowiącymi o jego wyborze są: miejsce zamieszkania, najbliższe otoczenie człowieka, wiek, stosunek do religii czy poziom wykształcenia⁵. Należy zatem podkreślić relatywizm i zmienność tej kategorii. Przez wzgląd na to, iż niniejszy wywód dotyczy przede wszystkim sfery Internetu, przyjrze się znaczeniu i funkcjonowaniu autorytetów medialnych⁶. Jednak przejście do zasadniczej części analizy wymaga uprzedniego wyjaśnienia kluczowych dla tekstu pojęć.

Za kwestię prymarną moglibyśmy przyjąć pojęcie videoblogu jako głównego materiału badawczego. Choć gatunek ten cieszy się coraz większą popularnością w serwisach wymiany plików video⁷, błędne okazałoby się założenie, że znajomość jego specyfiki jest powszechna. Videoblog (bądź vlog) bywa niekiedy definiowany jako rodzaj bloga – internetowego dziennika. Ta definicja zakłada jego sprawozdawczy charakter, a także chronologiczność i cykliczność pojawiania się kolejnych nagrań. Charakterystyka vloga jest jednak dużo szersza. Pojęciem tym należałoby objąć nie tylko materiały video zawierające wydarzenia z życia twórcy, ale wszelkie filmy, za pomocą których ich autorzy komunikują się z odbiorcami, chcąc przekazać im konkretne treści⁸. Dostępność i przystępność cenowa sprzętu do nagrywania niewątpliwie sprzyja popularyzacji tego zjawiska, również wśród młodego pokolenia. Teoretycznie już samo posiadanie kamery oraz komputera z dostępem do Internetu daje możliwość rozpoczęcia prowadzenia vloga, dlatego tak wielu youtuberów zyskało rozgłos w bardzo młodym wieku. Niektórzy z nich rozpoczęcie internetowej działalności argumentują pasją do reżyserii, chęcią dzielenia się swoimi pomysłami, uszczęśliwiania widzów lub też nudą i pragnieniem kreatywnego zagospodarowania wolnego czasu: „Trzeba było coś robić, a nauka nie była interesująca”⁹ – wyjaśnia Charlie McDonnell – 26-letni angielski vlogger.

Ponieważ w temacie artykułu pojawia się postać dziecka, należy uwzględnić choć zarys charakterystyki dzisiejszego okresu dorastania. Obecnie najmłodsze jednostki to pokolenie urodzone u schyłku XX, bądź w pierwszych latach XXI wieku. Osoby te wra-
stają w warunkach różniących się od tych, w których dorastała
generacja lat 80. czy 90. ubiegłego stulecia. Przestrzeń dzieciństwa
uległa zmianie przede wszystkim za sprawą ekspansji mediów
społecznościowych i ich zdominowania zarówno w prywatnej, jak
i publicznej sferze działalności człowieka. Niewiarygodny postęp
technologiczny, który dokonał się w XX wieku, ukonstytuował nowy
typ kultury – kulturę audiowizualną¹⁰. Przed pojawieniem się kina,
telewizji, komputerów, nagrań video, cywilizacja zdominowana była
przez słowo oraz pismo. Sztuki te nie zostały całkowicie wyparte
przez nowe środki komunikacji – ich znaczenie raczej zmalało na
rzecz urządzeń generujących „ruchome obrazy”. Nie pozostało to
bez konsekwencji dla sposobów spędzania wolnego czasu czy form
komunikacji. Istotne jest, by przy temacie dziecka zwrócić uwagę na
miejsce, jakie zajmują nowe technologie w jego życiu. Na podstawie
wyników badań własnych Michał Świetlik wymienia: szkołę, dom,
podwórko jako miejsca, w których młodzi ludzie najczęściej przeby-
wają, i telewizor oraz komputer, jako narzędzia, z których korzystają
na co dzień¹¹. Poza wymienionymi już przestrzeniami, młody czło-
wiek spędza swój wolny czas w restauracjach typu *fast-food*, skate-
-parkach, salach zabaw, hipermarketach i centrach handlowych¹².
Z punktu widzenia niniejszych rozważań najistotniejszy wydaje
się fakt nadania przestrzeni wirtualnej¹³ przez młodsze generacje
znaczącej (lub centralnej) roli w wykorzystaniu czasu wolnego, co
Urszula Woźniak – za Shelley Goldman i Angelą Booker – ujmuje
jako: przeniesienie się działalności dziecka ze szkoły i placu za-
baw – na portale społecznościowe i blogi¹⁴. Dzięki urządzeniom
cyfrowym możliwa jest komunikacja oraz dostęp do informacji na
szeroką skalę. Internet, telewizja, telefonia komórkowa pozwalają
połączyć się z wybranym miejscem na świecie, znosząc barierę
przestrzeni oraz czasu, które w przypadku relacji bezpośredniej

(*face to face*), muszą być zsynchronizowane z aktem komunikacji, by przekaz był zrozumiały i czytelny dla odbiorcy. Dostęp do treści kulturowych, fizycznie odległych, który możliwy jest dzięki mediom, czyni użytkownika technologii częścią „globalnej wioski”¹⁵. Metaforycznie proces ten można również ująć jako: sposób wyjścia poza „swoje podwórko”, bez konieczności fizycznej zmiany położenia. Dorastanie w otoczeniu telewizji, telefonii komórkowej czy Internetu, powoduje, iż dziecko szybciej nabywa kompetencji poznawczych i umiejętności posługiwania się mediami. Obcowanie z technologią kształtuje również specyficzny rodzaj percepcji i komunikacji. Opisując pokolenie lat 90. XX wieku, Hanna Tomaszewska używa słów: „wychowane na obrazie”¹⁶, co w istotny sposób wyznacza drogę charakterystyki tej generacji. Dlatego dominującą formę porozumiewania się wśród najmłodszych członków społeczeństwa stanowi obecnie materiał ikoniczny – emotikony, gify, zdjęcia, filmy video. Określenia: „dzieci krzemowe”¹⁷, „e-pokolenie”¹⁸, „pokolenie sms-ów”¹⁹ wyrażają z jednej strony specyfikę aktywności młodych osób, metody na wykorzystanie czasu wolnego, w którym komputer czy telewizja często zajmują uprzywilejowane miejsce, a z drugiej – charakter medialnego otoczenia, w którym młodzi ludzie egzystują. Kwestia wpływu obrazu na dziecko będzie przebiegać się w niniejszych rozważaniach – nie jest bowiem możliwe pominięcie bodźców wzrokowych przy analizie filmów video. Największy nacisk zostanie jednak położony na analizę wpływu i oddziaływania twórców tekstów internetowych (videoblogów) na młodych odbiorców. W badaniach analizie poddano działalność kilku vlogerów z kręgu kultury anglojęzycznej, co nie oznacza oczywiście deprecjacji polskich twórców, czy też sugerowania, iż ich działalność nie cieszy się zainteresowaniem. Istnieje znaczna – podkreślona już wcześniej – różnica w statystykach, które ukazują poziom poparcia dla działalności danego vlogera w Polsce a Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Kanały najpopularniejszych youtuberów młodego pokolenia z dwóch ostatnich krajów niejednokrotnie obserwuje ponad 3 mln widzów²⁰, przy czym taki

wskaźnik osiągnął w Polsce tylko jeden twórca: Sylwester Wardęga (3,5 mln subskrypcji)²¹.

najpopularniejsi

Jake Mitchell to 17-letni youtuber z Anglii. Pierwsze nagranie ze swoim udziałem opublikował w witrynie YouTube w wieku 8 lat. Obecnie posiada dwa autorskie kanały: *Jake Mitchell* oraz *Jakes Life*, na których umieszcza swoje filmy. Łącznie mają one ponad 2 mln²² subskrypcji, a więc tylu też posiadają zadeklarowanych obserwatorów. Jake jest również twarzą sklepu internetowego: *Jake Mitchell the official store*, gdzie można nabyć koszulki, bluzy, czapki, plecaki i akcesoria do telefonu. Wszystkie towary sygnowane są inicjałami vlogera, bądź hasłami, którymi posługuje się na swoim kanale.

Drugą, najpopularniejszą osobą jest 15-letni Morgan Hudson, występujący w sieci jako Morgz. Swój kanał w serwisie YouTube stworzył w 2014 roku. Na chwilę obecną liczy on 2,4 mln²³ subskrypcji. Podobnie jak Jake Mitchell, Morgz jest aktywny również w innych serwisach internetowych: Twitterze czy Instagramie, a suma śledzących go na tych portalach użytkowników oscyluje w granicach 550 tys.²⁴ Podjął się on również podobnej, co wspomniany powyżej youtuber, inicjatywy – reklamuje on swym nazwiskiem odzieżowy sklep internetowy.

Jake Mitchell i Morgan Hudson to jedni z vlogerów, którzy w bardzo młodym wieku podjęli się tworzenia videoblogów, co z kolei przyniosło im konkretne korzyści, m.in. rozgłos i popularność w sferze Internetu oraz poza nim. Błędny jest jednak założenie, iż każdy, kto publikuje materiał audiowizualny w sieci, staje się sławny. Na podstawie przypadków wskazanych powyżej youtuberów spróbuję wykazać, jakie cechy osobowości vlogera oraz jakie elementy publikowanego przez niego materiału sprzyjają pozyskaniu sympatii widza. Prześledzę także rzecz najistotniejszą – jak wyniki z tych rozważań wnioski przekładają się na pozycję vlogera jako autorytetu.

zaistnieć w sieci – czynniki sprzyjające zdobyciu popularności

W przypadku videoblogów niezwykle ważną kwestią jest autoprezentacja osoby formułującej wypowiedź. Analizując to pojęcie w kontekście videoblogów, Katarzyna Maciejak podkreśla wagę, takich cech nadawcy jak: „zaradność, kompetencja, przyjacielskość, otwartość czy poczucie humoru”²⁵. Do tego zestawu można również dołączyć przebojowość, charyzmę i atrakcyjny wygląd. Cechy te niewątpliwie przyciągają uwagę widza, co w internetowym uniwersum obrazów i treści jest niebagatelną kwestią, by zaistnieć w obszarze tego medium.

Nie tylko jednak odpowiednia prezentacja swojej osoby, ale też specyfika poruszanych tematów mogą zjednać vlogerowi zwolenników – w tym wypadku interesujących nas reprezentantów młodego pokolenia. Wspomniani tutaj youtuberzy poruszają zagadnienia bliskie młodemu odbiorcy, takie jak: szkoła, relacje interpersonalne, zabawa, moda czy dbałość o wygląd zewnętrzny. W jednym z video Jake Mitchell prezentuje typy szkolnych osobowości. W gronie tym znalazła się m.in. osoba „wiecznie zapominająca ołówka”²⁶, jednostka, której podczas zajęć zawsze dzwoni telefon czy „żółw” – którym to mianem Jake oznaczył uczniów noszących plecaki maksymalnie wypełnione książkami, a przy okazji mimowolnie torujących sobie za ich pomocą drogę²⁷. W innym nagraniu, wraz z kolegami, przedstawia i komentuje wyniki szkolnych egzaminów, tzw. GCSE (*General Certificate of Secondary Education*), czyli testów, którymi angielscy uczniowie kończą edukację na poziomie szkoły średniej. Podobne temu nagrania pozwalają odbiorcy utożsamić się z youtuberem i jego otoczeniem, znaleźć punkty wspólne w postrzeganiu rzeczywistości, porównać swoje doświadczenia w danym zakresie z tymi obserwowanymi na ekranie. Hayes Grier – 17-latek ze Stanów Zjednoczonych, znany z portalu You Tube, a wcześniej Vine²⁸, często zamieszcza filmy, w których wraz z przyjaciółmi uprawia koszykówkę, grę w piłkę nożną, jazdę na deskorolce. Tym samym nawiązuje do popularnych wśród młodzieży zabaw. Obecnie często

podejmowanymi i uwiecznianymi przez vlogerów grami są również: *Hide and seek* (zabawa w chowanego) oraz *Floor is lava!*, w której na wspomniane hasło należy zrobić wszystko, aby stracić kontakt z podłożem.

Przy analizie vlogów młodych twórców warto zwrócić uwagę na rodzaj narracji, który występuje w nagraniach. Vlog często przybiera formę sprawozdania z przebiegu dnia nauki, napisanego testu, zabawy ze znajomymi bądź też bezpośredniej relacji z koncertu, wyjścia na zakupy czy posiłku. Najważniejsze w nagraniu stają się emocje, odczucia, punkt widzenia vlogera odnośnie konkretnej kwestii, a nie jego wiedza. Wypowiadanie się na dowolne tematy, z zachowaniem wspomnianej proporcji, czyni z nadawcy kogoś bliskiego i „realnego”, zrównuje go w relacji z odbiorcą.

Istnieją również nagrania, w których zarysowuje się wyraźny podział pomiędzy youtuberem, a użytkownikiem sieci. Uwidacznia się on, jak sądzę, już przy filmach z rodzaju *challenge*, w których twórca podejmuje się jakiegoś wyzwania na oczach widza. Wspomniany Jake Mitchell, dla potrzeb jednego z nagrań, wraz z przyjaciółmi i rodziną zorganizował pokaz skoków z dachu na trampolinę pokrytą balonami z wodą. Morgan Hudson (Morgz) podjął się z kolei zrobienia najbardziej czekoladowego koktajlu, do którego przygotowania wykorzystał kilkanaście rodzajów słodkich produktów zawierających ów składnik. Materiały te doskonale wpisują się w medialne wytyczne sukcesu: budzą ciekawość, niedowierzanie, eksponują spontaniczność i ekstremalne doznania²⁹. Niewątpliwie należy wziąć ową cechę twórczości młodych vlogerów za czynnik jednający im nowych sympatyków. Przygotowanie wspomnianych przedsięwzięć wiąże się z kosztami finansowymi, m.in. z zakupem składników, rekwizytów – często liczonych w dziesiątkach egzemplarzy. Nierzadko zorganizowanie takiego nagrania wymaga posiadania określonych sprzętów: trampoliny, samochodu, dostępu do basenu czy sali gimnastycznej. Zapewne nie każdy widz mógłby pozwolić sobie na stworzenie podobnych projektów. Śledzenie przedsięwzięć na ekranie komputera może jednak

zapewnić odbiorcy namiastkę doznań, emocji, które towarzyszą inicjatorowi wyzwania. Niektóre inicjatywy z zakresu *challenge* nie wymagają aż tak dużego zaangażowania i nakładów pracy, dlatego łatwo jest je powtórzyć – nawet w przestrzeni swojego mieszkania. Popularność zyskał m.in. trik polegający na podrzuceniu butelki z wodą w taki sposób, by wykonała ona w powietrzu kilka obrotów i wylądowała w pozycji stojącej. Sztuczka ta doczekała się nawet swojej nazwy: *water bottle flip challenge*. Naśladowanie zachowań youtuberów można w tym wypadku tłumaczyć zaistnieniem procesu analogicznego do oddziaływania idoli ze świata muzyki czy filmu na zachowanie oraz sposób myślenia, zwłaszcza młodego człowieka. Ów mechanizm doskonale opisała Magdalena Butkiewicz, charakteryzując postać serialowej Hannah Montany:

[jej – U.S.] postać była z jednej strony niezwykle barwna, szalona i spontaniczna, pełna radości, otoczona przyjaciółmi, niecierpiąca nudy. Sprawilo to, że wiele dzieci chcialo poczuć się jak ona³².

Na kwestię atrakcyjności przekazu medialnego zwraca również uwagę Monika Korzeniowska, która pisze: „Media kreują gwiazdy, dostarczają atrakcyjnych wzorów [...] mających taką siłę przyciągania za sobą, że dla wielu odbiorców stają się one nawet autorytetami”³⁴. Badaczka zaznacza, iż czynnikiem budzącym zainteresowanie, sympatię u małych widzów, jest przede wszystkim wizerunek postaci³². Do atrakcyjnych wizualnie bohaterów należą niewątpliwie wspomniani już aktorzy filmów i animacji studia *Walt Disney*³³. Anna Czarna określa estetykę produkcji tejsze wytwórni mianem „disneyowskiej słodyczy”³⁴ – odzwierciedlając panującą w filmach barwność, piękno, harmonię, dopracowanie szczegółów. Biorąc pod uwagę powyższe przemyślenia, nie będzie nadużyciem stwierdzenie, iż pociągająca aparycja może sprzyjać pozyskaniu uwagi także w serwisie YouTube. Użytkownicy często wyrażają bowiem swoje uznanie dla fizyczności vlogera w formie komentarzy.

Przyczyn „zwrotu ku nastoletnim osobowościom” można upatrywać także w postrzeganiu ich jako ekspertów w wybranej dziedzinie. W przypadku youtuberów częstą praktyką jest zamieszczanie vlogów zawierających porady: jak nauczyć się konkretnego tanecznego kroku, zrobić makijaż, stworzyć idealny profil na Instagramie czy wreszcie rozpocząć karierę vlogera. W sytuacji, gdy vloger wypowiada się jako znawca danego tematu, podział na nadawców i odbiorców komunikatu video jest szczególnie widoczny. Bycie ekspertem zakłada bowiem posiadanie większych niż słuchacze, uczniowie, adepci: wiedzy, umiejętności, doświadczenia w reprezentowanej dziedzinie. Interesującą wydaje się tutaj kwestia, jakie czynniki predestynują młodą osobę do bycia znawcą, wzorem dla innych – na ile adekwatne jest stosowanie tego pojęcia wobec kilkunastoletnich osób?

gdy dziecko staje się autorytetem...

Dobrym przykładem ilustrującym ową wątpliwość jest działalność Sophii Grace – 14-letniej youtuberki z Anglii. W materiale video zatytułowanym: *Makeup Tutorial by Sophia Grace* doradza widzom, jak zrobić makijaż. Nakładając na twarz kolejne warstwy kosmetyków, tłumaczy równocześnie ich zastosowanie i sposób rozprowadzania na skórze. Video posiada na chwilę obecną ponad 6 mln³⁵ wyświetleń oraz powyżej 94 tys. polubień³⁶. Dodam, iż sama formuła tego nagrania nie jest w internecie jedyną. Wiele kanałów w serwisie YouTube przybiera formę poradnika, vademecum z dziedziny kosmetologii, fryzjerstwa, tańca, sportu. Istotnym dla tutejszych rozważań będzie fakt, iż istnieje wiele nagrań, w których 12-, 13-, 14-letnie dziewczynki występują w roli eksperta, swego rodzaju przewodnika – demonstrując odbiorcom etapy nakładania makijażu. Do podjętego wątku powrócę w dalszej części tekstu, najpierw jednak sprecyzuję, jak ujmowane będzie samo pojęcie autorytetu. Specyfika tego pojęcia została zasygnalizowana już na początku tekstu. Termin ten będzie rozumiany zatem jako:

[...] poważanie jakim cieszy się osoba lub instytucja ze względu na swoją wiedzę lub postawę moralną, osoba stawiana za wzór do naśladowania, mająca wpływ na postawy i myślenie innych ludzi, a także ciesząca się ich dużym szacunkiem³⁷.

Specyfika definicji zaprezentowanej przez Magdalenę Wasylewicz pozwala zauważyć istotne dla niniejszych rozważań „pęknięcie” w strukturze autorytetu. Wielu badaczy kultury³⁸ zwraca uwagę na przewartościowanie znaczenia owego terminu. Owa zmienność może być uwarunkowana różnicą wartości, wychowania, znaczenia tradycji dla przedstawicieli odmiennych grup wiekowych. Współcześnie zauważyć można tendencję do uznawania za autorytet osoby wyniesionej przez media do roli specjalisty, znawcy, wzoru. W przypadku młodzieży kategoria autorytetu bywa łączona z postacią idola: sławnego piosenkarza, aktora, sportowca, modela. Często jest to wynikiem ogólnej sympatii do znanej osobistości – aprobatą dla jej stylu, aparycji, umiejętności³⁹. Maciej Iłowiecki ukazuje i jednocześnie argumentuje niewłaściwość takiego myślenia. Podstawą jego zarzutu jest medialna manipulacja obrazem:

[...] autorytetem staje się po prostu osoba wylansowana i możliwie często pokazywana (cytowana) w mediach jako autorytet właśnie [...] mamy do czynienia z sytuacją, w której media masowe mają pozycję miarodajnego gremium, decydującego o tym, kto powinien być autorytetem, a kto nie powinien nim być⁴⁰.

Prezentując daną osobę jako eksperta, rzeczoznawcę, klasyka, osobowość, przypisuje się jej szereg odpowiednich cech, m.in.: inteligencję, empirię, wysoki poziom wykształcenia, obycie i praktyczne umiejętności. Komunikacja pośrednia nie pozwala odbiorcy na dogłębne poznanie człowieka, który pojawia się na ekranie, a jedynie na budowanie jego wizerunku na podstawie przedstawień, obrazów (nierzadko fragmentarycznych) oraz usłysanych (przeczytanych)

opinii. W związku z tym przekonania względem autorytetu medialnego, mogą okazać się mylne.

Kluczowy dla tekstu youtuber funkcjonuje przede wszystkim w mediach. Operuje zatem nie tylko słowem, ale i wizerunkiem. Videoblogi, które tworzy, pokazują jedynie pewne sytuacje z jego życia, przez co nie oddają w pełni osobowości oraz wartości, jakie reprezentuje. Wspominane już wysokie wskaźniki oglądalności niektórych kanałów pokazują, jak ważna jest dla konkretnych grup postać vlogera. W przypadku internetowego twórcy nie traci na adekwatności stwierdzenie mówiące, iż w momencie osiągnięcia sukcesu, vlogger dołącza do grona medialnych „znanych twarzy”, co nadaje mu z kolei nowe przywileje: „uprawnia [jednostkę – U.S.] do podejmowania pewnych działań, wygłaszania opinii i sądów”⁴¹. Jednocześnie rośnie jej wpływ na odbiorców komunikatu, ponieważ dana osoba zaczyna być traktowana jako ekspert, specjalista, człowiek, z którego opinią należy się liczyć. Wówczas kwestia młodego wieku, a tym samym i relatywnie niskiego doświadczenia życiowego oraz stosownego w danej dziedzinie wykształcenia, staje się drugorzędna. Na tym etapie warto zastanowić się, jakie cechy vlogerów przyczyniają się do tego, że ceni się nie tylko ich działalność, ale i sposób bycia.

zwrot ku nastoletnim autorytetom – przyczyny i odbiór zjawiska

Zwrot ku nastoletnim autorytetom można w przypadku młodzieży tłumaczyć kilkoma czynnikami. Należy przede wszystkim uwzględnić etap rozwoju, na którym znajdują się nastolatki. W owym okresie dla młodych ludzi znaczenia nabiera potrzeba akceptacji i przynależności do grup rówieśniczych⁴². Śledząc kanał młodego youtubera i mając dzięki temu wgląd w jego życie, można poczuć się częścią określonej cyberspołeczności. Vlogerzy często wyróżniają grupę swoich fanów poprzez nadanie im pewnej nazwy, np. *True Troopas*, *Dylanators*, *Dobre Army*. W ten sposób, przez członkostwo

w niej, zyskuje się na niepowtarzalności, rośnie również stopień wspólnotowości, zażyłości członków grupy. Specyfika takiego sieciowego zrzeszenia wywołuje skojarzenie z „koleżeńską paczką”, funkcjonującą poza przestrzenią Internetu. Zazwyczaj skupia ona osoby w podobnym wieku i o podobnych zainteresowaniach. Nadużyciem byłoby jednak stwierdzenie całkowitej zgodności w strukturze, funkcjach i oddziaływaniu grup wirtualnych oraz realnych. Internetowi sympatycy danego youtubera pozostają dla siebie nawzajem anonimowi, między fanami dominuje również komunikacja pośrednia⁴³, odbywająca się np. poprzez wymianę komentarzy pod materiałem video. Identyfikacja odbiorcy z youtuberem, uznanie jego osoby za wzór, mogą, jak pokazuje powyższy wywód, wynikać z podzielenia przez odbiorcę podobnych pasji oraz bycia w zbliżonym do vlogera wieku. Czynniki te sprzyjają wzajemnemu zrozumieniu.

Kolejną kwestią, której warto się przyjrzeć, jest naśladownictwo cech zewnętrznych youtubera przez jego odbiorców. Dla ludzi młodych wizerunek odgrywa istotną rolę. Fakt ten potwierdza chociażby wysoki stopień internalizacji ideału smukłej sylwetki (w przypadku dziewcząt), co przekłada się na dążenie przez nie do szczupłości w okresie adolescencji. W skrajnych przypadkach starania te stają się przyczyną zaburzeń odżywiania – anoreksji i bulimii. Zazwyczaj cierpią na nie osoby nastoletnie lub dwudziesto-kilku letnie. Szczupła sylwetka, wąska talia, długie nogi, gładka i delikatna skóra – to czynniki uznawane za piękne u młodych dziewcząt i kobiet. W przypadku chłopców i mężczyzn wysoka masa ciała także jest niepożądana, z tą jednak różnicą, iż chodzi tu jedynie o potępienie dla znacznej tkanki tłuszczowej, a nie mięśni. Komunikaty płynące z przestrzeni medialnej utwierdzają prezentowane ideały urody, a ponadto sprawiają, iż przyjęło się łączyć atrakcyjne *physis* ze szczęściem i życiowym sukcesem. Przekładając owe wnioski na osobę youtubera, należy stwierdzić, iż pociągająca fizjonomia wpływa niewątpliwie na ich poparcie oraz sympatię odbiorców. Potwierdzeniem tego są komentarze, wyrażające apro-

batę dla fryzury, stylu, ciała czy uśmiechu autora, zamieszczane przez widzów pod jego/jej zdjęciem czy filmem. Obrazowo można powiedzieć, iż dochodzi wówczas do zjawiska wyniesienia twórcy do rangi wzoru, modelu uosabiającego pożądane w gronie nastolatków cechy wyglądu i stylu życia: „Kreowani w mediach idole stanowią odbicie pożądanych cech wyglądu, charakteru, statusu społecznego i materialnego, z którymi utożsamia się młody człowiek”⁴⁴. Niejednokrotnie to właśnie widzowie zwracają się do youtubera z prośbą (umieszczaną np. w komentarzu pod materiałem video) o nagranie filmu, w którym udzieli on rad, zaprezentuje, jak układa swoją fryzurę czy robi makijaż. Takie działanie potwierdza, jak sądzę, chęć zapośredniczenia elementów stylu, prezencji vlogera, poznanie recepty, zgodnie z którą tworzy tak atrakcyjny *image*. Przykładem potwierdzającym istnienie tej zasady jest nagranie video, w którym, wspominany już w tekście Jeki Mitchell, prezentuje, jak modeluje swoje włosy. Przyznaje w nim, że pytanie o to, jak układa swoją fryzurę, pojawia się pod jego filmami dość często⁴⁵. Można powiedzieć, iż youtuber staje się w tej sytuacji nie tylko wzorem, ale i znawcą określonej czynności, a potwierdzeniem jego umiejętności staje się obraz, który widz śledzi na ekranie komputera.

Analizując proces stawania się „młodym autorytetem”, warto prześledzić reakcje osób dorosłych na dokonującą się na ich oczach reinterpretację pojęcia wzoru. Niejednoznaczność w nadawaniu danej osobie tego miana jest widoczna zwłaszcza w momencie analizy stanowiska pokolenia, któremu bliższe jest utożsamianie autorytetu z jednostkami znacznie starszymi. Przesunięcie kryteriów wieku i doświadczenia przynależnego takowej osobie na niższy poziom (tak, jak ma to miejsce w przypadku młodych vlogerów-autorytetów) wywołać może różne reakcje. Polski bloger – Tomasz Tomczyk – odnosząc się do przedstawicieli swojej profesji, pisze: „Blogosfera się spłyca, mamy w niej coraz więcej gówniarzy zaślepionych chęcią zarabiania kasy, a coraz mniej blogerów pragnących połączyć sztukę blogowania ze sztuką zarabiania”⁴⁶. Autor nie precyzuje, do jakiej konkretnie grupy się zwraca, dlatego jego

zarzut można pojmować dwojako. Z jednej strony – krytykowani blogerzy mogą stanowić zbiór jednostek, w mniemaniu Tomczyka, ze słabszym warsztatem pisarskim i przez to zaniżających poziom intelektualny blogosfery, z drugiej zaś – pejoratywne określenie „gówniarze” może dotyczyć osób bardzo młodych i niedoświadczonych, a mimo to, zyskujących poparcie i rozgłos. Choć słowa wymienionego autora wypowiedziane zostały w kontekście blogów, faktem jest, iż w świecie videoblogów również mamy do czynienia z szybkim rozrastaniem się środowiska twórców. Większość z nich to osoby bardzo młode, zdobywające dopiero wykształcenie i nabywające życiowe doświadczenie. Warto zaznaczyć, że wielu nastoletnich vlogerów przerwało edukację, by skupić się tylko i wyłącznie na tworzeniu autorskich materiałów video. Taką decyzję argumentują na przykład tym, iż z powodu zajęć lekcyjnych nie byli w stanie w zadowalającym stopniu skupić się na tworzeniu videoblogów¹⁷. Youtuberzy zwracają uwagę również na fakt, że nauczyciele – świadomi ich pozaszkolnej działalności – nieprzychylnie odnosili się do takiego rodzaju spędzania czasu wolnego¹⁸. Co więcej, niepełne wykształcenie, a nawet brak podstawowej wiedzy, mogą stanowić kolejne argumenty na korzyść osób, które nieprzychylnie spoglądają na rosnącą popularność i wpływ, jaki mają na innych młodzi internetowi twórcy.

podsumowanie

Jak ukazują powyższe rozważania, proces stawania się „młodym autorytetem” jest kwestią wielowymiarową, na którą składa się wiele czynników natury psychologicznej oraz kulturowej. We współczesnej kulturze zmianie uległa pozycja dziecka jako członka społeczeństwa. Konsumpcjonizm dominujący w euroamerykańskiej cywilizacji narzuca podobne wymagania zarówno dorosłym, jak i niepełnoletnim jednostkom – zwłaszcza, gdy stają się one osobami publicznymi. Profesja youtubera daje twórcom korzyści finansowe (płynące z subskrypcji, lokowania produktów, zysków ze sklepów

sygnowanych autorską marką), podobne jak w przypadku pracy zawodowej. Nie bez powodu użyłam słowa „profesja”, gdyż nawet vlogerzy definiują swoją działalność w kategoriach pracy. Przesunięcie granicy „bycia ekspertem” może więc stanowić pokłosie zainteresowania rynku konsumenckiego i mediów osobą dziecka, otwarcie przed nim możliwości wyrażenia swojej opinii o produkcie, zareklamowania go, stworzenia własnego tekstu kultury, osiągnięcia sukcesu w przestrzeni medialnej.

Co więcej, technologiczne środowisko socjalizacji dziecka już od pierwszych lat życia daje mu przewagę nad osobą dorosłą w zakresie umiejętności i wiedzy w posługiwaniu się nowymi mediami oraz elektronicznymi gadżetami. Szybki rozwój dokonujący się w zakresie techniki, telekomunikacji, Internetu, może jeszcze pogłębić tę międzypokoleniową dysproporcję w korzystaniu z nowych technologii, a w konsekwencji przyczynić się do braku porozumienia między przedstawicielami odmiennych grup wiekowych. Prorocze w tym kontekście stają się słowa Margaret Mead, która w latach 70. XX wieku pisała:

Nie ma dziś nigdzie na świecie takiego pokolenia starszych, które wie to, co wiedzą ich dzieci [...]. W przeszłości zawsze można było znaleźć ludzi, którzy wiedzieli więcej niż jakiegokolwiek dziecko, gdyż zbierali oni doświadczenie wyniesione z wzrastania w pewnym systemie kultury. Dziś takich dorosłych już nie ma⁴⁹.

A zatem dzisiejszy świat technologii daje dziecku możliwość samodzielnego dotarcia do wiedzy i niezależnego (od rodziców) nabywania wielu umiejętności. Mądrość, niegdyś cechująca starszyznę, stała się m.in. dzięki technice, szeroko i ogólnie dostępna. Fakt ten niewątpliwie wpływa również na przewartościowanie statusu eksperta, pozwalając, by stała się nim osoba młoda, której zasób wiedzy jest przy tym równie duży jak osoby dorosłej. Powyższy tekst pokazuje ponadto, jak dużą rolę w zakresie mianowania kogoś

znawcą bądź wzorem, pełnią właśnie same media. Młodzi piosenkarze, aktorzy, modele, w dużym stopniu „odgrywają” narzucony im przez umowy z wytwórniami czy agencjami wizerunek. Ich zadaniem jest przyciągnięcie nowych sympatyków marki, filmu czy innego przedsięwzięcia. Młoda i znana osoba często staje się dla swych rówieśników wzorem, co zostało już udowodnione wcześniej. Wartość jej autorytetu można jednak zostać podana w wątpliwość. Biorąc pod uwagę medialną manipulację, rodzi się pytanie o autentyczność danej osobowości. W tym kontekście Maciej Iłowiecki nazywa autorytety wykreowane przez media „pozornymi”³⁰, ponieważ odbiorca w procesie nobilitacji jednostki bierze pod uwagę nie tyle jej rzeczywistą wiedzę i doświadczenie, ale częstotliwość, z jaką pojawia się na ekranie, stopień rozpoznawalności oraz skojarzenia z marką, którą reprezentuje.

Psychologiczne aspekty rozwoju człowieka, m.in. wzmożona potrzeba akceptacji w czasie adolescencji, czynią z procesu „sięgania” przez młodych po nastoletnie autorytety rzecz naturalną. Zjawisko kreacji „wzorów medialnych” oraz praktyka ich naśladownictwa mogą być niezrozumiałe, szczególnie przez osoby wychowane w erze przed-medialnej³¹. Warto jednak zaznaczyć, że chęć utożsamiania się z grupami rówieśniczymi czy idolami nie jest nową tendencją. Zjawiska te są (i były) elementem procesu dorastania, bez względu na epokę. Swoistym *novum* czasów współczesnych jest raczej fakt, jak szybko – i często nie za sprawą realnego wysiłku i zdobytej wiedzy – dana jednostka może zasłużyć na publiczne tytułowanie i uznanie za wzór.

odwołania

1. [HD] *Hannah Montana doesn't like carrots*.; <https://www.youtube.com/watch?v=UGQpOAJk9sg> [dostęp: 1.08.2017].
2. Tamże.
3. Do najpopularniejszych młodych twórców ze wspomnianych państw, należą m.in.: pochodzący z USA: Annie LeBlanc (13 lat, 2,7 mln subskrypcji), Tanner Braungardt (17 lat, 3,9 mln subskrypcji)

i Saffron Barker (17 lat, 1,2 mln subskrypcji) oraz pochodząca z Wielkiej Brytanii Ruby Rube (12 lat, 1,9 mln subskrypcji). Stan danych na dzień 5.04.2018.

4. Por. hasło AUTORYTET [w:] *Popularny słownik języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 2001, s. 19.
5. Por. S. Kowalik, *Czy potrzeba nam autorytetów w świecie? Lustreczko, lustreczko, powiedz przecie, czy potrzeba nam autorytetów na świecie?*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny, Socjologiczny” 2016, nr 2, s. 72.
6. Temat odbioru tekstu porusza m.in. Maciej Maryl w pracy: *Interpretator czy czytelnik? Projekt badań empirycznych nad stylami odbioru* [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. Szahaj, A. Kola, Kraków 2007. Autor dokonuje przeglądu wybranych stanowisk dotyczących recepcji, wyznaczających determinanty rozumienia tekstu. Wydaje się, że wymieniane przez badacza przesady (m.in. zasób wiedzy, przekonania, oczekiwania czytelnika względem tekstu) mogą kształtować również odbiór wypowiedzi medialnej, a co za tym idzie – wpłynąć na jej rozumienie i interpretację. Wypowiedź medialną, jako odrębny akt wyrażania o sprecyzowanej genologii, definiuje i charakteryzuje m.in. Janina Fras; J. Fras, *Podstawy identyfikacji i typologii wypowiedzi w mediach masowych* [w:] *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, red. E. Kulczycki, M. Wandland, Poznań 2012.
7. Posiadanie komputera z wbudowaną kamerą oraz dostępem do Internetu daje możliwość tworzenia autorskich materiałów video. Jose van Dijck określiła tę praktykę mianem nadawania domowego. Por. J. van Dijck, *Telewizja 2.0: You Tube i narodziny nadawania domowego [homecasting]*, tłum. D. Kuźma [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. M. Filiciak, G. Ptaszek, T. Bielak, Warszawa 2011. Na rosnącą popularność videoblogów w Internecie zwracają uwagę także Katarzyna Maciejak (K. Maciejak, *Autoprezentacja w języku videoblogów* [w:] *Oblicza internetu. Sieciowe dyskursy. (Roz) poznawanie cyfrowego świata*, red. M. Sokołowski, Elbląg 2014.) oraz Joanna Bielecka-Prus (J. Bielecka-Prus, *Wycieczka do pokoju nastolatki: praktyki prezentacji przestrzeni prywatnej w videoblogach* [w:] *Socjologia zamieszkiwania*, red. M. Łukasik, M. Jewdokimow, Warszawa 2004.
8. Por. K. Maciejak, dz. cyt., s. 271–272.
9. *Vlogerzy i ich vlogi przyciągają miliony*, <http://www.polskieradio.pl/9/1364/Artykul/815449.Vlogerzy-i-ich-vlogi-przyciagaja-miliony> [dostęp: 1.08.2017].
10. Por. M. Hopfinger, *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 17.
11. Por. M. Świetlik, *Nowa przestrzeń dziecka we współczesnej kulturze* [w:] *Dziecko we współczesnej kulturze medialnej*, red. B. Łaciak, Warszawa 2003.
12. Tamże.

13. Według raportu z badań NASK z 2017 r., 93,4% nastolatków korzysta z Internetu codziennie, przebywając w domu, a 30% z nich pozostaje on-line niezależnie od miejsca pobytu; por. *Pokolenie 3.0. w świecie wirtualnym i realnym – raport z badań NASK*, <https://www.nask.pl/pl/aktualnosci/wydarzenia/wydarzenia-2017/684,Pokolenie-30-w-swiecie-wirtualnym-i-realnym-raport-z-badan-NASK.html> [dostęp: 2.12.2017].
14. U. Woźniak, *Tożsamość w narracjach internetowych*, „Studia de Cultura” 2016, nr 8, s. 96.
15. Por. J. Izdebska, *Nowe oblicza kultury dziecięcej* [w:] *Wymiary dzieciństwa. Problemy dziecka w dzieciństwie w zmieniającym się społeczeństwie*, red. J. Bińczyńska, B. Smolińska-Theiss, Kraków 2005, s. 156.
16. Por. H. Tomaszewska, *Młodzież, rówieśnicy i nowe media. Społeczne funkcje technologii komunikacyjnych w życiu nastolatków*, Warszawa 2012, s. 35.
17. Por. B. Siemienicki, *Nowe media a zjawisko narcyzmu* [w:] *Oblicza internetu. Sieciowe dyskursy. (Roz)poznawanie cyfrowego świata*, dz. cyt., s. 48.
18. H. Tomaszewska, dz. cyt., s. 125.
19. Tamże.
20. Do najpopularniejszych amerykańskich vlogerów młodego pokolenia, należą m.in.: Tanner Fox – (17 lat, 6,3 mln subskrypcji), Tanner Braungardt (17 lat, 3,5 subskrypcji), Lucas i Marcus Dobre (18 lat – 6,02 subskrypcji). W Wielkiej Brytanii dużą popularność zdobyła m.in. vlogerka: JoJo Siwa (14 lat, 4,9 mln subskrypcji); pierwszym polskim youtuberem, którego kanał przekroczył 1 mln subskrypcji, był Sylwester Wardęga; dane z dnia: 03.12.2017.
21. Stan na dzień: 3.12.2017.
22. Stan na dzień: 2.08.2017.
23. Stan na dzień: 2.08.2017.
24. Stan na dzień: 2.08.2017.
25. K. Maciejak, dz. cyt., s. 272.
26. Oryg. Mr. I have not equipment.
27. Por. J. Mitchell, *Types of students*, <https://www.youtube.com/watch?v=T3PVQDA-1fU> [dostęp: 10.08.2017].
28. Vine – serwis społecznościowy, na którym jego użytkownicy mogli zamieszczać 6-sekundowe filmy. Portal został zamknięty w 2016 roku.
29. Piotr Tomasz Nowakowski zwraca uwagę na to, że wyższą oglądalność osiągają materiały, które oddziałują na emocje widza – dlatego też dużą widownię mają szansę uzyskać treści o wymienionych w tekście cechach. Por. P.T. Nowakowski, *Fast-food dla mózgu, czyli telewizja i okolice*, Tychy 2002, s. 49.
30. M. Butkiewicz, *Rola mediów w procesie manipulacji wizerunkiem najmłodszych gwiazd i celebrytów na przykładzie kariery Miley Ray Cyrus*

- [w:] *Dziecko w mediach*, red. M. Butkiewicz, A. Gralczyk, K. Marcyński SAC, Warszawa 2016, s. 432.
34. M. Korzeniowska, *Bohaterowie bajek animowanych w życiu dziecka (w świetle własnych badań empirycznych)* [w:] *Dziecko w mediach*, dz. cyt., s. 79.
 32. Tamże, s. 81–82.
 33. W ich kręgu znajdują się m.in. bohaterowie produkcji: *Hannah Montana*, *Violetta*, *Syreny* z *Mako* czy bohaterki serii *W.I.T.C.H.* Promocji seriali i filmów z ich udziałem towarzyszą liczne działania marketingowe (sprzedaż gadżetów, gier, przyborów papierniczych z podobizną postaci), rozszerzające znajomość marki na obszar globalny. Por. A. Has-Tokarz, „*Monster High*” jako transmedialna opowieść – od książki do *monsterhihgmarii*, „Literatura i Kultura Popularna” 2013, t. XIX.
 34. Por. A. Czarna, *Antyestetyzm świata przedstawionego w kreskówkach Cartoon Network. Próba zastosowania analizy zawartości do badań masywnej kultury artystycznej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2004, nr 3–4, s. 122.
 35. Stan na dzień: 11.08.2017.
 36. Stan na dzień: 11.08.2017.
 37. M. Wasylewicz, *Autorytety medialne – starcie czy wsparcie (?) autorytetów realnych współczesnej młodzieży*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” 2016, t. 35, z. 1, s. 100.
 38. Mam tu na myśli pozycję z dorobku Margaret Mead (M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, tłum. J. Hałowska, Warszawa 2000) czy Marka Krajewskiego (M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003).
 39. S. Kowalik, dz. cyt., s. 203.
 40. M. Iłowiecki, *Krzywe zwierciadło. O manipulacji w mediach*, Lublin 2003, s. 132.
 41. M. Butkiewicz, dz. cyt., s. 430. Cyt. za: M. Krajewski, dz. cyt., s. 168.
 42. Por. A. Jasielska, R.A. Maksymiuk, *Dorośli reklamują, dzieci kupują. Kindermarketing i psychologia*, Warszawa 2010, s. 49.
 43. Por. H. Tomaszewska, dz. cyt., s. 150.
 44. M. Wasylewicz, dz. cyt., s. 107.
 45. Jakes Life, *How I do my hair!*, <https://www.youtube.com/watch?v=x08VNUjW3ts&t=217s> [dostęp: 12.08.2017].
 46. T. Tomczyk, *Blog: pisz, kreuj, zarabiaj*, Warszawa 2013, s. 82.
 47. Argument przerwania lub zakończenia nauki na etapie szkoły średniej podają m.in. Morgan Hudson oraz Jake Mitchell.
 48. Taką sytuację wspomina Morgan Hudson, któremu nauczyciele poradzili, by zrezygnował z tworzenia filmów i skupił się na nauce w szkole. Por. Morgz, *My school asked me to Quit Youtube...*, <https://www.youtube.com/watch?v=tBRsgEsDPPE> [dostęp: 2.08.2017]. W podobnym tonie wypowiadają się bracia Lucas i Marcus Dobre, którym również nauczyciele odradzali internetową działalność.

Por. Dobre Brothers, "You Know You Lit" *Official Lyrics & Meaning*,
<https://www.youtube.com/watch?v=2mQEzUXX3QE>
[dostęp: 10.08.2017].

49. M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*,
tłum. J. Hałówka, Warszawa 2000, s. 110.
50. Por. M. Iłowiecki, dz. cyt., s. 132.
51. Na trudności w zaistnieniu dialogu pomiędzy przedstawicielami
odmiennych grup wiekowych żyjących we współczesnym świecie,
(a wychowanych w różnych realiach) zwróciła uwagę cytowana już
Margaret Mead. Por. M. Mead, dz. cyt., s. 122.



r e c e n z j e

Maciej Skowera

“Mirror, Mirror on the Wall...”

The Review of Kamila Kowalczyk’s
Book *Fairy Tale in the Mirror of Pop
Culture. Renarrations of the Tales from
the Kinder- und Hausmärchen
Collection by Wilhelm and Jacob Grimm
in the Space of Popular Culture*

Uniwersytet Warszawski

summary

The paper is a review of Kamila Kowalczyk’s book *Fairy Tale in the Mirror of Pop Culture. Renarrations of the Tales from the Kinder- und Hausmärchen Collection by Wilhelm and Jacob Grimm in the Space of Popular Culture*. The scholar discusses the presence of Grimm-like motifs and plots in various texts of popular culture, using the notion of renarration. The author of the book respectively presents: the historical and cultural contexts of the Grimms’ collection; the links between popular culture and fairy tales; the categories of horror and laugh in the discussed renarrations; the other tendencies appearing in the analyzed texts (the pornografization and erotization of fairy tales; the tendency to set them in fantasy worlds; the fictionalization of the Grimms’ biographies; the presence of

gender issues; the use of fairy tale structures in auteur cinema). At the end of the book, Kowalczyk raises questions about the pop culture “canon” of fairy tales, about children’s recipients, and about the future of the Grimms and their tales. The monography is an excellent panorama of contemporary renarrations. The scholar indicates that fairy tales constantly change, and that popular culture is a mirror that reflects these metamorphoses.

keywords

fairy tale, Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, popular culture, renarration

streszczenie

Artykuł stanowi recenzję książki Kamili Kowalczyk *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Badaczka omawia obecność Grimmowskich motywów i wątków w rozmaitych tekstach kultury popularnej, wykorzystując pojęcie renarracji. Autorka książki prezentuje: historyczne i kulturowe konteksty Grimmowskiego tomu; związki łączące kulturę popularną z baśniami; kategorie grozy i śmiechu w omawianych renarracjach; pozostałe tendencje ujawniające się w analizowanych tekstach (pornografizację i erotyzację baśni, osadzanie ich w światach fantasy, fikcjonalizowanie biografii Grimmów, obecność tematyki genderowej oraz struktury baśniowe w kinie autorskim). W zakończeniu Kowalczyk pyta o popkulturowy „kanon” baśni, dziecięcych odbiorców oraz przyszłość Grimmów i ich zbioru. Monografia stanowi znakomitą panoramę współczesnych renarracji. Badaczka wykazuje, że baśnie wciąż się zmieniają, a popkultura jest lustrem, w którym owe metamorfozy się odbijają.

słowa kluczowe

baśń, Grimm Jakob, Grimm Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, kultura popularna, renarracja

biogram

Maciej Skowera – doktorant w Zakładzie Literatury Popularnej, Dziecięcej i Młodzieżowej w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, absolwent kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej UW, członek Polskiej Sekcji IBBY i IRSCL, członek jury literackiego w konkursie „Książka Roku” Polskiej Sekcji IBBY w latach 2015–2016. Publikował m.in. w „Creatio Fantastica”, „Kontekstach Kultury”, „Masce”, „Tekstualiach”, „Nowych Książkach” i tomach zbiorowych. Współautor (obok Weroniki Kosteckiej) książki *W kręgu baśni i fantastyki. Studia o literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (2017) oraz współredaktor kilku monografii. Interesuje się postmodernistycznymi przemianami baśni, literaturą dziecięcą i młodzieżową oraz kulturą i literaturą popularną. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą strategii udorośniania klasycznej literatury dziecięcej w prozie przełomu XX i XXI w.



„lustereczko, powiedz przecie...”

Recenzja książki Kamili Kowalczyk
Baśń w zwierciadle popkultury.
Renarracje baśni ze zbioru Kinder-
und Hausmärchen Wilhelma
i Jakuba Grimmów w przestrzeni
kultury popularnej

Kultura popularna z pewnością nie jest współcześnie – i najprawdopodobniej nie była nigdy – „wystandaryzowaną, ujednoliconą

papką, którą karmi się masowego odbiorcę”¹, jak prezentowano ją w ramach klasycznych, konserwatywnych i elitarystycznych ujęć. Rację ma więc Ksenia Olkusz, gdy określa popkulturę jako „[...] zjawisko wieloparametrowe, niejednolite, skomplikowane i – jeśli idzie o zasięg – powszechne”². Owa kultura jest jednocześnie strukturyzowana przez rozliczne, często konkurencyjne mody i trendy³ – by wspomnieć okresy wzmożonego zainteresowania twórców i odbiorców narracjami wykorzystującymi figury zombie⁴ i wampira⁵. Innym tego rodzaju zjawiskiem jest ogromna fascynacja najnowszej kultury popularnej baśnią. W ostatnich latach owemu fenomenowi i jego poszczególnym przejawom poświęcono wiele miejsca w licznych opracowaniach naukowych⁶. Kolejnym głosem w dyskusji na ten temat jest rozprawa Kamili Kowalczyk pt. *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*⁷, wydana w 2016 roku przez Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” oraz Polskie Towarzystwo Ludoznawcze. Wybór Grimmowskich opowieści i nawiązujących do nich narracji jako podstawy do rozważań jest oczywiście trafny, zważywszy na to, że waga *Kinder- und Hausmärchen* – traktowanych jako „model idealny”, „wzorzec z Sèvres” dla europejskich baśni tradycyjnych⁸ – jest w kontekście świata Zachodu (i nie tylko) trudna do przecenienia. Nie dziwi zatem, że współcześni twórcy odwołują się (bardzo często bezpośrednio) właśnie do zbioru baśni autorstwa niemieckich braci.

W swojej pracy Kowalczyk omawia „[...] funkcjonowanie tzw. motywów i wątków Grimmowskich w różnych tekstach kultury popularnej”⁹, rozpatruje role odgrywane przez te opowieści oraz przygląda się rozległemu zjawisku renarracji fabuł zawartych w *Baśniach dla dzieci i dla domu*¹⁰. We wstępie badaczka wprowadza kluczowe dla rozprawy kategorie, prezentuje stosowane w monografii metodologie (poetyka kulturowa, analiza porównawcza, poetyka intertekstualna) oraz skrupulatnie przedstawia (zwłaszcza polskojęzyczny) stan badań nad baśniami z omawianego zbioru i ich na nowo opowiedzianymi wersjami. Autorka w swoich analizach bierze

pod uwagę utwory powstałe w latach 2000–2015 i dostępne na rynku polskim. Zostały one przez nią wyselekcjonowane i określone jako odwołujące się do fabuł Grimmowskich na podstawie zespołu kryteriów, bazujących na bezdyskusyjnych związkach między współczesnymi dziełami a *Baśniami dla dzieci i dla domu* oraz samymi braćmi Grimm. Tak zorganizowany dobór omawianych przez badaczkę tekstów kultury popularnej pozwala, przynajmniej w pewnej mierze¹¹, na uniknięcie problemu związanego z faktem, że nierzadko w odniesieniu do konkretnych dzieł „baśniopochodnych” trudno wskazać, co jest narracją kanoniczną, stanowiącą podstawę do przeobrażeń, i kto jest w istocie jej twórcą¹². Skupienie się na artefaktach¹³ popkultury, które najczęściej w sposób „jawny” zdradzają swoje powinowactwo z Grimmami i ich baśniami, dało też szansę na ilościowe ograniczenie materiału badawczego. Oczywiście jest bowiem, że nie da się w ramach jednej rozprawy omówić wszystkich współczesnych renarracji, rozumianych przez Kowalczyk jako:

[...] takie teksty kultury, które bazują przede wszystkim na zakorzenionym w masowej wyobraźni [...] wzorcu baśniowym, przekształcając wszystkie cechy formy tradycyjnej, proponując finalnie odbiorcy nową, w sposób twórczy przekształconą jej wersję. Konstytucyjną cechą baśniowej renarracji jest napięcie między nią samą a baśnią tradycyjną – odbiorca musi bowiem rozpoznać transformowany wzorzec baśniowy¹⁴.

Do tego grona autorka pracy zalicza utwory prozatorskie (np. *Księgę rzeczy utraconych* Johna Connolly’ego i *Baśniowego mordercę* Craiga Russella), komiksy (jak seria „Baśnie” Billa Willingham’a), filmy aktorskie (*Królowną Śnieżkę* Tarsema Singha, *Królowną Śnieżkę i łowcę* Ruperta Sandersa) i animowane (*Zaplątani* wytwórni Walta Disneya), seriale (m.in. *Dawno, dawno temu* i *Grimm*) oraz gry (by wspomnieć *American McGee’s Grimm* ze studia Spicy Horse). Reprezentują one nie tylko różne media, lecz także rozmaite gatunki i konwencje

(komedia, kryminał, horror) wchodzące z baśnią w mariaże. Większość omawianych dzieł powstała w krajach zachodnich, zwłaszcza w USA, ale Kowalczyk zajmuje się także tekstami rodzimymi (np. autorstwa Bohdana Butenki i Agnieszki Suchowierskiej), a nawet odnajduje renarracje baśni Grimmów w japońskich mangach. Co więcej, wbrew wciąż pokutującemu, błędnemu pogładowi o przynależności baśni wyłącznie do sfery doświadczeń kulturowych niedorosłych odbiorców, autorka rozpatruje dzieła przeznaczone nie tylko dla dzieci, lecz także (a raczej: przede wszystkim) dla osób dojrzałych bądź też podwójnie kodowane¹⁵. Owe renarracje, jak wykazuje Kowalczyk już we wstępie, bazują na „kilku podstawowych mechanizmach modyfikowania wyjściowej historii”¹⁶. Są to: osadzenie baśniowej fabuły w nowej konwencji gatunkowej, nowe elementy fabularne, psychologizacja baśniowych postaci, baśniowa zamiana ról, strategia sequela i prequela, odwrócenie hierarchii postaci, baśniowe uniwersum, burzenie czwartej ściany oraz baśniowa historia prawdziwa¹⁷. Aby odnieść te mechanizmy do konkretnych utworów, konieczne było jednak nakreślenie kontekstualnego tła dla dalszych rozważań, co też Kowalczyk uczyniła w dwóch początkowych rozdziałach rozprawy.

Pierwszy z nich, *Historyczne i kulturowe uwikłania baśni braci Grimmów*, to kompetentnie i wyczerpująco przeprowadzony wywód na temat genezy *Kinder- und Hausmärchen* i historii polskich tłumaczeń tych baśni, dziejów recepcji zbioru na gruncie niemieckim i polskim, wątpliwości dotyczących wieku potencjalnego odbiorcy owych opowieści oraz roli odgrywanej przez Grimmski tom w kulturze *in genere*. Warto podkreślić, że Kowalczyk prezentuje wyliczone wyżej kwestie w sposób z jednej strony rzetelny i bogaty w odniesienia do polskiej i obcej literatury przedmiotu, z drugiej zaś – niezwykle atrakcyjny pod względem czytelniczym. Szczególnie interesujące są fragmenty, w których badaczka „rozprawia się” z mitami dotyczącymi Grimmów (m.in. z przekonaniem o tym, że byli oni „terenowymi” zbieraczami baśni, czy też z poglądem o „czystej” ludowości owych narracji) i poświęca miejsce różnego

rodzaju oskarżeniom kierowanym w stronę autorów i ich zbioru (m.in. zarzutom o „budowanie gruntu” pod nazistowskie zbrodnie czy o obecność w omawianych baśniach rzekomo szkodliwych z wychowawczego punktu widzenia elementów grozy, brutalności, okrucieństwa)¹⁵.

Rozdział drugi, *Baśniowa popkultura – popkultura baśni*, otwierają rozważania teoretyczne na temat tytułowego zjawiska¹⁹, słusznie traktowanego przez Kowalczyk jako zdywersyfikowane i niemono-lityczne. Badaczka, co istotne, zwraca uwagę na związek zarówno owego fenomenu, jak i samej baśni z kulturą ludową, co w dużej mierze motywuje zasadność łączenia tych dwóch kategorii tak w praktyce artystycznej, jak i w dyskursie naukowym. Następnie autorka poddaje refleksji problem oceny współczesnych, popkul-turowych przekształceń baśni. Zauważając, że modyfikacje wzorca nie są w istocie niczym nowym w kontekście wielowiekowej historii tego gatunku i tej konwencji, Kowalczyk jednocześnie odżegnuje się od bezpardonowej, nierzadko kuriozalnej wręcz krytyki owych zabiegów²⁰. Po powrocie do zasygnalizowanych we wstępie kwestii terminologicznych (wielość określeń stosowanych wobec współcze-snych wersji baśni²¹) oraz po scharakteryzowaniu, jak będą w całej rozprawie rozumiane motywy baśniowe (zwłaszcza: Grimmowskie), autorka przygląda się – nierzadko pomijanym w opracowaniach na ten temat – rynkowemu kontekstom postmodernistycznych re-narracji. Zestawia ze sobą rynek polski i rynek zagraniczny, które różnią się między sobą mimo powszechności popkultury, a także, co jest zasadnym spostrzeżeniem, dochodzi do wniosku, że bar-dzo często stosowanie nazwiska „Grimm” jest przede wszystkim strategią marketingową, bazującą na renomie niemieckich braci i ich zbioru.

Dotychczasowe rozważania stanowią swego rodzaju preludium do kolejnych dwóch rozdziałów, stanowiących w mojej opinii *clue* całej monografii. Mają one charakter analityczno-opisowy i do-tyczą dwóch naczelných kategorii, które Kowalczyk dostrzega w omawianych przez siebie renarracjach: grozy oraz komizmu.

W rozdziale *Elementy grozotwórcze w utworach operujących motywami Grimowskimi*, ustrukturyzowanym według przekształceń kolejnych kanonicznych baśni (*Czerwony Kapturek*, *Jaś i Małgosia*, *Śnieżka*, *Śpiąca Królewna*, *Kopciuszek*, *Roszpunka*), autorka za pomocą licznych przykładów przedstawia horrorystyczne i frenetyczne aspekty współczesnych tekstów popkultury. Okazuje się, że w wielu przypadkach makabra i groza, obecne już u Grimmów, zostają zintensyfikowane i „wdzierają się” także w ramy tych baśni, w których pierwotnie owe kategorie estetyczne nie dominowały. Obok wielokrotnie już poddawanych namysłowi tekstów, jak *Księga rzeczy utraconych* Connolly’ego, Kowalczyk poświęca także uwagę rzadziej omawianym na polskim gruncie dziełom, np. komiksom z serii „Grimm Fairy Tales”, powieściom Cornelii Funke z cyklu *Reckless* czy podręcznikowi do gry RPG *Grimm: Adventures in a World of Twisted Fairy Tales*. Choć grozotwórczy potencjał zarówno *Kinder- und Hausmärchen*, jak i utworów bazujących na fabułach z tego zbioru był już wielokrotnie omawiany²², badaczce udaje się ująć temat w sposób nowatorski. Odwołuje się ona bowiem do odmiennej sytuacji odbioru baśni w kulturze ludowej i we współczesnej kulturze popularnej, wskazując tym samym nie tylko na często podnoszoną kwestię powrotu tych opowieści „do korzeni”, ale przede wszystkim na różnicę między „ludową bojaźnią”, przeżywaną „naprawdę” dzięki aktowi ustnego opowiadania w „nieodczarowanym” jeszcze świecie, a „popkulturowym drżeniem”, odczuwanym „na życzenie”, w „komfortowych warunkach”²³.

W rozdziale *Śmiech i groteska w popkulturowych renarracjach baśni braci Grimmów*, inaczej niż w rozważaniach na temat grozy, układ tekstu jest podporządkowany różnym odmianom baśniowego komizmu: od hiperbolicznych, absurdałnych motywów w poetyce groteski i makabreski, poprzez śmiech służący zniwelowaniu grozy i powagi²⁴, po „łagodniejszy” humor najnowszego kina familijnego (w tym ten spod znaku Disneya). Ludyczny światopogląd tekstu popkulturowego często wiąże się także z dekonstrukcją pierwotnej narracji, co Kowalczyk pokazuje w znakomity sposób na przykładzie

jednego z opowiadań Andrzeja Pilipiuka o Jakubie Wędrowyczu. Zwieńczeniem rozdziału jest konstatacja, że „ludowy rubaszny śmiech” i „popkulturowe rozbawienie”²⁵, w przeciwieństwie do ujęć grozy w ramach obu kulturowych *modi operandi*, są do siebie podobne i bazują na tych samych mechanizmach – choć oczywiście, z uwagi na odmienną sytuację odbioru poszczególnych fabuł, dostrzec można pewne różnice w budowaniu „śmieszności” narracji i w ludzkich reakcjach na komizm.

Inne tendencje w realizacjach motywów i wątków Grimmowskich, ostatni rozdział *Baśni w zwierciadle popkultury*, to w zasadzie katalog *variów*. Autorka poświęca tu uwagę erotyzacji i pornografizacji historii zebranych w *Kinder- und Hausmärchen*, transponowaniu baśni na grunt fantasy (wraz ze słusznymi konstatacjami na temat wielopoziomowych różnic między modelami światów przedstawionych właściwymi dla obu konwencji²⁶), popkulturowemu fikcjonalizowaniu biografii niemieckich braci, tematyce płci społeczno-kulturowej w renarracjach oraz obecności struktur baśniowych w kinie autorskim (na przykładzie *Śnieżki* Pabla Bergera). Choć drobiazgowo rozpatrzenie tych tematów i poświęcenie każdemu z nich osobnego rozdziału wydłużyłoby rozprawę ponad miarę, trochę szkoda, że Kowalczyk nie rozwinęła pewnych wątków (zwłaszcza kwestii genderowych), choćby poprzez wplecenie ich w rozważania o grozie i śmiechu. Niemniej jednak trudno odmówić słuszności decyzji badaczki o skoncentrowaniu pracy wokół elementów horrorystycznych i komicznych, najsilniej bodaj „działających” na popkulturową publiczność.

W zakończeniu *Baśni w zwierciadle popkultury* Kamila Kowalczyk nie tylko podsumowuje dotychczasowe rozważania, syntetycznie ujmując współczesne renarracje Grimmowskich opowieści, lecz także wprowadza do swoich refleksji kilka nowych tematów: pytanie o istnienie „kanonu” baśni w kulturze popularnej, problem dziecięcego odbiorcy w kontekście analizowanych zjawisk, perspektywę funkcjonowania Grimmów i ich fabuł w przyszłości. Szczególnie ciekawy wydaje się ostatni z tych wątków. Autorka recenzowanej

pracy sądzi, że „[...] dorobek Grimmów nie musi się martwić o swoją żywotność”²⁷ – ich dzieło, jak prognozuje badaczka, będzie najpewniej wznawiane, popkultura wciąż będzie proponować kolejne renarracje historii z tego zbioru, a sami bracia nie zostaną zapomniani. „Magia Grimmów” – pisze Kowalczyk w ostatnim zdaniu książki – polega na tym, że „[...] jeden wątek fabularny z ich baśni jest pożywką dla ludzkiej fantazji i może przynieść nieskończenie wiele transformacji i prób opowiedzenia ich «na nowo», a renarracje stanowią swoistą *Lust zu fabulieren*”²⁸. Nie sposób chyba nie zgodzić się z tą opinią.

Baśń w zwierciadle popkultury Kamili Kowalczyk stanowi znakomitą panoramę współczesnych baśniowych renarracji²⁹. Rozważania autorki, bazujące na wielkiej liczbie tekstów i obudowane imponującą bibliografią przedmiotową, z pewnością powinny stać się jedną z ważniejszych rozpraw na temat współczesnych wersji baśni. Co godne pochwały, badaczka w całej monografii unika wartościowania w odniesieniu do konkretnych utworów i zachowuje wobec nich dystans. Choć wielokrotnie wprowadza w tok swojej narracji rozbudowane, drobiazgowo wręcz streszczenia omawianych dzieł, zostają one spopularyzowane, dzięki czemu owe refleksje nie popadają w dyskurs fanowski (co nie jest wbrew pozorom oczywiste w odniesieniu do analiz i interpretacji kultury popularnej). Baśń żyje – zdaje się mówić Kowalczyk; baśń wciąż ewoluuje i przekształca się, a popkultura, zgodnie z tytułem monografii, jest lustrem, w którym owe metamorfozy się odbijają. Można się wszakże zastanawiać, czy jednocześnie nie jest to mechanizm dwukierunkowy – czy bowiem popkultura także nie odbija się w lustrze baśni, zadając pytania o samą siebie? „Lustereczko” macochy Śnieżki mówiło, kto jest „najpiękniejszy na świecie” – oba „czarodziejskie” zwierciadła, to baśni i to popkultury, zdają się natomiast pokazywać, czym są owe fenomeny we wzajemnym kontekście; jacy są współcześni odbiorcy i twórcy; wreszcie – jakie mechanizmy „rządzą” w „królestwie” renarracji.

odwołania

1. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 10.
2. K. Olkusz, *Wszechkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji* [w:] *50 twarzy popkultury*, red. taż, Kraków 2017, s. 42. W opinii Olkusz kultura popularna jest wręcz „[...] wszechkulturą, w której zanikałby podział na to, co «wysokie» i to, co «niskie» [...] a budowałby się potencjał badawczy [...] oparty na świadomości wzajemnego przenikania się form, konwencji, uniwersów, mediów i tak dalej”. Tamże, s. 44, wyr. autorki cytowanego tekstu. Zob. także M. Krajewski, dz. cyt., s. 7–12.
3. Zob. np.: H. Vejlgard, *Anatomia trendu*, tłum. D. Wąsik, Kraków 2008; „Nowy wspaniały świat?” *Moda, konsumpcja i rozrywka jako nowe style życia*, red. W. Muszyński, Toruń 2009; *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011.
4. Zob. K. Olkusz, *Jak „ugryźć” temat? Wieloaspektowość figur zombie* [w:] *Zombie w kulturze*, Kraków 2016.
5. Zob. M. Wolski, *Wampir: wiwisekcja. Wyobrażenia krwiopijców we współczesnej kulturze*, Wrocław 2014.
6. Zob. np.: Grimm: *potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty Kinder- und Hausmärchen*, red. W. Kostecka, Warszawa 2013; *Baśń we współczesnej kulturze*, t. 1, *Niewyczerpana moc baśni: literatura – sztuka – kultura masowa*, red. K. Ćwiklak, Poznań 2014; W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014; I. Symonowicz-Jabłońska, *Baśniowość w kulturze popularnej jako wyzwanie edukacyjne*, Toruń 2016.
7. Zob. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Wrocław 2016.
8. W. Kostecka, *Słowo wstępne* [w:] Grimm: *potęga dwóch braci*, dz. cyt., s. 7.
9. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, dz. cyt., s. 5.
10. Autorka monografii, mając świadomość, że w Polsce przez lata funkcjonowały różne, nierzadko obarczone licznymi błędami przekłady Grimmowskich opowieści, w całej pracy odnosi się do wydania: W. i J. Grimm, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1 i 2, tłum. E. Pieciul-Karmińska, il. O. Ubbelohde, Poznań 2010. Na temat wcześniejszych tłumaczeń *Kinder- und Hausmärchen* na język polski oraz obecnych w nich zabiegów translatorskich i błędów zob. np.: E. Pieciul-Karmińska, *Słowo od tłumaczki* [w:] W. i J. Grimm, *Baśnie dla dzieci i dla domu*; E. Pieciul-Karmińska, *Polskie dzieje baśni braci Grimm*, „Przekładaniec” 2009–2010, nr 1–2, s. 22–23; K. Kowalczyk, *Dzieje przekładu polskiego i problemy z nim związane* [w:] *Baśń w zwierciadle...*, dz. cyt.
11. Autorce nie udaje się wszakże w pełni uniknąć tej przeszkody – np. omawiając serial telewizyjny *Dawno, dawno temu* (prod. ABC, 2011–2018), nie podkreśla, że ta produkcja wielokrotnie odwołuje się przede wszystkim do filmów Walt Disney Animation Studios,

w mniejszym zaś stopniu do fabuł Grimmowskich (serial jest więc w istocie nie tyle dziełem nawiązującym bezpośrednio do *Baśni dla dzieci i dla domu*, ile stanowiącym, podobnie zresztą jak praca Grimmów, kolejne ogniwo ewolucji baśniowych wątków i motywów). Tego rodzaju wątpliwości budzi także podrozdział na temat popkulturowych przekształceń *Kopciuszka*. Kowalczyk słusznie zauważa, że elementy obecne w wersji baśni zawartej w zbiorze niemieckich braci są współcześnie często pomijane (s. 133), ale nie pisze o tym, że popkulturowe opowieści znacznie częściej bazują na wariancie Charlesa Perraulta. Należy jednak pamiętać, że zazwyczaj odbiorcy nie mają świadomości stopnia skomplikowania tych relacji i często łączą renarracje właśnie z Grimmami, o czym przypomina autorka recenzowanej rozprawy.

12. Np. Kostecka sądzi, że „nie istnieje podstawowa wersja baśni o Czerwonym Kapturku – nie istnieje jej «platońska idea», czysta, oryginalna i niezmacona. [...] Nie ma też czegoś takiego jak «czysta» baśń ludowa czy literacka (jakkolwiek je rozumieć)”. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna*, dz. cyt., s. 113–114. Także sama Kowalczyk pisała w innym swoim tekście, że „utworem oryginalnym w większości przypadków nie jest literacka forma baśni istniejąca w którejś edycji baśni braci Grimmów, lecz taka [...] wersja, jaka istnieje w masowej wyobraźni odbiorców”. K. Kowalczyk, *Przed „dawno, dawno temu” i po „żyli długo i szczęśliwie” – o filmowych i komiksowych prequelach i sequelach na podstawie Jasia i Małgosi braci Grimmów*, „Literatura Ludowa” 2014, nr 4–5, s. 40.
13. Zob. K. Olkusz, *Wszechkultura...*, dz. cyt., s. 23.
14. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, dz. cyt., s. 6. Warto dodać, że w polskim literaturoznawstwie renarrację rozumie się tradycyjnie jako proste, niezakładające reinterpretacji powtórzenie tradycyjnej opowieści mitycznej. Zob. H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989, s. 71. Janina Abramowska wykazuje jednak, że renarracja mitu nigdy nie jest neutralna: „Zawsze, choćby za sprawą języka, konwencji narracyjnych, na tradycyjną strukturę nakłada się nowa warstwa znaczeń związanych ze świadomością współczesną”. J. Abramowska, *Serie tematyczne* [w:] też, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 40. Zob. także inne terminy (baśń postmodernistyczna, *retelling*) stosowane w odniesieniu do nowych wersji tradycyjnych baśni – W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna*, dz. cyt.; M. Skowera, *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2 (53).
15. Zob. P. Sitkiewicz, *Między tradycją i nowym Hollywood. Ewolucja pełnometrażowej animacji dla dzieci* [w:] *Sztuka dla dziecka – tradycja we współczesności*, red. G. Leszczyński, współpr. H. Gawrońska, Poznań 2011.
16. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, dz. cyt., s. 6.

17. Zob. tamże, s. 6–7.
18. Zob. także: *Groza w baśniach magicznych* [w:] K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016; *Grimm: potęga dwóch braci*, dz. cyt. – zwłaszcza rozdziały autorstwa: Joanny Śmieszek (*Bajka o dwóch braciach, czyli metodologia badań Wilhelma i Jacoba Grimmów*), Natalii Kuc (*Bracia Grimm na ławie oskarżonych. Z problemów recepcji*), Anny Czernow (*Uparte dzieci Maryi. Dydaktyzm w baśniach braci Grimm*) oraz Weroniki Kosteckiej (*Od aksjologii do estetyki? Grimmowskie ujęcia okrucieństwa i grozy w Kinder- und Hausmärchen jako inspiracja dla twórców współczesnej fantastyki*).
19. Choć sama Kowalczyk pisze w swojej pracy o kulturze popularnej, należy zaznaczyć, że przywołuje także opracowania na temat kultury masowej, nie rozgraniczając ściśle zakresów tych pojęć. Na ten temat zob. np. M. Krajewski, dz. cyt.; zwłaszcza rozdz. *Co to jest kultura popularna?*
20. Najbardziej dobitnym przykładem będzie porównanie przemian sztuki filmowej (odnoszącej się do baśni) do ataków na wieże World Trade Center (Kowalczyk zresztą w swojej rozprawie przywołuje tę wypowiedź), pojawiające się w tekście: A. Ławniczak, *Piękna księżniczka czy uczeń czarnoksiężnika? Rzec o micie utraconym* [w:] *Kulturowe konteksty baśni*, t. 2, *W poszukiwaniu utraconego królestwa*, red. G. Leszczyński, Poznań 2006, s. 149.
21. Zob. także M. Skowera, dz. cyt.
22. Zob. K. Slany, dz. cyt.; W. Kostecka, *Od aksjologii...*, dz. cyt.
23. Zob. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, dz. cyt., s. 138 i nast. Warto dodać, że choć przekonanie o ludowych, oralnych korzeniach baśni podziela większość badaczy i badaczek, to pojawiają się też głosy sprzeciwu w tej kwestii. Np. według Ruth B. Bottigheimer trudno jest dowieść, by „ustna baśń” istniała przed XIX wiekiem, a pogląd, że „baśnie zrodziły się w kulturze ustnej i poprzez nią były rozprzestrzeniane, a następnie zostały spisane przez rozmaitych autorów”, jest błędny. Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna*, dz. cyt., s. 107–108.
24. Podobne mechanizmy „obłaskawiania” grozy w kontekście literatury dziecięcej omawia K. Slany – zob. tamże, dz. cyt. – zwłaszcza rozdz. *Dziecięca powieść grozy*.
25. Zob. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, dz. cyt., s. 173 i nast.
26. Warto w tym kontekście przywołać jedną z nowszych polskich rozpraw na temat m.in. definiowania fantazy – zob. T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantazy w XX wieku*, Kraków 2013.
27. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle...*, dz. cyt., s. 220.
28. Tamże, s. 221.
29. Szkoda, że wysoka jakość pracy badawczej autorki nie poszła w parze z jakością pracy redakcji – w książce pozostawiono wiele literówek i usterek językowych, choć w żaden sposób nie obniża to wartości merytorycznej monografii.

Robert Dudziński

Meeting of cultures. Review of Sławomir Bobowski's Book *Not Only an Adventure. Polish Indian Novels for Youth in an Ethnological Perspective*

Uniwersytet Wrocławski

summary

The article is a review of the work by Sławomir Bobowski *Not Only an Adventure. Polish Indian Novels for Youth in an Ethnological Perspective*. The book is devoted to Polish novels for young people concerning the Native American topic, published between 1952 and 2001. On the one hand, Bobowski describes the factographic aspect of the analyzed texts, verifying the reliability and credibility of the knowledge about the Native Americans conveyed by the authors in their works. On the other hand, a lot of space in the monograph is devoted to the problem of literary techniques, used by writers to emphasize the strangeness of the Native American culture and the specificity of its world-view. The two aspects, described by Bobowski, form an interesting and coherent proposal of an anthropological understanding of a novel for young people. This perspective allows us to take a closer look at the evolution of ways of presenting of the Other in the novels studied.

keywords

youth literature, anthropology, ethnology, Native Americans

streszczenie

Artykuł stanowi recenzję monografii Sławomira Bobowskiego *Nie tylko przygoda. Polskie powieści indiańskie dla młodzieży w perspektywie etnologicznej*. Książka poświęcona jest wydanym między 1952 a 2001 rokiem polskim powieściom dla młodzieży podejmującym temat indiański. Z jednej strony Bobowski opisuje faktograficzny aspekt analizowanych tekstów, sprawdzając, na ile rzetelną i wiarygodną wiedzę o Indianach przekazywali w swoich dziełach autorzy. Z drugiej strony natomiast wiele miejsca w monografii zajmuje problem technik literackich, używanych przez pisarzy dla uwydatnienia obcości indiańskiej kultury i swoistości specyficznego dla niej światopoglądu. Oba opisywane przez Bobowskiego aspekty składają się na interesującą i spójną propozycję antropologicznego odczytania powieści dla młodzieży – perspektywa ta pozwala na przyjrzenie się bliżej ewolucji sposobów przedstawiania Innego w badanych powieściach.

słowa kluczowe

literatura dla młodzieży, antropologia, etnologia, Indianie

biogram

Robert Dudziński – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor monografii *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje – motywy – konteksty*. Dwukrotny stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. W 2015 roku otrzymał wyróżnienie w I konkursie im. Mieczysława F. Rakowskiego na najlepszą pracę magisterską z historii PRL, organizowanym przez tygodnik „Polityka”. Członek zarządu Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” (www.tricksterzy.pl). Publikował m.in. w „Kulturze Popularnej”, „Literaturze i Kulturze Popularnej” oraz „Kulturze i Historii”.



spotkanie kultur

Recenzja książki Sławomira
Bobowskiego, *Nie tylko przygoda.
Polskie powieści indiańskie dla
młodzieży w perspektywie
etnologicznej*

W swojej syntezie historii polskiej literatury dla dzieci i młodzieży Stanisław Frycie zauważał, że w latach 50. XX wieku doszło do pewnej zmiany w poetyce powieści podróżniczych. Przesunięcie to obejmowało przede wszystkim sposoby przedstawiania plemion rdzennych mieszkańców Afryki czy Ameryki. Autorzy, przynajmniej deklaratywnie, starali się bowiem odejść od, często negatywnych, stereotypów kształtujących do tej pory obraz autochtonów:

Podobne postulaty wysuwano pod adresem tej części beletrystyki, w której ukazywano życie mieszkańców Czarnego Łądu oraz obyczaje i egzystencję innych społeczeństw o niższym szczeblu rozwoju cywilizacyjnego. Przeciwwstawiano się zwłaszcza wznowieniom powieści, które eksponowały prymitywizm kultury czarnych czy czerwonoskórych i straszyły obyczajami ludożerstwa. Nie kwestionowano oczywiście samego egzotycznego tematu, lecz przede wszystkim sposób jego ujęcia, fałszywe i często stronnicze oświecenie¹.

Obserwację tę możemy potraktować jako swoisty punkt wyjścia dla recenzowanej pracy Sławomira Bobowskiego. Badacz usiłuje bowiem na przykładzie powieści indiańskiej sprawdzić, na ile ta zmiana była głęboka. Czy stereotypy rzeczywiście w całości odrzucono i czy nie zostały one po prostu zastąpione przez nowe, nie mniej fałszywe? Jest to zatem rozprawa dotycząca przemian literackich wizerunków innej, obcej kultury i jej reprezentantów. Rozprawa tym ważniejsza, że popularność tematu indiańskiego w powojennej Polsce sprawiła, że postać Indianina odgrywała ważną rolę w zbiorowym imaginariu epoki.

Przedmiotem analizy są teksty opublikowane między rokiem 1952 (wydanie *Malego Bizona* Arkadego Fiedlera, powieści wyraźnie odchodzącej od utrwalonego w literaturze wizerunku Indianina²) a 2001 (gdym pojawił się *Walczący Lenapa*, ostatni tekst Sat-Okha, czyli Stanisława Supłatowicza³). W okresie tym ukazało się kilkadziesiąt tytułów eksploatujących na różne sposoby temat indiański. Część z nich to prosto powieści przygodowe, część – dzieła stanowiące sentymentalne obrazy odchodzącej w przeszłość kultury. Inne wreszcie zostały pomyślane jako bogate i szerokie panoramy kultury i historii Indian. Ich autorzy korzystali z ogromnej bazy naukowych opracowań.

Bobowskiego interesują dwa aspekty tych powieści. Pierwszym z nich jest wymiar faktograficzny – badacz sprawdza zatem, czy informacje o kulturze i historii Indian Ameryki Północnej, przek-

zywane przez interesujące go teksty, są rzetelne i zgodne z naukowym stanem wiedzy. Zadanie to wymaga z pewnością ogromnej znajomości problemu, która pozwala nie tylko na weryfikowanie nawet drobnych wzmianek zawartych w powieściach, lecz także na odnajdywanie potencjalnych źródeł, z których czerpali poszczególni powieściopisarze. Dzięki szerokiej wiedzy etnograficznej i etnologicznej Bobowski wskazuje w swojej książce, że nawet te teksty, które wydają się sprawiać wrażenie rzetelnych i które zaopatrzone w bibliografię i przypisy, czasem powielają mity, półprawdy i stereotypy.

Jednocześnie badacz w swoich analizach pisze także o tych aspektach kultury Indian, które polscy autorzy bądź przemilczeli, bądź też starali się przedstawić je w takim świetle, aby zostały zaakceptowane przez rodzimych odbiorców. Te fragmenty książki są szczególnie interesujące, ukazują bowiem, w jaki sposób w analizowanych tekstach dochodzi do swoistego spotkania dwóch kultur i jak jedna z nich wpływa na obraz drugiej. Najlepszym przykładem jest tu, podkreślana przez Bobowskiego, skłonność polskich autorów do tworzenia historycznej analogii między losami Indian i Polaków – dwóch narodów muszących przez lata walczyć z potężnymi przeciwnikami o wolność i niepodległość.

Pisząc o faktograficznym wymiarze książki Bobowskiego, należy jednak wspomnieć o tym, że w niektórych partiach opis kultury indiańskiej zaczyna przeważać nad opisem samych tekstów, będących przedmiotem analizy. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim końcowego rozdziału poświęconego trylogii *Złoto Gór Czarnych* Alfreda i Krystyny Szklarskich⁴. Decyzja o zamieszczeniu tak szczegółowych opisów faktograficznych podyktowana była z pewnością pragnieniem zaprezentowania w sposób wielowymiarowy etnologicznego kontekstu trylogii. Niemniej tego rodzaju zaburzenie proporcji z pewnością nie służy przejrzystości wywodu interpretacyjnego. Czytelnik może bowiem niekiedy odnieść wrażenie, że literatura staje się dla badacza tylko pretekstem dla zaprezentowania własnej wiedzy o życiu Indian.

Drugi aspekt, któremu Bobowski poświęca wiele miejsca, to literackie techniki stosowane przez pisarzy do portretowania Indian i uwydatnienia swoistości ich kultury. Autor w przekonujący sposób ukazuje, jak przy pomocy chwytów narracyjnych tekst literacki pozwala czytelnikowi na zanurzenie się w specyficznym dla ludów pierwotnych sposobie odczuwania świata. Rozważania te są niezwykle interesujące, ujawniają bowiem, że dla wiarygodności powieściowego wizerunku Innego chwyt i zabiegi czysto literackie są co najmniej tak samo ważne, jeśli nie ważniejsze od warstwy faktograficznej. Dlatego, jak wskazuje sam Bobowski, trylogia *Złoto Gór Czarnych Szklarskich*, choć pomyślana jako szeroka, czerpiąca z naukowych źródeł prezentacja kultury i historii Indian, posiada istotne braki właśnie na poziomie czysto literackim, gdyż indiańscy bohaterowie myślą i postrzegają niczym XX-wieczni Europejczycy. Oznacza to, że o wartości poznawczej utworu nie można wyrokować tylko na podstawie przekazywanej przez autora wiedzy.

Interpretacyjną propozycję Bobowskiego należy zatem uznać za bardzo interesujący przykład próby antropologicznego ujęcia literatury młodzieżowej. Powieść indiańska z pewnością domaga się takiego opracowania w związku ze specyficzną sytuacją komunikacyjną, w której funkcjonuje. Jak podkreśla badacz, analizowane przez niego teksty w większości traktują o konfrontacji dwóch, obcych sobie kultur. Powieść indiańska, portretując jedną kulturę na użytek drugiej, także staje się miejscem spotkania dwóch cywilizacji, a na ich styku, co wykazał Bobowski, powstają nowe, warte badawczego namysłu znaczenia.

odwołania

1. S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. 1: *Proza*, Warszawa 1978, s. 168.
2. A. Fiedler, *Mały Bizon*, Warszawa 1952.
3. Sat-Okh [właśc. S. Supłatowicz], *Walczący Lenapa*, Gdańsk 2001.
4. A. i K. Szklarscy, *Orle pióra*, Katowice 1974; ciż, *Przekleństwo złota*, Katowice 1977; ciż, *Ostatnia walka Dakotów*, Katowice 1979.



varia

Katarzyna Jewtuch

Conference Report “Children and Youth in the Sphere of Popular Culture”

Uniwersytet Wrocławski

summary

The report is a summary of the conference “Children and Youth in the Sphere of Popular Culture”, which took place on 22–23 June 2017 in Wrocław. The text indicates the goals of the debate, the most interesting speeches and the conclusions that emerged from the debate. Possible perspectives for the development of research on the participation of children and youth in popular culture were also marked. The report includes thanks to co-organizers of the conference as well.

keywords

conference, Wrocław, Trickster, popular culture, literature for children, young adult

streszczenie

Sprawozdanie stanowi podsumowanie ogólnopolskiej konferencji naukowej „Dzieci i młodzież w kręgu kultury popularnej”, która odbyła się 22–23 czerwca 2017 roku we Wrocławiu. W tekście wskazano cele obrad, najciekawsze wystąpienia oraz wnioski.

jakie wypłynęły ze wspólnej debaty. Zaznaczono również możliwe perspektywy rozwoju badań nad uczestnictwem dzieci i młodzieży w kulturze popularnej. W sprawozdaniu znalazły się także podziękowania dla współorganizatorów konferencji.

słowa kluczowe

konferencja naukowa, Wrocław, Trickster, kultura popularna, literatura dla dzieci, young adult

biogram

Katarzyna Jewtuch – doktorantka Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka książki pt. *Pornografia współczesna*, Wrocław 2017; współredagowała numer czasopisma „Kultura – Historia – Globalizacja” oraz tom pokonferencyjny pt. *Kobieca strona popkultury*, Wrocław 2016.



sprawozdanie

z konferencji „Dzieci i młodzież w kręgu kultury popularnej”

W dniach 22–23 czerwca 2017 roku we Wrocławiu odbyła się ogólnopolska konferencja naukowa „Dzieci i młodzież w kręgu kultury popularnej”, którą członkowie Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” zorganizowali we współpracy z Dolnośląską Biblioteką Publiczną im. Tadeusza Mikulskiego, za co składają serdeczne podziękowania dyrekcji oraz pracownikom, a także patronom konferencji.

Na czas dwóch dni intensywnych obrad Dolnośląska Biblioteka Publiczna zmieniła się w miejsce, w którym refleksji poddano relacje pomiędzy tekstami kultury skierowanymi do niedorosłego odbiorcy a tekstami powstałymi i funkcjonującymi w obrębie kultury popularnej. Przedmiotem zainteresowania były zatem odpowiedzi na pytania, które wynikają bezpośrednio z przekonania o traktowaniu dziecka jako istotnego i pełnoprawnego uczestnika kultury popularnej. Organizatorzy konferencji chcieli zastanowić się jednak przede wszystkim nad tym, czy kategorię tekstów kul-

tury przeznaczonych dla dzieci i młodzieży można rozszerzyć, analizując te utwory, które lokują się na granicy różnych obiegów.

To, jak interesującą i ważną dla badaczy jest kwestia uczestnictwa dzieci i młodzieży w popkulturze, odzwierciedliła liczba oraz różnorodność nadesłanych zgłoszeń. Mnogość punktów widzenia, różnice metodologiczne oraz interdyscyplinarność poszczególnych referatów stały się przyczynkiem do interesujących dyskusji. Obrady pozwoliły na wymianę poglądów i przedstawienie wyników badań przez badaczy reprezentujących różne dziedziny nauki, m.in. literaturoznawców, pedagogów, medioznawców, kulturoznawców, antropologów kultury, filmoznawców, socjologów i filozofów z rozlicznych ośrodków badawczych.

Konferencja stała się impulsem do gruntownego przyjrzenia się stanowi badań nad relacjami między literaturą dziecięcą a popkulturą. Wygłoszone referaty poruszały problematykę zależności między wspomnianymi zagadnieniami, zaznaczając przy tym rolę realizacji gatunkowej w ramach dzieła oraz najnowsze trendy w tekstach kultury.

Spośród wszystkich wystąpień warto wspomnieć o referacie pt. *Popkulturowe Krainy Czarów. Literackie konstrukty dziecięcego procesu poznawczego i doświadczania kultury popularnej*, który wygłosiła dr Weronika Kostecka (UW). Przedmiotem refleksji dr Kosteckiej były literackie konstrukty dziecięcego procesu poznawczego i doświadczania kultury popularnej, obecne w wybranych utworach dla dzieci i młodzieży (zarówno w tekstach klasycznych, jak i tych najnowszych). Dociekania skupiły się na poszukiwaniu odpowiedzi na pytania, jak kultura popularna determinuje doświadczanie rzeczywistości i w jaki sposób je konstruuje oraz na czym polegają strategie literackie kreowania postaci dziecka poznającego i prezentowania zmian zachodzących w jego tożsamości.

Kolejne, niezwykle interesujące wystąpienie należało do dra Karola Jachymka (SWPS) i było zatytułowane *Kino polskie wobec wychowania seksualnego i dorastania młodzieży*. Wymieniony referat przybliżył słuchaczom problematykę wychowania seksualnego

i dorastania młodzieży, rozpatrywaną w kontekście kina polskiego. Dr Jachymek przedstawił nie tylko różne strategie, jakie zostały wykorzystane w filmach polskich w związku z mówieniem o seksualności młodzieży, ale także poddał refleksji kwestię związków kina z procesem edukacji.

Trzecią prelekcją, na którą należy zwrócić uwagę były *Bajki o krwi i zbrodni. Dramaty szekspirowskie dla dzieci dawniej i dziś*, wygłoszone przez mgra Michała Prusaka (UG). Magister Prusak wyszczególnił zabiegi typowe dla procesu transpozycji klasyki literackiej na tekst przeznaczony dla młodszego czytelnika. Całe wystąpienie było próbą określenia tego, co chcieli osiągnąć autorzy, przekładając utwory szekspirowskie na teksty dla dziecięcego odbiorcy. Refleksji poddano również ustosunkowanie się autorów do możliwości percepcyjnych dziecka.

Szczególnie wartościowy okazał się także referat Krzysztofa Rybaka (UW) pt. *Żyd i uchodźca. Znaczące powinowactwa narracyjne w polskiej literaturze dziecięcej ostatniej dekady*. Autor przedstawił zestawienie polskich utworów literatury dziecięcej traktujących o Zagładzie oraz uchodźstwie, wskazując na podobieństwa konstrukcyjne oraz narracyjne, rozważając ich celowość oraz wpływ na odbiór utworu przez czytelnika i jego możliwość utożsamienia się z bohaterem oraz wykształcenie w odbiorcy empatii wobec cierpienia innych.

W dyskusji nad prezentowanymi podczas dwóch dni obrad referatami pojawiło się wiele ważnych głosów, dotyczących nie tylko dziecka jako czynnego uczestnika, twórcy i prosumenta kultury popularnej, ale również małoletniego, będącego odbiorcą tekstów prymarnie skierowanych do dorosłych oraz samych dorosłych, interpretujących teksty dla dzieci. W tym miejscu poruszony został również temat podwójnego kodowania tekstów kultury. Ważne miejsce w dyskusjach oraz prezentacjach zajmowała problematyka młodzieży oraz grupy *young adult*.

Dwudniowe obrady skłoniły badaczy także do rozważań nad celowością i potrzebą prowadzenia badań interdyscyplinarnych nad

omawianym zagadnieniem. Pojawił się też zarys najważniejszych problemów, dotyczących głównie terminologii oraz granic defini-
cyjnych pojęć. Często podkreślaną kwestią była również potrzeba
wypracowania nowego modelu komunikacyjnego oraz redefini-
cje i aktualizacje w obrębie badań teoretycznych nad literaturą
dziecięcą. Zgodnie stwierdzono również możliwość wykorzystania
edukacyjnego potencjału kultury popularnej i budowania zasobu
kulturowego dziecka na podstawie tekstów popkulturowych.

CZY/tam
tu

literatura dziecięca i jej konteksty



NR 2/2017