249 Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2353-4583

Studia Poetica

pod redakcją
Katarzyny Slany

6 • 2018

Rada Naukowa
Alicja Baluch, prof. dr hab. (emeritus), Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Andrzej Baranow, prof. dr hab., Litewski Uniwersytet Nauk Edukacyjnych (Lietuvos Edukologijos Universitetas), Litwa
Tadeusz Budrewicz, prof. dr hab., Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Borys Bunczuk, prof. dr, Czerniowiecki Uniwersytet Narodowy im. Jurija Fedkowycza (Чернівецький Національний Університет імені Юрія Федьковича), Ukraina
Anna Czabanowska-Wróbel, prof. dr hab., Uniwersytet Jagielloński, Polska
Krzysztof Kłosiński, prof. dr hab., Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
Adam Kulawik, prof. dr hab. (emeritus), Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Krystyna Latawiec, dr hab., prof. UP, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska
Małgorzata Mikołajczak, prof. dr hab., Uniwersytet Zielonogórski, Polska
Danuta Opacka-Walasek, prof. dr hab., Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
Jerzy Smulski, prof. dr hab., Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska
Agata Stankowska-Kozera, prof. dr hab., Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
Katia Vandenborre, dr, Wolny Uniwersytet Brukselski (Université Libre de Bruxelles), Belgia

Redakcja
Magdalena Roszczynialska (redaktor naczelny)
Katarzyna Wądolny-Tatar (zastępca redaktora naczelnego)
Katarzyna Starachowicz (sekretarz redakcji)

Redaktor tematyczny i naukowy tomu
Katarzyna Slany

Adres redakcji
Redakcja rocznika „Studia Poetica", Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków, p. 551
e-mail: redakcja.studia.poetica@gmail.com
http:// poetica.up.krakow.pl

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2018

ISSN 2353-4583
[e] ISSN 2449-7401
DOI: 10.24917/23534583.6

Wydawnictwo Naukowe UP
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax (12) 662-63-83, tel. (12) 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl
http://www.wydawnictwoup.pl

druk i oprawa Zespół Poligraficzny WN UP

Współczesna twórczość polskich pisarek dla dzieci i młodzieży

Przewodnim motywem szóstego numeru „Studia Poetica" jest współczesna [powstająca po 1989 roku] twórczość polskich pisarek dla dzieci i młodzieży, która staje się obecnie jednym z ważniejszych tematów badawczych w środowiskach naukowych zajmujących się literaturą i sztuką dla niedorosłych ze szczególnym uwzględnieniem charakterystycznych dla niej nurtów, konwencji, tendencji, odmian gatunkowych, sposobów kreowania świata przedstawionego, narracji oraz problemów. Nie powstały jeszcze opracowania przekrojowe poświęcone tej twórczości, częste są natomiast pojedyncze studia tematyczne lub biograficzne dedykowane konkretnej pisarce, artystce, ilustratorce i jej dorobkowi artystycznemu. Warto podkreślić, że twórczość ta, choć rozwija się prężnie od czasu transformacji ustrojowej[1], dopiero teraz zaczyna w pełni otwierać się na trendy funkcjonujące w Zachodniej literaturze dziecięcej i młodzieżowej od lat 60. XX wieku, zwłaszcza te związane z tematami tabu, spod znaku feminizmów i będące wariacjami gatunkowymi (fantastyka, fantastyka naukowa, proza oniryczna, fantazmatyczna, baśń postmodernistyczna[2]).

Zauważalne jest nadal przywiązanie wielu autorek do realistycznego wzorca powieści dziecięcej/młodzieżowej, spopularyzowanego przez polskie pisarki dla niedorosłych w 2 poł. XX wieku. Fabuła jest tu skoncentrowana na codziennym życiu dzieci i nastolatków w małych grupach społecznych: rodzinie, klasie, szkole oraz ich perypetiach, czasami dramatycznych, nierzadko humorystycznych, związanych z inicjacją, dojrzewaniem, miłością, przyjaźnią, ważnymi wyborami i kształtowaniem tożsamości. Już na przełomie XX i XXI wieku dostrzec można w tej prozie tworzenie pogłębionych emocjonalnie i psychicznie sylwetek młodych bohaterek/bohaterów, próbę autentycznego zrozumienia ich egzystencjalnych rozterek, przeżyć, refleksji – bez sztucznego mentorowania ze strony narratora i poklepywania po plecach narratora–*quasi*-rówieśnika[3]. Rzeczywistość literacka, która odzwierciedla mimetycznie świat realny, staje się zatem „antropologicznie wrażliwa". Ten model prozy kobiecej coraz odważniej krytykuje polską rzeczywistość społeczną, co zbliża go do dyskursów toczonych na kartach kobiecej prozy dla dorosłych, m.in. tych dotyczących nierówności społecznych.

Twórczość ta jest ważną narracją o współczesnym świecie i zagadnieniach kluczowych dla nowoczesności. Istotne stają się zwłaszcza kwestie związane

---

[1] Zob. K. Zabawa, *Rozpoczęta opowieść: polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013.

[2] Pojęcie Weroniki Kosteckiej, zob. taż, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2014.

[3] Zob. G. Leszczyński, *Bunt czytelników: proza inicjacyjna netgeneracji*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2010.

z mechanizmami dyskryminowania i wykluczenia jednostek, piętnowania i stygmatyzowania ich ze względu na pochodzenie, sytuację społeczną, ekonomiczną, osobowościową odmienność czy gender (np. *Fanfik* (2016) i *Slash* (2017) Natalii Osińskiej czy *Ma być czysto* (2016) Anny Cieplak – nowatorskie utwory skierowane do odbiorcy młodzieżowego o tej tematyce). W kręgu ważnych zagadnień znajduje się także konsumpcyjny styl życia, stereotypy społeczne, kult ciała, seksualność, popkultura, uzależnienie od sieci, gry komputerowe jako niebezpieczna cyberprzestrzeń a konstruowanie społecznej tożsamości młodego człowieka (wystarczy przywołać *5 sekund do IO* [2015] Małgorzaty Wardy). Warto wspomnieć o rozwijającym się nurcie konfrontowania rodzimej współczesnej rzeczywistości z ważnymi problemami historycznymi, kulturowymi i społecznymi. Zwracają tu uwagę narracje Holokaustowe podporządkowane kryterium postpamięci (do kluczowych należą pozycje Joanny Rudniańskiej m.in. *Kotka Brygidy* (2007) czy *Rutka* (2016) Joanny Fabickiej, ponadto wiele autorek publikuje w serii wydawnictwa Literatura „Wojny dorosłych – historie dzieci"), ale i inne zagadnienia historyczne, chociażby przybliżanie młodym okresu PRL-u (*Biały Teatr Panny Nehemias* [2017] Zuzanny Orlińskiej czy seria komiksowa „Marzi" Marzeny Sowy) lub dawnej historii Polski, co stanowi domenę Grażyny Bąkiewicz (np. *Mówcie mi Bezprym*, 2016). Dyskursywne stają się też tematy określane jako „trudne": starość, choroby (także psychiczne), śmierć, wojna (kontekst związany z wielokulturowością), przemoc w rodzinie i grupie rówieśniczej, gwałt, niechciana ciąża, obojętność oraz przyzwolenie na krzywdę (nie tylko ludzką, także zwierzęcą, co wiąże się z obecnością w literaturze dla niedorosłych filozofii *animal studies*), patologie, samotność, toksyczne relacje, reprodukowanie negatywnych rodzicielskich wzorców.

Jedną z pierwszych pisarek, która w latach 90. XX wieku zapoczątkowała pisanie o tych tematach wprost, bez infantylizmu, schematycznego realizmu, przesłodzonych happy endów, była Dorota Terakowska, której *Córka czarownic* (1991), *W krainie kota* (1998), *Samotność Bogów* (1998), *Tam*, *gdzie spadają anioły* (1998), *Poczwarka* (2001) czy *Ono* (2003) dały podwaliny pod nowatorską tematycznie i genologicznie literaturę dla młodych. Tematyki tej poszukiwać można również u innych dobrych warsztatowo pisarek, takich jak Rudniańska (*Rok smoka*, 1991), Ewa Nowacka (m.in. *Miłość*, *psiakrew*, 2001), Marta Fox (m.in. cykl *Pierwsza miłość*, 1999), Anna Onichimowska (np. *Najwyższa góra świata*, 1996), Zofia Beszczyńska (m.in. *Królowa Ptaków*, 2014), Anna Piwkowska (*Franciszka*, 2014), Barbara Kosmowska (m.in. *Dziewczynka z parku*, 2012; *Tru*, 2016), Katarzyna Ryrych (m.in. *Król*, 2015; *Jasne dni*, *ciemne dni*, 2017), Dorota Suwalska (*Czarne Jeziora*, 2016), Dorota Kassjanowicz (*Cześć wilki!*, 2014), Ewa Przybylska (m.in. *Most nad Missisipi*, 2012), Aleksandra Białczak (*Lola*, 2017), Małgorzata Strękowska-Zaremba (*Złodzieje snów*, 2008; *Dom nie z tej ziemi*, 2017), Liliana Bardijewska (*Kot Karima i obrazki*, 2016), Justyna Bargielska i Iwona Chmielewska (*Obie*, 2017), Barbara Gawryluk (m.in. *Teraz tu jest nasz dom*, 2016), Agnieszka Suchowierska (*Mat i świat*, 2015), Agnieszka Ayşen Kaim (*Bahar znaczy wiosna*, 2015), Magdalena Tulli (*Ten i tamten las*, 2017), Orlińska (*Stary Noe*, 2015). Jest to wybór z racji skrótowości tego wstępu bardzo oszczędny, wzięto w nim bowiem pod uwagę tylko niektóre utwory z ostatnich lat.

Obok tematów egzystencjalnych, newralgicznych, wywołujących ciągłe dyskusje, pisarki nie stronią od eksperymentowania z różnymi konwencjami i gatunkami. Interesujące powieści fantasy oraz fantazmatyczne, budowane na wyobrażeniach na jawie i projekcjach, tworzyła Terakowska; oniryczne próby podejmowały Onichimowska (*Sen*, *który odszedł*, 2001, *Prawie się nie boję*, 2016) i Beszczyńska (*Królowa Ptaków*); realizm magiczny stosowała w latach 80. Marta Tomaszewska, ostatnio w takiej konwencji utrzymała powieść *Łopianowe pole* (2017) Ryrych. Powstają także utwory groteskowe, surrealistyczne, które rozsadzają znane czytelnikowi konwencje literackie od środka, co obrazuje opowieść Agnieszki Wolny-Hamkało (*Nikt nas nie upomni!*, 2016); absurdalne, ludyczne, z elementami fantastyki książki Justyny Bednarek (*Niesamowite przygody dziesięciu skarpetek*, 2015; *Pięć sprytnych kun*, 2016; *Pan Kardan i przygoda z vetustasem*, 2017); zakorzenione w topice baśniowej oryginalne opowieści Marii Ewy Letki (*Zaczarowane historie*, 2010) lub Hanny Kral baśń postmodernistyczna (*Co się stało z naszą bajką?*, 1994). Młodszym odbiorcom bliskie są powieści detektywistyczne, w których małoletni rozwiązują zagadki niczym znani literaccy detektywi, wyróżnić tu trzeba Orlińskiej *Detektywów z klasztornego wzgórza* (2016) oraz cykl Strękowskiej-Zaremby (np. *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa*, 2010). Ciekawe są też próby mierzenia się autorek z grozą literacką, czego efektem są *quasi*-horrory utrzymane w poetyce karnawału, pisane m.in. przez Dorotę Wieczorek (*Strachopolis*, 2015), Joannę Olech (*Poppintrokowie*. *Opowiadania z magią i dreszczem*, 2016), Katarzynę Majgier (*Niedokończony eliksir miłości*, 2016) czy Kalinę Jerzykowską (*Buba córka Belzebuba*, 2013). Obszar powieści biograficznych o słynnych Polkach/Polakach, lecz nie tylko, stał się domeną Anny Czerwińskiej-Rydel (np. *List w butelce*. *Opowieść o Irenie Sendlerowej*, 2018).

Warto też zwrócić uwagę na rzadkie na gruncie polskim retellingi baśni klasycznych zreinterpretowanych pod kątem feminizmów. Tutaj na uwagę zasługuje zbiór *Królewicz Śnieżek* Suchowierskiej napisany we współpracy z Wojciechem Eichelbergerem (2012). Na końcu trzeba wspomnieć o twórczyni książek obrazkowych, Iwonie Chmielewskiej, nominowanej w 2018 roku do „Małego Nobla", Nagrody im. Hansa Christiana Andersena. Chmielewska to artystka, która w swych picturebookach adresowanych zarówno do dzieci, jak i do dorosłych w symboliczny, metaforyczny, wieloaspektowy sposób przedstawia wszystkie niemal wskazane tematy, szczególnie tabu. Pozostając przy problematyce genderowej, którą mocno eksponuje, warto przywołać *Królestwo dziewczynki* (2014), opowieść o fizjologicznym dojrzewaniu, w której kobieca sfera intymna zaprezentowana zostaje poprzez – traktowaną intertekstualnie – topikę baśniową, mitologiczną w celu przewartościowania uprzedmiotowionego wizerunku kobiety w kulturze patriarchalnej. Książki autorskie pisarki pod względem tematycznym i estetycznym doskonale odpowiadają najlepszym egzemplifikacjom tego gatunku na świecie oraz, co ważne dla wywoławczego hasła tego numeru: „współczesna twórczość kobiet", wpisują się w poetykę feminizującą, obecną w najnowszej literaturze kobiecej – coraz częściej też dla dzieci i młodzieży.

W dziale „Repetycje" przypomniany zostaje artykuł profesor Alicji Baluchowej, wieloletniej kierownik Pracowni Literatury dla Dzieci i Młodzieży w Uniwersytecie

Pedagogicznym im. KEN w Krakowie, która wytyczyła kierunki badań nad współczesną literaturą dla niedorosłych, poświęcony m.in. fantazmatom w utworach Terakowskiej.

Dział „Kontynuacje i rewizje" zawiera studia badaczek literatury dla dzieci i młodzieży zogniskowane wokół wybranych zagadnień współczesnej twórczości polskich pisarek wnoszących nowe wartości literackie, estetyczne, edukacyjne do literatury dla niedorosłych. Uszeregowane tematycznie artykuły otwiera przekrojowe opracowanie Doroty Michułki *Bez wyjścia? O zagubieniu aksjologicznym bohaterów dziecięcych i młodzieżowych (na wybranych przykładach twórczości Ewy Przybylskiej i Barbary Kosmowskiej)*, które wprowadza czytelnika w świat aksjologii, wyborów, dramatów bohaterów literatury młodzieżowej przełomu XX i XXI wieku. Autorka analizuje powieści Przybylskiej i Kosmowskiej jako przykłady prozy realistycznej, którą cechuje niejednoznaczna moralnie postawa bohaterów, złożoność etyczna świata przedstawionego, pogłębione portrety psychologiczne postaci, tematy filozoficzne, egzystencjalne, społeczne oraz jawne zaproszenie nastoletniego odbiorcy do dyskusji nad kondycją psychiczną nowego pokolenia, kształtowaniem jego tożsamości oraz poszukiwaniem sposobów na budowanie trwałych więzi.

Trzy kolejne artykuły: Ewy Ogłozy *O prozie Marty Fox – wybrane tytuły i tematy*, Agnieszki Miernik *„Tak się zdarza" – o pisarstwie Ewy Nowackiej* i Karoliny Jędrych *Przesunięcie centrum świata i ucieczka na wieś w „Febliku" i „Wnuczce do orzechów" Małgorzaty Musierowicz* poświęcone są najnowszym powieściom pisarek. Realistyczna proza Fox – autobiograficzna, autotematyczna, kameralna – skupia się na problemach młodych ludzi, takich jak bunt, inicjacja seksualna, wolność, wybory moralne etc. Negatywnym jej aspektem są symplifikacje fabuły i tendencja do dawania młodym gotowych recept na życie. Nowacka, dla której inspiracją do pisania są postaci i wydarzenia autentyczne, wzbogaca fabuły realistyczne mityczno-archetypową płaszczyzną narracyjną, dzięki której czytelnik poznaje palimpsestową złożoność opowieści. Archaiczne praobrazy korespondują z obrazami nowoczesności i dekodują lub uzupełniają ją. Nowackiej bliżej jest do gorzkich diagnoz społecznych, krytyki natury ludzkiej, niełatwych rozwiązań fabularnych prowokujących do refleksji. Weteranką prozy realistycznej dla nastoletniego odbiorcy jest również Musierowicz. Jędrych koncentruje się na przesunięciu centrum świata w nowych powieściach autorki, którym dotychczas był Poznań i kamienica przy Roosevelta 5 – na wieś. Rozrastające się miasto skontrastowane zostaje z wiejskim mikrokosmosem, gdzie bohaterowie kultywują swe dawne rytuały daleko od chaosu współczesności, którego nie aprobują.

Kolejne cztery szkice: Grażyny Lasoń-Kochańskiej *Prawda baśni, czyli trudne tematy Agnieszki Suchowierskiej*, Iwony Mityk *Cykl o Teosiu Kefirku Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby wobec wzorca powieści detektywistycznej*, Danuty Pietraszewskiej *Wiedza muzyczna i sposoby jej przekazywania w książkach dla dzieci Izabelli Klebańskiej i Anny Czerwińskiej-Rydel* oraz Anny Podemskiej-Kałuży *Komiksy Marzeny Sowy. Marzi opowiada o dzieciństwie w PRL-u* prezentują zagadnienia genologiczne charakterystyczne dla twórczości wskazanych pisarek i ważną dla nich tematykę. Lasoń-Kochańska omawia baśnie terapeutyczne, retellingi feministyczne i ilustrowaną książkę dla najmłodszych *Mat i świat* Suchowierskiej, autorki

wyraźnie zorientowanej na humanistyczne rozważania o naturze ludzkiej, stereotypach społecznych oraz wielokulturowości. Mityk koncentruje się na poczytnej detektywistycznej serii Strękowskiej-Zaremby, pokazując twórcze wykorzystanie przez nią tej odmiany gatunkowej, której rekwizytornię umiejscawia w realiach świata dziecka XXI wieku. Pietraszewska przybliża nie tylko powieści biograficzne o słynnych kompozytorach Czerwińskiej-Rydel i w poezji Klebańskiej, ale szczegółowo analizuje sposoby przekazywania przez nie wiedzy muzycznej dzieciom, wskazując na estetyczne i edukacyjne walory tych tekstów. Podemska-Kałuża omawia specyfikę autobiograficznych komiksów Sowy, w których zaprezentowano realia życia w Polsce w czasie PRL-u z perspektywy dziecka, a także ich międzynarodowy sukces.

Ostatnia grupa artykułów: Marty Kotkowskiej *To*, *co pomiędzy słowem a obrazem – znaki*, *symbole i metafory wizualne w autorskich książkach Iwony Chmielewskiej*, Aliny Brzuski-Kępy *Pomysł i piękno: o wybranych książkach autorskich Iwony Chmielewskiej*, Elżbiety Kruszyńskiej *Świat dziewcząt widziany oczami kobiet (dwa przykłady: „Królestwo dziewczynki" Iwony Chmielewskiej i „Pierwsze koty robaczywki" Kariny Bonowicz)* i Anny Boguszewskiej *Twórcza działalność na rzecz książki dla dzieci Krystyny Lipki-Sztarbałło* dotyczą przede wszystkim picturebooków Chmielewskiej jako projektów kongenialnych z uwzględnieniem ich dystynktywnych cech oraz charakterystycznych dla nich środków wyrazu; jako konglomeratu poetyckich obrazów i nośnych symboli; jako filozoficzno-egzystencjalnego przekazu (warto dodać, że analiza Kruszyńskiej objęła też powieść Bonowicz o podobnej tematyce, lecz nieporównywalnie stereotypowym ujęciu). Ważnym kontekstem jest studium Boguszewskiej, która analizuje twórczość jednej z czołowych polskich ilustratorek – Krystyny Lipki-Sztarbałły.

Dopełnieniem rozważań nad współczesną twórczością polskich pisarek dla niedorosłych jest opublikowany w dziale „Debiuty" – mieszczący się w posthumanistycznym dyskursie nad rzeczami – szkic Justyny Kajstury o przedmiotach w prozie Ryrych, recenzje pióra Agnieszki Karczewskiej i Aleksandry Korczak oraz wywiad Katarzyny Kotaby z ilustratorką Joanną Rusinek.

Katarzyna Slany

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.1

REPETYCJE

Alicja Baluch

Trzeba sięgnąć do źródeł, aby zrozumieć najnowsze powieści fantazmatyczne i agoralne[1]

W genealogicznym porządku utworów dla dzieci i młodzieży możliwe są dwie drogi. Pierwsza sięga czasów, kiedy utwory dla małych i młodych czytelników były wynikiem adaptacji lub odwzorowywania klasycznych często dzieł dla dorosłych, np. *Podróży Guliwera, Przygód Robinsona Cruzoe, a* także przypadków…, rozmówek…, pouczeń…, historyjek oraz komedyjek i opowiastek. Wszystkie one ściśle przylegały do siatki typologicznej obejmującej całość twórczości literackiej. Druga możliwość uporządkowania jest sprawą dotąd otwartą przez teoretyczne rozważania Jerzego Cieślikowskiego, który łącząc literaturę i podkulturę dziecięcą zaproponował nowe, niekonwencjonalne rozwiązania problemu typologii w ramach literatury osobnej. W jego koncepcji „wielkiej zabawy" utwory przeznaczone dla najmłodszych ugruntowane są – jak odkrył – na bazie dziecięcego folkloru (od ludowego pasania, mętowania do zabawowych kołowanek, zgadywanek, przezywanek, wyliczanek)[2].

Te folklorystyczne rytuały poprzedza w dziecięcym doświadczeniu żywiołowa ekspresja dzieci, nie ujęta w żadne karby. Roger Caillois nazywa ją *paidia,* dzieląc na cztery grupy zachowań: *agon* (współzawodnictwo, czyli kto pierwszy), *alea* (zmaganie się z losem – wytrzymam czy nie?), *mimicry* (wskazuje na sytuację – podążać za…) i *ilinx* (oznacza – kręcić się w koło, wpaść w oszołomienie)[3].

Paidialne, pierwotne zachowania dzieci, wzbogacone słowem (skierowanym do dziecka lub od niego wychodzącym) tworzą pierwsze przedliterackie teksty; są to mucusie-bucusie i ekikiki. Pierwsze, jak podaje autor książki *Od dwóch do pięciu* Korniej Czukowski, posiadają rytm podyktowany przez szereg powtarzających się

[1] Artykuł stanowi 18. rozdział książki Alicji Baluch pt. *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Prace Monograficzne nr 369 Akademii Pedagogicznej w Krakowie, Kraków 2002.

[2] Por. J. Cieślikowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 78: tenże, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975, s. 155–157, tenże, *Słowo–obraz–gest, czyli o intersemiotycznej naturze tekstów dziecięcych*, [w:] *Literatura osobna*, wyb. R. Waksmund, Warszawa 1985, s. 171–180.

[3] Za: J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*…, s. 156.

monotonnych ruchów matki wykonywanych w zabawie z maleństwem przy wtórze asemantycznej frazy: „bucusie, mucusie, ducusie", po której:

> dzieciak jakby na sygnał zanosi się śmiechem. I powtarza się to co najmniej dziesięć-dwanaście razy w dokładnie odmierzonym tempie. Dlatego w tych „macierzyńskich wierszach" występuje tak prawidłowy rozkład pauz i wyraźny podział na zwrotki[4].

Ekikiki to wiersze układane przez dzieci „od dwóch do pięciu".

> Już po ich kadencji można poznać, że autor skakał, podskakiwał i tupał nogami [...]. Dziecięce wierszoklectwo oznacza nadmiar przelewających się sił. To zjawisko tego samego rzędu, co fikanie koziołków lub machanie rękami. Dziecko markotne, cherlawe lub senne nie stworzy ani jednego wiersza. Aby zostać poetą, maluch musi odczuć to, co się nazywa cielęcym zachwyceniem [...]. Zdarza się często, że ułożone przez dziecko wiersze z początku posiadają całkiem wyraźny sens, ale potem w trakcie zabawy sens ten stopniowo się ulatnia. Kiedyś na letnisku – wspomina Czukowski – zjawił się pod moim oknem nieznajomy chłopiec, który zawrzeszczał w upojeniu, pokazując mi pałkę wodną:
> Jaką pikę tutaj mam!
> Jaką pikę tutaj mam!
> Ale widocznie jego entuzjazm nie mieścił się w granicach słów ludzkich, bowiem po paru chwilach ta sama piosenka miała inne brzmienie:
> Ekikiki tutu ma!
> Ekikiki tutu ma![5]

Wskazana przez Cailloisa *paidia,* czyli spontaniczna ekspresja dziecka, wyrażona poprzez omówione bucusie-mucusie i ekikiki, na wyższym stopniu rozwoju ujęta jest w proste zasady i prawidła gry, tworząc porządek – *ludus.* Jego formy widoczne są zwłaszcza w grupowych zabawach dziecięcych, choćby w kotka i myszkę, w ojca Wergiliusza, w starego niedźwiedzia, lub przyjmują paraliterackie kształty wyśmiewanek, wyliczanek czy skrętaczy języka.

W toku postępującej ewolucji literackiej, przy wyraźniejszym uporządkowaniu naddanym, pojawiają się w historii literatury dla dzieci regularne rymowanki, czyli wierszyki stroficzne z refrenem. Dużo w nich manipulacji i igraszek słownych, a także elementów powtarzalnych. Tworzą one różne modele, od dydaktycznych i folklorystycznych, poprzez lingwistyczne, dialogiczne i kreacyjne, do ideograficznych i medytacyjnych. Tym zrymowanym prostym formom literackim (ars) często towarzyszą podkłady muzyczne, powołując w ten sposób do istnienia jeszcze inny gatunek – piosenkę dla dzieci (dawniej przeznaczoną dla ochronek, dzisiaj wykonywaną w przedszkolach). Piosenki te, wywodzące się od Teofila Lenartowicza i Marii Konopnickiej, zapoczątkowują tzw. czystą lirykę, w której „chwytem" wypowiedzi podmiotu lirycznego jest najczęściej głębokie pragnienie, marzenie do spełnienia.

Ryszard Waksmund w swojej antologii poetyckich form i tematów przeprowadził podział liryki na tę dla dzieci i dziecięcą. Do pierwszej zaliczył utwory podejmujące tematy dotyczące okolicy dzieciństwa i pejzażu ojczystego, dziecięcego

[4] K. Czukowski, *Od dwóch do pięciu*..., s. 287.

[5] Tamże, s. 285–287.

kwietnika i zwierzyńca, wiersze pastusze i kolędnicze, sieroce, a także piosenki, kołysanki i rozbudzanki, kalendarz dziecka oraz wiersze, w których obecne jest bajanie „szarej godziny". Na lirykę dziecięcą składają się: submity dzieciństwa, a więc jego symbole, projekcje i reminiscencje, marzenia i imaginacje dziecięce, refleksje i perswazje, poezja nonsensu, gdzie mieszczą się parodie i żarty[6]. Liryka dziecięca, stosunkowo niedawno zdefiniowana przez Jolantę Ługowską, akcentuje punkt widzenia, reakcję i przeżycia dziecka[7]; źródłowo wiąże się z paidialną formą *ilinx,* czyli epifanicznego olśnienia. Dlatego liryka i jej odmiany są formą trudną dla dziecka, wymagającą specjalnego przygotowania do jej odbioru. I tak np. wiersz Danuty Wawiłow *Urodzinki*, zaliczony przez Waksmunda do wierszy dla dzieci z działu „Małego Światka", tak naprawdę należy do liryki dziecięcej, w której wyraża się marzenie – bycia obdarowywanym, nieustannego bycia obdarowywanym! W wierszu brzmi ten sam ton, co w słynnej piosence czterolatka: Niech zawsze będzie słońce! Niech zawsze będzie mama!… a więc – niech zawsze będą urodzinki!

Tak bym chciała, tak bym chciała,
Żeby były urodzinki!
U chłopczyka czy dziewczynki,
U kucyka czy sardynki –
Wszystko jedno, wszystko jedno,
Byle były urodzinki!
Żeby było dużo gości,
i Mateusz, i Grażynka,
dla każdego moc pyszności,
wszystkie stoły w upominkach,
na tych cudnych, na nienudnych,
na wesołych urodzinkach!
A jak zjemy wszystkie kremy,
czekoladę i rodzynki,
upominki rozwiniemy,
upaćkamy się jak świnki,
to z radości podskoczymy
i powiemy do rodzinki:
„Niech żyjecie, niech żyjemy
i niech żyją urodzinki!

Do utworów mniej skomplikowanych, bliższych możliwościom uczuciowym i poznawczym małego odbiorcy należą przede wszystkim bajeczki (narracyjne, liryczne, manualne). Badania Cieślikowskiego wykazały, że jest to gatunek synkretyczny, łączący w sobie elementy baśni magicznej, bajki zwierzęcej i ezopowej[8]. Są w niej więc obecne ziarna fantastyki, magiczności, symboliki zwierzęcej i dydaktyki. W swym pełnym kształcie powraca bajeczka do praformy, która w sposób naturalny łączy słowo, obraz i gest w obrazie poetyckim. W najnowszych dokonaniach tego

[6] R. Waksmund, *Wstęp*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia*…, s. 17–42.

[7] J. Ługowska, *Od wiersza dla dzieci do liryki dziecięcej*, „Poezja" 1979, nr 6, s. 96.

[8] J. Cieślikowski, *Bajeczka dziecięca (próba określenia gatunku*), [w:] *Literatura osobna*…, s. 74–116.

gatunku bajeczka może stanowić też rozwinięcie przysłowia lub motywu piosenki, pogwarki lub rymu, jak np. u Brzechwy lub Chotomskiej. Z tradycji angielskiej *nursery rhymes* wywodzą się nonsensowne wierszyki Marianowicza i Wawiłow, a z starożytnych *carmina figurata* – utwory ideograficzne Kerna. Do rodziny bajeczki, tj. do pokrewnego jej ciągu gatunków, zwłaszcza bliskich percepcyjnym możliwościom dzieci, a potem młodzieży, należą ludowe bajki łańcuszkowe i bajki „dlaczego?", bajki alegoryczne, baśnie magiczne, baśnie fantastyczne, wreszcie utwory typu *sciente fiction* i *fantasy.*

Fantasy to gatunek ukształtowany w pierwszej połowie XX wieku, nawiązujący w swojej tematyce i stylistyce do baśni, legend i podań. Bohaterowie, wyposażeni w nadludzką siłę, toczą walki ze smokami i czarnoksiężnikami, korzystając z możliwości, jakie im daje rozwój nowoczesnej techniki. W utworach tych zamiast baśniowego porządku moralnego, w którym dobro zwycięża zło, przedstawione są trudne problemy egzystencjalne, zanurzone w refleksję filozoficzną. Powieści tej miary co *Władca pierścieni* Tolkiena, *Czarnoksiężnik z Archipelagu* le Guin oraz cykl o Wiedźminie Sapkowskiego tworzą kanon współczesnej fantastyki. Na tym tle pojawiają się polskie propozycje literackie lat dziewięćdziesiątych XX wieku – są to książki o dojrzewaniu: *Panna Nikt* Tomka Tryzny, *Lustro pana Grymsa* i *Córka czarownic* Doroty Terakowskiej oraz *Rok smoka* Joanny Rudniańskiej. Pozycje te w sferze tematu są kontynuacją takich gatunków, jak powieść edukacyjna i rozwojowa, zwana też w języku niemieckim *Bildungsroman,* wywodzących się z okresu mieszczańskiego realizmu w Niemczech i charakteryzujących względnie stałym schematem fabularnym. Obejmuje on zazwyczaj znaczny wycinek z życia głównego bohatera, najczęściej dzieciństwo, lata szkolne oraz młodzieńcze, okres poszukiwań ustabilizowanego miejsca w społeczeństwie, a także celu życia w ogóle.

Powieść rozwojowa czy edukacyjna tego typu nasączona jest optymizmem wypływającym z oświeceniowej koncepcji człowieka[9]. Wzorcowy przykład tego gatunku to *Lata nauki Wilhelma Meistra*, z 1796 roku. Goethe dokonał w tej powieści głębokich obserwacji wewnętrznych przemian zachodzących w człowieku po okresie dojrzewania. W polskiej literaturze młodzieżowej XX wieku wiele książek podejmuje podobną tematykę edukacyjną np. *Historia niebieskiego mundurka* Wiktora Gomulickiego, *Bezgrzeszne lata* Kornela Makuszyńskiego, *Edukacja Józia Barącza* Józefa Bieniasza czy *Zmory* Emila Zegadłowicza.

W wymienionych wyżej powieściach bohaterem jest „edukowany" chłopiec, z kolei przywołane wcześniej utwory opowiadają o dorastających dziewczynkach, które muszą „przekroczyć granicę". Ta symboliczna granica zawsze staje się progiem dojrzałości. Dokonuje się to przez wejście w sen (w *Lustrze pana Grymsa)*, wstąpienie na Czarodziejski Kamień (w *Córce czarownic)*, śmiertelny lot (w *Roku smoka)* i uruchomienie wewnętrznych, paranoicznych obrazów (w *Pannie Nikt)*[10]. Ale u Terakowskiej, Rudniańskiej i Tryzny różni je od tradycyjnej powieści edukacyjnej i rozwojowej przede wszystkim obecność fantazmatów, czyli snów na jawie.

[9] Wyczerpującą charakterystykę gatunku powieści rozwojowej podaje H. Orłowski, *Stereotyp fabularny niemieckiej „powieści rozwojowej"*… Zagadnienie to uzupełnia B. Hadaczek, *Bohater rozwojowy*…

[10] Szerzej o powieści inicjacyjnej zob. A. Baluch, *Powieść inicjacyjna*…, s. 91 i nast.

Ujęte w konwencje oniryczną, surrealistyczną, a nawet psychotyczną, marzenia te obracają się wokół tematu spełnienia: okazać się „tą", być władczynią, zrozumieć ojca-smoka, być Kimś (a nie panną Nikt).

Fantazmaty to według Freuda sny na jawie, czyli takie sposoby uruchamiania wyobraźni, które spełniają głębokie pragnienia i marzenia podmiotu kreacyjnego (marzyciela, fantasty, pisarza). Jak wyjaśnia bowiem współczesna psychologia, człowiek dorastając, zamienia zabawę – „wielką zabawę" – w fantazjowanie.

Artyści, a więc także pisarze, czerpiąc z własnych doświadczeń wewnętrznych, tworzą scenariusze fantazmatów, z których chętnie korzystają czytelnicy bez obawy i wstydu, bo do własnych fantazmatów nikt nie lubi się przyznawać. I tak fantazmaty religijne, polityczne, społeczne, erotyczne i inne pełnią często funkcję terapeutyczną. Bliskie strukturze mitu, z łatwością objawiają się poetom, ludziom psychotycznym, a przede wszystkim dzieciom, które już we wczesnym dzieciństwie potrafią uruchomić tzw. obrazy eidetyczne. Polegają one, jak twierdzi Herbert Read w książce *Wychowanie przez sztukę,* na umiejętności „wyrzucania" wewnętrznych obrazów na zewnątrz (na przykład wyobrażona przez dziecko Baba Jaga „naprawdę" siedzi w kącie pokoju, a mama mówi, że tam nikogo nie ma)[11]. Te dziecięce talenty imaginacyjne w miarę dorastania zanikają, tylko niektórzy poeci i malarze (a może również mistycy) zachowują zdolność wywoływania tego typu obrazów. Zepchnięte do podświadomości lub, co gorzej, do nieświadomości, naturalne obrazy eidetyczne mogą przerodzić się w psychozy, które namolnie kręcą się wokół skrzywionego centrum osobowości człowieka. Dzieje się tak u panny Nikt – najpierw pojawiają się obsesyjne myśli, później natręctwa i koszmary, wreszcie doświadczenie paranoi. Widać je wyraźnie u Marysi, która coraz bardziej staje się panną Nikt:

> Zimne ostrze mojej angielskiej finki. Dostałam ją w prezencie od Ewuni. Ja i moja finka przesuwamy się powolutku po nagim ciele mojej przyjaciółki.
> Tu jest jej serduszko, a tutaj jej brzuszek.
> Jeździmy tam i z powrotem. Znowu jesteśmy przy sercu. Koniuszek finki zagłębia się w ciało. Wargi Ewuni drżą. Czy to już teraz?
> Nie wie tego ona ani ja nie wiem.
> Tylko Pimpuś to wie.
> Mój Pimpuś, który czai się we mnie, udając, że śpi. Wiem, że udaje, bo czemu czuję w sobie ciągle jego szkliste, nieruchome ślepia… Czuję je w brzuchu i wszędzie. A nieraz czuję je w oczach. Wtedy nie ja patrzę, to on, Pimpuś, przeze mnie wygląda na świat. A niekiedy czuję go w swoich myślach i już nie wiem, czy to jeszcze JA myślę, czy to już ON za mnie myśli. Lecz dopóki myślę „on" i „ja", to chyba znaczy, że to jeszcze ja…
> Boję się go, bo wiem, że gdy uzna za stosowne udać, że się obudził, będę musiała słuchać go we wszystkim.

Granica pomiędzy rzeczywistością a chorobliwymi fantazmatami jest tu zatarta nie tylko dla bohaterów utworu, ale i dla czytelników.

Powieści inicjacyjne w swojej tajemniczej głębi stają się więc literackim rytuałem. Obecne w nich fantazmaty zbliżają je do nowego gatunku literackiego – powieści fantazmatycznych. Nazwa ta została zainspirowana książką Marii Janion *Projekt*

[11] Por. H. Read, *Wychowanie przez sztukę*, Wrocław 1976.

krytyki fantazmatycznej, w której autorka daje podstawy artystycznego rozumienia fantazmatów. Fantazmaty – wyjaśnia Janion – są wytworem wyobraźni, którą żywiła się ludzkość od zarania, ale pełne uświadomienie ich natury zawdzięczamy romantykom i Freudowi. To dzięki nim odsłoniła się podwójna rzeczywistość, w której przebywa człowiek: jawy i snu, zwyczajności i marzenia, ludzi i duchów (a także zabawy i nie-zabawy). Swobodne poruszanie się w obu rzeczywistościach jest warunkiem równowagi naszego istnienia, a uczy tego sztuka, a więc i literatura. Działalność poetycką bowiem można, a nawet trzeba rozpatrywać w kontekście zabawy, fantazmatu i snu. Już u dziecka pojawiają się symptomy będące zalążkiem twórczości literackiej. Rzecz polega na tym, że dziecko bawiąc się, tworzy własny świat, nowy porządek, całkiem odrębną i odmienną rzeczywistość, którą należy traktować poważnie. Idąc dalej tym torem rozważań, trzeba pamiętać, że człowiek dorosły nie wyzbywa się potrzeby przebywania w innej rzeczywistości. Pozwalają mu na to jego fantazje, zastępujące zabawę dziecka.

Fantazje te, mocno wyakcentowane w epoce romantyzmu, stawały się w ramach nowych, romantycznych teorii wyobraźni wielką siłą kosmiczno-stwórczą, wyzwalającą „człowieka wewnętrznego", który mógł odsłaniać tłumione dotąd uczucia, choćby miał wypowiadać się językiem szaleństwa[12]. Widać to nie tylko w utworach romantycznych, ale i powieściach współczesnych, np. Doroty Terakowskiej. W *Poczwarce* główną bohaterką jest Myszka, dziewczynka z ciężkim zespołem Downa. Jej sylwetka, zwłaszcza czytelnikom objawia się w podwójnym kształcie: „poczwarki" i „motyla". Niedostępne dla dorosłych bohaterów utworu jej doświadczenia wewnętrzne tworzą własny, niewyartykułowany, ale piękny świat kolorowego i pachnącego ogrodu, pełnego światła i Głosu. Natomiast otaczająca ją rzeczywistość jest szara, głucha i splątana. Aby odpowiedzieć na pytanie, która z nich jest prawdziwa, trzeba zgodzić się na istnienie fantazmatów, wyzwalających „człowieka wewnętrznego" – motyla. Człowiek bowiem od dawna posługuje się fantazmatami, aby uwolnić się od ciężaru rzeczywistości, uśmierzyć ból istnienia. Myszka zatem kreowała swojego „człowieka wewnętrznego" na strychu, w miejscu „wielkiej zabawy":

> … mama spytała po obiedzie:
> – Nie chcesz się pobawić na strychu?
> – Ceeee! – ucieszyła się Myszka, a mama westchnęła z ulgą.
> Ewa nie chciała pozbywać się Myszki, chciała tylko oderwać się od rzeczywistości, szybując w cudze uniesienia miłosne, w cudze światy pełne szczęścia, w czyjeś dobrze ułożone życie. Poważnej literatury Ewa już nie była w stanie czytać […].
> Myszka, wspinając się na strych, była szczęśliwa. Z każdym krokiem zbliżała się do rozległej, niczym nie ograniczonej przestrzeni, która wyłaniała się przed nią, ledwie zamknęła za sobą drzwi. Wkraczała w bezpieczny, cichy mrok, o różnej gęstości i barwie.
> Myszka nie wiedziała, dlaczego przestrzeń na strychu nie ma początku i końca i jakim cudem tak się dzieje, skoro po zapaleniu żarówki strych stawał się pomieszczeniem zamkniętym od ściany do ściany, od skosu do skosu, a wąską, wolną ćwiartkę podłogi wyznaczały stare meble nieznanej babci. Jednak to wszystko znikało, gdy rozsuwały się kolejne zasłony szarości i czerni z miękkiego, widoczno-niewidocznego splotu. Utkane-

[12] Por. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*…, s. 12.

go – jak sądziła Myszka – z pyłu wirującego w świetle lampy. Pył miał różną gęstość i ta gęstość nadawała barwę zasłonom. Podniecona Myszka usilnie wypatrywała najdalszej kurtyny, tej czarnej jak sadza, poza którą rozciągały się niewyobrażalne przestrzenie.
Myszka instynktownie czuła, że ta przestrzeń, choć rozwiera się tylko dla niej, istnieje również bez niej, a ktoś — ten niewidoczny On – wciąż coś w niej stwarza. Błądzi i myli się, poprawia to, co stworzył, a to coś czasem ulatuje daleko, ustępując miejsca nowej, poddającej się jego woli pustce, z które) wyłaniają się kolejne stwarzane światy. Myszka już wiedziała, że TO trwa bez końca. I nie ma początku. Nigdy nie miało.
…Tym razem woda była szarozielona i jej fale rozbijały się o jałową ziemię, która wyłoniła się spoza kurtyn mroku. Ziemia była bura, naga i bezbronna w tej nagości. I właśnie wówczas, gdy Myszka pomyślała, że nie chce na nią patrzeć, że woli oświetlony zwykłą żarówką strych, usłyszała głębokie westchnienie ziemi i ujrzała, że jej brązowe grudy, mniejsze i większe, poruszają się, przemieszczają, spośród nich zaś coś się wyłania z cichym, śpiewnym szelestem. Było to coś niezwykle dziwnego: czerwone i tak jaskrawe, że aż bolały oczy. Wychylało się z ziemi coraz szybciej i wyżej; już miało wysokość palca, potem dwu, wreszcie co najmniej dwóch dłoni Myszki położonych jedna na drugiej. Było miękkie, puszyste i dziwnie znajome, choć obce. Ziemia już nie była naga i bezbronna, lecz przykryta tym niezwykłym czerwonym futerkiem. Myszka bez skutku usiłowała dociec, co to jest, a wtedy znów usłyszała ów potężny, a zarazem powątpiewający Głos, który mówił tak, jakby pytał. Myszka wiedziała, że nie ją pyta, lecz samego siebie.
– TO JEST DOBRE…
I właśnie wtedy, gdy usłyszała w tym Głosie pełne bezradności wahanie, pojęła, co ma przed oczami:
– To trawa!
Czerwona trawa kładła się tymczasem na ziemi głaskana podmuchem niewidocznego wietrzyka, falowała i wciąż rosła, rosła, rosła…
– TO JEST DOBRE… – oznajmił niepewnie Głos i jego brzmienie wydało się Myszce tak samotne, tak bardzo skazane na brak jakiegokolwiek odzewu, że krzyknęła z całej mocy (choć tylko wewnątrz siebie, gdyż bała się, że ktoś na dole ją usłyszy):
– Nie! Nie! To nie jest dobre! Trawa nie może być czerwona! Czerwień jest dla krwi, nie dla trawy!
I nagle czerwona trawa powstrzymała swój płynny wzrost; przestała falować i znieruchomiała, a jej cieniutkie łodyżki przypominały teraz antenki z plastiku, nie rośliny. I nagle zaczęła zmieniać kolor. […]
Ewa odłożyła książkę […]. „Co za cisza … można by usłyszeć, jak trawa rośnie", pomyślała i nagle, pod wpływem tej myśli usłyszała dziwny dźwięk […]. Wstała z kanapy i podeszła do okna rozsuwając zasłony. […] jej wzrok padł na trawnik. Trzy dni temu rozsypała nasiona trawy, mając nadzieję, że same znajdą sobie miejsce w ziemi. Znalazły. Teraz wyrastał z niej soczysty, ciemnozielony w szarzyźnie zmierzchu, puszysty kobierzec. „Widzę i słyszę, jak trawa rośnie", zdziwiła się Ewa.

Najpierw fantazmaty dziecka przeżywane są jako odczucia, później przybierają formę obrazów plastycznych i przedstawień dramatycznych. W tym miejscu wyjaśnia się Myszkowy teatr na strychu, w którym bierze udział cały kosmos. Teatralne maski, kostiumy i inne spowicia powodują trudności w dotarciu do osoby.

Ronald Dawid Laing, twórca antypsychiatrii, na którego powołuje się Janion, stawiał właśnie taką tezę o niemożności dotarcia do osoby, która ukrywa się

w kokonie[13]. A Myszka, umieszczona w takim kokonie, coraz wyraźniej oddzielała się od mamy i taty.

Freuda, odkrywcę fantazmatów, najbardziej interesował literacki gatunek *Familienroman,* czyli scenariusz jednego z podstawowych fantazmatów, dotyczący początków pochodzenia. U Terakowskiej może nim być mit narodzin bohatera – przyjście na świat Myszki o skośnych oczach mongoła i poszukiwanie, a raczej ukrywanie rodzinnych źródeł tej choroby.

Z tych porządków wiążących pisarstwo z fantazjowaniem wynika, że istnieje, a może dopiero tworzy się odrębny gatunek powieści fantazmatycznej, w ramach której mogą pojawić się jej odmiany: nowej powieści rodzinnej akcentującej wątek mitycznego początku i inicjacyjnej, oplatających fabułą „obrazy pierwotne" według terminologii Junga, o charakterze Genesis i Spotkania z Nieznanym. Ich archaiczne głębie i związane z tym niejasności wyzwalają formy rytualne (rytuał wszak, według Frye'a, jest nieustannym powtarzaniem niezrozumiałych, ale znaczących czynności)[14].

Mówiąc o rytuale, warto raz jeszcze sięgnąć do „wielkiej zabawy" lub głębiej, do paidialnych zachowań dziecka, w których w porządku – *agon* – objawia się „mocowanie", a na wyższym jego piętrze – zagadka. W swoim podstawowym wymiarze polega ona na zadawaniu pytań i szukaniu odpowiedzi. Już w kulturze starożytnej występowały takie formy rywalizacji w dziedzinie wiedzy i umiejętności. Objawiały się one w igrzyskach i turniejach słownych dotyczących najczęściej początków kosmosu. W literaturze przybierały kształty literackich pieśni lub hymnów, w których powtarzały się na przykład pytania: „dokąd odchodzą połówki księżyca, dokąd pory roku?…"

Współczesna eksperymentalna psychologia dziecięca ujawnia, że znaczna część pytań stawianych przez sześciolatki dotyczy kosmosu: „kto każe płynąć wodzie, skąd bierze się wiatr?" – dociekają[15]. Za nimi powtarza te filozoficzne struktury, nadając im walor poetyckiej ekspresji, Anna Kamieńska:

Co jest za domem?
Za górą?
za chmurą?
Za modrzewiem?
Jestem bardzo małym człowiekiem.
Jeszcze nie wiem…

W tej współczesnej poezji dla dzieci, sięgającej kultowej, archaicznej rywalizacji i objawiającej pierwotne zaciekawienie światem, kiełkuje filozoficzne myślenie, które też rozwija się z form ludycznych. Bo rozszerzenie „świętej zagadki" w obłędzie mądrości, mistyce i tajemniczym bełkocie dokonuje się w kierunku rozmowy, np. religijnej lub filozoficznej; przykładem Zaratrusta odpowiadający mędrcom,

[13] Tamże, s. 21.

[14] Por. N. Frye, *Archetypy literatury*…, s. 281–300.

[15] J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1985, s. 167–181.

Salomon królowej Sabie, Edyp Sfinksowi[16]. A na pytania stawiane przez dzieci i ludzi młodych muszą mądrze odpowiadać dorośli, także autorzy książek.

Świat Zofii Josteina Gaardera to powieść, która podbiła świat. Tłumaczona na wiele języków, odpowiada na egzystencjalne pytania młodych czytelników. Ułożona w cykle epistolarne prezentuje myśli i sylwetki wielkich filozofów od czasów starożytnych do współczesności, a więc od Demokryta, Sokratesa, Platona, Arystotelesa, do Russella, Heideggera, Sartre'a. Tytułowa bohaterka utworu, Zofia, nie tylko śledzi, ale i bierze udział w dysputach filozoficznych, które stają się „żywą księgą" – pełną ważnych treści dla ludzkiego bytowania[17]. Książka Gaardera jest adresowana nie tylko do tych, którzy interesując się filozofią, są członkami Klubów Świata Zofii, ale do każdego pragnącego mądrości. Inne dzieło Gaardera, *Maja. Opowieść o miłości i przemijaniu,* prezentuje nakładające się na siebie idee platońskie, buddyjskie, personalistyczne i ewolucjonistyczne, tworząc w ten sposób koncepcję świata jako Mai, czyli iluzji, ułudy, zasłony bytu[18]. Pod względem formy łączy autor w tym dziele powiastkę filozoficzną z filozoficznymi dialogami. Ponieważ jest to dzieło niefabularne, uważny odbiorca musi towarzyszyć filozofującemu bohaterowi, śledząc frapujące zagadki życia. I tak pierwotna forma *agon* odnajduje się w nowoczesnej powieści odsłaniającej sensy istnienia.

> Kiedy pisałem *Świat Zofii* – mówi Gaarder w wywiadzie udzielonym „Nowym Książkom" – pragnąłem, by filozofia wróciła tam, skąd przyszła, na ateńską agorę. Chciałem jednocześnie, by wróciła do ludzi, zwłaszcza młodych. Moim celem było napisanie książki dostępnej dla czytelnika czternastoletniego i starszego, może dla całej rodziny […].
> Wszystkie społeczeństwa – mówił dalej pisarz – potrzebują agory, na której można by konfrontować różne myśli, poglądy. Dawno temu rynek był takim miejscem spotkań w najdosłowniejszym znaczeniu. W naszym wieku początkowo rolę tę przyjęły radio i telewizja […].
> Otrzymaliśmy zatem swobodę wyboru agory, ale jednocześnie straciliśmy wspólnotę spotkań. Może zatem historyczna tradycja zaczyna dzisiaj spełniać rolę takiego wspólnego miejsca. Jeśli nie wiemy, dokąd zmierzamy, to być może tym ważniejsza jest wiedza o tym, skąd przyszliśmy?[19]

Książka Catherine Clement *Podróż Teo,* ochrzczona mianem francuskiego *Świata Zofii,* nawiązuje do słynnego arcydzieła. Książka norweskiego pisarza jest przewodnikiem po filozofii, *Podróż Teo* jest przewodnikiem po religiach świata. Ich wielość i różnorodność pozwala dostrzec podobieństwa i różnice; w ten sposób w świecie przedstawionym utworu tworzy się mapa poglądów, kultów i obrzędów. Fabuła utworu jest prosta. Ciężko chory chłopiec wyrusza z ciotką w podróż dookoła świata w celu dokonania magicznych zabiegów leczniczych i poznania panujących w świecie systemów religijnych. W Jerozolimie Teo rozmawia z przedstawicielami judaizmu i islamu, w Kairze poznaje religię koptyjską. W Rzymie styka się

[16] Tamże.

[17] L. Niszczel, *Żyć i filozofować,* „Guliwer" 2001, nr 3, s. 61–62.

[18] Tamże.

[19] *Jak średniowieczne palimpsesty. Rozmowa z Josteinem Gaarderem*, „Nowe Książki" 1996, nr 9, s. 8–9.

z chrześcijaństwem, w Indiach z hinduizmem, buddyzmem i religią Tybetu. Zwiedza Chiny, Japonię i prawosławną Rosję, a także Istambuł, Senegal, Brazylię i Nowy Jork, gdzie mieszkają protestanci, metodyści i purytanie, w Pradze poznaje historię Golema. Cała wyprawa kończy się w Grecji, tu bowiem znajdują się korzenie myśli religijnej i obrzędów kultowych[20]. Tak pomyślana encyklopedia religii w formie powieści odpowiada na niekończące się pytania:

> – Posłuchaj uważnie, Teo. To bardzo proste. Pierwsza prawda mówi, że wszystko jest cierpieniem.
> – Ja tak nie uważam – mruknął Teo.
> – Niesłusznie, bo sedno sprawy w tym, że wszystko mija. Nawet szczęście, nawet radość, jaką daje medytacja. Wszystko jest, jak powiada Budda, nietrwałe. To znaczy…
> – To znaczy, że przemija. To zrozumiałem – powiedział Teo. – A dalej?
> – Druga prawda mówi, że źródłem cierpienia jest egoistyczne nastawienie, które Budda nazywa „pragnieniem, żeby być sobą". Zalicza do tego nawet pragnienie ekstazy…
> – No dobrze, ale jak z tego się wydobyć?
> – Przez trzecią prawdę. Żeby zniweczyć cierpienie spowodowane nietrwałością, trzeba osiągnąć nirwanę. To znaczy stan nirwany. Ostatnia z czterech prawd wskazuje drogi, które pozwalają do tego celu dotrzeć.
> – Trudno, mów – burknął sceptycznie nastawiony Teo.
> – A zatem!… To droga środka. Nie warto uganiać się za przyjemnościami, gdyż w ten sposób nie osiągnie się szczęścia, a jednocześnie trzeba unikać dążenia do błogostanu. Przez ascezę. Trzeba mieć trafny osąd, a leży on pośrodku. W ten sposób dochodzi się do mądrości i dopiero w tym miejscu pojawia się współczucie, z tym że należy nim objąć nie tylko ludzi, lecz wszystko, co żyje. Skoro bowiem wszystko istniejące na świecie jest nietrwałe, skoro ginie nawet wiedza, nie ma żadnego „ja" i egoizm jest całkowicie nie na miejscu. Najważniejsze jest to, że stanu nirwany nie osiąga się w innym życiu czy w innym niebie. Człowiek musi zmierzać do niego natychmiast, teraz, w tej chwili.
> – Nirwana to nazwa grupy rockowej – zrzędził Teo. – Poza tym nic a nic z tego nie rozumiem.
> – Zaraz ci wytłumaczę. Po wyjściu ze stanu kontemplacji ten, który kroczy drogą Buddy, może powiedzieć: „Och! Nirwana! Zniszczenie, spokój, doskonałe wyjście!" Budda mówi bowiem wyraźnie o „zniszczeniu domu". Nie chodzi oczywiście o to, by sprowadzić w tym celu spychacz, ale trzeba się od domu oderwać, zniszczyć go w jego ochronnej esencji. Dom podobnie jak ciało jest nietrwały […] Czy nie tak, guru-dżi?
> – Właśnie tak – odparł jogin.
> – A zatem, powiada Budda, żadnych uzależnień.

Te literackie dialogi mogą być potraktowane jako swoiste zmaganie się z losem, które Caillois nazywa *alea.*

Wymienione tu utwory Gaardera i Clement sięgają więc paidialnych wzorów zachowania dzieci, odwołują się też do starożytnych doświadczeń rozmowy ucznia z mistrzem, która odbywała się na wielkim miejskim placu, zwanym agora. Stąd utwory te i im podobne można by nazwać powieściami agoralnymi. Dają one młodym ludziom szansę na „podążanie za"… bez moralizatorskiego tonu przewodnika z powieści mentorskiej, rozwojowej lub edukacyjnej. Bo w sytuacji doświadczanej

[20] G. Leszczyński, *Biblia Obieżyświata,* „Guliwer" 2000, nr 2, s. 66–68.

przez młodego człowieka lektury dobrze jest być w relacji z kimś drugim. Może to być układ wewnątrz – lub zewnątrztekstowy. W pierwszym wypadku mamy do czynienia ze strukturą polifoniczną, tj. wielogłosową, powieści agoralnej, która oprócz rzeczowych odpowiedzi objawia się też w powtórzeniach – refrenach, kołowaniach wokół środka, obrazach „mistrza". W empirycznych sytuacjach lektury, doświadczanych przez młodego odbiorcę, w których obecna jest druga osoba, oprócz rzeczowych rozmów o książce, wzajemnej korespondencji na tematy literackie, mogą się też odbywać liczne „wykonania" utworu (recytacje, inscenizacje, próby edytorskie) skierowane od „ja" do „ty". Tworzą one swoistą przestrzeń wymiany uczuć związanych z książką i refleksji.

Wydaje się więc, że najlepsze, jeśli idzie o formy gatunkowe dla nastoletnich czytelników, są powieści fantazmatyczne, otwierające nowe, imaginacyjne światy, a także formy agoralne, proponujące polifoniczny dialog. Wywodzą się one z czystych źródeł paidialnych, które poprzez *ludus* dążą do rozwiniętych form artystycznych – *ars*, zachowujących autentyczność i żywość kontaktu słownego.

Zamieszczona poniżej tabela, wzorowana na schemacie Cailloisa, przedstawia klasyfikację spontanicznych zachowań dziecka, jego najprostszych gier i zabaw oraz odpowiadających im gatunków literackich dla dzieci i młodzieży:

	Agon	***Alea***	***Mimicra***	***Hinx***
Paidia	mocowanie się bucusie-mucusie	wyliczanki entliczek-pentliczek	podążanie za naśladowanie przedrzeźnianki	kręcenie się w koło ekikiki
Ludus	zagadki	ślepa babka	ojciec Wergiliusz	chodzi lis koło drogi
Ars	bajki „dlaczego?" bajeczki powieści kryminalne powieści agoralne	bajki „łańcuszkowe" bajeczki powieści przygodowe *fantasy* i *horror story*	opowiastki i wierszyki dydaktyczne bajki alegoryczne powieści obyczajowe i historyczne powieści inicjacyjne	piosenki i liryka dla dzieci baśnie magiczne baśnie fantastyczne powieści fantazmatyczne

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.2
KONTYNUACJE I REWIZJE

Dorota Michułka
Uniwersytet Wrocławski

Bez wyjścia?
O zagubieniu aksjologicznym bohaterów dziecięcych i młodzieżowych (na wybranych przykładach twórczości Ewy Przybylskiej, Barbary Kosmowskiej)

„Nowy" bohater wobec wyzwań współczesnego świata

Współczesna literatura dziecięca i młodzieżowa wypracowała nowy typ bohatera społeczeństwa konsumpcyjnego – zagubionego aksjologicznie przedstawiciela „Pokolenia Nikt". Grzegorz Leszczyński pisze: „Jeśli przyjąć utwory literackie za źródło wiedzy o odbiorcy, trzeba uznać, że najbardziej wyrazistą właściwością współczesnej młodzieży jest odbieranie młodości jako cierpienia, a czasu duchowego wzrastania i gromadzenia doświadczeń jako sytuacji granicznej"[1]. Proza młodzieżowa przełomu XX i XXI wieku (w tym głównie utwory pisarek dla dzieci i młodzieży), nazywana literaturą wrażliwości antropologicznej, literaturą inicjacji, kreując obrazy niełatwej rzeczywistości, otaczającej dzieci „netgeneracji", w labiryncie wartości, postaw, wyborów, wzorów postępowania, egzystencjalnych pytań, na które samotnie trzeba szukać odpowiedzi, dopuszcza: 1. wzorce niejednoznaczne moralnie i ukazuje etyczną złożoność świata; 2. nie formułuje jasnych prawd i klarownych point, lecz prowokuje do refleksji i dyskusji; 3. poddaje pod rozwagę także złe przykłady i dyskusyjne moralnie zachowania; 4. daje więcej możliwości wspólnego formułowania wniosków dotyczących indywidualnych zachowań i kontrowersyjnych charakterów[2].

Spośród bogatego zestawu współczesnych literackich tekstów dla młodzieży, promujących zasadę „gry w wartości", „poszukiwania straconego ładu i siebie", eksponujących temat spotkania ze sobą i z Innym, przedstawiam do analizy i interpretacji następujące utwory polskich pisarek przełomu wieku XX i XXI: *Dzień kolibra* (1997), *Dotyk motyla* (2016) i *Most na Missisipi* (2012) Ewy Przybylskiej oraz *Pozłacaną rybkę* (2007), *Sezon na zielone kasztany* (2013) i *Samotnych.pl* Barbary

[1] G. Leszczyński, *Bunt czytelników*. *Proza inicjacyjna netgeneracji*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2010, s. 22. Leszczyński zauważa, że pojęcie sytuacji granicznej wprowadził i spopularyzował Karl Jaspers. Zob. R. Rudziński, *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1980. Jako przykłady bólu adolescencji i bólu dojrzewania Leszczyński wymienia m.in. dwie współczesne powieści Ewy Przybylskiej *Dolina Klonowego Liścia* (1994) i *Dzień kolibra* (2002).

[2] Zob. tamże, s. 22.

Kosmowskiej. Przywołane utwory skoncentrowane są na inicjacji bohaterów i reprezentatywnych dla nich postawach i wartościach. Siła owych historii tkwi w portretach psychologicznych postaci oraz refleksyjno-egzystencjalnym typie narracji. Bohaterów prozy przełomu XX i XXI wieku mierzących się z problemami, wykraczającymi znacznie poza psychiczną i emocjonalną dojrzałość nastolatków, można podzielić na dwie grupy: kategorię postaci „ogarniających" otaczającą ich rzeczywistość, dorastających i dojrzewających szybciej oraz takich, którzy „poddają się" egzystencjalnym wyzwaniom i gubią się w labiryncie wartości. Gertruda Skotnicka twierdzi:

> Literackie typy rodzin w utworach dla dzieci i młodzieży wykazują wiele zbieżności z wynikami badań socjologicznych, choć materiał porównawczy z obydwu obszarów nie jest całkowicie wolny od antynomii. Konfrontacja nie nastręcza trudności, ponieważ przedmiotem uwagi pozostają tu powieści utrzymane w konwencji realistycznej. Estetyka mimetyczna, na której się opierają, zakłada bowiem możliwość uzyskania wiedzy o faktach i zjawiskach społecznych, o przejawach życia różnych ludzkich grup, a więc o rzeczywistości obiektywnej stanowiącej pole badań socjologicznych. Podczas, gdy socjologia rodziny operuje konkretnymi przykładami, materiałem statystycznym, wnioskami z obserwacji, od literatury oczekuje się czegoś innego, mianowicie prawdy uogólniającej, którą wyrazić może cała poetyka utworu lub choćby życiowego prawdopodobieństwa[3].

[3] A. Martuszewska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Universitas, Kraków 1992, s. 7–10. Cyt. za: G. Skotnicka, *Jaka jesteś polska rodzino we współczesnej beletrystyce dla dzieci i młodzieży*. *Rekonesans tematyczno-problemowy*, [w:] *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. H. Radlińskiej, Warszawa 2002, s. 81. Skotnicka pisze m.in.: „W powieściach dla młodzieży klimaty rodzinne są zróżnicowane i nie brak wśród nich zimnych i obojętnych. Fabuły z rodziną na pierwszym planie są tu znacznie bogatsze w wydarzenia i współczesne problemy dużej wagi. Wśród rodzin, w swoim ogólnym obrazie negatywnych, pojawiły się takie, które w szczególny sposób uzewnętrzniają przemiany w polskim życiu ekonomicznym i społecznym końcowych lat XX wieku. Rodzice rezygnują w nich z dawnych, tradycyjnych funkcji wychowawczych. W pogoni za dobrami materialnymi, intratną posadą, zyskowną działalnością wyrzekają się życia rodzinnego. Nie mają czasu dla dzieci, a swoją nieobecność w ich życiu usiłują zrekompensować ekskluzywną szkołą, drogimi prezentami, luksusem w codziennym życiu. Najbardziej reprezentatywnym dla powieściowych wizerunków rodzin tego typu jest dom Filipa w powieści *Ale numer* Marii Emilii Józefackiej. Rodzina chłopca istnieje tylko formalnie. Rodzice, zachłannie mnożąc majątek, w czym celuje szczególnie matka – nowoczesna *bizneswoman* – syna oddali pod opiekę ciotki. W ocenie chłopca zresztą bardzo powściągliwej, wygląda to tak: «[…] oni po prostu nie mają czasu. Interesują się wyłącznie firmą. Uważają, że mam wszystko, a nawet więcej […]. Są strasznie fajni, naprawdę. I zaganiani do nieprzytomności. […] A co mają z życia? Nic prócz kasy. Siebie też nie, bo się mijają. Nie pamiętam, kiedy razem spędziliśmy jakieś święta, nie mówiąc o wakacjach czy choćby paru dniach urlopu»" (M.E. Józefacka, *Ale numer!*, Novus Orbis, Gdańsk 2000, s. 143). Taż, *Jaka jesteś polska rodzino*…, s. 82. O trudzie porozumiewania się i niełatwych relacjach rodzinnych traktują m.in. następujące powieści: *Córki chcą inaczej* Eugenii Kobylińskiej, *Wielka gra* Danuty Bieńkowskiej, *Czas Abrahama*, *Dziewczyna Mistrza Gry*, *Piosenka koguta* Krystyny Siesickiej, *Magda.doc* Marty Fox, *Tabu* Kingi Dunin, *Statki*, *które mijają się nocą*, *Życie za życie* Zofii Chądzyńskiej, *Ten obcy* Ireny Jurgielewiczowej, *Samotne wyspy i storczyk*, *Małe kochanie*, *wielka miłość* Ewy Nowackiej, *Przygodą jest każdy dzień* Ewy Przybylskiej.

Powieści, które poruszają zagadnienia natury aksjologicznej są mocno osadzone w codziennej rzeczywistości (także społecznej) i uwypuklają często problemy społecznego rozwarstwienia. Z perspektywy socjologii i psychologii poruszają następujące zagadnienia: dysfunkcyjne rodziny, rozwody, kryzys ojcostwa i macierzyństwa, patologie, obrazy dzieci – euro-sierot, pokolenie pozbawione wartości, zakorzenienia i poczucia tożsamości, egzystencjalną samotność, niepewność, brak stabilności, obrazy dzieci bezdomnych psychicznie i duchowo, problemy uzależniania od nałogów, pokolenie szukające tzw. mocnych wrażeń (alkohol, narkotyki i seks), środowiska przestępcze. Jednym z aspektów „wzmacniających" egzystencjalną pustkę w przywołanych utworach są problemy w komunikowaniu, a w konsekwencji brak porozumienia między dorosłymi i dziećmi[4]. Problematykę wskazanych powieści można opatrzyć wspólnym tytułem – o postaciach „zagubionych w rzeczywistości" i wpisać w szereg znanych polskiemu czytelnikowi opowieści poczynając od nędzy dzieci Warszawy w *Dziecku salonu* (1905) Janusza Korczaka, kończąc na powieści *Gnój*. *Antybiografia* Wojciecha Kuczoka (2010), w której pojawia się piekło dzieciństwa i młodości oraz drastyczne obrazy prawdziwej kaźni chłopca, bitego i poniżanego przez ojca.

Hierarchia wartości a postawy aksjologiczne

„Wartości istnieją w doświadczeniu każdego człowieka i decydują o jakości życia. Wpływają na kształtowanie zintegrowanej rzeczywistości i samookreślenie […]. Ich egzystencjalny aspekt ułatwia uświadomienie sobie sensu życia. Jest sprawczą siłą działań – pisze Henryk Kurczab"[5]. Wartości rozumiane obiektywnie jako właściwości rzeczywistego świata mogą być poznawane intuicyjnie, ponieważ pojawiają się w afektach, dzięki czemu np. poprzez emocjonalne zaangażowanie czytelnika możemy mieć do nich bezpośredni dostęp[6]. I choć trudno nakreślić precyzyjnie semantyczne granice tego pojęcia – można za Romanem Ingardenem przyjąć, że „wartości istnieją i dają się urzeczywistnić, wchodzą w rzeczywistość i wzbogacają tę

[4] Zob. *Wartości w komunikowaniu*, red. M. Wawrzak-Chodaczek, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009. Pisząc o wartościach uniwersalnych w komunikacji interpersonalnej, Wawrzek-Chodaczek stwierdza: „Komunikacja interpersonalna jest zjawiskiem wieloaspektowym, a zachowania komunikacyjne są wyrazem ludzkiego systemu wartości, jaki posiada jednostka. Dobro, piękno i prawda w komunikacji tworzą wspólnie ideał wartości absolutnych, to jest takich, które są wartościami bez względu na sytuację mówienia, osoby w mówieniu uczestniczące oraz cel mówienia. W starożytnej Grecji ideał ten nazywany był eudajmonią. Piękno, dobro i prawda przez długie wieki z jednej strony wyznaczały w kulturze europejskiej cel dążenia człowieka, z drugiej ujawniały bardzo istotny rys samej rzeczywistości", s. 23; zob. także M. Marcjanik, *Grzeczność w komunikacji językowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007; J. Gajda, *Wychowywać do prawdy?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995.

[5] H. Kurczab, *Z problemów wartości i wartościowania (wybrane zagadnienia)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna" 2012, s. 1; J. Puzynina, *Język wartości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

[6] Zob. E. Fromm, *Niech się stanie człowiek. Z psychologii etyki*, przeł. R. Saciuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

rzeczywistość”[7]. Ich klasyfikacja i typologia wydaje się niejednoznaczna ze względu na kilka perspektyw oglądu np. ujęcia filozoficznego (w tym egzystencjalnego), psychologicznego i pedagogicznego (w tym wychowawczego) czy kategorię estetyczną. Dlatego warto przypomnieć w tym miejscu, że wyjątkową rolę w wychowaniu młodego pokolenia i przygotowaniu go do dorosłego życia odgrywa także kwestia umiejętnego/właściwego nazwania problemów natury aksjologicznej i nauka o języku wartości, co przekonująco opisała m.in. Jadwiga Puzynina[8]. Ze względu na treść w badaniach nad aksjologią Puzynina zwróciła uwagę m.in. na wartości estetyczne, hedonistyczne (np. przyjemność–przykrość), poznawcze, społeczno-kulturowe (np. tradycję, obyczaje, prawo, modę), witalne (np. życie i śmierć, zdrowie, choroba), moralne (np. wrażliwość na krzywdę innego człowieka oraz miłość, dzielność, uczciwość, grzeczność) oraz duchowe[9]. Badacze świata aksjologii wymieniają także dla przykładu: wartości odczuwane, uznawane, deklarowane, ostateczne (podstawowe), instrumentalne (pragmatyczne)[10]. Max Scheler analizując świat wartości, zwraca natomiast szczególną uwagę na kwestie etyki ujawniające się m.in. w konfrontacji dobra ze złem czy kłamstwa z prawdą[11]. Tadeusz Patrzałek przyjmując kontekst edukacyjno-wychowawczy dydaktycznego mówienia o wartościach, podaje jeszcze inną klasyfikację i wymienia m.in. wartości ostateczne (np. byt, życie, prawda, świętość), moralne (np. miłość, dzielność, grzeczność, uczciwość, tolerancja), użytkowe (np. pożytek, bogactwo, wiedza, władza, seks) i estetyczne (np. piękno, ład, komizm, gust, moda)[12].

Proza Kosmowskiej i Przybylskiej przekonuje, że zanurzeni w skomplikowanej etycznie rzeczywistości bohaterowie powieści przełomu XX i XXI wieku, poszukują zagubionych wartości, próbują je nazwać, określić i odnaleźć właściwą drogę postępowania. Przeżywają wewnętrzne dylematy, starają się dokonać dobrego wyboru, a czasami znaleźć kompromis. Poszukują też bezustannie bezpiecznego świata wśród dorosłych, liczą na ich pomoc, życzliwość, miłość i troskę.

Poetyka intersubiektywności – narracja, autorefleksja i empatia

Kreacja artystyczna zagubionego w rzeczywistości bohatera i jego bogaty portret psychologiczny dzięki specyficznym konstrukcjom narracyjnym wykorzystanym w prozie przełomu XX i XXI wieku prowokują do stawiania wielu pytań, ułatwiają czytelnikowi „dotarcie” do wnętrza postaci i pozwalają na zrozumienie jej emocji. Dlatego powieści Kosmowskiej i Przybylskiej są zróżnicowane narracyjnie

[7] R. Ingarden, *Wykłady z etyki*, przeł. i wstęp A. Węgrzecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1989. Cyt. za: H. Kurczab, *Z problemów wartości i wartościowania*…, s. 6.

[8] Zob. J. Puzynina, *O języku wartości w szkole*, „Polonistyka” 1996, nr 4, s. 196–201.

[9] Zob. taż, *Wartości*, *etyka*, *sacrum w języku*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2005, t. 2, s. 32–46.

[10] Zob. tamże.

[11] Zob. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, Instytut Filozofii. Zakład Estetyki, Kraków 1981.

[12] Zob. T. Patrzałek, *Dydaktyka mówienia o wartościach i ocenach*, „Polonistyka” 1996, nr 4, s. 219–224.

i łączą, jak się zdaje, kilka rodzajów narratora: wszechwiedzącego (z wnikaniem w psychikę wszystkich bohaterów występujących w dziele np. *Sezon na zielone kasztany* Kosmowskiej), narratora – naocznego świadka, narratora bezpośredniego, który przyjmuje rolę jednej z głównych lub pozycję najważniejszej postaci w dziele, opowiadając swą historię w pierwszej osobie (np. *Samotni.pl* Kosmowskiej, *Most na Missisipi* Przybylskiej), narratora ukrytego (który wiedząc i widząc wiele, nie ujawnia się w dziele np. *Samotni.pl* Kosmowskiej czy *Dzień kolibra* Przybylskiej), narratora ujawnionego, który oprócz narracji w pierwszej osobie wprowadza do swej opowieści zwroty do czytelnika, prowokując go do odpowiedzi, przemyśleń, refleksji oraz stosuje metanarrację i wykorzystuje parateksty (np. fragmenty dziennika, listy, pamiętniki), przykładowo *Listy do samej siebie* jako autorefleksyjna część powieści *Pozłacana rybka* czy *Pamiętnik Zosi* jako część powieści *Samotni.pl*. Zaciera się tu zatem granica między znanymi z tradycyjnej narratologii terminami: „punktem widzenia" a „perspektywą narracyjną", „sytuacją narracyjną" czy „sposobem prowadzenia narracji"[13]. Ponadto w przywołanych powieściach liczy się także specyficzny rodzaj „oglądu" zdarzeń, np. ukazany z perspektywy dziecka lub dorosłego (*Dzień kolibra* Przybylskiej).

To specyficzne skoncentrowanie uwagi narracyjnej (focus) badaczka narratologii Mieke Bal nazywa fokalizacją i twierdzi, że jest ona „relacją między widzeniem i tym co «widziane», «postrzegane»"[14]. Dotychczasowe terminy/teorie, które charakteryzowały sposób opowiadania

> […] nie wprowadzały rozróżnienia między widzeniem, za pomocą którego dane elementy zostają przedstawione, a głosem, który to widzenie werbalizuje [czyli] typologie te nie ustala[ły] granicy między tym, kto patrzy, a tym kto mówi. A przecież zarówno w fikcji, jak i w rzeczywistości możliwa jest sytuacja, kiedy jedna osoba wyraża wizję drugiej. […] [Zatem – D.M.] jest coś, co jest widziane – i to widzenie zostaje jednocześnie opowiedziane […]. Za pomocą każdego „widzenia", które się przedstawia, można manipulować odbiorcą i w konsekwencji bardzo trudno jest je oddzielić od emocji – nie tylko tych przypisywanych fokalizatorowi i postaci, lecz także tych po stronie czytelnika […] [co pomaga – D.M.] zrozumieć emocje, a nie tylko im ulegać[15].

Owa szczególna perspektywa „widzenia" wiąże pojęcie fokalizacji z fotografią i teorią filmu. Fokalizator w medialnej funkcji narratora – jak reżyser pracujący kamerą uwzględnia bowiem zmiany horyzontu narracji[16] – pokazuje oddalenia i zbliżenia, co może wpływać także na emocje związane z odbiorem. Wykorzystanie pojęcia fokalizacji wydaje się zasadne właśnie w analizie powieści dla młodzieży przełomu XX i XXI wieku m.in. ze względu na próbę swoistego „wniknięcia" (zbliżenia) do wnętrza bohaterów, zmierzającego do autentycznego zrozumienia etyczno-egzystencjalnych rozterek i dylematów poszczególnych postaci, prowokowania

[13] M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. i przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 147.

[14] Tamże, s. 147.

[15] Tamże, s. 147–148 i 148–149.

[16] Zob. M. Olędzki, *Narracja i narrator w „Popiołach" Stefana Żeromskiego*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2000.

do czytania empatycznego, ale też immersyjnego „zanurzenia" się w problemach rzeczywistości literackiej, która odzwierciedla (często mimetycznie) pozaliteracki – realny świat. Odwołuję się w tym miejscu do badań Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik i wykorzystanego przez badaczkę pojęcia poetyka intersubiektywności, czyli „zdolności do przyjęcia perspektywy innego podmiotu", swoistego „wejścia w cudzą skórę". Autorka „wskazuje, że intersubiektywność nadaje lekturze doświadczeniowy, psychocielesny charakter. Narracja angażuje bowiem procesy poznawcze czytelnika, uruchamia wielozmysłowe obrazowanie mentalne, stymuluje emocje […]"[17].

Egzemplifikując powyższe rozważania, przywołuję fragmenty *Pozłacanej rybki* Kosmowskiej oraz passus z recenzji powieści Kosmowskiej Leszczyńskiego: „Barbara Kosmowska, mistrzyni psychologicznych portretów, opowiada o materii ludzkiego życia, w którym rzeczy ważne splatają się z błahymi, o heroizmie codzienności. Choroba brata, pierwsza miłość, rozwód rodziców wymuszają na młodziutkiej bohaterce rewizję własnej postawy, skłaniają do stawiania pytań. Czytelnik znajdzie tu subtelną diagnozę dylematów młodości. [Książka – D.M.] niepokoi, skłania do refleksji, stawia ważne pytania, wymaga dopowiedzenia własnym życiem"[18]. Zdecydowanie „najmocniejszą" narracyjnie partią powieści – wyraźnie autorefleksyjną – są pisane przez bohaterkę *Listy do samej siebie*. Zagubiona w rzeczywistości nastoletnia Alicja − jedynaczka z fotograficzną pasją **–** porównuje swoją nową sytuację rodzinną z beztroską przeszłości i szybko dorasta. W sposób niezwykle dojrzały, ironiczny, nieco z dystansem, lecz z uczuciem przedstawia przeżyte przez siebie wydarzenia: rozwód rodziców, poznanie młodej macochy przezwanej Miss Lata (w rzeczywistości – Klaudii – utalentowanej reżyserki filmów dokumentalnych), pierwszą miłość (zdolny, lecz niezamożny skrzypek Robert, który musi sam zarabiać na życie), narodziny przyrodniego brata – uwielbianego Fryderyka, a następnie jego śmiertelną chorobę, próbę porozumienia się z zapracowaną i rozgoryczoną samotnością matką oraz trudne przyjaźnie z rówieśniczkami. Trudna jest zarówno relacja z przyjaciółką Sarą, która musi pracować, aby się utrzymać, jak i z koleżanką – Dorotą – anorektyczką:

> Na początku byłam Bardzo Rozpieszczoną Jedynaczką. Nawet mama i tata zwracali się do mnie słowami: Bardzo Rozpieszczona Jedynaczko, czy mogłabyś ściszyć ten rozwrzeszczany zespół? Zmyć po sobie naczynia? Zakręcać tubkę pasty do zębów? Nie wrzucać brudnych skarpetek bezpośrednio do pralki? Nie buszować po naszym gabinecie i nie przekładać fiszek na biurku? Tak było na początku. I choć wówczas uważałam, że żyję w świecie bezpodstawnych oskarżeń, szybko się okazało, jak ciepły i bezpieczny był tamten świat. Przestałam być Bardzo Rozpieszczoną Jedynaczką w dniu, kiedy mama zdjęła z drzwi starą wizytówkę i zastąpiła ją nową. Z tej wizytówki jasno wynikało, kto już z nami nie mieszka. Imię taty powędrowało razem z nim na inną ulicę. Niby nic ta-

[17] M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności*. *Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012. Cytat pochodzi z noty wydawniczej książki: http://www.wydawnictwoumk.pl/pl/products/2457/poetyka-intersubiektywnosci-kognitywistyczna-teoria-narracji-a-proza-xx-wieku [dostęp: 15.02.2017].

[18] http://lubimyczytac.pl/ksiazka/154927/pozlacana-rybka [dostęp: 15.02.2017].

> kiego. Pół naszej kamienicy zmieniało wizytówki, a tatusiowie przestawali mieszkać ze swoimi żonami i Bardzo Rozpieszczonymi Jedynaczkami. Tata zaczął po prostu dzwonić do drzwi własnego mieszkania i częściej się ze mną spotykać niż przedtem. Dziwne, bo wcześniej miał więcej sposobności. Ale pewnie tak już jest, że dorośli lubią komplikować wszystkim życie i trzeba być dorosłym, żeby to pojąć[19].

Alicja próbuje zrozumieć decyzję rodziców, jej relacja jest bezpośrednia, prowadzona z bliska. Dziewczyna wprowadza do swych wyznań, utrzymaną w poetyce codzienności – jakby „młodzieżową" metaforykę miłości (porównując ją np. do gorącej herbaty czy zimnych lodów) i używając antropomorfizacji – przekonująco interpretuje zanikanie rodzinnych uczuć i w sposób zdecydowany ocenia tę sytuację:

> Bo z tą miłością rodziców stała się rzecz dziwna. Topniała jak lody i stygła niczym nikomu niepotrzebna herbata. A także milkła. Jakby już nic nie miała do powiedzenia. Jakby jej nie zależało, żeby w naszym domu znowu krążyły pod lampą kolorowe rozmowy i dobre słowa [...]. Nie znoszę roztopionych lodów. Nie pijam zimnej herbaty. Lubię, kiedy moje uczucia mają pokojową temperaturę, a ja – dużo cierpliwości. Pewnie dlatego czasami odnoszę wrażenie, że jestem dużo starsza od własnych rodziców. Na szczęście gołym okiem wcale tego nie widać [...][20].

Wielkim wyzwaniem dla młodej dziewczyny staje się choroba i śmierć przyrodniego, młodszego brata Fryderyka (zwanego Jaszczurką). Autorka powieści w opisie choroby chłopca skupia się na przestrzeni szpitala i koncentruje na kilku dialogowych scenach szpitalnych. Rozmowy dzieci o śmierci i dorosłych z dziećmi o śmierci sprowadzają się do wyrazistych namacalnych i konkretnych przykładów. Odpowiadają dziecięcym wyobrażeniom o rzeczywistości (także tej pozaziemskiej), np. czy w niebie są snikersy? I ile kosztują? Jak ubiera się Bóg? Czy nosi brodę i krawat? Czy jest elegancki? W opowieści można dostrzec duchowe „zawieszenie" dziecięcych bohaterów między dwoma sferami: – rodzinnym domem – sferą zdrowia i bezpieczeństwa a szpitalem – miejscem choroby, smutku, śmierci. Literacki obraz szpitala potwierdza w narracji nie tylko fizyczna obecność w nim ciężko chorych, małych bohaterów, ale też ich asymilacja z miejscem, wynikająca ze śmiertelnej choroby. Zaobserwować można również spontaniczne i naturalne budowanie dziecięcych przyjaźni, emocje wynikające z przebiegu choroby, konsolidację szpitalnej wspólnoty, którą łączy próba zrozumienia istoty śmierci, ale i zwykła, choć szpitalna, zabawa.

> Nie żyjemy w przestrzeni homogenicznej – pisze Michel Foucault – pustej, ale wręcz przeciwnie w przestrzeni nasyconej jakościowo i zapewne także nawiedzanej przez fantazmaty. Przestrzeń naszej pierwotnej percepcji, przestrzeń naszych snów i naszej namiętności posiada jakości niejako wewnętrzne, to przestrzeń lekka, eteryczna, przezroczysta lub ciemna, nierówna, zatłoczona; przestrzeń z góry, przestrzeń szczytów, lub

[19] B. Kosmowska, *Pozłacana rybka*, Literatura, Łódź 2012, s. 7.

[20] Tamże, s. 8.

przestrzeń z dołu, przestrzeń błota, przestrzeń, w której może płynąć woda, przestrzeń zatrzymana, zakrzepła, jak kamień lub kryształ[21].

Oto cztery stosowne egzemplifikacje takiej przestrzeni w *Pozłacanej rybce*:

Szpital rządzi się własnymi prawami i miłościami. Szpital ma też własne tematy, zastrzeżone dla tych, którzy w nich są. I myślę, że kiedy wszyscy zdrowi opuszczają sale i korytarze, to chorzy zaczynają nareszcie ze sobą rozmawiać i wzajemnie się rozumieć […][22].

…

– Moze będą konduktorem? – zamyślił się smętnie. – Wies co? – zdecydował nagle. – Jak nie umrę, to będę. […]
– Więc ja ci powiem, że pewnie będziesz konduktorem – siliła się na normalny głos, ściągając włosy gumką.
– Jak chcesz wiedzieć – dodała z mocnym przekonaniem – to w szpitalu ludzie nie umierają, tylko się leczą.
– A Patryk mówi, ze umierają. Jak umarł Tobias z nasej sali, to wsyscy płakali. Ja tez – pochwalił się […][23].

…

– Cy w niebie tez są snikersy? – zapytał Fryderyk, wkładając niemal całego batonika do buzi.
Poczuła nieprzyjemne mrowienie na karku.
– Alicja, pytam się! – wbił w nią swe granatowe jak atrament oczy.
– A dlaczego pytasz? Przecież na razie jesteśmy na ziemi, a tu masz tyle snikersów, że zdążysz zepsuć sobie nimi wszystkie zęby…
– Wiem – mruknął – Powiedz, cy w niebie tez je spsedają i za ile – patrzył na Alicję badawczo.
– Pewnie też – jej głos niepokojąco zadrżał […][24].

…

– A cy Pan Bóg ma brodę? Bo Patryk mówił, ze ma taką jak jego tata. A tata Patryka wcale nie wygląda jak z nieba tylko jak z kawiarni, bo był w białej kosuli i krawacie. Pan Bóg ma krawat?…
– Myślę, że ma. On ma wszystko – szepnęła Alicja […][25].

We wszystkich czterech sytuacjach (w tym trzech scenach dialogowych) narracja sfokalizowana jest na przestrzeni szpitala, koncentruje się na kilku wyrazistych przykładach i odzwierciedla nie tylko dziecięce uczucia, przeżycia, marzenia, pragnienia, ale także dziecięce postrzeganie/widzenie świata. Naturalność przekazu kilkuletnich bohaterów, ich ciekawość w poznawaniu rzeczywistości, bezpośredniość pytań i drobiazgowość wyznań zastępuje tu upiększony epitetami epicki

[21] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005, nr 6, s. 119.

[22] B. Kosmowska, *Pozłacana rybka*…, s. 76.

[23] Tamże, s. 73–74.

[24] Tamże, s. 101–102.

[25] Tamże, s. 74.

opis, a prezentacja przewidywanej śmierci dziecka przyjmuje znak/logo niebiańskich snikersów, które lubi chłopczyk oraz Boga – opiekuna, który jako Stwórca – zdaniem Fryderyka – powinien być elegancki.

Książka Kosmowskiej zachęca do rozmowy nie tylko na temat wartości, ale i afektów. Dlatego omawiając powieść pisarki z perspektywy edukacyjnej – należałoby zwrócić uwagę na czytanie empatyczne i związany z praktyką odbioru tekstu kontekst społeczny utworu, który determinuje w tym wypadku zestaw konkretnych pytań kierowanych do uczniów, np. jakie osobliwości obyczajowe środowiska społecznego, w którym wychowuje się Alicja, tworzą system wartości jej rodziny, normy zachowań czy współtworzą relacje rodzinne? Jakie są jej warunki mieszkaniowe i szerzej – materialne? Dla porównania – w jakich warunkach mieszka chłopak Alicji – Robert (utalentowany skrzypek – stypendysta, biedny i źle ubrany, pracujący fizycznie za granicą w czasie wakacji) i jego ojciec oraz jak ukazane jest porozumienie chłopca z ojcem – alkoholikiem? Jakie są relacje z córką pracującej zawodowo-naukowo matki i w jaki sposób wpływa to na problem kształtującej się autonomii obu postaci? Czy model opisanej przez Kosmowską rodziny można uznać na egalitarny (partnerski) czy raczej „układ" prezentujący „oddalenie"/niezrozumienie? W jaki sposób i w których momentach Alicja odkrywa swoje emocje?

„Określenie *empatia* [...] do psychologii wprowadził Edward Titchener «dla określenia procesu wczuwania się w stany psychiczne innych osób»"[26]. Warto nadmienić, że już w 1937 roku Gordon Willard Allport, psycholog amerykański, wykładowca Uniwersytetu Harwarda, omawiając w książce poświęconej analizie pojęcia osobowości *Personality*: *A psychological interpretation* znaczenie jakościowych pytań indywidualnych oraz rolę świadomej motywacji, przedstawił ciekawą wersję rozumienia empatii opracowaną przez Theodora Lippsa. Dowodzi ona, że naśladowanie postawy i wyrazu twarzy innych osób odgrywa wielką rolę w codziennym, wspólnotowym życiu. Badacz posługuje się różnymi terminami określającymi «wczucie». Pierwsze z nich to „przyczyna" i „skutek". Przez przyczynę człowiek zmuszony jest do osiągnięcia skutku, który ma zdaniem Lippsa charakter statyczny, bierny, przyczyna zaś ma charakter dynamiczny, narzuca bowiem konieczność działania, daje początek empatii[27].

Ważnym kontekstem w tej części rozważań stanie się przywoływane przez badaczy pojęcie JA[28] – szczególnie widoczne w prozie uwypuklającej obrazy

[26] J. Rembowski, *O empatii i niektórych sposobach jej badania*, „Kwartalnik Pedagogiczny" 1982, nr 3–4, s. 110.

[27] Zob. G.W. Allport, *Personality*: *A psychological interpretation*, Henry Holt Later Printing, New York 1937, s. 21.

[28] Zob. W. Gulin, *Empatia dzieci i młodzieży*. *Komponenty informacyjne*, *decyzyjne i emocjonalne*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994, s. 32; Zob. G.W. Allport, *Personality*: *A psychological interpretation*... Gordon Allport podejmuje kwestie opisu osobowości w oparciu o teorię cech, które wyznaczają granice ludzkiego reagowania i pozwalają człowiekowi na reagowanie w określony sposób. W swoich badaniach uwzględnił cechy, które posiadają wszyscy ludzie (cechy nomotetyczne) oraz grupę cech indywidualnych, osobistych, niepowtarzalnych, przypisanych tylko jednej jednostce (cechy idiograficzne). Właściwości cech osobowości związane są z motywacjami, w związku z czym osoba o określonej dyspozycji sama kreuje sytuacje, w których dana cecha ujawnia się. Istot-

dorastających dziewcząt, np. w *Pozłacanej rybce* (bohaterkami są Alicja i Sara), *Samotnych.pl* (bohaterkami są dorosła już Zosia i jej nastoletnia siostra Joanna) Kosmowskiej czy w *Dotyku motyla* (tu bohaterką jest 16-letnia Zuza) Przybylskiej. Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży wyróżnia okres dorastania dziewcząt jako specyficzny – nastolatki poszukują własnej tożsamości, próbują odnaleźć swoją autentyczność, poddają się nierzadko wpływom najbliższego otoczenia rówieśników[29]. Socjolog dzieciństwa Doris Bühler-Niederberger w artykule *The Radicalization of the Self – from „Trotzkopf" to „Julia Nobody". Individualization and Aestheticalisation, the Change of the Self Ideal in the Children's Literature* analizuje pojęcie „self" („ja", „wokół siebie") z perspektywy socjologicznej, kulturowej i filozoficznej. Bühler-Niederberger dokonuje bogatego przeglądu stanu badań nad pojęciem „self" i stwierdza: „JA, rozumiane jest jako zadanie, jako obowiązek kształtowania osobowości, a także zawsze jako zjawisko ewoluujące […] w procesie indywidualizacji podkreśla zróżnicowanie jednostki i jej natury, np. w układzie JA i INNI, co rozumiane jest jako możliwość zachowania swojej tożsamości niezależnie od klasy i poziomu społecznego"[30]. Już cały wiek XX – twierdzi Bühler-Niederberger – prowadzono „próbę lansowania JA, które nie musi wyrażać się poprzez działanie, lecz powinno, a nawet musi, cechować się autentycznością, koniecznością odkrywania siebie oraz manifestowania własnego wnętrza, a tym samym rezygnacji ze sztuki grania"[31]. W kształtowaniu obrazu „siebie" pomaga, oczywiście, literatura dziecięca i młodzieżowa, i to ona kreuje charakterologicznie i osobowościowo wzorce bohaterów. Bühler-Niederberger analizuje kilka niemieckich utworów literackich dla młodzieży. Pokazuje m.in. proces przejścia od modelu bohaterki końca XIX wieku (powieść *The Trotzkopf* Emily von Rhoden), który można określić mianem „oswajania dzikości" czy „cywilizowaniem", do modelu „Julii Nobody" (przypominającej rodzimą *Pannę Nikt* Tomka Tryzny, Alicję z *Pozłacanej rybki* czy Zuzę z *Dotyku motyla*) przywołanego w powieści Kristiny Dunker *Dornröschen küsst* (2002). Bohaterka Dunker żyje długo w świecie marzeń, aż w końcu odkrywa samą siebie przed światem zewnętrznym.

Sezon na zielone kasztany (2013) Kosmowskiej obejmuje jedenaście opowiadań o problemach okresu dzieciństwa i dorastania. Dominantą artystyczną wydaje się w nich kwestia porozumiewania się, ale również zagadnienia nazywania uczuć, emocji i empatii, międzyludzkich relacji w rodzinach niepełnych, problemów związanych z tzw. trudną przyjaźnią. Część opowiadań ze zbioru nawiązuje do struktury

---

nym osiągnięciem badań Allporta – stanowiącym także ciekawy kontekst dla przedstawianych w niniejszym artykule przemyśleń – było wprowadzenie pojęcia *Ja* odnoszącego się do poczucia własnej tożsamości i znaczącego na różnych etapach indywidualnego rozwoju.

[29] Zob. *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, red. M. Żebrowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1986.

[30] D. Bühler-Niederberger, *The Radicalization of the Self – from „Totzkopf" to „Julia Nobody". Individualization and Aestheticalisation, the Change of the Self Ideal in the Children's Literature*, [w:] *Metodyka a nauka o literaturze i nauka o języku*, red. D. Michułka, K. Bakuła, Wydawnictwo Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, Wrocław 2004, s. 213–224, s. 27; przekład D.M.

[31] Tamże; przekład D.M.

pamiętników, listów, dzienników i wprowadza narrację przemyśleń bohaterów, wpisaną w autorefleksyjny „dialog z samym/samą sobą". Sama poetyka tytułów staje się znacząca, np. *Warsztaty z miłości*, *Listy do siostry*, *Do not enter*, *Lubię to!*, *Ławeczka*, *Czerwony zeszyt*. Konstrukcja pierwszego opowiadania wprowadza interesujący z perspektywy młodego czytelnika „zabieg" komunikowania się ze światem poprzez bloga prowadzonego w formie listów. W opowiadaniu przyjmuje on znaczącą nazwę *zamknięta.blog.pl*. Swoje osamotnienie przedstawia bohaterka Ida na blogu, pisząc między innymi: „co mnie rusza? 1. Brak własnego kota; 2. Brak jakiegoś taty (mój prawdziwy kiedyś odszedł, ale ja tego nawet nie pamiętam; 3. Brak konkretnej mamy (na szczęście częściowy, bo wieczory spędzamy razem)"[32]. W taki oto – wirtualny sposób – nawiązuje kontakt z zapracowaną matką i stwierdza: „Mam prawie wszystko, o czym marzą moi rówieśnicy. Nawet mamę, która bardzo mnie kocha. Ale brakuje mi właśnie jej"[33]. Odpowiedź matki świadczy o przyznaniu się do błędu, a jej wyznanie, o charakterze porady, jest pełne pokory i zrozumienia: „Droga Zamknięta, koniecznie porozmawiaj z mamą. Dorośli czasami nie zdają sobie sprawy ze swoich zaniedbań. Musisz zdobyć się na odwagę. Przyjaźń mamy i córki może być cudowną przygodą. Nie pozwól, aby milczenie Wam ją odebrało!"[34].

Obok narracji trzecioosobowej konstrukcję wyznań odnaleźć można także we fragmentach *Pamiętnika Zosi* w powieści *Samotni.pl* (2011). Dorosła już absolwentka studiów – nauczycielka języka polskiego i „dziewczyna po przejściach", po śmierci rodziców opiekuje się młodszą siostrą. Jej pamiętnikarskie przemyślenia, bardzo prywatne i intymne, wciąż pełne wewnętrznych dylematów związanych z niepewnością w podejmowaniu decyzji, wydają się dojrzałe i wyważone:

> Tymczasem w nas dwóch, to ja jestem po przejściach i budowanie nowego życia kosztowało mnie krocie. Nie chcę wracać do zamierzchłych czasów zakompleksionej Zosi. Córki alkoholika, dziewczyny, którą się zostawiło samej sobie, wagarowiczki z czasów ogólniaka uciekającej przed każdym nieszczęściem do zeszytu w kratkę. Ile to już lat tak uciekam? Który to już zeszyt w kratkę?… Nasza wspólna matka wybrała dla mnie złego ojca, po śmierci którego nie umiałam płakać. Na szczęście w przypadku Joanny zadbała niemal o ideał. Zaledwie odzyskałam wiarę w ojców, ideał odszedł, a matce też jakby odechciało się żyć… Podczas jej choroby miałam wrażenie, że wcale nie walczy o to, żeby z nami zostać. Czy mam o to do niej żal? Nie wiem, ale tego nie robi się córkom, bo gdy nazbyt szybko zostają same, spada na nie dorosłość zgorzkniałych kobiet, przed którą tak trudno uciec…[35].

Równie zagubiony jest opiekujący się schorowaną babcią w podeszłym wieku nastoletni Wiktor, zdolny informatyk, przyjaciel Joanny. Niepewna jutra matka Wiktora, atrakcyjna kiedyś kobieta, obecnie przebywająca „na brytyjskiej emigracji", rozgoryczona samotnością i w konfliktach z kolejnymi partnerami, nie wraca do kraju, od czasu do czasu z rozpaczliwej tęsknoty telefonuje do rodziny i tłumaczy się zawile ze swojej nieobecności przy matce i troskliwym synu.

---

[32] B. Kosmowska, *Sezon na zielone kasztany*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2013, s. 9.

[33] Tamże, s. 24.

[34] Tamże.

[35] B. Kosmowska, *Samotni.pl*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011, s. 9.

Specyficzny typ „rwanej" stylistycznie narracji odzwierciedlający strumień świadomości i wewnętrzną niepewność bohaterów reprezentuje proza Ewy Przybylskiej. Pisarka jest absolwentką filozofii i historii na Uniwersytecie w Poznaniu, z zawodu nauczycielką historii. W latach 1958–1964 pracowała jako wychowawczyni w Izbie Dziecka Milicji Obywatelskiej. W 1961 roku ukazał się jej pierwszy zbiór opowiadań *Ucieczka*. Bohaterami stały się zaniedbane dzieci – mali przestępcy trafiający do izby dziecka. W 1989 roku wydana została pierwsza część trylogii dla młodzieży *Dolina Klonowego Liścia*, której akcja dzieje się w małym miasteczku na Ziemiach Odzyskanych. W 1997 *Dzień Kolibra* Przybylskiej, opowieść o przemocy i agresji panującej wśród młodzieży, uzyskała nagrodę Polskiej Sekcji IBBY, natomiast w 2013 roku *Most nad Missisipi* został uznany za najlepszą książkę roku (w kategorii książka dla młodzieży). Od 2016 roku powieść znajduje się też na Liście Honorowej IBBY.

Bohaterem *Dnia kolibra* jest samotny, wrażliwy, nieśmiały dziewięcioletni Sławek, którego kochający rodzice są zapracowani i nie znajdują dla niego czasu. Pasją chłopca jest sklejanie modeli samolotów a marzeniem zbudowanie modelu samolotu „Koliber". Zagubiony w rzeczywistości protagonista jest szantażowany, poddaje się władzy i woli bandy nastolatków, chuliganów z podwórka, którzy dokonują przestępstw na rozkaz stanowczego przywódcy Rudego. Sławek poznaje Pana Janickiego, swojego sąsiada, samotnego starszego pana, byłego lotnika i spadochroniarza. Nawiązuje się między nimi głęboka przyjaźń i emocjonalne porozumienie. Obaj próbują odnaleźć się w labiryncie wartości, aby postępować godnie. Lęk przed rzeczywistością, ale i marzenia chłopca odzwierciedla poniższa scena:

> – Czasami nie wiem, kim tak naprawdę jesteś – wyznała. – I co chciałbyś robić.
> – Latać – odrzekł poważnie.
> – Słucham?!
> – Być ptakiem – wyjaśnił. Jeszcze raz spojrzał w dół. Rudy pojawił się znowu.
> Stał teraz oparty o mur oficyny, palił papierosa i czekał na kogoś ze swojej paczki. Gołębie przepływały raz po raz nad podwórkiem, obojętne na obecność Rudego. Zrozumiała.
> – Ludziom nie jest to dane, synku – powiedziała.
> – Szkoda, nie? Obróciła jego twarz ku swojej. Popatrzyli sobie w oczy, wiedząc, że są identyczne[36].

Kolejna powieść Przybylskiej *Most nad Missisipi* (2012) jako metafora przyjaźni i porozumienia sytuuje się gdzieś „pomiędzy zielonym irokezem a fantazyjnym kapeluszem o dużym rondzie"[37]. Fryzurę „irokeza" manifestuje jedenastoletni Kuba, natomiast wyrafinowany kapelusz nosi starsza pani Teodora, przyjaciółka Kuby z sąsiedztwa. Utwór jest wyjątkowy ze względu na konstrukcję narracyjno-fabularną, gdyż narracja jest „fragmentaryczna", „urywkowa", „rwana", utrzymana w poetyce strumienia świadomości. Składnia obfituje w równoważniki zdań, a zdania są krótkie, pozbawione epitetów. Narracja jest bezpośrednia, faktograficzna – zdania konstruowane są w sposób informacyjny, poznawczy, oznajmujący, reportażowy, co wzmacnia autentyzm przekazu. Fragmentaryczność opisu zdarzeń wywołują

[36] E. Przybylska, *Dzień kolibra*, Akapit Press, Łódź 1997, s. 8.

[37] Taż, *Most nad Missisipi*, Akapit Press, Łódź 1997, http://www.akapit-press.com.pl/sklep/p-290-Most_nad_Missisipi [dostęp: 15.02.2017].

zamazane nieco obrazy, „plamy" z przeszłości, oderwane sceny, które powoli układają się w całość (w miarę odkrywania kolejnych, znaczących sytuacji z życia Kuby) i tworzą pełny obraz osobowości chłopca. Sceny te odsłaniają jego egzystencjalną niepewność i przyczyny psychicznej izolacji (znaczący jest dla przykładu moment, w którym Kuba ratuje matkę przed samobójstwem, niejednoznaczna zdaje się interpretacja odejścia ojca, jego samobójcza śmierć lub ucieczka).

Kuba jest milczący i samotny, zaniedbany, uznany przez sąsiadów za łobuza i ulicznika. Chłopiec jest jednocześnie świetnym obserwatorem życia. Dostrzega więcej, bo widzi świat z różnych perspektyw; patrzy na zdarzenia na ulicy, ogląda je zza krzaków, obserwuje z balkonu, dzięki temu odkrywa ludzkie kłamstwa i oszustwa. Jego poczucie bezpieczeństwa wzmacnia przyjaźń, a z czasem głębokie, emocjonalne porozumienie z samotną, oszukiwaną przez najbliższą rodzinę panią Teodorą. Kuba walczy o wolność staruszki, chroni przed oddaniem kobiety do Domu Opieki Społecznej i ujawnia prawdę o próbie przejęcia przez rodzinę jej mieszkania. Opowieść Przybylskiej prowokuje do refleksji o sile wartości, przywołuje na myśl filozoficzną twórczość Cypriana Kamila Norwida, gdyż wypełniona jest aksjologicznym niepokojem, staje się prawdziwą historią upadku autorytetów moralnych i egzystencjalnego zagubienia. Tak jak w innych utworach pisarki, dla pełnego odczytania idei *Mostu nad Missisipi* istotny staje się kontekst społeczny i etyczny, np. środowisko i solidarność podwórkowa, która występuje tutaj w opozycji do inteligencji ukazanej jako grupa etycznie bezduszna, nastawiona komercyjnie do życia, pozbawiona skrupułów moralnych (np. rodzina Pani Teodory czy chłodna emocjonalnie „Rzekoma babka" Kuby, która jest naukowcem).

W innej nieco poetyce narracyjnej utrzymana jest powieść Przybylskiej *Dotyk motyla*. Historia 16-letniej bohaterki, ze względu na jej skomplikowany portret psychologiczny i złożony obraz osobowości, prowokuje do dyskusji na tematy etyczne. Inteligentna i przenikliwa w obserwowaniu i interpretacji rzeczywistości, atrakcyjna zewnętrznie Zuza, jest samotna, wyizolowana i nie potrafi nawiązać dobrych relacji z rówieśnikami i rodzicami. Nastolatka reprezentuje gorzkie i ponure postrzeganie świata i bywa bezwzględna w stosunku do ludzi. Zachowuje się cynicznie w ocenie ludzkiego postępowania. Cechują ją pogarda i bunt, ale walczy jednocześnie o swoją niezależność i szerzej – tożsamość. Trauma dzieciństwa determinuje jej nastoletnie zachowania. Dziewczyna zdaje sobie sprawę, że wywiera wrażenie na płci przeciwnej i prowokuje starszych od siebie mężczyzn, manipulując nimi i szantażując ich. Umawia się z nimi, oddając się seksualnym rozkoszom za pieniądze. Niektórym z nich wymierza swoim zachowaniem karę za wykorzystywanie seksualne innych dziewcząt. Jej zachowanie może nabrać wymiaru uniwersalnego: Zuza próbuje ukazać światu coś więcej, mierząc się z hipokryzją i stereotypami, z wszechobecną obłudą i fałszem. Zdaje się, że walczy w ten sposób o sprawiedliwość. Artystyczną kreację bohaterki wzmacnia i uwiarygadnia społeczno-kulturowy realizm opisu rzeczywistości. Akcja powieści toczy się w czasach schyłkowych PRL-u, dobrze odtwarza realia tej epoki, a świat przedstawiony jest w powieści namacalny, realny i prawdziwy w swej skomplikowanej codzienności; pełen detali z tamtych lat: odrapanych z tynku i brudnych budynków, starych, zużytych samochodów, fryzur, mebli i przedmiotów, pieniędzy i słownictwa charakterystycznego dla tego okresu. Mimo

aksjologicznego zagubienia bohaterów i egzystencjalnej niepewności jest także pełen marzeń o innym, lepszym świecie.

Konkluzja – w stronę edukacji

Perspektywie aksjologicznej w edukacji polonistycznej i wartościom w literaturze dla dzieci i młodzieży poświęcono w badaniach już wiele uwagi. Bożena Chrząstowska zauważa, że w badaniach nad edukacją polonistyczną kształtowanie wrażliwości i emocjonalnego przeżycia odbioru często przeciwstawiane było „rozwijaniu sprawności intelektualnych”[38], natomiast Maria Kwiatkowska-Ratajczak, analizując wartości w prozie dla dzieci i młodzieży, zwraca uwagę na łączenie i nakładanie się obu tych poziomów: „**Poetyka i etyka dopełniają się w ramach tekstu** [podkr. D.M.] […]. Ukierunkowanie czynności poznawczych na odtwarzanie wychowawczego wymiaru nie musi się odbywać kosztem abstrahowania od literackiej swoistości”[39]. Wydaje się, że omówione powieści Kosmowskiej i Przybylskiej ze względu na istotne dla edukacji humanistycznej prowokowanie do refleksji o charakterze etycznym, mogłyby pełnić znaczącą rolę w wychowaniu młodego pokolenia.

Chrząstowska porządkując zagadnienia aksjologiczne w kontekście edukacji, przyjęła trzy punkty widzenia: (1) aspekt historycznoliteracki – autorka zwraca uwagę na kształtowanie pożądanych reguł odbioru i rozpoznanie systemu wartości, z którym czytane dzieło jest powiązane[40]; (2) aspekt językoznawczy i kształcenia sprawności „fortunnego porozumiewania się”[41], w którym chodzi „o świadomość i nieustanne podtrzymywanie etycznego nastawienia wobec treści tak już z innych powodów obecnych na lekcjach; o czujne obserwowanie np. mocy i niemocy słowa, prawdy, fałszu i kłamstwa w mówieniu, monologowego czy dialogowego charakteru wypowiedzi, odróżnienia informacji od opinii czy rozpoznawania w perswazji intencji manipulacyjnych”[42] oraz o uwrażliwianie na etykę słowa, czyli nie tylko na poprawność, ale i na piękno języka – w ten sposób językowe kształcenie może uzyskać wymiar humanistyczny; (3) aspekt aksjologiczny – dotykający powinności

[38] B. Chrząstowska, *Konteksty aksjologiczne*, [w:] *Przedmiot, podmiot i proces. Szkice z metodyki kształcenia polonistycznego*, wybór i oprac. M. Kwiatkowska-Ratajczak, W. Wantuch, Wydawnictwo Poznańskie, „Studia Polonistyczne”, Poznań 2009, s. 149–150.

[39] M. Kwiatkowska-Ratajczak, *Z perspektywy wartości o prozie dla dzieci i młodzieży*, NAKOM, Poznań 1994, s. 143; Anna Janus-Sitarz dla przykładu zastanawia się: „Jak na progu XXI wieku przywrócić edukacji polonistycznej jej wpływ na kształtowanie się świata wartości młodych ludzi; jak wzmóc poczucie odpowiedzialności za ucznia, za współkreowaną przez nas kulturę; po prostu – za drugiego człowieka; i jak także przywrócić wiarę nauczycielowi, że potęga wartości jest ogromna, pokona marazm, chaos, permisywizm, i że wychowanie młodych ludzi przez literaturę i dla literatury wciąż ma sens”. Taż, *Wstęp*, [w:] *Wartościowanie a edukacja polonistyczna*, red. A. Janus-Sitarz, Universitas, Kraków 2008, s. 12–13.

[40] Zob. B. Chrząstowska, *Konteksty aksjologiczne*…, s. 149–150.

[41] Tamże, s. 150; Zob. T. Patrzałek, *Dydaktyka mówienia o wartościach i ocenach*…; S. Dubisz, *Język w systemie wartości młodych Polaków*, [w:] *Edukacja humanistyczna w nowym stuleciu. Rola humanistyki w kształtowaniu świata wartości i postaw młodych Polaków*, red. K. Chmielewska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006, s. 58–82.

[42] Tamże, s. 147.

wychowawczych, czyli „wychowania ku wartościom", polegającego na „budowaniu przez ucznia własnej hierarchii wartości i odpowiadaniu na wezwanie wartości – aprobatą dobra, negacją zła"[43].

Postulaty kształtowania świadomości aksjologicznej uczniów należą dziś do najważniejszych; w pierwszej fazie to: „uświadomienie podstawowych pojęć etycznych – wartości istniejących obiektywnie jako «zadanie» dla człowieka i szczególnej jego roli – istnienia *per se* – przez siebie oraz roli drugiego człowieka w naszym «stawaniu się», dorastaniu do człowieczeństwa"[44]. Powieści Kosmowskiej i Przybylskiej znakomicie wpisują się w ten aksjologiczny wzorzec – nie tylko prowokują do refleksji nad ludzką egzystencją, ale i oswajają ze złożonością problemów natury etycznej, szczególnie widocznych w okresie dorastania.

Without the Choice? On the Loss of Axiological Heroes of Children and Youth Literature (on Selected Examples of the Work of Ewa Przybylska and Barbara Kosmowska)

Abstract

Article concerns problems of „new character" which appears in literature of the end of XX and the beginning of XXI centuries and is rooted in the phenomenon of young „generation of nobody" and show rich psychological portraits of protagonists. Contemporary Polish prose, which is not optimistic anymore, show anthropological sensitivity, is called a literature of initiation, present a young protagonists in a labyrinth of values, whose life seems to be suffering, they are lost in reality, lonely, looking for answers of difficult existential questions, looking for the true, friendship and love. Most significant literary examples which present problems mentioned above and which are rooted in the wide context of ethics – are works of Ewa Przybylska: *Dzień kolibra* (1997) i *Dotyk motyla* (2016) and *Most na Missisipi* (2012) and Barbara Kosmowska: *Pozłacana rybka* (2007), *Sezon na zielone kasztany* (2013) and *Samotni.pl* (2012). Most of these texts could be discussed also in educational perspective.

Key words: Contemporary prose for young adults, axiology and values, literature and ethics, narratology, focalization, literature of initiation, psychological portraits of characters

Dorota Michułka – Kierownik Zakładu Metodyki Nauczania Języka i Literatury Polskiej w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim; jest polonistką i historykiem; zajmuje się historią literatury, metodyką, literaturą dla dzieci, kształceniem literacko-kulturowym (także w ujęciu historycznym), szkolną recepcją literatury i kultury, edukacją humanistyczną w perspektywie socjokulturowej; w latach 2000–2005 pracowała jako lektorka języka polskiego na Uniwersytecie w Tampere (Finlandia); przebywała na stypendiach w Holandii (Department of Social Science Leiden), USA (University of Minnesota oraz Illinois Wesleyan Bloomington), w Niemczech (Internationale Jugendbibliothek w Monachium); autorka dwóch monografii [ostatnia *Ad usum Delphini. O szkolnej edukacji literackiej – dawniej i dziś*, 2013], 140 artykułów w tym ok. 20 opublikowanych za granicą; zastępca redaktora naczelnego międzynarodowego czasopisma „Filoteknos. Children's Literature. Cultural Mediation. Anthropology of Childhood"; od 15 lat członek Międzynarodowego Towarzystwa do Badań nad Literaturą dla Dzieci (IRSCL, International Society Research on Children's Literature).

[43] Tamże, s. 143; Zob. taż, E. Wiegandtowa, S. Wysłouch, *Literatura współczesna*. *Podręcznik do klas maturalnych*, NAKOM, Poznań 1999, s. 84–100.

[44] Tamże, s. 149.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.3

Ewa Ogłoza
Uniwersytet Śląski w Katowicach

O prozie Marty Fox – wybrane tytuły i tematy

Uwagi ogólne

Marta Fox debiutowała późno, bo mając prawie 40 lat. W 1992 roku ukazała się jej pierwsza książka – zbiór opowiadań i wierszy pod tytułem *Kapelusz zawsze zdejmuję ostatni*[1]. Dwa lata później wydana została powieść dla nastolatków *Batoniki Always miękkie jak deszczówka*[2]. Począwszy od *Kapelusz zawsze zdejmuję ostatni* i *Batoniki Always miękkie jak deszczówka* po powieści *Zielona Nikola*[3] i *Idol*[4], które ukazały się w 2016 roku, na pełnej liście dzieł Fox znajduje się prawie pięćdziesiąt pozycji. Są wśród nich powieści dla młodszego i dorosłego odbiorcy m.in. (*Kobieta zaklęta w kamień*, 2009), (*Zuzanna nie istnieje*, 2011), zbiory opowiadań, literatura faktu (*Coraz mniej milczenia*. *O dramatach dzieciństwa bez tabu*, 2004), felietony (*Listy spod kapelusza*, 2001), (cykl w „Gazecie Wyborczej" *Opowiastki znad Rawy*), autobiografie (*Święta Rito od Rzeczy Niemożliwych*, 2005) również w formie audiobooku, na którym sama czyta tekst, (*Autoportret z lisiczką*, 2013), tomy poetyckie (np. *Chcę być chłopcem jak mój ojciec*, 1994), (*Rozmowy z Miró*, 2011) czy polsko-angielski tom (*Wszystko co niemożliwe. Wiersze wybrane* z przekładami Anny Gąsienicy-Byrcyn, 2012). Równie ciekawe są książki, które dotyczą współczesnego życia literackiego: *Zdarzyć się mogło*. *Zdarzyć się musiało*. *Z Wisławą Szymborską spotkanie w wierszu* (1996) oraz *Ogrodnicy północy: poetów portret potrójny* (1998). Dwukrotnie otrzymała Fox wyróżnienie Polskiej Sekcji IBBY: w 1995 roku za powieść *Agaton-Gagaton: jak pięknie być sobą*[5], a w 2000 roku za cykl *Pierwsza miłość*[6]. Fox często wydawała we wrocławskim Siedmiorogu i łódzkim Akapit Press, niekiedy

[1] M. Fox, *Kapelusz zawsze zdejmuję ostatni*, Siedmioróg, Wrocław 1996. Pisarka jest rozpoznawalną, barwną postacią katowickiego środowiska literackiego; kiedyś znana była z zamiłowania do ogromnych kapeluszy; otrzymała od Leszka Wierzchowskiego, przewodniczącego partii Polski Ruch Monarchistyczny, niegdyś kolegi z roku na katowickiej polonistyce, tytuł baronowej.

[2] Taż, *Batoniki Always miękkie jak deszczówka*, Siedmioróg, Wrocław 1997.

[3] Taż, *Zielona Nikola*, Akapit Press, Łódź 2016.

[4] Taż, *Idol*, Akapit Press, Łódź 2016.

[5] Taż, *Agaton-Gagaton: jak pięknie być sobą*, Siedmioróg, Wrocław 1997.

[6] Taż, *Pierwsza miłość*, Siedmioróg, Wrocław 1999.

w krakowskim Wydawnictwie Literackim, ale też w wydawnictwach niszowych, jak TOWER PRESS z Gdańska; Dom Wydawniczy Mała Kurka z Piastowa, Wydawnictwo Mamiko z Nowej Rudy.

W książce krytycznoliterackiej *Ogrodnicy północy*… poświęconej poetce i poetom gdańskiej grupy poetyckiej „Wspólność" z lat 70. – Zbigniewowi Joachimiakowi, Władysławowi Zawistowskiemu oraz Annie Czekanowicz – zgromadziła wiele materiałów: manifesty grupy, listy poetów, wypowiedzi krytyków literackich, wspomnienia, przedmowy, zapisy dyskusji, noty biograficzne, fotografie. Z dwoma poetami w rok przed publikacją przeprowadziła wywiady. W rozdziałach o każdym z nich zamieściła antologie ich wierszy z różnych lat. Kolejne rozdziały wieńczą eseje krytyka literackiego, badacza współczesnej literatury, poety Mariana Kisiela, a także samej Fox. W szóstym autorka rozmawia z nim o grupie, ale i o poezji w ogóle. Zamiast wstępu pojawia się wiersz Konstandinosa Kawafisa *Mowa i milczenie*, polemiczny wobec popularnego powiedzenia „mowa jest srebrem, a milczenie złotem", zaś zamiast zakończenia – cytat z *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, o świecie, który „jest jedną mową" i co byłoby, gdyby wszyscy umilkli. *Ogrodnicy północy*… stanowi ważną książkę dla nakreślenia obrazu współczesnej poezji i życia literackiego w latach 70. XX wieku, lecz także rzecz osobistą, określaną przez pisarkę jako „pokruszone wspomnienie"[7].

Katowicka autorka interesuje się współczesnością, lubi spotkania prywatne i publiczne, zwłaszcza z czytelnikami i wywiady z literatami. Jest niestrudzoną popularyzatorką literatury, felietonistką – ostatnio „Gazety Wyborczej". Przeprowadziła wiele wywiadów z ludźmi kultury na spotkaniach czytelniczych w bibliotekach; niektóre z nich publikowała potem w prasie, na przykład wywiad z Ewą Lipską[8] czy Joanną Bator[9] na łamach „Śląska". Do wywiadów jest perfekcyjnie przygotowana, ujmuje wnikliwością w czytaniu dzieł rozmówców, dzieli z nimi wspólne doświadczenia, co z pewnością ułatwia i uatrakcyjnia rozmowy. Taki charakter miała na przykład rozmowa z Bogusławą Sochańską o *Dziennikach* Hansa Christiana Andersena (w 2015 roku w jednej z katowickich bibliotek w ramach „Nordaliów").

Okazała się też świetną rozmówczynią Stanisława Bortnowskiego. Nietypowy w formie wywiad z pytaniem w tytule *Dlaczego wywiad z Martą Fox?* ukazał się na łamach „Polonistyki" przed dwudziestu laty[10]. Znakomity dydaktyk literatury i publicysta nakreślił intrygujący portret Fox jako czytelniczki, polonistki oraz miłośniczki teatru. Wyliczał lektury, które przeczytała (sto stron dziennie), przytaczał jej charakterystyczne wypowiedzi, omawiał wykorzystywane przez nią na lekcjach metody dydaktyczne, jak zestawianie różnych tekstów kultury, na przykład *Życia na poczekaniu* Wisławy Szymborskiej z wierszem *Sztuka* Anne Sexton oraz proponowane przez pisarkę uczniom tematy prac domowych. Bortnowski wyznał, że

[7] Taż, *Ogrodnicy północy: poetów portret potrójny*, Tower Press, Gdańsk 1998.

[8] *O przemijaniu, trwaniu, miłości, granicach rozsądku i wolności, najmniej o poezji… Z Ewą Lipską rozmawia Marta Fox*, „Śląsk" 2012, nr 8, s. 18–20.

[9] *Lubię cynamon, zahaczki i słoje ze wspomnieniami. Z Joanną Bator rozmawia Marta Fox*, „Śląsk" 2015, nr 6, s. 54–56.

[10] Zob. S. Bortnowski, *Dlaczego wywiad z Martą Fox?*, „Polonistyka" 1995, nr 7, s. 496–499.

najbardziej interesuje go – jako osobę, która także podejmowała próby literackie – jak „funkcjonują w szkole polonistki i poloniści, którzy piszą wiersze, opowiadania, powieści, mają więc wyobraźnię jak lotne piaski. Czy te piaski przenikają do klasy?”[11]. Fox w odpowiedzi podkreśliła, że „Szkoła to systematyczność, doskonałe zorganizowanie pracy plus trochę fantazji. Szkoła to nie sztuka, to kompetencja”[12]. Opowiadała o konieczności zachowania dystansu do spraw szkoły i uczniów oraz o potrzebie bycia naturalnym i szczerym w sytuacjach lekcyjnych. Zauważyła też, że inspirujące jest intelektualne „prowokowanie” uczniów, czego przykładem było mówienie im, że nie cierpi *Granicy* Zofii Nałkowskiej, a *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego uważa za powieść życia. Przytoczyła także cytat z Kawafisa: „bez Itaki nie wyruszyłbyś w drogę”, który stał się dla niej pretekstem do zadania uczniom wypracowania na temat: „Mam 15 lat. Jestem licealistą. Cały świat może należeć do mnie”. Wybrane przez siebie zagadnienie skomentowała następująco: „Pisali, prosiłam, aby uwierzyli, że myślenie pozytywne jest najważniejsze, bo przecież wszyscy zasługujemy na to, by siebie lubić i mieć przyjaciół”[13].

O wybranych powieściach

Powieści Fox charakteryzują trzy wyznaczniki prozy dla dziewcząt wskazane przez Grzegorza Leszczyńskiego: narrator/narratorka usytuowany w relacji „kumpelskiej” względem protagonistów i młodych czytelników; medialność przekazu (wielokrotne przytaczanie wpisów z komputerowego pamiętnika czy z bloga, nawet nadanie komputerowi imienia Dżordż) oraz dyktat rynku, co przejawia się m.in. powstawaniem serii czytelniczych (np. *Magda.doc*, *Paulina.doc* oraz *Paulina w orbicie kotów*)[14].

W 1999 roku Fox napisała sześć mikropowieści, które złożyły się na serię *Pierwsza miłość*. Jej bohaterami uczyniła licealistów z Katowic (rok szkolny 1998/1999). Poszczególne tytuły serii są parafrazami cytatów z *Romea i Julii* Williama Szekspira. We wstępie do mikropowieści *Do rana daleko*[15] autorka wyjaśniła, że utwór mówi o miłości albo o tęsknocie za nią. Powstał z myślą o młodych czytelnikach, aby uwierzyli w jej istnienie, zaufali drugiemu człowiekowi i umieli ze sobą rozmawiać. Pisarka wyraża nadzieję, że lektura pomoże starszym czytelnikom lepiej zrozumieć młodzież. Ujawniała także, że pisze dla córek – Magdaleny Anny i Agaty Joanny, a bohaterki i narratorki są ich osobowościowymi odpowiednikami noszącymi autentyczne przezwiska córek Fox, wymyślone przez domowników. Ten autobiograficzny element staje się integralnym składnikiem

[11] Tamże, s. 498.

[12] Tamże.

[13] Tamże, s. 499.

[14] Zob. G. Leszczyński, *Bunt czytelników*. *Proza inicjacyjna netgeneracji*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2010; zob. M. Wójcik-Dudek, *Czytająca dziewczyna*. *O przemianach współczesnej powieści dla dziewcząt*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 158–179.

[15] M. Fox, *Do rana daleko*, Siedmioróg, Wrocław 1999.

powieściowej domowej mitologii. Czytelnik poznaje następujące postaci: Agatona-Gagatona, Magillę/Kujonka, Mamidło-Straszydło, psa Apę lub Mordasa.

Fox przedstawia sytuacje trudne dla bohaterów, które wymagają od nich wyobraźni, inteligencji, opanowania, szukania empatii i pomocy u innych, odpowiedzialności, zaufania, wiary w siebie. Nie są to jednak zdarzenia tragiczne, brutalne czy graniczne. Pisarka kreuje optymistyczną wizję świata, w którym liczy się wiara w dobro mimo wszystko. Można zaobserwować tutaj jej umiejętność słuchania i rozumienia młodych ludzi oraz ich rodziców, czerpanie radości z przebywania i rozmów z nimi. Takie są też elementy dydaktycznego przesłania jej prozy.

Fox wprowadza do powieściowych fabuł problemy przede wszystkim nastoletnich dziewcząt, chociaż nie tylko. Są nimi na przykład konflikty z rodzicami, głównie na tle ograniczeń wprowadzanych przez dorosłych w życie dzieci. Bohater *Nieba z widokiem na niebo*[16] ma dużo więcej swobody niż o rok młodsza koleżanka, spotyka się z tolerancją, akceptacją i wsparciem ze strony matki względem swych życiowych wyborów (nauka w szkole wieczorowej, posiadanie psa, wyjazdy czy znajomość z Kingą). Pisarka porusza też inne problemy ważne dla nastolatków: anoreksja, otyłość, inicjacja seksualna, miłosne zauroczenia, zerwania, ciąża, samotność w domu rodzinnym, trudności w szkole i kontaktach rówieśniczych.

Powieści Fox sytuują się blisko publicystyki – swoistego reportażu z życia codziennego. Jej zacięcie reporterskie widać m.in. w opisach sytuacji z dążeniem do uogólnienia (np. wskazania czyichś cech charakteru lub pewnych ważnych w życiu zasad). Można dostrzec w tej prozie również wszystkie rodzaje komizmu, zwrot ku postawom empatycznym, autobiografizm, barwny język – z elementami gry językowej, wykorzystania związków frazeologicznych, przywoływania cytatów z literatury pięknej lub ich parafraz. Istotnymi komponentami tekstów są rozbudowane dialogi, w których bohaterowie wyjaśniają motywy swojego postępowania, okazują sobie uczucia, wspólnie szukają rozwiązania konfliktów.

W powieści *Firma Agaton-Gagaton: wypróbuj bez szorowania* o tytule nawiązującym do sloganów reklamowych, narratorką jest maturzystka, która opowiada o zdarzeniach mających miejsce na przestrzeni trzech miesięcy (matura, egzamin na studia filologiczne, praca wakacyjna w sklepie, wyjazdy do znanych miejscowości, wyjazd rodziców, rozstanie siostry z narzeczonym, planowane zamążpójście babci, złamana nóżka chomika i inne). Narratorka portretuje członków najbliższej rodziny, ale i obce osoby. Liczne dialogi dotyczą uniwersalnych tematów egzystencjalnych, takich jak bunt, wolność, egoizm, radość życia, chandra, nauka, wartości czy wychowanie:

> [Magilla – E.O.] – jestem dobra, jestem bardzo dobra, zdam ten egzamin najlepiej, nie mam innego wyjścia.
> – Ach, to twoje pozytywne myślenie – westchnęła mama – jak ja bym chciała tak umieć myśleć.
> – Nie marudź i nie mów, że chciałabyś, tylko stosuj afirmację, powtarzaj tylko to, czego pragniesz i co chciałabyś osiągnąć – mądrował się Kujonek, podziwiając ciągle swoje lustrzane odbicie.

[16] Taż, *Niebo z widokiem na niebo*, Siedmioróg, Wrocław 2007.

– Do czego już dochodzi? Jajko mądrzejsze od kury.
– Maminko kochana, nie chodzi o jajko ani o kurę, ani o grzędę, o nasze życie chodzi, prawda? Kochasz bliźniego swego jak siebie samego?
– Kocham bliźniego swego – powiedziała mama – uczę się kochać siebie samego.
– Siebie samą – poprawiłam mamę.
– A wy myślicie, że to takie proste kochać siebie? Przecież całe życie wmawiano mi, że jak będę kochała siebie, to będę egoistką. I że mam wszystko robić dla idei i poświęcać się, a o sobie nie myśleć wcale.
– I byłaś taka złamana, zniszczona, zawiedziona i ciężar dźwigałaś, który nie był dla ciebie żadną radością.
– Czasami był radością.
– To niech zawsze będzie, bo wszystko, co robisz, robisz dla siebie, nawet jak dla innych.
– Moje mądre kapucynki, wiem, że racja jest po waszej stronie, bo gdy ja jestem zadowolona z siebie, to i dla was jestem lepsza[17].

…

– A jak myślisz, Mamidło lubi mocno żyć? – pytałam dalej.
– O, tak, Mamidło tak właśnie żyje, choć nie wiem, czy to lubi. Ona choćby nie wiem, jak starała się żyć zwyczajnie, to i tak zawsze wpadnie w szczelinę i będzie się szamotać, z czego pożytek jest dla niej i dla nas, bo wtedy dostaje energii na wyrost i biega po górach, omijając pagórki.
– A tata lubi mocno żyć? – Gnębiłam Magillę.
– Tata może by i lubił, ale on się boi. On się tak boi, że nie lubi[18].

…

Tak sobie po cichu myślę, że mama zazdrości nam, bo potrafimy się poddać wspólnej zabawie, bo potrafimy się prawdziwie i najwspanialej zaangażować. A że zaangażowanie wygląda inaczej niż za jej czasów, to rzecz oczywista. Przecież czasy się mutają, a my się mutamy razem z nimi. Myślę, że mama jest po prostu niekonsekwentna. A wszystko z racji swojego kwoczego syndromu, o czym już pisałam. Jej się wydaje, że jak będzie miała dzieci pod swoimi skrzydłami, to nic im się złego nie stanie. Wtedy jakby zapomina o zaufaniu, które rzekomo do nas ma, bo od lat wbija w główki nie od parady odpowiednie wartości i musi przecież wierzyć, że coś z tego wbijania w naszych serduszkach pozostało[19].

Język, którym operuje Fox w powieściach, cechuje lekkość i płynność mimo łączenia w krótkich odcinkach tekstu różnych związków frazeologicznych, popularnych sloganów i powiedzeń, tekstów piosenek, skrzydlatych słów, młodzieżowego slangu, gwarowego słownictwa. Warto przywołać tu następujące fragmenty:

Potem zrobiłam tak zwany „maszkiet" cioci Marylki z Gdańska, czyli maziatą mamałygę z herbatników, mleka w proszku, kakao i kokosu. […] Ten maszkiet ma taką właściwość

[17] Taż, *Firma Agaton-Gagaton: wypróbuj bez szorowania*, Siedmioróg, Wrocław 2000, s. 33–34.

[18] Tamże, s. 50.

[19] Tamże, s. 80.

ważną, że na długo starcza, bo zamula całkowicie już po dwu kawałkach, co oznacza, że nie zjada się wszystkiego na raz i można maszkiecić i na drugi dzień[20].

…

Mama nic nie ogląda, więc ciocia zaczęła opowiadać o swoich interesach, o tym, że nic się nie udaje, że wszystko jest gdzie indziej, że chcieliby, mogliby, gdyby. Stara śpiewka. A rzecz na tym polega, że oni się niczym cieszyć nie potrafią i nawet, jak wreszcie mają to, czego pragnęli, natychmiast marudzą, że mogliby mieć więcej, bo biednemu zawsze wiatr w oczy i kromka z masłem na posmarowaną stronę upada[21].

…

Tak bym chciała wsiąść do pociągu byle jakiego, do autobusu jeszcze gorszego i pojechać przed siebie, długo, niewygodnie, jakkolwiek, byle pojechać[22].

…

– Miło szaleć, kiedy czas po temu – przypomina mi mama. I zaraz dodaje: – Z czego to cytat?[23]

…

Cudze chwalicie, swego nie znacie, sami nie wiecie, co posiadacie – zwykła mawiać babcia Gienia, która przysłów używa z taką samą prawie częstotliwością, jak ja powiedzonek z telewizyjnych reklam. Ale też babci czasy inne były. Kto wie, czy nie lepsze, bo przecież wszystko, co minęło, było wspaniałe. I minione lato, i młodość, i dzieciństwo sielskie anielskie, i pierwsza miłość. A prawdy w tym tyle, co kot napłakał. I to choćby taki kot, który odżywia się whiskas, więc futro powinien mieć wspaniałe, nie mówiąc o łzach. Babcia jednak biedna była, jak ta koza, co na pochyłe drzewo skacze[24].

…

Więc energii dostałam zwielokrotnionej i ochoty do prania siebie oraz szorowania pokoju. […]. firma Agaton-Gagaton przybywa, budzi się do życia, gwarantuje czystość bez zarysowania, raz, a dobrze![25]

…

Od kwietnia nic innego nie robię, tylko zasuwam z nauką. Zasuwam we wszystkie możliwe strony i w poprzek. Z dołu na ukos w górę, z góry na ukos w dół. Zasuwam do znudzenia. Najpierw matura, teraz egzaminy wstępne[26].

W narracji występuje wiele zabawnych złożeń m.in. „obrzępała-popapraniec" – oba słowa odnotowują słowniki języka polskiego: 'obrzępała' to „osoba o niechlujnym wyglądzie", 'popapraniec' – „ktoś, komu nic się nie udaje", ale też nazwa

[20] Tamże, s. 107.
[21] Tamże, s. 34–35.
[22] Tamże, s. 15–16.
[23] Tamże, s. 18.
[24] Tamże, s. 29.
[25] Tamże, s. 44.
[26] Tamże, s. 24.

ciasta[27]. W powieści znajduje się też pełen żartów językowych opis sytuacji z dzieciństwa jednej z córek pisarki, która stała się na tyle ważnym elementem powieściowej rodzinnej mitologii, że przytaczana jest także w innych książkach – z czułością dla dziecka, zrozumieniem dla jego małych dramatów:

> Od czasu do czasu mówiła [Madzia, zwana Magillą – E.O.]: „Idę w świat" – i wychodziła na korytarz z małym plecaczkiem, w którym umieszczała najpotrzebniejsze, jej zdaniem, do wędrówki rzeczy. Zabawa na tym miała polegać, by Mamidło ze łzami w oczach wybiegało za nią i mówiło: „Nie idź w świat, córeczko ukochana, co my tutaj bez ciebie poczniemy". Magilla mówiła: „A właśnie, że pójdę". Mama błagała: „Nie idź". I taka scenka trwała aż do chwili, gdy mama proponowała: „No skoro już musisz iść, to sprawdźmy przynajmniej, co masz w plecaku, czy czegoś nie będzie ci brakowało w tak długiej wędrówce". I wtedy Magilla wracała, wyrzucała zawartość plecaka na dywan, po czym okazywało się, że wielu niezbędnych rzeczy jej brakuje. Więc Magilla rozsądnie, tym razem, odkładała „pójście w świat" aż do właściwego wyposażenia plecaczka. Następny dzień wyglądał już inaczej[28].

Oprócz perypetii domowych pisarka przedstawia też szkolne przygody bohaterów z uwzględnieniem symptomatycznego dla tego środowiska komizmu sytuacyjnego i językowego. Rozbudowane wątki szkolne oscylują wokół relacji nauczyciel – uczeń oraz wokół niesprawiedliwego oceniania uczniów przez nauczycieli i poczucia krzywdy nastolatków. Przykładowo w *Agaton-Gagaton: jak pięknie być sobą* protagonistka opisuje reakcję nauczycielki, która odkrywa, że jeden z uczniów korzysta ze ściągi: „Kuba! – wrzasnęła nagle. – Wstań, proszę, i natychmiast pokaż mi, co masz między nogami! […]. Kuba wstał. Wyprostował się majestatycznie. Długie włosy odrzucił na ramiona i bardzo poważnie, choć trochę przekornie, zapytał: – Naprawdę? Chce pani wiedzieć, co mam między nogami?"[29]. Konflikt między uczniami a nauczycielami ilustruje także sytuacja, w której polonistka zarzuca zadziornej uczennicy starszej klasy, że nie napisała samodzielnie charakterystyki bohatera literackiego. Dziewczynka pisze wówczas charakterystykę mało sympatycznej nauczycielki:

> Nasza pani na pewno nie lubi swojej pracy, bo gdyby ją lubiła, to może czasami by jej oczy błyszczały i chciałoby jej się także nam coś ciekawego poopowiadać, a nie tylko rozbierać zdania i wyrazy oraz robić dyktanda, z których pożytek jest taki, że już nikt nie wie, jak co pisać, ale za to każdy marzy, aby zrobić taką reformę w ortografii, która nie krępowałaby naszej fantazji w robieniu błędów. Nie mogę zrozumieć, dlaczego nasza pani z polskiego nigdy nie nosi spodni, przecież to takie wygodne i modne. Zawsze natomiast ma spódniczkę, najczęściej wąską, oraz marynarkę, co w sumie nazywa się kostiumem. Chyba to teraz taka moda dla kobiet pracujących, które żadnej pracy się nie boją, a tej w szkole już najmniej, może z powodu wakacji, które gdzie indziej nazywają się urlopem i w szkole są długie. Jest to dziejowa konieczność, jak mówi tata, bo inaczej

[27] Zob. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003; Zob. też wyjaśnienie: http://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/obrzympala;4834.html [dostęp: 30.12.2016].

[28] M. Fox, *Firma Agaton-Gagaton*…, s. 110.

[29] Taż, *Agaton-Gagaton: jak pięknie być sobą*, s. 35.

> wszyscy nauczyciele by szybciej zwariowali niż normalnie. Pani nazywa się Bożena, jak moja ciocia, ale w niczym jej nie przypomina, no może tylko w tym, że też nie zna angielskiego, ale – w przeciwieństwie do cioci – nie chce się do tego przyznać, dlatego każe nam angielskie nazwy czytać po polsku, na przykład Ania z Avonlea (tak, jak napisane). Myślę, że pani wychowana była w innym systemie, czyli w takim, gdzie wszyscy się uczyli rosyjskiego i nikt tego nie lubił oprócz mojej mamy, która miała motywację, jak mówiła, a wszystko z powodu pana Dostojewskiego, którego książki chciała czytać po rosyjsku, co jej na dobre wyszło. Ale czego się nie robi dla facetów. Pani z polskiego mnie nie lubi i jest mi przykro z tego powodu, a najbardziej dlatego, że mnie posądza o kłamstwo, a wtedy mi się chce płakać i nie wiem już co mam zrobić, aby pani uwierzyła, że jest inaczej i że ja lubię podkłamywać trochę tylko, gdy opowiadam o swoich wakacyjnych przygodach. Robię to wtedy tylko po to, aby inni myśleli, że było fajniej niż było. Chciałabym, aby nasza pani z polskiego nie była na mnie zła, bo złość piękności szkodzi, a świat wcale nie jest taki zły, niech no tylko zakwitną jabłonie – jak śpiewa moja babcia Gienia, która wcale śpiewać nie umie z powodu słonia, który jej w dzieciństwie nadepnął na ucho i tak już zostało[30].

W najnowszej powieści Fox zatytułowanej *Idol* pojawiają się inne, równie ważne z perspektywy młodego odbiorcy, problemy: zauroczenie/zakochanie/miłość, inicjacja seksualna, zawód miłosny, fascynacja artystami i celebrytami, rozchwianie emocjonalne. Do trudnych problemów można zaliczyć także sprawy rodzinne (rodzeństwo, rodzina wielopokoleniowa, rodzina rozbita) oraz szkolne, na przykład ostrą wymianę zdań między nauczycielką matematyki i uczennicą (czy to bezczelność uczennicy, czy raczej jej bezradność – musi ocenić czytelnik). Fox uwzględnia również realia współczesności – problem braku prywatności w sieci, kreowanie sztucznych wizerunków, odpowiedzialność, nawet prawna, za zamieszczane w sieci materiały, wykorzystanie i rozpowszechnianie wizerunku jakiejś osoby bez jej zgody, Internet jako ważne źródło informacji (np. o osobach czy instytucjach), admiracja celebrytów/idoli.

Zakończenie

Ryszard Koziołek w książce *Dobrze się myśli literaturą* pisze o wartościach literatury, różnorodnych formach jej przekazu, bogactwie odmian języka i sposobach jego używania, a także o istnieniu wielkich książek, „silnych osobników", które „uporczywie replikują swoje treści i formy w sposób jawny bądź utajony"[31]. Przemyślenia badacza zapewne zaaprobowałaby Fox, której bliskie jest takie postrzeganie tekstów kultury. W zakończeniu tomu *Rozmowa z Miró* pisarka wyjaśnia, że jej twórczość wyrasta z głębokiej potrzeby ekspresji uczuć, wrażeń, namysłu nad wieloma ważnymi tematami, z poczucia sensu pracy w słowie, z przekonania o konieczności dzielenia się z czytelnikami własnymi przeświadczeniami na temat problemów nastolatek i nastolatków, ich relacji z rówieśnikami i dorosłymi, a także dzielenia się fascynacjami literackimi.

---

[30] Taż, *Batoniki Always miękkie jak deszczówka*, s. 59–60.

[31] R. Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 19.

Piszę zamiast.
Zamiast milczenia i zamiast wrzasku.
Piszę, bo co zapisane, to zaklepane.
Piszę, bo chcę poznać, kto we mnie siedzi i dokąd zdąża.
Piszę, bo mam do powiedzenia.

Piszę, bo lubię mozolną pracę, podobną do tej w kopalni,
wykopywanie słów i układanie ich w określony ramą
stosik[32].

W *Świętej Ricie od Rzeczy Niemożliwych* pisarka przekonywała: „mam ponoć łatwość pisania, co to jest machnąć pięć stron dziennie? […]. To prawda: do pracy mam niedaleko – z sypialni do biurka w gabinecie kilka kroków. Ale machanie przychodzi mi z trudem, ogromnym. Każde zdanie rodzi się powoli, słowa kołują, język mój bynajmniej giętkim nie jest, a jeśli komuś się takim wydaje, tym lepiej dla «komuś»"[33]. Autorka dzieli się z czytelnikami swoją pasją czytelniczą, stara się nakłonić młodzież do myślenia i odczuwania z wykorzystaniem literatury. Bohaterowie czytają, zwłaszcza poezję. Najwięcej cytatów jest w powieści *Niebo z widokiem na niebo*. Kinga i Artur wyszukują liryki, które korespondują z ich problemami, nastrojami, emocjami, przemyśleniami. Fox chce wzbogacić wiedzę młodych i starszych czytelników o poezji, więc na końcu książki znalazło się miejsce na słownik poetek i poetów, napisany jakby przez osiemnastoletniego miłośnika, odkrywcę i znawcę poezji polskiej i światowej (Leśmian, Norwid, Iłłakowiczówna, Plath, Dickinson i inni)[34].

Na podstawie lektury wybranych tekstów Fox można zbudować portret pisarki, która swoje pisarstwo w zakresie krytyki, felietonistyki, a przede wszystkim prozy dla młodego i dorosłego czytelnika traktuje jako pasję i zawód, a najpełniej wyraża siebie w poezji. Szczególnym laboratorium problemów i form są dla niej pisane od wielu lat dzienniki. Zwraca uwagę jej oczytanie i otwarcie na świat i ludzi. Bogatą twórczość Fox cechuje różnorodność problemów, zainteresowań i gatunków. Ona sama jest barwną osobowością, osobą empatyczną, erudycyjną humanistką o szerokich horyzontach i znakomitych umiejętnościach literackich, głęboko zanurzoną w katowickiej i polskiej kulturze[35]. Tworzy przekonujące światy przedstawione, opowiada ważne historie, odsłania tajemnice wewnętrznego świata bohaterek i bohaterów. Zostawia czytelnika z głęboko humanistycznym przesłaniem, co wynika z faktu, że wierzy w człowieka oraz możliwość rozwiązywania przez niego trudnych problemów. Jest także przeświadczona o roli miłości, empatii, kultury osobistej, literatury i sztuki w nawiązywaniu i podtrzymywaniu dobrych relacji w rodzinie, szkole, czy najszerzej w społeczeństwie.

---

[32] M. Fox, *Rozmowy z Miró*, Mamiko, Nowa Ruda 2011, s. 72.

[33] Taż, *Święta Rito od Rzeczy Niemożliwych*, Siedmiorόg, Wrocław 2005, s. 17.

[34] Zob. taż, *Niebo z widokiem na niebo*…

[35] Zob. M. Kisiel, *Starty i falstarty. „Ogrodnicy Północy"*, „Śląsk" 1998, nr 5, s. 72; A. Mrozik, *Akuszerki transformacji: kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Pro Cultura Litteraria: Instytut Badań Literackich, Warszawa 2012.

About Marta Fox's Prose – Selected Titles and Topics

Abstract

In the first part of my article I present the contemporary Polish writer Mara Fox, focusing on the diversity of her literary, critical and journalistic work, as well as on her wide engagement in the cultural life. In the main part of the text I elaborate on a selection of her novels for young adults. I comment mainly on their theme, construction and style. In the final part of the article I have given some statements on "thinking with literature".

Key words: Marta Fox, young adult books for girls, teenagers, difficult problems

Ewa Ogłoza – dr hab.; pracuje w Uniwersytecie Śląskim w Katedrze Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej; autorka książki *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena*. *O radości czytania* (Katowice, 2014) oraz kilkudziesięciu artykułów o problemach dydaktyki polonistycznej i literatury młodzieżowej.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.4

Agnieszka Miernik
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Tak się zdarza – o pisarstwie Ewy Nowackiej

W powieściach Ewy Nowackiej z adresatem młodzieżowym powstałych po 1989 roku obecne są dwie warstwy narracyjne: współczesna oraz mityczno-archetypowa[1]. Rzeczywistość przełomu XX i XXI wieku zderza się tu z pradawnymi opowieściami stanowiącymi źródło wiedzy o naturze człowieka. Wplecione w fabuły powieści m.in. słowiańskie i antyczne mity, prowokują młodego czytelnika do refleksji nad własnym losem, życiem wewnętrznym, współczesną egzystencją oraz przestrzeniami dawnej i współczesnej kultury. Niedorośli odbiorcy mogą odnaleźć w archaicznych historiach określone wzorce emocjonalne i wzorce zachowań oraz uniwersalne treści symboliczne[2]. Bohaterowie Nowackiej odbywają indywidualną podróż inicjacyjną na podobieństwo postaci mitycznych lub baśniowych, jednak ich osobisty mit kształtuje się w powszednich zmaganiach z codziennością. Pisarka wychodzi bowiem z założenia, że pełne odczucie i zrozumienie świata możliwe jest tylko dzięki umitycznianiu przeżyć i doznań, co oznaczałoby odtwarzanie w biografiach postaci tej samej trudnej wędrówki, jaką podejmował *homo viator* w celu

[1] Powrót do mitów, wplatanie pradawnych historii w tkankę fabularną utworów uobecnia się w prozie Nowackiej, zarówno w twórczości dla młodych, jak i dorosłych odbiorców. I tak w *Prywatnym życiu entu Szubad* „wątek sumeryjski (ok. poł. IV i III tysiąclecia p.n.e.) toczy się równolegle z XX-wiecznym wątkiem obyczajowym, rozgrywającym się w półświatku artystycznym. Prowadzone równolegle wątki są głosami dysharmonijnymi, sprzecznymi, a zderzenie dwóch odległych cywilizacji przynosi smutną konkluzję na temat XX-wiecznej rzeczywistości. Utwór charakteryzuje konstrukcja dwutorowa, w efekcie czego czytelnik ma do czynienia niejako z dwiema odrębnymi powieściami". A. Miernik, *O prozie literackiej Ewy Nowackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2010, s. 29.

[2] Wprowadzane w fabułę utworów mity podkreślają związki między minionym i obecnym, na co wskazała Danuta Świerczyńska-Jelonek, pisząc, że Nowacka „W sposób niezrównany potrafi łączyć świat dawny z obecnym, włączając w tekst współczesne baśnie, mity i legendy z czasów bardzo odległych. Tak przywołane opowieści są zawsze celnym komentarzem współczesności, znakomicie prezentują zdarzenia fabularne. Same w sobie stanowią piękny materiał literacki". Taż, *Różne światy powieści Ewy Nowackiej*, „Guliwer" 2004, nr 3, s. 5.

samopoznania i zbudowania silnego „ja”[3]. Literatura współczesna czerpiąca z topiki mitów, baśni, legend, dokonuje jej przemieszczenia w literacki świat przełomu XX i XXI wieku. Owo przemieszczenie powoduje, że warstwa symboliczna tekstu staje się jego drugim dnem, które czytelnik musi odkryć, by w pełni zrozumieć historię bohatera. Odbiorca poznaje zatem palimpsestową złożoność narracji, w której archaiczne praobrazy korespondują z obrazami nowoczesności i dekodują ją[4].

Powieści Nowackiej, odnoszące się do przesłania mitycznego, są przesycone refleksją nad ludzką egzystencją i zapraszają czytelnika do oglądu samego siebie z wielu perspektyw. Mit w jej prozie staje się narzędziem objaśniania psychiki ludzkiej i procesów w niej zachodzących. Pisarka, pozostaje wierna własnemu programowi literackiemu, zgodnie z którym literatura powinna zmierzać do przedstawienia świata w najbardziej rzeczywistej postaci, jednak w stałym odniesieniu do różnorodnej symboliki kulturowej, bez której niemożliwe wydaje się pełne opisanie współczesności. W wywiadach podkreśla także, że ma ambicję zajmowania się zwykłymi ludźmi, że zmierza do wiernego opisywania pewnych zjawisk, wydarzeń, postaw, które są charakterystyczne tu i teraz i jeżeli nie zostaną zapisane, przepadną[5].

Jej propozycja rozwiązywania problemów nie jest, jak mówi, „ładna, ani optymistyczna, jest to po prostu życiowe – tak się zdarza”[6]. Przesłanie kulturowe dedykuje tym młodym ludziom, którzy doświadczyli w osobistym życiu porażek, czują się zagubieni i bezradni, tym, którzy przeżyli głębokie rozczarowanie uczuciowe prowadzące do załamania wiary w ideały. Obrazy literackie mogą pomóc im w przepracowaniu problemów i w tym tkwi ich wartość terapeutyczna. Maria Molicka pisze, że „wiedza narracyjna wzbogaca wiedzę o świecie, a także służy tworzeniu struktury „Ja”, która określa sens egzystencji, kształtuje osobisty mit”[7].

Źródłem pisarstwa Nowackiej są najczęściej autentyczne wydarzenia, realistyczne postaci i miejsca, a respektowanie codziennego życia człowieka w jego naturalnym środowisku pozwala umiejscowić jej twórczość w granicach „małego realizmu”, poszukującego dla siebie miejsca w kulturowym, zakorzenionym w praktykach symbolicznych, bycie. Powieściowy świat przedstawiony znajduje punkt odniesienia w doświadczeniach autorki, sytuacjach, które ją zaintrygowały i zmusiły do refleksji. W procesie twórczym Nowacka wychodzi od faktu, naocznego zdarzenia i umieszcza go w powieściowej rzeczywistości, to on staje się inspiracją konkretyzującą się w obrazach literackich:

> Zarówno jeśli chodzi o powieści historyczne, jak i obyczajowe ja wychodzę od czegoś co jest realną prawdą, coś co sama przeżyłam, widziałam, coś co ustawiło moją wyobraź-

[3] Zob. J. Campbell, *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przeł. I. Kania, Znak: Signum, Kraków 1004; tenże, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

[4] Zob. A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1992; taż, *Od form prostych do arcydzieła: wykłady*, *prezentacje*, *notatki*, *przemyślenia o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2008.

[5] Zob. B. Nosal, *Tworzę literaturę zwykłego dnia*, „Przegląd Kulturalny” 1983, nr 4, s. 11.

[6] I. Bolek, *Przymiarki do dorosłości*, „Nowe Książki” 1997, nr 11, s. 67.

[7] M. Molicka, *Biblioterapia i bajkoterapia*, Media Rodzina, Poznań 2011, s. 236.

nię. Muszę odbić się od jakiegoś konkretu, tym konkretem będzie ślub konkordatowy, jakiś stary człowiek, którego widziałam u znajomych, a który tęsknił za swoim zostawionym domem i ogrodem. Pomysły rodzą się pod wpływem czegoś konkretnego[8].

W powieści *Miłość*, *psiakrew* pisarka łączy perypetie miłosne współczesnych nastolatków z niezapomnianymi, kultowymi historiami miłosnymi, swoistymi wzorcami kulturowymi. Ich podsumowaniem jest opowieść o Alkestis i Admet nawiązująca do mitu o Orfeuszu i Eurydyce. W miłości pradawnych kochanków piękno zmysłowe integruje się z duchowym prowadzącym na wyższe poziomy świadomości, inspirującym do działania, wysiłku. Mityczną historię o bezgranicznym poświęceniu zakochanych dedykuje Nowacka tym wszystkim, którzy zatracili obraz i pragnienie bezinteresownego, szczerego uczucia, wiarę w dobroć i sens poświęcenia.

Negatywna inicjacja w dorosłość, będąca udziałem powieściowych nastolatków, doprowadziła do ich głębokiego zranienia, samotności, zagubienia. Alternatywą dla powyższej sytuacji jest w utworze kulturowy zwrot w stronę archetypicznych wzorców, wskazujących, iż byt jest ze swej natury złożony, jasne aspekty istnienia łączą się z mrocznymi, dopełniają się wzajemnie, warunkują harmonię. Wkraczając w przestrzeń wielkiej miłości, ocieramy się o cierpienie, pragnienie życia znajduje antytezę w unicestwieniu i smutku, a umiejętność pogodzenia tych przeciwieństw decyduje o pomyślnej egzystencji, o poczuciu spełnienia. Alkestis oddała życie za ukochanego, a jej szlachetne i bezinteresowne uczucie poruszyło samych bogów, którzy zdecydowali się zwrócić ją zrozpaczonemu Admetowi.

Nowacka konfrontując historię współczesną z mitycznym obrazem, stawia w krytycznym świetle niedojrzałych uczuciowo nastolatków, mylących zakochanie z miłością. Narrator demaskuje powierzchowność ich uczuć i pokazuje jak, „fascynacja zamieniła się w powszedniość, szarość, nudę i zwyczajność. Zakochani nie wracają do wspomnień, są pewnie zdziwieni, że kiedyś […] nie mogli bez siebie żyć”[9]. Wiola przerażona obowiązkami żony i matki, szarą codziennością i brakiem perspektyw materialnych, szybko znajduje nowego adoratora, który potrafi wypełnić pustkę duchową namiastką materializmu. Narrator ironicznie komentuje postawę bohaterki: „Wiola nikogo nie oszukuje. Kochała Daniela? Kochała. Kocha Mariusza? Kocha. To o co chodzi? Nosi koronkowe body, bransoletkę z białego złota

[8] Inspiracją do napisania powieści *Wyśnione*, *skłamane* były losy dziewczyny, która mieszkała w domu pisarki. Z kolei powieść *Może nie*, *może tak* zrodziła się pod wpływem zasłyszanej w czasie spaceru rozmowy dwojga młodych ludzi. Pisarkę, jak wyznała w wywiadzie, „poruszyła prawdziwość uczuć i emocji. *Może nie*, *może tak* to zapis moich przypuszczeń o tym, co było przedtem i co było potem”. Natomiast zamysł napisania utworu *Dzień*, *noc*, *pora niczyja* powstał podczas wizyty pisarki w małym mieście, o czym mówi: „Dostałam kwaterę przy bocznej ulicy. Po drugiej stronie miałam ogród, opuszczony, zaniedbany, w głębi stary, rozpadający się budynek. Wieczorem nie zapalano tam światła, mieszkańcami było troje starych ludzi, którzy z domu wymykali się chyłkiem, w ogóle zachowywali się osobliwie. Jako dziennikarz miałam prawo pójść i zapytać, dlaczego tak właśnie było – pisarzowi tego nie wolno. Skazana jestem na wyobraźnię, mogę nie mieć racji, ale muszę sama dopowiadać sobie treści rzeczy, które widzę, które mnie zainteresowały”. Wywiad z Ewą Nowacką przeprowadzony w Warszawie w dniu 10.03.2004.

[9] E. Nowacka, *Miłość*, *psiakrew*, Ossolineum, Wrocław 2001, s. 118.

i dotyka skóry kryształowym koreczkiem zamykającym flakon kosztownych perfum”[10]. Daniel tymczasem uświadamia sobie, że Wiola nie ma nic wspólnego z obrazem idealnej kochanki, romantycznej Julii, o której marzył: „Daniela nie boli zdrada, aż dziwne, że tak obojętnie ogląda poczynania żony, nie czuje żadnej więzi z rudowłosą, z pewnym zażenowaniem przypomina sobie fascynację, odurzenie, pożądanie. Czy to naprawdę on oddałby bez namysłu życie, gdyby ona kazała je oddać? Czy to rzeczywiście ta sama dziewczyna, którą pocałował chłodną, marcową nocą pośród nisko ścielącej się mgły?”[11]. W finale to Daniel, rozczarowany mąż i młody ojciec, odnajduje wewnętrzną siłę, by zaopiekować się synkiem, od którego odwróciła się młoda matka.

W powieści *Małe kochanie*, *wielka miłość*[12] Nowacka również odnosi się do problemu infantylnego zakochania oraz niechcianej ciąży nastolatki. Młodzi bohaterowie szybko rozczarowują się sobą, a dziecko zupełnie ich dzieli. O takiej sytuacji, jako współczesnej ironicznej parafrazie mitu o Orfeuszu i Eurydyce, Zenon Waldemar Dudek pisze: „[Orfeusz – A.M.] niósł w sobie idealne wyobrażenie ukochanej, które odpowiadało tej dobrej, piękniejszej części Eurydyki, ale nie obejmowało całej jej istoty. Jego idealna część połączyła się z jej idealną częścią i ich miłość stała się wielkim ideałem. Zabrakło realnego widzenia partnera. Miłość umiera, jeśli nadmiernie idealizuje się obiekt”[13]. Nastolatkowie wcielają się w role mitycznych kochanków, lecz są zbyt niedojrzali, aby dostrzec i zaakceptować negatywny aspekt zarówno własnej, jak i cudzej osobowości, by zmierzyć się z ograniczeniami, wadami i mimo wszystko kochać. Nowacka stara się zatem uświadomić czytelnikom, że przejście od romantycznych ekscytacji do trwałej miłości jest niełatwą drogą ludzi odważnych, gotowych do poznania najmroczniejszych zakamarków własnej osobowości.

Przemieszczony obraz mitycznych kochanków odnajdujemy także w powieści *As w rękawie*[14] ukazującej losy młodych bohaterów na tle zmieniających się realiów ekonomiczno-społecznych lat 90. Współczesna ukochana to niemądra, naiwna i spragniona politury wielkiego świata dziewczyna z małego miasteczka, nie darzona sympatią przez narratora zachowującego wobec niej chłodny dystans[15]. Celem życia bohaterki jest związek ze starszym sklepikarzem, który zaspokoi jej materialne potrzeby. Pisarka krytykuje tu małżeństwo z pobudek materialnych, który to temat podjęła również Marta Fox w utworze *Paulina doc.* Nowacka polemizuje z wizją Fox, która, jej zdaniem, przedstawia młodym czytelnikom szczęśliwą baśń o Kopciuszku

[10] Tamże, s. 145.

[11] Tamże, s. 145.

[12] E. Nowacka, *Małe kochanie*, *wielka miłość*, Siedmioróg, Wrocław 1999.

[13] Z. W. Dudek, *Psychologia mitów greckich*, Eneteia, Warszawa 2013.

[14] E. Nowacka, *As w rękawie*, Siedmioróg, Wrocław 1997.

[15] Pisarka w jednym z wywiadów otwarcie przyznała się do niechęci wobec bohaterki: „A dlaczego jej nie lubię – bo jest niemądra, nie odpowiada mi jej ogląd świata, obcy mi jest taki rodzaj wrażliwości. Zresztą, czy pisarz musi lubić swego bohatera? Chroniąc go nadmiernie, często ponosi artystyczną klęskę. Nie widzę powodu, bym – jak niektórzy autorzy – miała kucać przed smarkatą, której jedyne atuty to uroda i apetyt na życie. Dostrzegam te walory, ale ani myślę się nimi zachwycać”. I. Bolek, *Przymiarki do dorosłości*…, s. 66.

odnajdującym spełnienie w związku z dziadkiem dziecka[16]. Nowackiej nie satysfakcjonuje takie rozwiązanie fabularne, daleka jest od uproszczeń i powierzchownych zakończeń. Odbiorca przeczuwa, że związek Doroty ze starszym mężczyzną będzie wyzwaniem dla dziewczyny.

Powieść Nowackiej jest celną diagnozą obyczajowych i kulturowych przemian społecznych dokonujących się u schyłku XX wieku. Czytelnik mierzy się z prowokacyjnym, gorzkim przesłaniem, że współczesny człowiek sprowadza potrzeby psychiczne do relacji pozbawionych wyższych uczuć i zastępuje je interakcjami czysto zmysłowymi uwarunkowanymi pobudkami materialistycznymi. Grzegorz Leszczyński zwrócił uwagę na dwubiegunowość potraktowania tematu przez Fox i Nowacką wynikającą przede wszystkim z różnic pokoleniowych, „zatem odmiennych doświadczeń, perspektyw postrzegania świata i człowieka"[17]. Nowacka nie kończy powieści happy endem charakterystycznym dla gatunków romansowych i w przeciwieństwie do Fox ukazuje smutne konsekwencje decyzji nastolatków. Trafną opinię badacza potwierdzają słowa pisarki: „Ja musiałam to młodym powiedzieć, bo może zbyt mało im mówimy od siebie i o sobie, o nas, rodzicach i dziadkach, a zbyt często ustawiamy się w roli kumpla poklepującego po ramieniu gestem bezkrytycznej akceptacji"[18].

W prozie Nowackiej obecna jest także refleksja nad relacjami między matką a córką w odwołaniu do mitycznego związku Demeter i Kory. Matka mityczna jest wierna naturze kobiecej, pomnażaniu i odradzaniu życia, pozostaje w pierwotnych relacjach z córką i w odpowiednim momencie pozwala jej odejść. Rozłączenie nie oznacza jednak zerwania więzi, są one bardzo silne, co mit konkretyzuje w obrazie ponownego spotkania bohaterek i wyłonienia się Kory z podziemi. Od wieków związek między kobietami był relacją pokoleniową, odnoszącą się do przekazywania doświadczeń, wiedzy życiowej, mądrości, praw natury. W dawnych kulturach pomiędzy kobietami istniały silne więzi, starsze kobiety chroniły młode dziewczęta, roztaczały nad nimi opiekę, sprawowały władzę nad córkami, wnuczkami, troszczyły się o ich szczęście, przygotowywały je do przeobrażeń wpisanych w naturalny rozwój kobiety, były silne i potrafiły tę siłę przekazać dzieciom[19].

W powieściach *Małe kochanie*, *wielka miłość* oraz *Miłość*, *psiakrew* matki dorastających córek okazują się słabe, niezdolne do zapewnienia im mądrej i odpowiedzialnej wolności, która rozwija i wprowadza na ścieżkę osobowego rozwoju. Matka

[16] Anna Maria Krajewska wyraża przekonanie, że bohaterka Nowackiej realizuje syndrom Potulnej, „który w wielkim uproszczeniu można ująć jako kombinację dwóch motywów: małżeństwa z przyczyn materialnych i ceny, jaką się za nie płaci". Krajewska jest sceptyczna wobec decyzji Doroty, jej zdaniem należy się zastanowić „jak długo wytrzyma w urządzonym przez siebie raju. Rozwód wydaje się nieuniknionym, dalszym ciągiem tej historii, bo trudno liczyć na to, że małżonek taktownie usunie się ze sceny życia po zapewnieniu bohaterce egzystencji wolnej od trosk materialnych". Taż, *Syndrom „Potulnej"*, „Guliwer" 1997, nr 6, s. 33.

[17] G. Leszczyński, *Kompleks mentora. Powieść dla młodzieży u schyłku tysiąclecia*, [w:] *Sezamie otwórz się*, red. A. Baluch, K. Gajda, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2001, s. 52–65.

[18] I. Bolek, *Przymiarki do dorosłości*…, s. 24.

[19] Zob. C.P. Estés, *Biegnąca z wilkami*. *Archetyp dzikiej kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Zysk i s-ka, Poznań 2015, s. 240.

Wioli (*Miłość*, *psiakrew*) wyraża zgodę na ślub nieletniej córki, najważniejszym argumentem w tej trudnej decyzji jest dla niej opinia ogółu, stwierdza, „ja plotek nie lubię, ludzkiego gadania się boję, po co byle kto miałby sobie język strzępić”[20]. Z kolei matka Magdy (*Małe kochanie*, *wielka miłość*) straciła kontrolę nad córką, pozwala jej na intymne spotkania z chłopakiem we własnym domu i choć czuje zażenowanie, nie potrafi postawić córce koniecznych granic, ustępuje kosztem własnej wolności[21]. Córka dominuje w relacjach z matką, nie respektuje jej uczuć i pragnień, jest przekonana, że matka musi żyć według jej planu i wymagań. Matka ulega córce, schodzi z drogi przewodniczki, zatem kulturowy, hierarchiczny wzorzec Demeter – Kora zostaje odwrócony, a konsekwencje powyższego postępowania są tragiczne dla wszystkich kobiet, również dla dziecka Magdy. Słaba i zdezorientowana matka, wychowuje pogubioną w meandrach życia córkę, która ostatecznie odwraca się od własnego dziecka. Bohaterki Nowackiej porzucają dzieci oraz przegrywają jako kobiety i matki: Wiola zostawia synka pod opieką ojca, Magda oddaje córkę matce. Postawę Magdy pisarka komentuje następująco: „Jeżeli Magda wywiezie małą za granicę, zostanie ukarana kochająca ją babcia. Oleńka nie zna i nie kocha swej biologicznej matki – cokolwiek się stanie, będzie to z krzywdą dla dziecka. Maryla i Oleńka są ofiarami Magdzinej nieodpowiedzialności, dwie istoty najmniej winne, których nikt nie pytał, czy tego chcą”[22].

Powieść *Małe kochanie*, *wielka miłość* kończy Nowacka smutną refleksją, „Dobry Boże, czy taka powinna być historia matki dziewczyny, która nie wiadomo dlaczego sama postanowiła zostać matką?”[23]. Dzieje się tak dlatego, że dziewczęta jeszcze same nie ukształtowały własnej tożsamości, nie dopełniły procesu inicjacji w dorosłość i zbyt wcześnie skazały się na macierzyństwo. Motyw niedojrzałego macierzyństwa jest problemem odwiecznym i uniwersalnym, na co zwraca uwagę w interpretacjach psychoanalitycznych baśni Jadwiga Wais, twierdząc, że przypadkowy ślub i ciąża młodziutkiej dziewczyny, która nie zdążyła przekroczyć progu między dzieciństwem a dorosłością, ma od wieków istotne konsekwencje dla jej rozwoju osobowego. Tymczasem współcześni psychologowie depresję poporodową młodej matki, „sprowadzają przede wszystkim do aspektu empirycznego, na przykład do tego, jak wygląda i jak zachowuje się po urodzeniu dziecka. Nie zajmują się jej stanem ducha w latach poprzedzających ciążę i poród. Nie zajmują się najważniejszą kwestią, czy młoda kobieta, przy pomocy własnej matki lub innej mądrej osoby, przeszła proces inicjacji do roli matki”[24].

---

[20] E. Nowacka, *Miłość*, *psiakrew…*, s. 73.

[21] Grzegorz Leszczyński, zwracając uwagę na nieprawidłową przestrzeń relacji między matką i córką, pisze, „matka nie wie, jak zachować się wobec dokonującej się inicjacji erotycznej. Sprawa rozbija się o drobiazgi: jak spojrzeć, jak przejść przez przedpokój, by swoją obecnością nie uświadomić tym, którzy chcą być sami, że sami wcale nie są. O co zapytać, gdy córka wraca późno”. Tenże, *Twarzą w twarz*, „Guliwer” 1998, nr 1, s. 34.

[22] I. Bolek, *Przymiarki do dorosłości…*, s. 66.

[23] E. Nowacka, *Małe kochanie*, *wielka miłość*, s. 151.

[24] J. Wais, *Ścieżki baśni*. *Symboliczne wędrówki do wnętrza duszy*, Eneteia, Warszawa 2006, s. 205.

Młode dziewczęta pozbawione wzorca mądrej Demeter nie potrafią wychować swoich dzieci, uciekają przed istotą macierzyństwa, wpadają w pułapki fałszywej wolności bez zobowiązań i odpowiedzialności. Diagnoza rzeczywistości dokonana przez pisarkę jest bliska spostrzeżeniom Jamesa Hillmana, który zwraca uwagę na spłycanie przez współczesnego człowieka przestrzeni relacji osobowych ocenianych wyłącznie przez pryzmat materialny lub optykę aktów seksualnych[25]. W powieści *As w rękawie* Nowacka pisze

> […] ten model życia podsuwają także telewizyjne seriale i filmy, nie wspominając już o powieściach opatrzonych logo „miłość" lub „pożądanie". Bądź piękna, zadbana i kusząca, a może się zdarzyć, że staniesz się właścicielką pałacu z basenem w przecudownym ogrodzie, dostaniesz to wszystko jako dodatek do zakochanego młodzieńca, który ci wsunie na palec pierścień z imponującym brylantem. Świat przedstawiony w ten sposób jest do ogarnięcia najbardziej ograniczonym umysłem, bogactwo i uroda pełnią rolę wartości nadrzędnych[26].

Młodzi ludzie wychowani według powyższego modelu są zdaniem pisarki zupełnie nieprzygotowani do mądrej i odpowiedzialnej egzystencji i pozostają wiecznymi dziećmi (Jungowski *puer aeternus*/*puella aeterna*), komplikują życie sobie i bliskim, nie znajdują spełnienia i nie potrafią wejść na wyższy poziom rozwoju psychicznego.

Przedmiotem zainteresowań autorki *Asa w rękawie* są również pozytywne portrety matek, babek, córek, sióstr utrwalone w powieści *Emilia z kwiatem lilii leśnej*[27]. W miarę rozwoju zdarzeń pogłębiają się ciepłe relacji między kobietami. Nastoletnia Emilia znajduje wsparcie i zrozumienie w domu rodzinnym, a rolę szczególną pełni w jej życiu babcia[28], będąca uosobieniem praobrazu Wielkiej Matki: mądrej przewodniczki, która nie utraciła kontaktu z instynktowną psychiką i może wpływać na inne kobiety, ucząc je poszukania siły w mocy intuicji. Historię nieszczęśliwej miłości nastoletniej bohaterki łączy Nowacka ze słowiańskimi mitami uświadamiającymi czytelnikom ambiwalencję wpisaną w archetyp kochanków (animy/animusa), konieczność pielęgnowania i rozwijania więzi uczuciowych, potrzebę patrzenia w przyszłość, w której jest nadzieja na realizację miłości[29]. Emilia dojrzeje

---

[25] Zob. J. Hillman, *Kod duszy. W poszukiwaniu charakteru człowieka i jego powołania*, przeł. J. Korpanty, Larum, Warszawa 2014, s. 196–203.

[26] E. Nowacka, *As w rękawie*, s. 64.

[27] Taż, *Emilia z kwiatem lilii leśnej*, Siedmioróg, Wrocław 1995.

[28] Zwróciła na to uwagę Hanna Lebecka, pisząc, że to właśnie babcia „zna miarę rodzinnego honoru – wie, co przystoi, a co i w jakiej sytuacji nie przystoi. Babcia wie, że najmłodsza w rodzinie córka naprawdę widzi domowego krasnala i nie lekceważy jej dziecięcej wyobraźni; więcej wyobraźnię domowników potrafi ożywić świadomością przeszłości i wartością tradycji". Taż, *Bożęta i Emilia*, „Nowe Książki" 1996, nr 1, s. 111.

[29] Hanna Lebecka przekonuje, że z powieści można „wyczytać przekonanie autorki o zachowanych nadal właściwościach kulturotwórczych słowiańskiej mitologii.[…]. Sięgając do dawnych słowiańskich wierzeń, odnalazła ich poetycko-baśniowe ślady w dzisiejszej rzeczywistości. Wykorzystując tradycję i realia współczesne, wprowadziła nową jakość literacką, która odwołując się do emocji, przypomina młodym czytelnikom o rodzimej tradycji i kulturze. Utopce, strzygi, zmory – demony uosabiające ludzkie lęki, ale i przyjazne ludziom ubożę-

do nowego uczucia, przezwycięży pierwszy zawód miłosny i otworzy się na nowe doświadczenia.

Walorem utworów Nowackiej, powstałych po 1989 roku, jest dzielenie się pisarki z młodymi czytelnikami własnymi doświadczeniami, a także pokazanie im, że pradawne opowieści mają istotne właściwości kulturotwórcze. Mity, które od wieków towarzyszyły człowiekowi i wyjaśniały mu zawiłości natury ludzkiej i tajemnice świata, są w tej prozie kluczową narracją tożsamościową. Dzięki niej bohaterowie, żyjący w nowoczesności, w której upada wiele klasycznych ideałów i wartości, są w stanie odbudowywać je, kultywować i przekazywać dalej. We współczesnej rzeczywistości indywidualność bywa represjonowana, a młodzi ludzie poddają się dyktatom łatwych mód, sądzą bowiem, że łatwiej oznacza lepiej, korzystniej, szybciej. Twórczość Nowackiej w zdecydowany sposób obala te złudzenia.

„It so happens" – about writing of Ewa Nowacka

Abstract

Ewa Nowacka occupies an important place among the contemporary Polish writers and her prose works for young recipients, extensive as far as various subjects and genres are concerned, contain many inventive, unique concepts and writing ideas. Nowacka is, first of all, the author of novels of manners and historical ones, in which the writer presents her imagination, her aspiration for the reconstruction of life of manners, cultural life, concern for noticing concrete things, details, which are the background of experience of a young character who struggles with eternal, archetypical problems, the universalism and psychologism of which is the strong point of the author's writing. The recipient of Ewa Nowacka's works notices that characters create their destiny through ordinary struggle, that it is necessary to mythologize the existence in order to understand the world.

Key words: literature of manners, myth, archetype, literature for young people, reader

Agnieszka Miernik – adiunkt w Instytucie Edukacji Szkolnej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, pracuje w Zakładzie Literatury i Kultury Języka, doktor nauk humanistycznych. Prowadzi zajęcia z biblioterapii i literatury dla dzieci. Autorka monografii *O prozie literackiej Ewy Nowackiej* (2010), *Domeny wyobraźni: Andersen i Jung* (2015), *Codes of Childhon,* (2016), *Words and sound that heal in literature and music In therapy and education of younger chidren* (2017), współredaktora pracy zbiorowej *Słowo Dziecko – Edukacja. Aspekty literackie, językowe, aksjologiczne i pedagogiczne* (2015). Napisała kilkadziesiąt artykułów na temat polskiej i obcej prozy dla młodego odbiorcy oraz biblioterapii.

ta, czy pełne zwodniczego uroku rusałki […]. Pisarka pozwala poznać je czytelnikowi bliżej, wejrzeć w ich naturę, uchwycić tajemnicze cechy ich bytu, wiążące je z ludzkimi losami. Świat słowiańskiej wyobraźni, odległy już, popadający w zapomnienie, […] okazał się w ujęciu Nowackiej zadziwiająco bogaty i barwny. Każda z siedmiu części książki (np. Demony domowe, Demony leśne, Demony z zaświatów) prezentuje po kilka postaci, które obrazują treści symboliczne, pozostają indywidualnościami w swym kształcie osobowym i w swym mrocznym, złowrogim bądź też przeciwnie – przyjaznym i życzliwym charakterze". Taż, *Bożęta i Emilia*, s. 111.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.5

Karolina Jędrych
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Przesunięcie centrum świata i ucieczka na wieś w *Febliku* i *Wnuczce do orzechów* Małgorzaty Musierowicz[1]

Pisanie Poznania

Zacznijmy od stwierdzenia bardzo subiektywnego, a więc niemieszczącego się w stylistyce artykułu naukowego. Małgorzata Musierowicz napisała dla mnie Poznań. To dzięki *Szóstej klepce*, *Kłamczusze*, *Opium w rosole* czy *Noelce* poznałam stolicę Wielkopolski. Dzięki *Pulpecji* oraz *Dziecku piątku* – okolice Poznania. Nigdy nie byłam na Jeżycach, osiedlu Norwida, Winogradach, Sołaczu czy nad Jeziorem Maltańskim, ale dzięki Musierowicz nazwy tych miejsc są mi znane, bliskie, oswojone. Ten książkowy Poznań z serii wydawanej od 1977 roku, której nazwa *Jeżycjada*[2] została utworzona od dzielnicy Jeżyce, stał się jednym z moich literackich miejsc bezpiecznych, zaś rodzina Borejków i jej przyjaciele są od lat także moimi dobrymi znajomymi. W pewnym momencie życia trudno mi było sobie nawet wyobrazić, że są postaciami fikcyjnymi i żyją w fikcyjnym świecie.

Moja niewiara w Poznań bez Borejków podzielana jest przez grono miłośniczek i miłośników powieści. Joanna Szczęsna pisała: „Zgodność literackiej wizji z realiami sprawdziły dziesiątki czytelniczek, które specjalnie przyjeżdżają do Poznania, żeby przejść przez most teatralny, zajrzeć do gmachu Opery, pójść na rondo Kopernika i oczywiście na Roosevelta 5"[3]. Dorota Szczerba we wstępie do szczególnego przewodnika po Poznaniu powtórzyła ten ciekawy fakt: „[…] czytelnicy przyjeżdżają do

[1] Na temat *Wnuczki do orzechów* oraz *Feblika* powstały – oprócz tego – dwa artykuły mojego autorstwa, które są w druku. Pierwszy z nich *„Pamiętajcie o ogrodach…" Obrazy wsi w Febliku Małgorzaty Musierowicz* powstał na bazie referatu wygłoszonego na konferencji „(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży" (Katowice, 24–25.11.2016 r.). Drugi nosi tytuł *Obraz starości i śmierci w renesansowym świecie Małgorzaty Musierowicz*. Wszystkie trzy teksty uzupełniają się, będąc trzema różnymi spojrzeniami na ostatnie powieści poznańskiej autorki.

[2] Ciekawostka – od 20 kwietnia 2015 r. znak słowny *Jeżycjada* jest znakiem zastrzeżonym. W. Mrozek, *Szczawińska nie może wystawiać „Jeżycjady". Musierowicz zastrzegła znak towarowy*, http://wyborcza.pl/1,75410,18324877, szczawinska-nie-moze-wystawiac-jezycjady-musierowicz-zastrzegla.html [dostęp: 27.02.2017].

[3] J. Szczęsna, *„Jeżycjada" czyli świat według Musierowicz*, [w:] S. Frycie, *Małgorzata Musierowicz*, Wydawnictwo WSP TWP, Warszawa 2002, s. 188.

Poznania w swoistych pielgrzymkach oglądać na Roosevelta 5 dom z wieżyczką"[4]. Słowa Szczęsnej i Szczerby potwierdzają wypowiedzi czytelników *Jeżycjady*: „Może sobie Pani mówić, że Borejkowie nie istnieją, ja tam swoje wiem"; „Nie wierzę, że Borejkowie i spółka nie są obywatelami obdarzonymi PESEL-ami i NIP-ami"[5].

Szczególny przewodnik, o którym wspomniałam wyżej, nosi tytuł *Poznań Borejków. Spacer z bohaterami powieści Małgorzaty Musierowicz* i stworzony został z myślą o osobach odwiedzających stolicę Wielkopolski w celu odbycia spaceru śladami bohaterów *Jeżycjady* oraz o tych, które z różnych względów nie mogą odwiedzić Poznania. W przewodniku znajdziemy mapy, cytaty z książek i oczywiście zdjęcia kolejnych kamienic, placów, budynków użyteczności publicznej. Próby stworzenia takich przewodników online podejmowali też sami fani *Jeżycjady*. Ich blogi[6] są jeszcze dostępne w Internecie, aczkolwiek od kilku lat nie były aktualizowane. Pozostają mimo tego ciekawym świadectwem recepcji twórczości Musierowicz, pewnej tęsknoty jej fanów za konkretyzacją miejsc opisanych przez autorkę.

Miłośnicy *Jeżycjady*, do których zaliczam także autorów *Poznania Borejków*, próbowali odnaleźć miasto, które nie istnieje. Nie ma takiego miejsca, w którym mieszka rodzina Borejków, występuje ono wyłącznie w powieściach. W przypadku Musierowicz czytelnicy nie odgraniczają jednak tak zdecydowanie fikcji literackiej od rzeczywistości. Świadczą o tym nie tylko poszukiwania rodziny Borejków i zakątków z nimi związanych, ale także fakt, że ich kamienica została naniesiona na mapę Google Poznania[7]. Dodajmy, że nie pierwszy raz w przestrzeni rzeczywistej pojawiają się informacje o miejscach i postaciach wykreowanych przez pisarzy. W Warszawie znajdziemy na przykład tablicę upamiętniającą miejsce, w którym pan Zagłoba walczył z małpami, a w drodze na plac Zamkowy możemy natknąć się na tablicę informującą, że w domu, na progu którego stoimy, mieszkał Ignacy Rzecki.

Postacie literackie żyją swoim osobliwym życiem obok nas, w naszych miastach, po sąsiedzku. Chodzimy przecież tymi samymi ulicami, co one, robimy zakupy w tych samych sklepach, ruszamy z tych samych dworców. Umberto Eco w eseju *Lasy możliwe* napisał: „W kontakcie z dziełem fikcji literackiej obowiązuje jedna podstawowa reguła: czytelnik musi po cichu zgodzić się na fikcyjność dzieła, zgodę taką Coleridge nazwał «zawieszeniem niewiary». Czytelnik musi wiedzieć, że opowiadana historia jest dziełem wyobraźni, ale nie może przyjąć, że pisarz opowiada kłamstwa"[8]. Okazuje się jednak, że „[…] kiedy czytamy dzieło fikcji, zawieszamy naszą niewiarę jedynie w niektórych kwestiach"[9]. W przypadku wiernych czytelników cyklu *Jeżycjada* to zawieszenie niewiary jest niewielkie. Osoby zżyte z tymi

[4] D. Szczerba, *Wstęp*, [w:] *Poznań Borejków. Spacer z bohaterami powieści Małgorzaty Musierowicz*, Media Rodzina, Poznań 2004, s. 9.

[5] J. Szczęsna, *Musierowicz Małgorzata. Jeżycjada*, http://wyborcza.pl/1,75248,138475.html [dostęp: 27.02.2017].

[6] Zob. http://musierowicz.blox.pl i http://swiatjezycjady.blox.pl/ [dostęp: 21.02.2017].

[7] Dokładniej kamienica przy Roosevelta 5 została opatrzona nazwą: „Kamienica Borejków – bohaterów cyklu literackiego *Jeżycjada* Małgorzaty Musierowicz".

[8] U. Eco, *Lasy możliwe*, [w:] tegoż, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak", Kraków 2007, s. 92.

[9] Tamże, s. 95.

powieściami podchodzą do kolejnych tomów i opisywanych w nich wydarzeń bardzo emocjonalnie. Wystarczy przeczytać wypowiedzi czytelników o ostatnich powieściach z cyklu na portalach Lubimy Czytać[10] czy Biblionetka[11]. Przebija z nich żal do Musierowicz o kilka rzeczy, np. niedzisiejszość autorki i kreowanych przez nią postaci nastolatków, zrzędliwość Ignacego Borejki, zatracenie klimatu „starej" *Jeżycjady* (tej z czasów PRL-u), powielanie schematów fabularnych oraz przeniesienie akcji ze znanego Poznania na wieś, która do tej pory pojawiała się w serii epizodycznie. Co ciekawe, po wyliczeniu wad najnowszych powieści, pojawiają się także zapewnienia, że pisane przez Musierowicz książki nadal są ciepłe, pogodne, opowiadają o dobrych ludziach i pięknym świecie. Ze względu na liczone w setkach opinie czytelników o najnowszych powieściach tej autorki, przytoczę tylko dwie z nich, odzwierciedlające tendencje, o których była mowa wyżej.

Użytkownik (a raczej użytkowniczka) serwisu Lubimy Czytać o nicku Koralina, napisała w opinii z dnia 14 lutego 2016 r.:

> Dzięki lekturze *Wnuczki do orzechów* miałam niewątpliwą przyjemność zagościć znowu, choć na kilka chwil, u rodziny Borejków […]. Z całą pewnością chcę więcej takich wizyt – działają antydepresyjnie, rozjaśniając szarą codzienność![12]

Natomiast czytelniczka o nicku Savon 7 listopada 2014 napisała [wyróżnienie – K.J.]:

> I wreszcie ten **Poznań, a raczej prawie zupełny jego brak w 20. tomie**! Gdzie ulica Roosevelta, co się stało z zielonym pokojem, gdzie Teatralka, secesyjne kamieniczki i… cała reszta, która tylu wiernych czytelników skłoniła do przyjazdu do Poznania na spacer „śladami Borejków"? Jeżyce duszą się od upału, a bohaterowie wyjechali na sielską, anielską i bardzo stereotypowo (by nie powiedzieć co najmniej: naiwnie, czego nie czynię z szacunku do M. Musierowicz) opisaną wieś. Wszystko to jakieś puste, bez smaku, bez głębi i bez wzruszeń, które towarzyszyły mi przez długie lata, od momentu gdy po raz pierwszy przeczytałam *Kwiat kalafiora*[13].

W tym artykule chciałabym dotknąć poruszonej przez autorkę drugiej opinii kwestii braku Poznania, choć fortunniej byłoby powiedzieć – zmiany roli tego miejsca – w ostatnich dwóch powieściach Musierowicz – *Wnuczce do orzechów* (2014) oraz *Febliku* (2015). Ten zwrot ku okolicom podmiejskim, a nawet – wiejskim – niektórych czytelników rozczarowuje (jak w powyższym przykładzie), innych zaś cieszy.

Mnie samej podczas lektury najnowszych powieści Musierowicz towarzyszyły uczucia ambiwalentne. Z jednej strony miło było znaleźć się na chwilę w beztroskim

[10] O *Wnuczce do orzechów* opublikowano 1172 oceny i 163 opinie, o *Febliku* 2166 ocen i 192 opinie, zob.: http://lubimyczytac.pl/ksiazka/157638/wnuczka-do-orzechow, http://lubimyczytac.pl/ksiazka/250818/feblik [dostęp: 23.02.2017].

[11] http://www.biblionetka.pl/book.aspx?id=358369, http://www.biblionetka.pl/book.aspx?id=407030 [dostęp: 23.02.2017].

[12] http://lubimyczytac.pl/ksiazka/157638/wnuczka-do-orzechow/opinia/22891650#opinia22891650 [dostęp: 23.02.2017].

[13] http://lubimyczytac.pl/ksiazka/157638/wnuczka-do-orzechow/opinia/12840590#opinia12840590 [dostęp: 23.02.2017].

świecie rodziny Borejków i jej przyjaciół. Lektura *Wnuczki do orzechów* oraz *Feblika* przywodziła mi na myśl rozważania Gastona Bachelarda o domu wspomnień. Całe uniwersum *Jeżycjady* można traktować jako taki właśnie dom. Bachelard pisze:

> Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień. Cóż znaczą domy, które mijamy idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności, dom, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności? Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam, wiemy – niestety – z pewnością, że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów. […] Tak, cóż bowiem jest rzeczywistsze: dom, w którym kładziemy się spać, czy też dom, do którego wiernie powracamy zasnąwszy[14].

Z drugiej jednak strony, wobec przywiązania do obrazu dzielnicy secesyjnych kamienic wyprowadzka bohaterów Musierowicz na wieś dla czytelników musi być bolesna, ponieważ jest wyprowadzką właśnie z domu marzeń i snów.

Pisarka nie tylko wyprowadziła swoich bohaterów z miasta. Sama także od kilku lat mieszka pod Poznaniem, zajmując się pisaniem książek, pielęgnowaniem ogrodu, czytaniem poezji i listów od czytelniczek. Informacji tych nie znalazłam w żadnym z wywiadów, a w wirtualnej siedzibie autorki – na jej oficjalnej stronie internetowej. Zanim przejdziemy do książek, warto przyjrzeć się bliżej temu miejscu.

Wirtualny świat Małgorzaty Musierowicz

Wydaje się, że nowe technologie nie idą w parze z ideałami wyznawanymi przez tak tradycyjną, inteligencką rodzinę jak Borejkowie. W swoich książkach pisarka nie potępia jednak korzystania ze smartfonów, tabletów czy Internetu. Nie demonizuje tych urządzeń, ale pokazuje, jak bohaterowie korzystają z nich w sposób rozważny, w celach edukacyjnych i komunikacyjnych, nie dla zabicia czasu. Wysyłają mail do kogoś z familii, zamieszczają filmik animowany o przygodach McKlocka (pasja jednego z braci Rojek) lub przepis w Internecie.

Musierowicz także korzysta z dobrodziejstw globalnej sieci w sposób rozważny, a nawet – wyważony. Ma swoją własną stronę internetową www.musierowicz.com.pl, zbudowaną w dość tradycyjny sposób, tzn. statyczną, o oszczędnej szacie graficznej, prostych fontach. Klikając napis „Wejście" na stronie startowej, przenosimy się do alternatywnego świata autorki. Jego sercem są „Aktualności", w których królują spokój i uroda życia. Wpisy, w których Musierowicz zwykle krótko, a zawsze serdecznie, zwraca się do swoich Czytelniczek i Czytelników, ilustrowane są zdjęciami ogrodu i książek pisarki, obrazami znanych i mniej znanych malarzy oraz wierszami różnych autorów lub fragmentami prozy. Musierowicz zgromadziła w swoim wirtualnym domu grono wiernych odbiorców, bywających także twórcami, czy raczej – twórczyniami – treści zamieszczanych na stronie: czytelniczki przesyłają zdjęcia ciekawych miejsc, pięknych przedmiotów, wypieków, ślą pozdrowienia. Chętnie

[14] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975, s. 301.

komentują wpisy pisarki. Pod ostatnim, z 23 lutego 2017 roku, jest 31 komentarzy, pod przedostatnim, z 20 lutego 2017 – 226[15].

Swoją obecność w Internecie Musierowicz ograniczyła tylko do oficjalnej strony Internetowej. Nie ma profilu na Facebooku, Instagramie, Twitterze, ale przecież w ten sposób nie musi zabiegać o nowych czytelników. Za pośrednictwem strony internetowej dba o wiernych miłośników swojej twórczości oraz – swojej wizji świata. Musierowicz.com.pl jest jakby przedłużeniem *Jeżycjady*, jej uzupełnieniem. To tutaj pisarka pokazuje, że można żyć tak, jak w jej powieściach – wśród natury i literatury. Jednocześnie trochę też edukuje swoich odbiorców, podsuwając im raz po raz przekłady poezji angielskiej, strofy ze skarbca liryki polskiej i cytaty z wartościowej prozy. Strona internetowa jest wirtualnym domem autorki, która w określony sposób kreuje swoją postać w Internecie. I za pomocą tego Internetu, od którego też czasem się odcina, pokazuje, jak żyje jej się na *wsi spokojnej*, *wsi wesołej*. Tak napisała 30 sierpnia 2015 roku [wyróżnienie – K.J.]:

> Przepraszam, że nie odpisywałam na listy, nie odpowiadałam na propozycje etc. – to dlatego, że po prostu zrobiłam sobie, kategorycznie jak co roku, **wakacje od internetu. Wyłączyłam go. Ciach! – i co? I nic się nie stało.**

Podobnie jest z przeprowadzką rodziny Borejków na wieś. Tutaj też nic się nie stało. Może oprócz tego, że przesunęło się centrum świata. Pojęcie „centrum świata" w pierwszej kolejności może kojarzyć się ze sferą *sacrum*, z miejscem uświęconym, stanowiącym oś świata (*axis mundi*) człowieka religijnego. O takim centrum pisze Mircea Eliade, wymieniając przy tym różne jego realizacje: słup, drabinę, górę kosmiczną, drzewo[16]. To miejsce, w którym to, co ziemskie łączy się z jednej strony z krainą bogów (z górą) z drugiej – ze światem śmierci (z dołem)[17]. Co ciekawe, „prawdziwy świat znajduje się zawsze pośrodku, w centrum […]"[18]. „Świat prawdziwy", „nasz świat", to miejsce, w którym mieszkamy; poza nim jest nieokreśloność, chaos[19]. Życie w centrum oznacza tyle, co życie w rzeczywistości[20]. Choć Eliade w eseju *Święty obszar i sakralizacja świata* pisze o religii, świątyni i kontakcie z bogami, to zauważa przenoszenie pewnych pojęć ze sfery *sacrum* w sferę *profanum*:

> […] w tym doświadczeniu przestrzeni jako czegoś świeckiego nadal dochodzą do głosu wartości przypominające mniej lub bardziej niejednorodność, jaka cechuje religijne doświadczenie przestrzeni. Istnieją nadal okolice uprzywilejowane, jakościowo różne od innych: pejzaż ojczysty, miejscowość związana z pierwszą miłością albo ulica czy zakątek pierwszego cudzoziemskiego miasta zwiedzanego w młodości. Wszystkie te miejsca zachowują nawet dla człowieka najgłębiej niereligijnego wartość wyjątkową, „jedyną w swoim rodzaju"; są to miejsca święte jego prywatnego świata, tak jak gdyby to istota

[15] http://musierowicz.com.pl/mm/?page_id=32 [dostęp: 23.02.2017].

[16] Zob. M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja świata*, [w:] tegoż, *Sacrum, mit*, *historia*. *Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1993, s. 66.

[17] Zob. tamże, s. 68–70.

[18] Tamże, s. 70.

[19] Zob. tamże.

[20] Zob. tamże, s. 79.

> niereligijna doznała objawienia innej rzeczywiści niż ta, w której uczestniczy swym powszednim istnieniem[21].

Z tego też powodu mówienie o *axis mundi* świata rodziny Borejków, a także o świecie bezpiecznym („naszym świecie") przeciwstawionym chaosowi tego, co na zewnątrz, wydaje mi się uprawnione. W trakcie lektury *Wnuczki do orzechów* i *Feblika* zauważamy, jak bohaterowie charakteryzują przestrzeń, w której znajduje się ich środek świata, którym nie jest ani poznańska kamienica, ani nawet wiejski dom Patrycji i Floriana Górskich. Przyjrzyjmy się temu, co tak naprawdę stanowi centrum świata powieściowej rodziny Borejków.

Przesunięcie centrum

Dwie ostatnie powieści Małgorzaty Musierowicz to *Wnuczka do orzechów* (2014) i *Feblik* (2015). Akcja *Wnuczki*... rozgrywa się w dniach 28 lipca – 13 sierpnia 2013, zaś *Feblika* 10–13 sierpnia. Czas akcji obu powieści zazębia się, wydarzenia również. We *Wnuczce* główną bohaterką jest siedemnastoletnia Dorota Rumianek, mieszkająca na wsi, kochająca przyrodę, uczęszczająca do społecznego liceum ekologicznego. Marzeniem Doroty jest kariera lekarska. Pod jej dach wskutek wypadku w lesie trafia Ida Pałys (jedna z sióstr Borejko), która następnie sprowadza do domu dziewczyny Ignacego Grzegorza Strybę, swojego siostrzeńca. W powieści występuje niemal cała rodzina Borejków z córkami, zięciami oraz wnukami – wszyscy uciekli z gorącego Poznania do wiejskiego domu Floriana i Patrycji, zwanej Pulpecją. Osią akcji są: rozkwitające między Dorotą a Józefem Pałysem (synem Idy) uczucie oraz, bardzo ogólnie rzecz ujmując, rozważania na temat wyższości życia na wsi nad życiem w mieście. Miejscem akcji jest dom Doroty Rumianek oraz wspomniany dom Patrycji.

W *Febliku* czytelnik staje się natomiast świadkiem kolejnych rozważań o życiu na wsi oraz rozwijającego się w zawrotnym tempie uczucia między Ignacym Grzegorzem a jego koleżanką z gimnazjum, Agnieszką Żyrą. Należy dodać, że Ignaś studiuje historię sztuki, Agnieszka malarstwo, a wyżej wspomniany Józef nie wybrał jeszcze kierunku studiów, ale zdał maturę. Miejsce akcji to Poznań i jego okolice.

Zauważmy, że miasto jako miejsce akcji pojawia się jedynie w drugiej powieści; bohaterowie przebywają w nim tylko dlatego, że muszą, mają do załatwienia jakieś sprawy, które przerwały ich wypoczynek na wsi. Dobrze znane Jeżyce, zdaniem Gabrieli, „tak bardzo się zmieniły"[22]. Widzialnym znakiem tych zmian jest remont w dzielnicy i uprzykrza życie mieszkańcom już i tak zmęczonym upałem. Musierowicz o przebudowie miasta pisze nie bez ironii:

> W Poznaniu było gorąco.
> Zwrotnikowe powietrze przepełniał żółty pył, unoszący się znad miejsca, gdzie jeszcze niedawno był parking podziemny. Teraz ziała tam wyrwa, jak po upadku bomby. Budowano parking podziemny.

[21] Tamże, s. 56.

[22] M. Musierowicz, *Wnuczka do orzechów*, Akapit Press, Poznań 2014, s. 134.

> […] Wszędzie pracował ciężki sprzęt. Nad okolicą mostu Teatralnego górowały dźwigi, tak wielkie jak bojowe roboty z *Gwiezdnych wojen*, a głuche dudnienie silników, metaliczny łoskot i szczęk oraz rytmiczny hałas obecne tu były dniem i nocą. Trwały prace nad rozbudową ciasnego centrum starych Jeżyc; rdzenni mieszkańcy dzielnicy obawiali się, że ta enklawa secesji otrzymać może coś równie europejskiego jak nowy dworzec kolejowy Poznań Główny (składający się obecnie w większości z centrum handlowego). Spokoju nie było tu ni w dzień, ni w nocy, a obecna fala upałów w znacznej mierze pogarszała sytuację, poczynając od zmasowanego ataku na zmysły ludzkie: zanikły wszelkie zapachy poza wonią spalin, w ustach czuło się stale smak cementu, wzrok miał człowiek przyćmiony kurzem, uszy wypełnione łoskotem, a perceptory czucia zapocone i na dobitkę zatkane pyłem budowlanym.
> Obezwładniające[23].

To nie jedyny opis niewyobrażalnie gorącego przełomu lipca i sierpnia 2013. Autorka w powieściach nie szczędzi czytelnikowi barwnych porównań oraz epitetów, tak, by mógł nawet w taki dzień jak dziś (lutowy) wyobrazić sobie udrękę 40 stopni w cieniu. Co ciekawe, na wsi jest tak samo gorąco jak w mieście, jednakże ten wiejski upał przedstawiany jest jako łatwiejszy do zniesienia. Ida Pałys tak o nim myśli: „Tu, na wsi, letnia spiekota jest zjawiskiem zupełnie naturalnym, a nie cuchnącą spalinami dewiacją; i naprawdę daje się jakoś wytrzymać […]"[24].

Musierowicz nie unika słownictwa wartościującego ujemnie upał w mieście, zaś dodatnio – upał na wsi. Ta waloryzacja, a nawet polaryzacja, widoczna jest także w innych opisach, spośród których wybrałam dwa, w których pojawiają się – przewijające się w ostatnich powieściach Musierowicz – skojarzenia kulinarne. Obraz porażonego upałem miasta:

> Na pętli przy rondzie, o tej godzinie, Poznań prezentował się jak zakurzona, wielka i płaska patelnia, na której smażyły się niemrawe tramwaje. Wątłe drzewka wysychały w upale i bezruchu. Samochody, wraz ze swą ledwie żywą zawartością, stały w śmierdzących korkach. Pieszych nie było widać[25].

Obraz gorącego południa na wsi:

> Jakże tu pięknie! Jak pięknie! Ktoś, kto postawił ten dom ze sto lat temu, wybrał sobie idealne miejsce. […] Dom, zbudowany z wiśniowej cegły i ciosanego kamienia, tkwił w ziemi jak smakowity grzyb wśród świerków, na samym końcu dolinki w kształcie jajka. Otaczały ją wyniosłe leśne wzgórza, aż niebieskawe w żarze południa. A przecinały dolinę zakosy stromej drogi, zbiegającej jak struga sosu przez złote placki i srebrzyste naleśniki chmur[26].

Miasto śmierdzi, przypomina scenografię *Gwiezdnych Wojen*, upał jest dewiacją, która sprawia, że po ulicach poruszają się tylko maszyny. Miasto odpycha. Wieś natomiast jest spokojna, malownicza i smakowita. Zauważmy, że wzgórza, o których pisze Musierowicz w drugim przytoczonym fragmencie, są niebieskawe z powodu

[23] Tamże, s. 111–112.

[24] Tamże, s. 52.

[25] M. Musierowicz, *Feblik*, Akapit Press, Poznań 2015, s. 30.

[26] Taż, *Wnuczka*…, s. 53.

upału. Ale, paradoksalnie, kolor niebieski kojarzy się raczej z chłodem. Ten epitet łagodzi opis spiekoty, sprawia, że nie jest ona tak odczuwalna jak w opisie zakurzonego miasta z jego niemrawymi tramwajami i ludźmi sprowadzonymi do zawartości samochodów.

A przecież nie tak dawno temu Grzegorz Leszczyński pisał o podobieństwie opisów Poznania Musierowicz do opisów Wyspy Księcia Edwarda w *Ani z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery: „«zielonowzgórzowych» miejsc jest w Poznaniu bez liku, opisywanych w deszczu i słońcu, wiosną i jesienią. Są to miejsca codzienne i zwyczajne, dostrzegane w ich wcale nie majestatycznym pięknie”[27]. Dalej Leszczyński stwierdził, że Poznań został nasycony cechami rustykalnymi. Ten fakt wraz z umiejętnością poprzestawania na małym tworzą z miejsca zamieszkania Borejków szczęśliwą wyspę[28].

Tymczasem wyspa Borejków okazuje się być Atlantydą. Trwające w mieście przebudowy sprawiają, że tonie to, co do tej pory z kamienicą przy Roosevelta było kojarzone – spokój, brak pośpiechu, przestrzeń miłości i refleksji. Dlatego też Gabriela Stryba namawia swoich rodziców, Milę i Ignacego, do czasowych (jak początkowo myśli) przenosin na wieś do Patrycji. „Matuś, znikamy stąd. Natychmiast do samochodu, uciekajmy na wieś” – wydaje polecenie[29]. „Tato, ruszajmy na wieś. Tam las szumi. Wieczorem pachnie maciejka” – przekonuje[30].

Ostatecznie wraz z rodzicami do domu Patrycji przybywa dorobek ich życia, na który składają się głównie książki (22 kartony). Po ucieczce Mili i Ignacego przed miejskim zgiełkiem pęka ściana ich pokoju w kamienicy przy Roosevelta. Ta dotychczasowa siedziba rodu, a zarazem wartości przez jego członków wyznawanych (jak pisała o tym Anna Gomóła), w sposób dosłowny sypie się. Do tej pory integrowała całą rodzinę; taką moc miał zwłaszcza wielki kuchenny stół Borejków. Symboliczny związek kamienicy z bohaterami podkreślali zarówno recenzenci powieści autorki, jak i badacze jej twórczości. Joanna Papuzińska-Beksiak w recenzji trzeciej powieści z serii, *Kwiatu kalafiora*, pisała tak [wyróżnienie – K.J.]:

> **Małgorzata Musierowicz pisze w zasadzie jedną powieść**. Utwory jej osadzone są zawsze w tych samych realiach, a postacie bohaterów przenikają z jednej książki do drugiej. Centralnym punktem tego świata jest stara, nieco zaniedbana, secesyjna poznańska kamienica[31].

Kilkanaście lat później Krzysztof Biedrzycki pisał nie tyle o domu, ile o znaczeniu miasta:

---

[27] G. Leszczyński, *Archipelagi Małgorzaty Musierowicz. Renesansowe i franciszkańskie źródła poetyki codzienności*, [w:] tegoż, *Magiczna biblioteka. Zbójeckie księgi młodego wieku*, Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. Heleny Radlińskiej, Warszawa 2007, s. 115.

[28] Zob. tamże.

[29] M. Musierowicz, *Wnuczka*..., s. 114.

[30] Tamże, s. 116.

[31] Recenzja ukazała się w 1981 roku. Cyt. za: J. Papuzińska-Beksiak, *Opowieść o starym domu*, [w:] S. Frycie, *Małgorzata Musierowicz*..., s. 82.

> Miejsce akcji w każdej powieści jest precyzyjnie dookreślane. Najogólniej jest to Poznań (nawet jeśli akcja przenosi się poza Poznań, jest on dla niej punktem wyjścia […], albo punktem dojścia […]), a najczęściej jego dzielnica Jeżyce[32].

Poznańska kamienica przy Roosevelta 5 stanowiła przez prawie 30 lat centrum powieściowego wszechświata stworzonego przez Musierowicz. Jeśli zestawiano ją z jakimś innym miejscem to było to osiedle nowych domów, blokowisko. W porównaniu z nim kamienica wypadała lepiej, stanowiła nie tylko ostoję inteligenckich wartości, ale też dawała jej mieszkańcom poczucie bezpieczeństwa. Ona była *axis mundi*, poza nią – panował chaos. Pisała o tym Anna Gomóła:

> Poczucie stabilizacji i bezpieczeństwa, które wiąże się z domem, zostało przeniesione w powieściach Małgorzaty Musierowicz na stare mieszkanie wynajęte w blisko stuletniej kamienicy. To miejsce od początku pełni funkcję domu dla całej rodziny, w przeciwieństwie do niebudzących zaufania mieszkań w bloku[33].

Tymczasem we *Wnuczce do orzechów* i *Febliku* okazuje się, że secesyjna kamienica mieszczańska nie jest już magicznym miejscem, punktem centralnym świata *Jeżycjady*. *Panta rhei*, jak powtarza za Heraklitem z Efezu Mila Borejko. Fizyczne zniszczenie domu nie wywołuje w seniorach rodu uczuć, takich jak smutek, żal czy przygnębienie. Nikt nie snuje tu narracji o utraconym domu dzieciństwa, o domu marzeń. Okazuje się, że to nie miejsce tworzy wspólnotę, a wspólnota – miejsce. Dawne Jeżyce zostały zawładnięte przez nowoczesność w negatywnym znaczeniu tego słowa. Zmiany, postęp, kosmiczna maszyneria – to nie pasuje do starej dzielnicy i do starego trybu życia. Niespiesznego, płynącego spokojnym nurtem wśród zakurzonych książek. Borejkowie nie potrzebują starego kuchennego stołu, by ze sobą razem przebywać. Takie samo miejsce znajdują w wiejskim domu Patrycji i Floriana Górskich:

> Po przeciwnej stronie korytarza, w obszernej, wygodnej kuchni Patrycji, było odrobinę chłodniej: okno wychodziło na północ, przesłonięte było wielką kępą olch i leszczyn […]. Przy długim stole (był prawie tak duży i wygodny jak ten stary, przy Roosevelta, a rozmawiało się przy nim równie dobrze!) siedziały trzy kobiety z książkami, pijąc przestudzoną herbatę ze świeżej mięty[34].

Choć fizycznie stary stół Borejków nie został przeniesiony do domu państwa Górskich, to przeniosły się tu wszystkie wartości z nim związane: miłość członków rodziny, poczucie wspólnoty oraz centrum świata. Czym jednak właściwie jest owo centrum? Czy to rzeczywiście kamienica, meble, książki? A może *axis mundi Jeżycjady* trzeba szukać gdzie indziej?

Uważna lektura powieści pokazuje, że centrum świata związane jest nie tyle z miejscami i przedmiotami, ale z ludźmi – rodzicami sióstr Borejko, seniorami rodu, Milą i Ignacym. Małżeństwo bez żalu decyduje się opuścić Jeżyce i zamieszkać

[32] K. Biedrzycki, *Małgorzata Musierowicz i Borejkowie*, Universitas, Kraków 1999, s. 68.

[33] A. Gomóła, *Saga rodu Borejków. Kulturowe konteksty Jeżycjady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 124–125.

[34] M. Musierowicz, *Feblik*…, s. 76–77.

u trzeciej córki. Warunkiem tej przeprowadzki, początkowo tylko tymczasowej, jest jednak przewiezienie z Poznania biblioteki Borejków, będącej jakby integralną częścią Ignacego i Mili. To właśnie do tęsknoty za nią podczas wakacyjnych pobytów u córki przyznaje się Ignacy:

> Zawsze, kiedyśmy tu przybywali na wakacje, nie mogłem się doczekać powrotu do Poznania. Teraz okazuje się, że to nie do miasta tęskniłem, ani nawet nie do naszego zakurzonego mieszkania […]. Ciągnęło mnie do mojej osobistej biblioteki. W sytuacji, gdy mam ją tutaj, oczywiście wcale nie jest mi spieszno na Roosevelta[35].

Okazuje się, że Musierowicz trochę nas wszystkich – czytelników amatorów i profesjonalistów, czyli literaturoznawców, przez lata oszukiwała. Albo – sami daliśmy się jej oszukać. To Poznań, Jeżyce, kamienica przy wiadomej ulicy, stół kuchenny były dla nas centrum świata Borejków. Tymczasem chodziło o coś bardziej kruchego i podatnego na zniszczenie niż budynek – ludzi i ich wartości reprezentowane przez książki. Książki w *Jeżycjadzie* to nie tyle obiekty fizyczne, ale nośniki wartości. Do takiego wniosku dochodzi Patrycja, patrząc na nowy pokój rodziców:

> Nagle poczuła się jak w dawnym poznańskim domu. Cechowała go szczególna aura, która dobywała się nie tylko z postaci mamy i taty, ale – najwyraźniej – z całego ich naturalnego otoczenia. Wtedy jej się, młodej a głupiej, zdawało, że te papierowe mury są żałośnie nietrwałe; ale to przecież z nich był zbudowany prawdziwy, dobry dom dzieciństwa. *La maison de papier* – taki tytuł miała ukochana powieść mamy. Więcej niż dom! Forteca z książek![36]

Wiedza w postaci książek, doświadczenie, troska i miłość w osobach starszych już rodziców, dziadków, pradziadków Borejko przenosi się na wieś i wraz z nimi przesuwa się centrum świata *Jeżycjady*.

Przesadza się stare drzewa

Starsi Borejkowie przenieśli się na wieś, do Patrycji. Odtąd tu koncentrować się będzie życie rodziny. Za własnym domkiem w lesie tęskni też Ida Pałys. Nawet ostoja rodziny, Gabriela, w mailu do swojej siostry stwierdza: „Wieś!!! Po co my w ogóle siedzimy w tym Poznaniu? […] Czy nie lepiej dojeżdżać do pracy i oddawać miastu tylko połowę dnia, a pozostałą część doby spędzać na trawie, w ciszy, wśród drzew i kwiatów?"[37]. Co ciekawe, również Laura Pyziak, córka Gabrieli, ze swoim świeżo poślubionym mężem, Adamem, wiją gniazdko w niewielkim domku za miastem. Ponadto Józef Pałys znajduje miłość swojego życia na wsi. Jest zatem szansa, że młode pokolenie bohaterów będzie układało sobie życie poza miastem.

Patrycja do Idy tak pisze o przeprowadzce państwa Borejko: „Nasi Rodzice wyrwali się z korzeniami, zbiegli z Jeżyc, od wczoraj już są u nas […]"[38]. Melania, odwołując się do przysłowia o przesadzaniu starych drzew, stwierdza, „że bynajmniej nie

[35] Taż, *Wnuczka*…, s. 231.

[36] Tamże, s. 212.

[37] Tamże, s. 134.

[38] Tamże, s. 163.

czuje się staro”[39]. Ignacy w tej samej rozmowie w domu Patrycji oznajmia, że odczuwa „wyraźne objawy początkowej fazy zapuszczania korzeni”[40] i zaraz potem cytuje myśl, która przyświeca – bardziej lub mniej świadomie – wszystkim bohaterom *Wnuczki…* i *Feblika*, a może nawet jest pewnym manifestem samej pisarki: „Dajmy sobie z wielkim światem spokój! Zostańmy lepiej tu, na boku…”[41].

Musierowicz pisała na swojej stronie, że odcięła się na wakacje od Internetu i nic się nie stało. W powieściach natomiast Borejkowie odcinają się od bodźców płynących ze świata zewnętrznego, pozarodzinnego. Nie przesadzają z przebywaniem w świecie wirtualnym, nie zastaniemy ich ani przed telewizorem, ani czytających prasę bieżącą, ani słuchających radia (to ostatnie zostanie zresztą pospiesznie wyłączone, gdy zaczną z niego napływać informacje polityczne związane m.in. z Unią Europejską). W domu Patrycji rodzina Borejków dyskutuje, czyta, remontuje, gra w gry towarzyskie oraz dużo, dużo je, szczególnie lodów domowej roboty. Czasem jej członkowie wybierają się też nad pobliskie jezioro. Podobnie życie płynie w domu Doroty Rumianek, gdzie jednak więcej miejsca poświęca autorka opisowi codziennych obowiązków związanych z utrzymaniem gospodarstwa.

Borejkowe odcięli się od świata, zamknęli w swojej „fortecy ze spłowiałych książek”[42], którą przenieśli na „odizolowane hektary”[43] państwa Górskich, określających cywilizację jako „chorą”. Przebija z tych określeń nie tylko rozczarowanie życiem w mieście, ale światem zewnętrznym jako takim. Przenosiny Borejków na wieś mówią też wiele o nas, naszych tęsknotach, naszej kulturze. Zintegrowany do tej pory świat jeżyckiej kamienicy rozpada się na naszych oczach, by zostać odbudowanym na łonie natury. Słynny „zielony pokój” z Roosevelta 5 tutaj zostaje zastąpiony przez zielone światło wlewające się do pomieszczeń, przefiltrowane przez liście drzew. W nowym pokoju dziadków było „pusto, chłodno i zielono (okno w całości przesłonięte było dzikim winem)”[44].

Jeżycjada, ku niezadowoleniu wielu czytelników, ucieka z Jeżyc. Staje się także opowieścią o utraconym Złotym Wieku, który rodzina Borejków usiłuje odtworzyć sobie znanymi sposobami. Temat wsi w ostatnich powieściach Małgorzaty Musierowicz jest bardzo interesujący i tutaj jego interpretacja została zaledwie zarysowana. Wbrew pozorom kontrast miasto–wieś nie jest tak prosty, jakby się wydawało. Jest to jednak zagadnienie warte odrębnych rozważań. Tutaj zakończmy konkluzją – przesunęło się centrum świata *Jeżycjady*, a tym centrum są seniorzy rodu, Mila i Ignacy, oraz wartości przez nich reprezentowane. Być może ucieczka na wieś jest próbą ocalenia tych wartości przed miejskimi wojnami, przed chaosem współczesnego świata.

A co na ten temat mówi sama autorka? Musierowicz twierdzi, że praca nad książką, której akcja toczy się na wsi, nie różni się od pracy nad tą, której akcja

[39] Tamże, s. 231.

[40] Tamże.

[41] Tamże.

[42] Tamże, s. 214.

[43] Tamże, s. 124.

[44] Tamże, s. 125.

rozgrywa się w mieście, ale „przyjemniej się opisuje wiejskie i leśne pejzaże, wśród których też, *nota bene*, o wiele lepiej się mieszka”[45].

Re-centred of the world. Escape from city to the countryside in the newest novels by Małgorzata Musierowicz

Abstract

In this article I analyse two newest books by Małgorzata Musierowicz from the series *Jeżycjada*: *Wnuczka do orzechów* (2014) and *Feblik* (2015). Action of *Jeżycjada* takes place in Poznań and its surroundings. Actually in the last two books action takes place mainly in this surroundings – at the countryside. Borejko family (main characters of the series) is spending there definitely more time than in the city. Seniors decided to go out of city. The result od this decision is that the centre of characters' life has relocated. City is described as human's enemy and countryside as a friendly space. In my article I interpret fragments which are describing this two areas. I answer the question why characters decided to move out form Poznań and stay at the countryside and how this change affects Borejko family.

Key words: Małgorzata Musierowicz, Jeżycjada, city, countryside, Young Adults literature

Karolina Jędrych – adiunkt w Katedrze Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego. Nauczycielka w Gimnazjum STO w Bytomiu. Badaczka twórczości Marii Krüger, szukająca nowych metod prezentowania starych tekstów w szkole. Autorka artykułów naukowych i dydaktycznych o literaturze dla młodzieży. Prowadzi blog www.lekcjepolskiego.com.

[45] K. Lipska, *Kogo poznamy bliżej na kartach „Ciotki Zgryzotki”? – wywiad z Małgorzatą Musierowicz*, http://www.matras.pl/przyjaznie-sie-ze-swoimi-czytelnikami-rozmowa-z-malgorzata-musierowicz,i,57 [dostęp: 27.02.2017].

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.6

Grażyna Lasoń-Kochańska
Akademia Pomorska w Słupsku

Prawda baśni, czyli trudne tematy Agnieszki Suchowierskiej

We wstępie do swej debiutanckiej książki Agnieszka Suchowierska pisze: „Przez wiele lat wyczynowo trenowałam bycie nieszczęśliwą. Od kilku lat amatorsko ćwiczę bycie szczęśliwą i przekonuję się na własnej skórze, że szczęście jest stanem ducha, a nie wynikiem korzystnego splotu kapryśnych okoliczności”[1]. Ta swoista autoprezentacja stanowi dobre wprowadzenie do baśni terapeutycznych. Zostały one napisane wspólnie ze znanym psychologiem Wojciechem Eichelbergerem. *Bajka to życie albo z jakiej jesteś bajki* zawiera, jak głosi podtytuł, *Historie zmyślone opatrzone pomocnym komentarzem*. Komentarz ów ma formę rozmów pisarki ze współautorem na temat każdego utworu, co podkreśla terapeutyczny wymiar opowieści. Zanim przyjrzymy się samym tekstom, warto zatrzymać się na chwilę przy postaci autorki, ponieważ jej przypadek może stać się inspiracją i zachętą dla innych kobiet próbujących sił w literaturze.

Agnieszka Suchowierska to pochodząca z Białegostoku nauczycielka języka polskiego, która – wchodząc w wiek średni – kierowana impulsem, odważyła się wysłać obsesyjnie wręcz pisane baśnie najbardziej znanemu polskiemu psychoterapeucie, a nawet zaprosić go do rozmowy na ich temat. Jak skomentował jeden z dziennikarzy, „wyczyn robi wrażenie”[2]. Pytana o motywację, autorka odpowiedziała: „Byłam wtedy w takim stanie ducha, że wszystko wydawało mi się możliwe, mogłam góry przenosić”[3]. Debiut miał miejsce w 2008 roku i zaowocował dalszą współpracą Suchowierskiej i Eichelbergera, o której za chwilę.

Opowieści prezentowane w tomiku to swoisty zapis stanu świadomości kobiety dojrzałej. Dorosły czytelnik zapewne zgodzi się z opinią, że ich autorką „może być tylko osoba z bogatym, bolesnym i przepracowanym doświadczeniem”[4]. Podczas lektury nasuwa się refleksja, że pisanie staje się tu formą autoterapii, a i uprawiany

[1] W. Eichelberger, A. Suchowierska, *Bajka to życie albo z jakiej jesteś bajki*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2013, s. 9.

[2] Wywiad Jerzego Szerszunowicza z Agnieszką Suchowierską, *Agnieszka Suchowierska – baśnie dla gotowych na prawdę*, „Kurier Poranny” 6.06.2008. http://www.poranny.pl/archiwum/art/5139784,agnieszka-suchowierska-basnie-dla-gotowych-na-prawde,id,t.html [dostęp: 03.08.2016].

[3] Tamże.

[4] W. Eichelberger, A Suchowierska, *Bajka to życie*…, s. 10.

gatunek, sytuujący się pomiędzy baśnią a przypowieścią, ma wiele wspólnego z uzdrawianiem psychiki. Suchowierska przygląda się wprawdzie wszelkim ludzkim słabościom, wadom i błędom, ale nie ma (na szczęście!) zapędów pedagogicznych. Jej teksty odwołują się, jak przypowieści, do prawd uniwersalnych, ale wykorzystują baśniową rekwizytornię, symbolikę i narrację. Są tu królewny, kopciuszki i książęta, zakazane księgi i dary wróżek, dziewczęta przemienione w jabłonki. Dobro – jak to w baśni – zmaga się ze złem. To jednak tylko pierwsza warstwa, rodzaj przykrywki, pod którą kryją się trudne tematy i ważkie pytania.

Właśnie pytania, na które czytelnik nie dostaje jednoznacznej, prostej odpowiedzi oraz szeroko rozumiana refleksyjność odróżniają utwory białostockiej pisarki od nurtu paraliteratury – dziecięcych bajek terapeutycznych, propagowanych przez Doris Brett czy Marię Molicką[5]. W związku z tym trudno przypisać im charakterystyczną dla tego nurtu funkcję utylitarną, edukacyjno-wychowawczą, o której ograniczającym charakterze pisze Violetta Wróblewska, konstruując typologię baśni literackiej. Zapożyczając się w retoryce badaczki, trzeba podkreślić, że baśniowość nie zostaje przez Suchowierską „użyta" (ani tym bardziej „nadużyta")[6].

Klimat utworów zbliża się niekiedy do bajki magicznej (ludowej), choć ożywienie i antropomorfizacja wykraczają poza typowy dla „prostych form"[7] światopoglądowy animizm. Uczłowieczona zostaje na przykład krzywda, o której dowiadujemy się, że „umie przybierać różne postaci – dziecka, ukochanego, matki, może też stać się niewidzialna […], żywi się cierpieniem, najchętniej niewinnym, ale nie pogardzi męką zbrodniarza, która co prawda smakuje gorzej, ale za to syci na dłużej"[8].

Trudno określić odbiorcę zamieszczonych w zbiorku utworów. Z pewnością nie jest to dziecko, jednak, jak sądzę, nie musi to być wyłącznie dorosły. Młodzież może dowiedzieć się z nich, jak poradzić sobie z traumatycznym bagażem najwcześniejszego okresu życia i jak bezpiecznie wejść w dojrzałość w świecie oferującym liczne pokusy. Twórczość białostockiej autorki to literatura pogranicza, mieszcząca się, jak określiła to przed laty Alicja Baluch, w pasie przejściowym pomiędzy dzieciństwem a dorosłością[9], podobnie jak utwory Hansa Christiana Andersena, Lewisa Carrolla, Antoine'a de Saint-Exupéry'ego. Być może, jak mówi tytuł jednego z wywiadów, jej baśnie są po prostu „dla gotowych na prawdę"[10].

[5] Zob. D. Brett, *Bajki, które leczą*, przeł. M. Trzebiatowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2013; M. Molicka, *Bajki terapeutyczne dla dzieci*, Media Rodzina, Poznań 1999, taż, *Bajkoterapia. O lękach dzieci i nowej metodzie terapii*, Media Rodzina, Poznań 2002.

[6] Zob. V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003, s. 135. Na temat baśni nazwanych przez nią utylitarnymi autorka pisze: „[…] Baśń ze swą czarodziejską atmosferą powinna zaspokajać potrzeby natury psychologicznej, a nie edukacyjnej czy rozrywkowej. […] Baśń „użyta" łatwo przekształca się w „nadużytą", a wtedy przestaje być baśnią".

[7] Termin Andreasa Jollesa, zob. tenże, *Proste formy. Baśń*, przeł. R. Handke, „Przegląd Humanistyczny" 1965, nr 5.

[8] W. Eichelberger, A. Suchowierska, *Bajka to życie*…, s. 16.

[9] Zob. A. Baluch, *Czyta, nie czyta… (o dziecku literackim)*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 1998, s. 98.

[10] Wywiad Jerzego Szerszunowicza z Agnieszką Suchowierską, *Agnieszka Suchowierska*…

Opowieści można podzielić na te, które mówią „jak" i „jak nie". Suchowierska i Eichelberger próbują wspólnie odpowiedzieć na pytania: jak zobaczyć świat?; jak znaleźć istotę rzeczy?; jak być zwyczajnym i pięknym?; jak żyć własnym życiem?; jak być wolnym?; jak zacząć wszystko od nowa?; jak mieć, ale nie mieć? Próbują również ostrzegać: jak nie dać się krzywdzie; jak nie gonić za władzą; jak nie nabrać się na słowa. Ich wspólne rozmowy, wieńczące każdą opowieść, dotyczą analizy ludzkich postaw i uniwersalnych sytuacji życiowych, dalekie są jednak od moralizowania.

Wśród baśni można znaleźć całkowicie opierające się na pomysłach autorskich oraz takie, które są nawiązaniem do kanonicznych fabuł. Do tych drugich należą *Kopciuszka* oraz *Liliana i Bestian*. Autorka dyskutuje w nich z kulturowymi rolami kobiet. Tworząc nową wersję historii Kopciuszka, wpisuje się w feministyczne interpretacje tej baśni[11]. Jej bohaterka nie mieści się w standardach kobiecej urody, czuje się za gruba. Jak komentuje narrator „w królestwie nie ma na nią rozmiaru, tam są tylko ubrania numer trzydzieści cztery i trzydzieści sześć"[12]. Na bal u księcia przybywają nienagannej urody panny, jednakowe smukłe piękności, przypominające uczestniczki reklamowych castingów. Spośród zacięcie rywalizujących dziewcząt mężczyzna wybiera tę inną – żywiołowo tańczącą, korpulentną Kopciuszkę w glanach. Suchowierska nie jest jednak zwolenniczką konwencjonalnych happy endów. Jej Kopciuszka nie chce księcia. Dzięki darowi wróżki (jest nim nie suknia, lecz zdrowy kopniak, powodujący otrzeźwienie z erotycznej fascynacji) odchodzi w świat, by w samotnej wędrówce poszukiwać swej tożsamości.

Kolejna baśń została oparta na *Pięknej i Bestii*, która według pisarki „nie mówi prawdy"[13]. We współczesnej wersji wydarzeń mężczyzna to nie zaklęty, dobroduszny książę, lecz sadysta krzywdzący wielu ludzi. Piękna również nie jest postacią bez skazy. To osoba budująca poczucie własnej wartości w opozycji do mrocznych inklinacji Bestii. To ktoś, kto nie czuje się wystarczająco dobry i obsesyjnie tęskni za byciem lepszą wersją siebie, choćby przez przymus spełniania dobrych uczynków. Bestian jest Lilianie potrzebny, aby ta mogła budować idealny obraz siebie, Liliana jest potrzebna Bestianowi, by mógł ją ranić. Autorzy książki odczytują tę baśń jako opowieść o współuzależnieniu. Najczęściej dotyczy ono kobiet – wystarczy wspomnieć żony alkoholików.

Właśnie kobietom Suchowierska i Eichelberger poświęcają szczególną uwagę. Baśń *Zorza* opowiada o dziewczynce, która przy narodzinach otrzymuje od wróżki dar urody. Staje się on przekleństwem; rodzice kilkuletniej Zorzy zarabiają pieniądze, wystawiając ją na pokaz, a gdy wyrasta na równie piękną pannę, odwracają się od niej wszystkie kobiety, zazdrosne o swoich partnerów.

> – Nie mogę się na ciebie napatrzeć – wyznawał mężczyzna, kiedy próbowała opowiedzieć mu, co wczoraj robiła.

[11] Zob. *Siostry i ich Kopciuszek*, red. E. Graczyk i M. Graban-Pomirska, Wydawnictwo Uraeus, Gdynia 2002.

[12] W. Eichelberger, A. Suchowierska, *Bajka to życie…*, s. 247.

[13] Tamże, s. 208.

– Wyglądasz wspaniale – mówił inny, przerywając jej w połowie zdania, cokolwiek mówiła, i głodnymi dłońmi dotykał jej ramion[14].

Gdy bohaterka, wypowiadając jedno z dwóch przysługujących jej życzeń, prosi o zabranie urody i staje się brzydka, wcale nie dzieje się lepiej. Tym razem mężczyźni odnoszą się do niej z niechęcią, a niektórzy wręcz ją szykanują. Również prośba o zwyczajność nie przynosi dobrych rezultatów – „zwyczajnej" dziewczyny nikt nie dostrzega. Zorza potrafi jednak uczyć się na błędach; prosi o sprawne, zdrowe i użyteczne ciało. W nagrodę za mądrą decyzję wróżka obdarowuje ją Niezapisaną Księgą. Pisząc w niej o sobie, swoich doświadczeniach i przeżyciach, bohaterka koncentruje się na kształtowaniu własnej osobowości i tym samym przestaje zabiegać o uwagę płci męskiej.

Temat uwikłania kobiety w cielesność powraca w opowieści *Królewna AAA*. Tytułowa królewna to panna wyjątkowej urody, „absolutnie piękna i całkowicie nieprawdziwa"[15]. Jej uroda jest tak doskonała, że dziewczyna nie posiada krwi ani jelit, bo przecież w bajce „nie są jej do niczego potrzebne"[16]. Zostaje całkowicie odrealniona, czym przypomina współczesne modelki uwięzione w billboardach i w kolorowych pismach. Na szczęście pojawia się „dobra" trzynasta wróżka, która obdarowuje ją krwioobiegiem, i tak zaczyna się proces uczłowieczania nierzeczywistej piękności.

W baśni *Bielinka i Feery* autorka porusza kolejny problem dotyczący kobiet. Królewna Bielinka, wchodząc w okres dojrzewania, zostaje przez ojca zamknięta w wieży, by mógł ją zdobyć tylko najwspanialszy z konkurentów. W tym topicznym motywie Eichelberger dostrzega echo patriarchalnej dominacji; władza ojców nad córkami jest faktem historycznym, a w sensie psychologicznym często mamy z nią do czynienia nawet w czasach współczesnych. Dziś również dziewczęta, bardziej niż chłopcy, są uzależnione od kontrolujących rodziców, którzy bywają strażnikami i cenzorami córek. W opowieści Suchowierskiej królewnę, zgodnie z baśniową tradycją, może wyzwolić najodważniejszy ze starających się o nią konkurentów. Mężczyzna okazuje się jednak niepotrzebny, bohaterka potrafi sama się oswobodzić i wyzwolić z rodzicielskich wpływów.

O ile w debiutanckim tomiku pisarka jedynie przygląda się kulturowej sytuacji kobiety i sygnalizuje problemy, o tyle w drugim zbiorku zajmuje już zdecydowanie feministyczne stanowisko. Wydany w 2012 roku *Królewicz Śnieżek* – efekt ponownej współpracy Suchowierskiej i Eichelbergera – zawiera nowe wersje baśni kanonicznych, powszechnie znanych w kulturze europejskiej[17]. Pomysł na opowiedzenie na nowo starych historii zrodził się podczas pracy nad pierwszą książką, kiedy to autorka uświadomiła sobie, że tradycyjne opowieści cechuje silna płciowa polary-

[14] Tamże, s. 273.

[15] Tamże, s. 160.

[16] Tamże, s. 161.

[17] Pojęcie „baśń kanoniczna" traktuję tak, jak autorka terminu, Weronika Kostecka, która określa tym mianem zarówno baśnie ludowe, jak literackie, utrwalone w powszechnej świadomości. Zob. taż, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*. *Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2014, s. 17.

zacja. Napisała więc takie, w których mężczyźni i kobiety zamieniają się rolami. W efekcie tego zabiegu bohaterowie stali się nudni, infantylni i bezradni, a bohaterki stały się samodzielnymi i aktywnymi osobami. I tak, Śpiąca Królewna, zamiast ukłuć się wrzecionem, galopuje konno, poszukując w świecie przygód, jej miejsce zajmuje natomiast bierny i wstydliwy królewicz, który zapada w stuletni sen po zadraśnięciu się sztyletem. Opowieść nie kończy się małżeństwem, bo co może robić strachliwy chłopiec u boku królewny Ninja? Zawieszeniem akcji kończy się również baśń o Królewiczu Śnieżku wykorzystywanym przez siedem wystrojonych krasnoludek do różnych domowych posług. Dopóki nie stanie się bardziej asertywny i zaradny, nie ma co liczyć na względy księżniczki. Składa ona wprawdzie pocałunek na pięknym, ubranym w kuchenny fartuszek męskim ciele, leżącym w szklanej trumnie, a nawet angażuje się w obudzenie tego ciała jeszcze bardziej, ale później odjeżdża, by zająć się swoimi sprawami.

W *Kopciuszku* autorka obsadza w tytułowej roli chłopca, będącego popychadłem dla przyrodnich braci. W natłoku domowych zajęć; prania, zmywania i sprzątania, jego jedyną rozrywką staje się szydełkowanie. W baśni tej wymiana genderowa przynosi najbardziej widoczny efekt; wykorzystywany młody mężczyzna, który nikomu się nie sprzeciwia, nie budzi współczucia, prędzej kpinę, a może nawet pogardę. Opowieść pokazuje, jak bardzo ciągle jesteśmy przywiązani do tradycyjnego podziału ról płciowych, skoro szydełkujący chłopiec jest dla naszej wyobraźni nie do przyjęcia. W jednej z baśni zamiana tych ról obejmuje wszystkie dziedziny życia; zamek królewski odnawiają stolary i malary, a zawody takie jak „sprzątacz, gospodyń domowy czy nianiek, nie mówiąc już o prostytucie – należą do mężczyzn i nie mają damskich odpowiedników, tak jak męskich nie mają ministra, psychologia albo dyrektoria”[18]. Przypisanie mężczyznom typowo kobiecych zajęć wyzwala oczywiście efekt humorystyczny, podobnie jak zmiana nazw zawodów kulturowo utrwalonych jako męskie. Jednak baśnie Suchowierskiej pokazują również, jak komentuje autorka, „co nam, kobietom, jeszcze nawet dziś wolno, a czego nie, co jest nam zabierane […], w jakim stopniu kultura pozwala nam robić ciekawe i atrakcyjne rzeczy, które w sposób oczywisty mogą robić mężczyźni”[19].

W kilku opowieściach powraca temat kobiecej seksualności, która w kanonicznych wersjach ukazywana jest zawsze jako bierna, uśpiona. Taki przekaz wydaje się dziś anachroniczny, zostaje więc zastąpiony nowym. Bohaterki zyskują w tej dziedzinie podmiotowość i stają się aktywną stroną związków. Widać to choćby w przeróbce Andersenowskiej *Księżniczki na ziarnku grochu*. Jej bohaterka jest wprawdzie nadal bardzo delikatną i kruchą panną, ale ma odważne fantazje seksualne i poszukuje księcia na ziarnku prochu.

Sfera erotyki potraktowana zostaje przewrotnie, ale i z dużą dozą humoru, co najjaskrawiej daje o sobie znać w *Czerwonym Kapturku*. Tytułową postać, apatycznego, marudnego chłopca, którego pseudonim pochodzi od zawsze naciągniętego na twarz kaptura czerwonej bluzy, pożera grasująca w lesie wilczyca. Wadera pochłania

[18] A. Suchowierska, W. Eichelberger, *Królewicz Śnieżek. Baśniowe stereotypy płci*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2012, s. 64.

[19] Tamże, s. 77.

również dziadka, a nawet pilnującą moralnego porządku organiścinę – odpowiednik myśliwego. Pojawiające się w kanonicznych wersjach baśni pożarcie bohaterki interpretowane było jako uwiedzenie lub gwałt. Według Bruno Bettelheima wilk to symbol destrukcyjnej męskiej seksualności, zwłaszcza w Perraultowskim wariancie, w którym wprost utożsamiany jest z uwodzicielem[20]. Charles Perrault pisze:

> Radzę wam także zapamiętać,
> że jest podstępny wilk niektóry:
> ukrywa wilcze swe pazury,
> by słodkim słówkiem zwieść dziewczęta.
> Ani go poznać! mina święta
> – tkliwie, łagodnie patrzy w oczy,
> za panną uliczkami kroczy
> przymilny, słodki jak cukierek.
> Lecz wierzcie: to wilczysko szczere![21]

Po zamianie ról męskich i kobiecych uczynku wilczycy nie oceniamy negatywnie, ponieważ bohaterowie, wychodząc z jej brzucha na świat, stają się odrodzonymi osobami – świadczy o tym okrzyk: „Dzięki wspaniałej wilczycy jesteśmy wolni, szczęśliwi i dzicy"[22]. Kobieca seksualność zostaje więc dowartościowana, okazuje się wręcz transgresyjna.

Wśród przepisanych baśni zapada w pamięć jeszcze jedna, odwołująca się do Andersena. Jej lektura jest w pewnym sensie wyjątkowa, ponieważ milknie tu lekki, kpiarski ton narracji, a opowieść zostaje poprowadzona z męskiego punktu widzenia. *Chłopiec z petardami* mówi o zaniedbanym siedmiolatku z patologicznej rodziny, zamiast zapałek, sprzedającym w zimowy wieczór petardy. W tym przypadku zamiana płci powoduje, że mamy do czynienia z odmiennym sposobem przeżywania krzywdy. Jak komentują autorzy książki,

> […] skrzywdzony chłopiec to inny człowiek niż skrzywdzona dziewczynka. […] To na ogół wściekły chłopiec. Często aspołeczny. Bezwzględny, cyniczny, pozbawiony wszelkich skrupułów[23].

Taki też jest chłopiec z petardami, wzbudzający zdecydowanie mniej sympatii niż bezradna, bierna i reagująca rozpaczą dziewczynka z zapałkami.

W niemal wszystkich opowieściach z tomiku *Królewicz Śnieżek* pisarka podejmuje dyskusję z zawartym w kanonicznych baśniach patriarchalnym przekazem dotyczącym kobiecości. Z kobiecą słabością, delikatnością, niepewnością i biernością. Jej teksty można, za Weroniką Kostecką, nazwać baśniami postmodernistycznymi, ponieważ wpisują się w trend dekonstruowania baśniowej tradycji. Autorka pracy *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku* wyodrębnia kilkanaście strategii

---

[20] Zob. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010, rozdz. *Czerwony Kapturek*.

[21] Ch. Perrault, *Bajki Babci Gąski*, przeł. H. Januszewska, Wydawnictwo Wacław Bagiński i Synowie, Wrocław 1993, s. 15.

[22] A. Suchowierska, W. Eichelberger, *Królewicz Śnieżek*…, s. 32.

[23] Tamże, s. 145.

intertekstualnej gry z tradycją literacką, spośród których Suchowierska stosuje następujące:
- posługiwanie się parodią, polegającą na odwracaniu tradycyjnych ról postaci i komicznym przekształcaniu schematów fabularnych;
- zabieg rekontekstualizacji, czyli wprowadzanie tradycyjnych motywów i wątków w całkowicie nowy, zaskakujący odbiorcę kontekst (kontekstem tym staje się współczesna nam rzeczywistość pozaliteracka);
- wykorzystywanie baśniowych motywów, wątków i schematów jako „szablonu", dzięki któremu można opowiadać o problemach współczesności;
- reinterpretowanie baśni w duchu określonych ideologii i nowych koncepcji światopoglądowych (tu: *gender studies* i feminizmu)[24].

Wymienione strategie, a zwłaszcza zaangażowanie ideologiczne Suchowierskiej, pozwalają na odróżnienie jej twórczości od utworów czy raczej wytworów kultury popularnej, wykorzystujących w sposób komercyjny grę z baśniową tradycją literacką. W obiegu familijnym najbardziej znanym przykładem takiego podejścia jest *Shrek*, w obiegu dorosłym przykładem mogą być utwory Janusza Głowackiego (np. *Kopciuch*). O ile cechą tego rodzaju twórczości jest według Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej aluzja „komercjalna" i kokietowanie masowego odbiorcy[25], o tyle cechą *Królewicza Śnieżka* jest podjęcie dialogu z tekstami kanonicznymi w zakresie koncepcji światopoglądowej (patriarchat – feminizm). Mówiąc inaczej, autorka nie przegląda się w lustrze baśniowej tradycji, chcąc podobać się czytelnikowi, ale próbuje ją przenicować. Wspólne z Eichelbergerem omawianie jej własnych utworów jest właśnie próbą oceny skutków takiego „wywracania na lewą stronę".

Trzeba jednak przyznać, że genderowa reinterpretacja momentami odbija się negatywnie na językowym aspekcie utworów. Widać to szczególnie w baśni *Nowe życie cesarzy*, rozpoczynającej się następująco:

> Dawno, dawno temu, za siedmioma górami, za siedmioma lasami była sobie piękna kraja. W krai tej było warone miasto, a w nim ogromna, wpaniała pałaca. W pałacy mieszkała cesarza – władca mądra, sprawiedliwa i szanowana przez poddanych. Miała przy swej boce oddanego jej, kochającego cesarzowego i wiodła z nim szczęśliwą żywotę godną najpiękniejszego baśnia[26].

Ukazany powyżej zabieg – zamiana niemal wszystkich rzeczowników rodzaju męskiego na rzeczowniki rodzaju żeńskiego i odwrotnie – zastosowany zostaje w całym utworze, co utrudnia lekturę i niweczy jej przyjemność.

Książka Suchowierskiej, choć przeznaczona nie tyle dla dzieci, ile dla młodzieży i dorosłych, wpisuje się w rozpoczętą kilka lat temu dyskusję nad genderowym przekazem tradycyjnych baśni. Głosem w tej dyskusji może być akcja *Bajki leczą – bajki kaleczą*, w ramach której na portalu *Dzielnica Rodzica* psychologowie i pedagodzy

[24] Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna…*, s. 247–248.

[25] Zob. A. Skubaczewska-Pniewska, *Jak skutecznie wykorzystać drugą stronę lustra? Aluzje „komercjalne" w dramatach Janusza Głowackiego*, [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007, s. 309–310.

[26] A. Suchowierska, W. Eichelberger, *Królewicz Śnieżek*…, s. 205.

publikują artykuły dotyczące wpływu najbardziej znanych opowieści Grimmów i Andersena na psychikę najmłodszych[27]. Wielu z nich proponuje, oprócz zapoznawania dziecka z kanonem baśni, równoczesne wprowadzenie opowieści, w których role płciowe zostają uwspółcześnione.

Kolejna, trzecia publikacja białostockiej autorki napisana została właśnie dla najmłodszego odbiorcy. Uhonorowany nagrodą polskiej sekcji IBBY *Mat i świat* opowiada o wyprodukowanym w Chinach pluszowym misiu, który na skutek splotu różnych okoliczności podróżuje po świecie. Motyw podróży i narodzin w fabryce zabawek przypomina *Bohaterskiego Misia* Bronisławy Ostrowskiej[28], są to jednak wyłącznie podobieństwa fabularne. O ile bowiem w utworze młodopolskiej pisarki dominują idee patriotyczne i religijne, wyrażane niekiedy wręcz w skrajnej formie (oprócz propagowania dążeń narodowowyzwoleńczych czytelnik spotyka się z przedstawieniem prawosławia jako religii obcej i wrogiej katolicyzmowi, co dziś może być odczytywane jako przejaw ksenofobii), o tyle charakterystyczna dla baśni Suchowierskiej jest postawa otwartości na inność i pochwała różnorodności kulturowej.

Tytułowy Mat z Chin płynie do Holandii, gdzie jako ręcznie robiona, ekskluzywna zabawka staje się własnością bogatej rodziny i zamieszkuje w Pokoju Miśków. Podczas zabawy dzieci wylewają na niego kakao i jako niepełnowartościowy trafić ma do biednych. Razem z holenderską odzieżą używaną jedzie do Polski. W białostockim lumpeksie kupuje go Kasia Nowaczek, ale i ona, mimo początkowych zachwytów, pozbywa się niedźwiadka. Kiedy Nowaczkowie wracają z wymarzonej wycieczki do Egiptu, okazuje się, że miś stanowi nadbagaż. Cenniejsze od niego są kupione w egzotycznym kraju zabawki. Pozostawiony w egipskim hotelu zostaje znaleziony przez pokojówkę Fatimę, która daje go najmłodszemu z pięciorga swoich dzieci. Mały Babu gubi jednak Mata. Miś przez dłuższy czas leży zabłocony w krzakach. W końcu trafia do licznej rodziny śmieciarza Zabbalina. Mimo braku oka i naderwanego ucha dla małego Hosniego jest najpiękniejszą zabawką na świecie.

Jak widać, kolejni właściciele maskotki pochodzą z coraz uboższych rodzin. Pluszowy niedźwiadek, postać subkultury dziecięcej[29], swój literacki rodowód mający m.in. w *Kubusiu Puchatku* Alana A. Milne'a, wymyka się nurtowi arkadyjskiemu literatury dziecięcej. Tak jak Puchatek pozostaje wprawdzie spersonifikowaną zabawką, ale – podobnie jak bohater baśni Ostrowskiej – staje się medium ważnych, choć trudnych i tabuizowanych dotąd tematów. Bohaterski Miś obserwował bezsens i okrucieństwo wojny, Mat stanowi pretekst do ukazania nierówności społecznych panujących w świecie. Miś podróżnik może o nich zaświadczyć, uszyły go pracujące od świtu do nocy chińskie dziewczynki, a w ciągu swojego, zgoła nie baśniowego życia, widział wiele biedy. Jednak to, co dla jednych odczuwane jest jako bieda, dla innych okazuje się bogactwem. Dla pani Gerdy, Holenderki kolekcjonującej rzadkie, ręcznie robione zabawki, rodzina z Białegostoku jest uboga, ale dla

[27] Zob: Dzielnica Rodzica, http://dzielnicarodzica.pl/artykuly/67 [dostęp: 10.09.2016].

[28] B. Ostrowska, *Bohaterski Miś, czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie*, Wydawnictwo E. Wende i Ska, Warszawa 1919.

[29] Zob. J. Cieślikowski, *Literatura osobna*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1985, rozdz. *Folklor dziecięcy, literatura dla dzieci a kultura masowa*.

dzieci śmieciarza z Egiptu dysponuje wielkim majątkiem. Ten komunikat, choć nie zostaje w utworze zwerbalizowany, wydaje się czytelny dla dziecięcego odbiorcy. W jednym z wywiadów Suchowierska zapytana o to, czy łatwo jest pisać dla dzieci o niesprawiedliwości świata, odpowiada:

> Chińskie czy bangladeskie dzieci nie są za małe, żeby ciężko pracować, a nasze są za małe, żeby się o tym dowiedzieć? Syryjskie dzieci umierają na wojnie, a nasze nie powinny o tym słyszeć?!… Coś tutaj się zatraciło! Nie chcę, żeby nasze dzieci miały cięższe życie […]. Niech cieszą się jak najpiękniejszym dzieciństwem, ale niech mają też jakąś ogólną świadomość, na jakim świecie żyją. Jeśli będą otwarte i empatyczne, wrażliwe na cudzą biedę i cierpienie, jest nadzieja, że to one kiedyś zmienią świat na lepszy […][30].

Trzeba przyznać, że trudne tematy podejmowane są w utworze w sposób delikatny, dostosowany do emocjonalnego i intelektualnego poziomu kilkulatka. Narracja prowadzona jest bezosobowo i nie zostaje obciążona żadnym komentarzem. Suchowierska nie moralizuje, nie prawi komunałów, ale stara się pokazać świat taki, jaki jest, z całą jego złożonością i różnorodnością. Obok chińskich dziewczynek pracujących kilkanaście godzin dziennie w fabryce zabawek przedstawia codzienne życie bogatej holenderskiej rodziny, a także życie mieszkańców śmieciowej wioski Mokattam w Kairze. Otwarcie się czytelnika na inność następuje za sprawą motywu podróży. Podczas wycieczki do Egiptu polskie dzieci, widząc różne kolory skóry i zasłonięte twarze kobiet, dowiadują się, że „ludzie różnie się ubierają i bardzo różnie żyją. Wierzą też w różne rzeczy”[31]. Podróżnikiem okazuje się jednak przede wszystkim tytułowy Mat, poprzez którego dziecięcy odbiorca poznaje różne kultury.

Wielokulturowość prezentowana jest także poprzez wprowadzenie postaci epizodycznych, choć istotnych, bo odmiennych od społecznego tła. Tak właśnie ukazany zostaje pan Tadzik, Polak przewożący z Holandii do Polski odzież używaną, i filipińska ekspedientka, Leah, pracująca w centrum handlowym w Rotterdamie. Granice świata Suchowierskiej są niewątpliwie otwarte.

Z punktu widzenia wartości wychowawczych istotny jest również sposób przedstawienia głównego bohatera – misia. Podróżujący Mat niczego i nikogo nie ocenia, a jego najwyraźniej zarysowanymi cechami są optymizm i aktywność. Choć kilkakrotnie zostaje porzucony i raz zgubiony, stara się tłumić negatywne emocje, takie jak lęk czy smutek, a trudne sytuacje traktować jako wyzwalające zmianę. Zmiana, mimo przejściowych problemów – miś leży w błocie i jakiś czas jest bezdomny – prowadzi w baśni Suchowierskiej zawsze do lepszego. Ci, którzy zdecydowali się na nią w obliczu trudności – jak choćby wspomniana ekspedientka, która w poszukiwaniu pracy przyjechała z Filipin do Holandii – żyją lepiej. Dlatego też i dla Mata zmiany okazują się korzystne; trafia w końcu do chłopca, dla którego staje się czymś więcej niż jedną z zabawek. Syn śmieciarza uczłowiecza niedźwiadka, nadaje mu nową tożsamość, mówiąc:

[30] *Białostoczanka nominowana do nagrody IBBY. Wywiad z Agnieszką Suchowierską* [rozmawiała Buhasia], Kobiecy Białystok, http://www. kobiecybialystok.pl/bialostocznka-nominowana-do-nagrody-ibby-wywiad-z-agnieszka-suchowierska/ [dostęp: 20.09.2016].

[31] A. Suchowierska, *Mat i świat*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2015, s. 43.

> Nazywasz się Kiki i od dziś jesteś moim misiem. Teraz to ty jesteś najmłodszy w rodzinie. Będę się tobą opiekował. Nigdy nikomu cię nie oddam i nauczę cię segregować śmieci[32].

Wówczas Mat, dotychczas nierozmawiający z żadnym człowiekiem, po raz pierwszy się odzywa, nawiązuje kontakt. Włączony do ludzkiej rodziny miś z oberwanym uchem i chłopiec stają się podobni. Ta zamykająca utwór scena pozwala zobaczyć również w tytułowym Macie Innego, którego wyjątkowość i niepowtarzalność podkreślał Ryszard Kapuściński, pisząc, że „powinniśmy nie tylko go dostrzec, ale także włączyć do naszego doświadczenia i wziąć za niego odpowiedzialność"[33].

The Truth of the Fairytale – Agnieszka Suchowierska's Tough Issues

Abstract

Agnieszka Suchowierska made her debut in 2008 and has published three books so far. Two of them: *'The fairytale is life or, which fairytale are you from?'* or *'Prince the Snow-White. Gender stereotypes in fairytales'* were written collectively with the well-known psychologist Wojciech Eichelberger. They are tales with appended commentaries in the form of conversations between the authoress and the therapist. Already in her debut novel 'The fairytale is life', Suchowierska tackles several difficult subjects and poses important questions such as : how can one see the world?; how to be free?; how to find the essence of things? In 'Prince the Snow-White", written a few years later, those questions take on the form of reflection on the woman's cultural condition. The volume contains new versions of traditional fairytales in which men and women switch their roles. This simple gambit lays bare the power of gender stereotypes and manifests the degree to which contemporary culture allows (or disallows) women to do attractive/enjoyable things traditionally reserved for men only. The third book penned by Suchowierska 'Mat and the world' was published in 2015. In as much as the potential target readers of her tales are either young people or adults, the last book is dedicated to still younger readers. It tells the story of a plush teddy-bear, manufactured in China, which, due to a curious twist of circumstances, travels around the world. The bear's journey becomes a pretext for revealing social inequities as well as presenting different cultures and religions. Mat, the bear, is characterized by optimism, activity and self-control in times of crisis. The propagated attitudes and models of upbringing presented in the story are no truisms. The little volume was awarded The Book of 2015 Literary Prize of the Polish section of IBBY.

Key words: fairytale, existentional questions, gender stereotypes, multiculturalism

Grażyna Lasoń-Kochańska – dr hab. prof. AP. Dyscypliny naukowe: bibliologia i literaturoznawstwo, specjalność: literatura popularna, literatura dla dzieci. Autorka kilkudziesięciu artykułów i trzech książek: *Czytając fantasy…* (2002), *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce* (2008), *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny* (2012). Kierownik Zakładu Językoznawstwa i Edukacji Polonistycznej Instytutu Polonistyki. Zainteresowania naukowe: fantastyka – gender – feminizm; literatura „kobieca"; baśń; literatura dla dzieci i młodzieży.

[32] Tamże, s. 63.

[33] R. Kapuściński, *Ten Inny*, Znak, Kraków 2006, s. 31.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.7

Iwona Mityk
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Cykl o Teosiu Kefirku Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby wobec wzorca powieści detektywistycznej

Małgorzata Strękowska-Zaremba to pisarka specjalizująca się w twórczości dla dzieci i młodzieży. Urodzona w 1960 roku, zdążyła wydać już pokaźną liczbę książek, w tym również podręczników. Od 2008 roku należy do zarządu Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Jest członkinią Polskiej Sekcji IBBY. Została laureatką nagrody literackiej im. Kornela Makuszyńskiego za powieść *Abecelki i duch Bursztynowego Domu*, wydaną w 2003 roku, a jej utwór *Złodzieje snów* (2008) wpisano na Listę Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej.

Cykl o przygodach rezolutnego Teosia Kefirka opublikowało Wydawnictwo W.A.B. w tzw. serii z kotem, gromadzącej najnowsze, głównie niepojedyncze utwory, lecz właśnie cykle powieści detektywistycznych dla młodzieży, takie jak: *Bracia Hardy...* Franklina W. Nixona, *Minerva Clark...* Karen Karbo czy *Czarny Maciek...* Dariusza Rekosza[1]. Omawiane utwory Strękowskiej-Zaremby ukazały się też, co stanowi znak czasów, w formie ebooków. Do tej pory autorka w serii detektywistycznej wydała następujące powieści: *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa* (2010), *Detektyw Kefirek i pierwszy trup* (2011), *Detektyw Kefirek rozgryza prawnusia* (2012), *Detektyw Kefirek śledzi śledzia* (2013). Jednolita forma tytułów cyklu rozpoczynająca się od nazwiska głównego bohatera naśladuje nie tylko niektóre z powieści pisanych dla młodych, ale i dla dorosłych odbiorców[2].

Autorka, wyznaczając na bohatera swoich powieści ucznia klasy VI, Teodora Kefirka, sięga do tradycji odmiany gatunkowej, gdyż w powieści detektywistycznej

[1] W serii tej ukazały się dotychczas: *Bracia Hardy. Śmiertelne niebezpieczeństwo*, *Bracia Hardy. W oparach szaleństwa*, *Bracia Hardy. Śledztwo na promenadzie* Franklina W. Nixona, *Minerwa Clark na tropie*, *Minerwa Clark schodzi na psy*, *Minerwa Clark traci ducha* Karen Karbo, *Czarny Maciek i wenecki starodruk*, *Czarny Maciek i wieża śmierci*, *Czarny Maciek i tunel grozy* Dariusza Rekosza.

[2] Tego typu tytulatura stosowana jest na przykład w wielu francuskich powieściach Georgesa Simenona o komisarzu Maigret, np. *Maigret w portowej kafejce*, *Maigret w kabarecie*, *Maigret i żona kasiarza*, *Maigret zastawia sidła*. Podobna forma tytułów, przywołująca postać głównego bohatera, występuje w zbiorach opowiadań Gilberta Keitha Chestertona: *Niewinność ojca Browna*, *O mądrości ojca Browna*, *Tajemnica ojca Browna*, *Skandal ojca Browna*.

z reguły postać wiodąca była płci męskiej. Wpływała na takie rozwiązanie specyfika samej fabuły, w której, jak zaznacza Roger Caillois, istotne dla rozwoju akcji dwie postacie – bohatera pozytywnego oraz bohatera negatywnego, prowadzą między sobą rozgrywkę, która zasadza się na „prawdziwym dramacie, bezlitosnym pojedynku między przeciwnikami", a w jej trakcie „cień śmierci musi padać na chłodne zawiłości logiki"[3]. Chociaż w literaturze młodzieżowej pojawiające się w trakcie fabuły niebezpieczeństwa zostają złagodzone[4], to występują w niej czasem momenty oparte na rywalizacji oraz sytuacje, w których postacie podejmują duże ryzyko (a dzieje się tak również w utworach Strękowskiej-Zaremby), co w dalszym ciągu charakterystyczne jest bardziej dla protagonistów płci męskiej.

O tym, że tendencja zróżnicowania tekstów literackich w zależności od płci adresata w literaturze młodzieżowej występowała już wcześniej, wspomina Stanisław Frycie[5] w kontekście pisarstwa lat 70. XX wieku. Wskazuje na nią Alicja Baluch, według której specyfika twórczości dla chłopców wynikała z uwarunkowań obyczajowo-społecznych, zatem z roli, którą mieli oni odgrywać w społeczeństwie, a co wpływało na kształtowanie się ich osobowości. Charakterystyczne pod tym względem są gry i zabawy małych chłopców, w których dominuje przygodowość i współzawodnictwo:

> Z poetyką przygody związane są wszystkie chłopackie marzenia o niebezpieczeństwie, walce, wypróbowywaniu własnych sił w spotkaniu ze „smokiem". Ten wątek pojawia się w różnych opowieściach indiańskich, wojennych, a także w przygodach kosmicznych. W utworach tych dominują elementy sensacji, niezwykłego napięcia i zwycięskiego rozładowania emocji[6].

---

[3] R. Caillois, *Powieść kryminalna*, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, przeł. J. Błoński i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 195. Podobnie Lesley Grant-Adamson wskazuje jako wyznacznik gatunku znajdowanie się postaci w szczególnie napiętych i dramatycznych sytuacjach. Zob. L. Grant-Adamson, *Jak napisać powieść kryminalną*, przeł. M. Rusinek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 7.

[4] Zwraca uwagę na ten aspekt detektywistycznej odmiany dla młodzieży także Elżbieta Kruszyńska, następująco charakteryzując powieści Adama Bahdaja: „Intryga kryminalna w jego powieściach dla młodzieży jest właściwie kryminalna «na niby», brak bowiem typowych dla tego rodzaju literatury rekwizytów i elementów świata przedstawionego – trupów, rewolwerów, grozy i przerażenia, a przestępców zawsze dosięga ręka sprawiedliwości". Niektórzy z pisarzy posuwają się jednak w tym względzie dalej, czego świadectwem są powieści Andrzeja Szczypiorskiego, w których dochodzi do strzelaniny czy porwań. Zob. taż, *Między zabawą a dydaktyką. Literacka twórczość Adama Bahdaja dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017, s. 112; I. Mityk, *Proza fabularna Andrzeja Szczypiorskiego wobec konwencji literackich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2012, s. 85–110.

[5] Zob. S. Frycie, *Tendencje artystyczne w prozie społeczno-obyczajowej dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. 1: *Proza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1978, s. 72.

[6] A. Baluch, *Bohater literacki w funkcji pośrednika*, [w:] tejże, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli Tajemnice dziecięcej lektury*, Wydawnictwo Wacław Bagiński i Synowie, Wrocław 1994, s. 78.

Główny bohater utworów Strękowskiej-Zaremby dwunastoletni chłopiec, Teodor Kefirek, pragnie zostać detektywem. Dlatego wraz ze szkolnym kolegą, Dominikiem Taborkiem, wikła się w tajemnicze sprawy wymagające wyjaśnienia. Są to np. kradzieże szkolnego modelu szkieletu, przyczepy samochodowej, mebli ogrodowych wujostwa czy pomnika śledzia z brązu, poza tym włamania do domów sąsiadek, nielegalny handel częściami samochodowymi, a nawet niewyjaśnione okoliczności śmierci właściciela zakładu pogrzebowego. Na ile zatem jest to ciąg utworów, w którym autorka wykorzystuje wzorzec powieści detektywistycznej, a jednocześnie, w jaki sposób dostosowuje go do potrzeb młodego czytelnika pierwszej połowy XXI wieku?

W polskiej literaturze młodzieżowej dobrze znana jest ta odmiana gatunkowa. Do klasyki należy zaliczyć dzieła nie tylko autorstwa Kornela Makuszyńskiego, ale także Edmunda Niziurskiego, Adama Bahdaja, Zbigniewa Nienackiego czy Joanny Chmielewskiej. W ich utworach spotkać można zarówno przedstawicieli młodzieży, którzy podejmują zadania wyśledzenia sprawców zagadkowych wydarzeń, jak i bohaterów dorosłych obsadzonych w funkcji detektywów, którym towarzyszy grono młodych ludzi. Różny jest w nich nie tylko stopień zaangażowania nastoletnich bohaterów w sprawy dochodzeniowe, ale rozmaite natężenie pojawiających się niebezpieczeństw.

Cykl Strękowskiej-Zaremby czerpie wzór w doborze kreacji głównych bohaterów ze znanych i cenionych utworów Artura Conan Doyle'a oraz Agathy Christie. W wykorzystywanym przez nich schemacie, pomimo dominacji głównego bohatera, dla uatrakcyjnienia akcji, pojawia się postać, którą można określić jako jego asystenta. Funkcjonuje ona w niektórych scenach jako pomocnik protagonisty, ale czasem podejmuje działania samodzielne, stające się nierzadko powodem komplikacji fabuły (lub chociaż działające zwodniczo na proces refleksji lekturowych podejmowanych przez odbiorcę). Pomocnik najczęściej nie dysponuje bowiem tak wysokim ilorazem inteligencji jak główny bohater, który posiada umiejętność prowadzenia analitycznych rozważań. Taki wybór asystenta o przeciętnej inteligencji ma swoje źródła w prawidłach budowy dzieł gatunku. Jego sukces opiera się przecież na grze z czytelnikiem, w procesie przyswajania utworu pragnącym rozwikłać postawioną przez pisarza szaradę. Chodzi tu zatem o to, aby odbiorca nie odkrył tajemnicy nazbyt szybko, co umożliwia narracja prowadzona właśnie z perspektywy mało lotnego pomocnika głównego bohatera.

Para chłopców w omawianym cyklu – Teodor Kefirek oraz jego przyjaciel Dominik, z jednej strony oparta jest na analogicznej koncepcji jak Sherlock Holmes i doktor Watson czy Herkules Poirot i kapitan Hastings, z drugiej Strękowska-Zaremba wprowadziła do tego modelu przesunięcia punktów ciężkości, cedując prowadzenie opowieści nie na przyjaciela głównego bohatera, ale bezpośrednio na niego samego, a w związku z tym modyfikując rysy osobowości zespołu detektywistycznego. Zestawienie postaci odmiennych charakterologicznie zapewnia nie tylko potencjalnie większe sukcesy przy rozwiązywaniu zagadek, ponieważ następuje dopełnianie się różnych perspektyw widzenia zawikłanych spraw, lecz umożliwia budowanie napięcia dramatycznego. Poza tym intryguje czytelników na skutek ścierania się osobowości, co (należy dodać) na płaszczyźnie literatury adresowanej do

dzieci i młodzieży owocuje najczęściej efektami humorystycznymi. Dzieje się tak i w tym przypadku.

W powieściach Strękowskiej-Zaremby jednak, mimo zachowania większej ekspansywności postaci Teosia, wiodącej w tandemie detektywistycznym, nieco odmiennie do przywołanych wzorców układają się wzajemne stosunki bohaterów na polu sukcesów śledczych, a w konsekwencji także ich przyjacielskich relacji, gdyż nie występuje tu na płaszczyźnie działań poszukiwawczo-analitycznych bezwzględna dominacja głównego bohatera. Drugi z chłopców bowiem, Dominik, czy też raczej Dominiczek[7], na skutek flegmatycznego usposobienia potrafi logicznie i drobiazgowo przeprowadzać rozumowanie, spokojnie wyprowadzać prawidłowe wnioski. Pełen temperamentu, porywczy Kefirek daje się czasami zwieść tłumaczeniom innych bądź własnym uprzedzeniom. Dlatego niekiedy kurczowo trzyma się wymyślonej przez siebie tezy, zamiast zastanowić się, czy kolega nie ma racji. Potrafi jednak przyznać się przed sobą do popełnionego błędu, jak na przykład w czwartej powieści cyklu, gdy chłopcy tropią złodziei pomnika śledzia, a jednym z podejrzanych przez pewien czas jest miejscowy przedsiębiorca o nazwisku Śledziewski:

> Milczeliśmy. Dominik przypomniał mi wątpliwości, które miałem już wcześniej, za łatwo udało się nam odkryć dowody winy Śledziewskiego. Obawiam się, że postąpiłem nieprofesjonalnie. Za bardzo przywiązałem się do myśli, że Śledź jest przestępcą. [...] Poczułem złość na siebie. Jak mogłem być taki ślepy? Marcel specjalnie nas zagadywał, traktował jak kumpli, a tak naprawdę posłużył się nami, żeby oczernić Śledziewskiego[8].

W powieści *Detektyw Kefirek i pierwszy trup* bohater przypisuje z kolei złe intencje prymusce swojej klasy, Karolinie, ponieważ na podstawie jej nieco uszczypliwych uwag pod jego adresem wydaje mu się, że żywi ona do niego niechęć. Tymczasem jej przekomarzanie się oznacza raczej zainteresowanie jego działaniami oraz pragnienie podjęcia rywalizacji z chłopcami. Uczucie niechęci nawarstwia się ze strony Teosia, w czym niebagatelną rolę odgrywa jego urażona duma, a także pamięć o wcześniejszych sprzeczkach przeżywanych w tomie *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa*. Wprowadzenie postaci dziewczęcej w cyklu Strękowskiej-Zaremby rodzi możliwość dodatkowych perypetii, związanych z rywalizacją chłopców i ich ciekawskiej koleżanki, a z drugiej staje się odpowiedzią na obecną dążność do przestrzegania równości praw kobiet i mężczyzn w życiu społecznym. Wykreowana bohaterka to osobowość, która zdaje się łączyć zalety obu chłopców. Jest na tyle energiczna, rezolutna, spostrzegawcza, pracowita, inteligentna, tak dobrze radzi sobie z pracą na komputerze, że w pełni jest w stanie sprostać zmierzeniu się z kolegami w podjętej na początku cyklu rywalizacji, która z czasem przeradza się we współpracę, choć niepozbawioną docinków, spięć i sprzeczek. Nie ma tu zatem przeciwstawienia dwóch rywalizujących grup, jak bywa to często w powieściach Niziurskiego, lecz

[7] Taka nieco prześmiewcza forma jego imienia stosowana jest przez prowadzącego narrację Teosia w nawiązaniu do (jego zdaniem przesadnej) uprzejmości kolegi oraz postrzegania jego postaci przez dorosłych. Stąd opatruje przyjaciela stałym epitetem: „zawsze grzeczny Dominiczek".

[8] M. Strękowska-Zaremba, *Detektyw Kefirek śledzi śledzia*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013, s. 225, 227.

konkurentka bohaterów ma dodatkowe, choć niebezpośrednie i bezwiedne, wsparcie ze strony własnej matki, która pełni funkcję prokuratora. Stąd Karolina, mając cenne źródło informacji, czasem poznaje fakty niedostępne dla dwójki młodocianych detektywów.

Bohater serii Strękowskiej-Zaremby, Teoś Kefirek, nie ma cech niezwyciężonego herosa, jakimi nierzadko obdarzają swoje postacie autorzy powieści kryminalnych[9], w czym nie odbiega od bohaterów polskich powieści dla młodzieży. Jego dokonania śledcze stanowią przeplatane pasmo zwycięstw oraz porażek, chociaż kończą się niezmiennie optymistycznie. Nie jest też obdarzony wybitnymi uzdolnieniami, które przyczyniałyby się do jego nieomylności, a w życiu szkolnym okazuje się niezbyt pilnym uczniem, którego prześcigają przyjaciele. Szkoła, teren działania w pierwszej powieści, pozostaje później na obrzeżach świata przedstawionego. Teosia cechuje nie tyle rozległa wiedza czy starannie przeprowadzany proces wnioskowania, co spryt i rezolutność. Dlatego nie poprzestaje na marzeniach o pracy detektywistycznej, lecz stara się je wprowadzić w życie i jest z tego dumny. Urządza na strychu pomieszczenie, które określa gabinetem detektywistycznym, nadaje prowadzonym przez siebie sprawom kryptonimy[10] i zapisuje uwagi o znalezionych śladach oraz nasuwające się w trakcie dochodzenia wnioski na plikach w komputerze. Jak przystało na XXI wiek, komputer stanowi, również dzięki Internetowi, ważne źródło informacji dla trójki młodych bohaterów oraz drogę komunikacji w momentach, gdy przebywają z dala od siebie: „Utworzyłem na gwizdku (wziąłem pamięć przenośną, żeby niczego nie zapisywać na dysku komputera Tamary) nowy katalog «MONUMENT», a w nim dokument «gigant1». Opisałem wszystko, co wiem w sprawie śledzia, i przesłałem Dominikowi”[11].

Niekiedy, w przeciwieństwie do klasycznych kreacji literackich detektywów, takich jak Sherlock Holmes czy Herkules Poirot, Kefirek staje się roztrzepany, nieuważny. Zdarza mu się pomijać istotne ślady w prowadzonym dochodzeniu lub snuć nieprawidłowe przypuszczenia, naginając interpretację do swoich koncepcji, co staje się szczególnie widoczne w jego relacjach z Karoliną, gdyż współzawodnictwo z koleżanką przysłania mu główny cel działania, jakim powinno być dotarcie do prawdy. W opozycji do sławnych poprzedników bohater ma usposobienie żywiołowe, jego reakcje są spontaniczne, co przyczynia się do popadania w tarapaty, nawet tak groźne jak uwięzienie przez szajkę złodziei luksusowych samochodów w utworze *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa*. Jego młodzieńcza beztroska, szczerość,

[9] Na eksponowanie postaci detektywa jako niezwyciężonego herosa w schemacie fabularnym tej odmiany powieści zwraca uwagę Anna Martuszewska. Zob. taż, *Topika literatury obiegów popularnych*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 1108.

[10] Stanowią one z jednej strony hasła wywoławcze, ale z drugiej mają odnosić się do prowadzonych spraw w sposób niebezpośredni, metaforyczny, aby otoczenie nie zorientowało się w systemie zapisków bohatera. Dlatego poszukiwanie sztucznego szkieletu zyskuje kryptonim „Narzeczony”, bo był on nazywany przez uczniów imieniem narzeczonego nauczycielki biologii, a sprawa włamania do domu sąsiadki trudniącej się wróżbiarstwem, w której dużą rolę odgrywają zabezpieczające mienie alarmy – „Śpij spokojnie”. Szyfry te łatwo jednak odgadują przyjaciele bohatera, co nie zawsze zgodne jest z jego intencjami.

[11] M. Strękowska-Zaremba, *Detektyw Kefirek śledzi śledzia*…, s. 84.

otwartość przypominają trochę postać dobrodusznego Hastingsa Christie i nie ułatwiają mu prowadzenia śledztwa, ponieważ przeważnie nie kryje on wobec innych swoich intencji.

Roztargnienie, które niekiedy pojawia się w zachowaniu Teosia, utrudnia mu sprawowanie czynności detektywistycznych. Na skutek zamyślania się w nieodpowiednich momentach, umykają mu istotne dla sprawy szczegóły. Tak nie zachowałby się Gustaw Dupin, Sherlock Holmes, Herkules Poirot, panna Marple czy komisarz Maigret, aby wymienić tylko najbardziej popularne postaci z kanonu literackich detektywów, ale to odstępstwo czyni postać nastolatka bardziej wiarygodną. Dobrą ilustracją popadania Teosia w roztargnienie jest sytuacja, w której dzielnicowy spisuje zeznania wróżki Kasandry, do której domu dokonano włamania w powieści *Detektyw Kefirek i pierwszy trup*. Niezbyt uważnie słuchający wypowiedzi przedstawicieli służb śledczych bohater nie rozumie pytania policjanta dopytującego się o znaki szczególne ukradzionej przyczepki samochodowej. Prowadzi to do efektu humorystycznego, Kefirek bowiem myśli, że chodzi o osobę poszkodowaną:

> Popatrzyłem na dyplomowaną wróżkę. Znaków szczególnych to ona ma wyjątkowo dużo: długie i kręcone włosy, nastroszone tak, jakby zawsze siedziała tyłem do kierunku jazdy w odkrytym samochodzie, no i całe mnóstwo talizmanów na szyi. Najbardziej podobają mi się zęby niedźwiedzia. […]
> – I miała zielone kołpaki – Jasiek wymieniał znaki szczególne… Kasandry?
> No, nie, oczywiście, że nie. Chodziło o starą przyczepkę, która od wieków stała w garażu i nadawała się tylko na złom[12].

Narzucenie sobie powściągliwości, podjęcie odmiennego postępowania dla dobra prowadzonego dochodzenia przychodzi bohaterowi z trudnością. Impulsywność Teosia jest jednak psychologicznie umotywowana, ponieważ tego typu postać bardziej przemawia do nastoletniego czytelnika niż doskonale wyważone zachowanie jego przyjaciela. Portret Dominika otrzymuje czytelnik z punktu widzenia Kefirka, jest to zatem portret wyostrzony, przerysowany w odmalowaniu cech, jakimi sam bohater-narrator nie jest obdarzony i które, z racji, że nie może ich posiąść, lekceważy. Niefrasobliwy Teoś stanowi przeciwwagę w stosunku do nietypowej dla młodego wieku roztropności Dominika, co dobrze ilustruje scena podsumowywania przez nich zgromadzonych informacji na temat śmierci właściciela zakładu pogrzebowego:

> – Pyzowa specjalnie poleciała za granicę, żeby nie łączono jej osoby z morderstwem męża, a mimo to go ukatrupiła, wprawdzie nie własnymi rękami, ale ukatrupiła! Kasandra pomogła jej przeprowadzić cały ten przemyślny plan. Teraz kłócą się o łupy – podsumowałem swoje przemyślenia.
> – Najpierw skupmy się na tym, co wiemy na pewno – Dominiczek nie podzielał mojego entuzjazmu. Założył ręce za plecy i wlepił oczy w sufit. – Co wiemy?
> Obłęd w ciapki! Nie znoszę powolnego myślenia. Czas leci, świat wkrótce się dowie, że mieszkam obok współwinnej zbrodni i nie mam o tym zielonego pojęcia[13].

---

[12] Taż, *Detektyw Kefirek i pierwszy trup*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011, s. 13.

[13] Tamże, s. 54.

Ta cecha charakteru powoduje również, że Teoś najczęściej nie zastanawia się nad konsekwencjami swoich czynów. Nierzadko dopiero po zaistnieniu komplikacji uświadamia sobie, że popełnił błąd. Zwariowane pomysły, takie jak poszukiwanie ukrytego przejścia do ukradzionych przez złodziei luksusowych samochodów, strzeżonego przez dwa dobermany i kilku silnych przestępców, włamanie do domu nieobecnej sąsiadki w celu sprawdzenia, czy wcześniej nie dokonano tam kradzieży, wypływają właśnie od żywiołowego Kefirka.

Tę impulsywność Teosia odzwierciedla również sposób prowadzenia przez niego narracji, powikłany, asocjacyjny (z czego bohater zdaje sobie sprawę), skokowo przechodzący od jednego do drugiego wątku, opatrzony często wyrazistymi zwrotami skierowanymi do słuchaczy o tym samym poziomie doświadczenia życiowego, którzy niewątpliwie zrozumieją jego rozterki: „Przepraszam, tłumaczę niezbyt precyzyjnie, to z tej tam – ekscytacji!”[14]; „Przepraszam, że trochę gmatwam, ale nie mam wprawy w opowiadaniu o sobie”[15]; „Aha, moi rodzice nie mają nic wspólnego z wydarzeniami w szkole, więc niepotrzebnie o nich wspomniałem”[16]; „Teraz wrócę do tajemniczych wydarzeń w szkole”[17].

Liczne dygresje narratora początkowo wydają się jedynie wtrętami, luźno powiązanymi z zasadniczym tokiem wydarzeń, chociaż niektóre z nich wraz z upływem akcji zyskują na znaczeniu, ponieważ okazują się kluczowe dla rozwiązania tajemnicy. Przykładem takiej skojarzeniowej metody narracji prowadzonej przez Kefirka może być rozbudowany do anegdoty komentarz na temat własnego zachowania podczas rozmowy z dyrektorem i nauczycielką biologii o ukradzionym ze szkolnego gabinetu modelu ludzkiego szkieletu (nazywanego przez uczniów Tadziczkiem, imieniem narzeczonego nauczycielki):

> Przecież gdyby mnie zapytali, to powiedziałbym, kim jest Tadziczek. Bałem się jednak odezwać nieproszony. Kiedyś w dzieciństwie odezwałem się niepytany i mam nauczkę do dziś. Wtedy obciąłem grzywkę mojej kuzynce Paulinie bez jej zgody. Ciocia podrzuciła ją do nas na noc. Paulinka zajęła moje łóżko, a mnie się to nie spodobało. W nocy wyciąłem jej całą grzywkę, więc wszyscy bardzo się zdenerwowali i zamknęli mnie za karę w pokoju. Nudziłem się jak mops, a ponieważ na biurku leżały farby, pomalowałem ściany. Były jak obłęd w ciapki, naprawdę super. Mama zawołała: „święty Walenty”, a tata najspokojniej w świecie orzekł: „To dziecko straciło resztki rozumu”. „Jeśli tylko resztki, to nie ma się czym martwić” – zauważyłem, też najspokojniej w świecie. Jednak lepiej bym zrobił, gdybym milczał. Co było dalej, nie będę opowiadał, szkoda słów[18].

Przyjaciel głównego bohatera, Dominik, stanowi jego przeciwieństwo charakterologiczne. To chłopiec stawiany za wzór innym, którego cechy mogą służyć za katalog cnót pożądanych u dzieci przez ich rodziców: uprzejmy, opiekuńczy, rozważny, uporządkowany, grzeczny, dokładny, sumienny, taktowny, logicznie myślący

[14] M. Strękowska-Zaremba, *Detektyw Kefirek i pierwszy trup*…, s. 7.

[15] Tamże, s. 8.

[16] M. Strękowska-Zaremba, *Detektyw Kefirek na tropie kościotrupa*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010, s. 9.

[17] Tamże, s. 10.

[18] Tamże, s. 16.

i niedający się łatwo zwieść detektyw oraz dobry uczeń. Dlatego Teoś (jak sam wielokrotnie twierdzi) stara się sprowadzić go na złą drogę, aby nie musiał wysłuchiwać peanów na jego cześć wygłaszanych przez dorosłych, a przede wszystkim przez własną matkę. Niejednokrotnie to przebieg rozumowania Dominika, a nie Teosia okazuje się tym właściwym. Dominik w sposobie postępowania śledczego opiera się na wykrytych szczegółach, natomiast Teoś tworzy teorie, do których stara się dopasować odkryte ślady, co nierzadko okazuje się zwodnicze i prowadzi do perypetii.

Dominik dysponuje też z jednej strony wygodną, a z drugiej w niektórych sytuacjach denerwującą głównego bohatera umiejętnością czytania w jego myślach, na co parokrotnie zwraca uwagę czytelnikom jako narrator, odwołując się do wyrazu twarzy przyjaciela, bądź przytaczając jego wypowiedzi, będące dopowiedzeniem toku jego własnych myśli. Następuje tu zatem modyfikacja klasycznego wzorca, ponieważ cecha ta była swoista w tandemach detektywistycznych Conan Doyle'a czy Agathy Christie dla dominującego partnera. Autor *Psa Baskerville'ów* przywoływał ją jako poświadczającą o przenikliwości Holmesa chociażby w początkowej scenie tej powieści. Dominik posiada również lepsze od Teosia predyspozycje aktorskie, nie będąc tak jak on osobą spontanicznie reagującą na pojawiające się sytuacje, a za to zastanawiającą się nad kolejnymi posunięciami, co zadziwia Teosia: „Jak on to robi, że potrafi dostosować się do nastroju rozmówcy? Przed chwilą promieniał radością i szast-prast przestawił się na zgnębionego. Jak kameleon!"[19]

Występujące pomiędzy nimi różnice charakterologiczne budują z jednej strony spięcia, z drugiej – sytuacje humorystyczne, co ubarwia fabuły poszczególnych utworów cyklu, natomiast przymioty cenne w działalności detektywistycznej: ciekawość, chęć rozwiązania zagadki, dociekliwość w dążeniu do zgłębienia tajemnicy przejawia cała trójka młodych bohaterów. Marzenie dzieci o zostaniu profesjonalnymi detektywami w dorosłym życiu przyjmuje czasem niemal groteskowe formy, co widać w ich entuzjastycznej reakcji na wiadomość o popełnionej prawdopodobnie w miasteczku zbrodni:

> – Mamy morderstwo, trupa i sprawę – szepnąłem, bojąc się spłoszyć tajemnicę, która kryła się za morderstwem Oliviera Pyzy. I z radości padliśmy sobie w objęcia. Oczywiście nie popieramy przestępczości. Jednak nawet Sherlock Holmes wpadał w depresję, kiedy brakowało mu ciekawych spraw, więc nie możecie się dziwić, że dwaj początkujący detektywi, czyli ja i Dominiczek, cieszyli się na maksa[20].

Dobór trójki młodych detektywów spełnia zatem założenia stawiane przez znawców gatunku wobec kreacji bohaterów: „Cechą dobrego kryminału jest i to – jak w żadnej bodaj innej odmianie literatury – że wykreowani w nim bohaterowie zapadają w pamięć"[21].

Autorka cyklu wykazuje się również dbałością o wyrazisty wizerunek postaci drugoplanowych pojawiających się w otoczeniu bohatera. Balansuje przy tym

---

[19] M. Strękowska-Zaremba, *Detektyw Kefirek i pierwszy*..., s. 9.

[20] Tamże, s. 28.

[21] W.J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2007, s. 16.

w udany sposób pomiędzy potrzebą skupienia czynności Kefirka na prowadzonym dochodzeniu (w związku z tym pewnym odseparowaniu go od codziennej egzystencji)[22] a osadzeniem go w naturalnym środowisku rodzinnym i rówieśniczym. Działalność detektywistyczna bohatera najczęściej prowadzona jest, przynajmniej do określonego momentu, poza świadomością jego rodziców, którzy reprezentują typowy dla współczesnego modelu życia rodzinnego brak czasu dla pociech. Jednak kiedy go mają, potrafią wykazać się zrozumieniem i umiejętnością prowadzenia dialogu z dziećmi. Ojciec Teosia jest muzykiem w orkiestrze, nieustannie ćwiczy lub wyjeżdża w trasy koncertowe, mama również mocno angażuje się zawodowo[23], dlatego część rodzicielskich obowiązków zrzuca na starszego syna, który dostrzega te manipulacje rodzicielskie, a także własny brak kwalifikacji do zastępowania bratu rodziców. W takich warunkach wyrasta jednak na osobę rezolutną i samodzielną, starającą się samemu poradzić sobie z pojawiającymi się kłopotami, a pomocy poszukuje u zaufanego kolegi: „Pobiegłem z Dominikiem do domu, żeby opracować plan obserwacji, a tu od razu spadły na mnie obowiązki rodzinne. Sami powiedzcie, czy można zostać detektywem, gdy ma się rodzinę?"[24].

W sytuacjach zagrożenia rodzice przejawiają autentyczną troskę o dzieci i zdecydowanie wkraczają do akcji, gdy trzeba współpracują z policją, a nawet posuwają się, jak matka Teosia, do rękoczynów wobec domniemanego złodzieja. Niekiedy zdarza im się wpadać na karkołomne pomysły, godne starszego syna, jak ten o wystawieniu na próbę młodszego potomka w kwestii opieki nad psem. Mały Zachary, który bardzo pragnął mieć psa, został przez rodziców skonfrontowany z niecodzienną wizualizacją czekających go obowiązków. Aby udowodnić, że potrafi zajmować się upragnionym czworonogiem, musi wyprowadzać na spacer, pielęgnować i karmić przez kilkanaście dni wyimaginowane zwierzę. Rodzice są zatem sympatyczni, ale czasem dość beztroscy, dający wiele wolności synom, a następnie dziwiący się, że spożytkowali oni tę swobodę w, ich zdaniem, niewłaściwy sposób, wprawiający dorosłych w popłoch, a nawet wywołujący u nich panikę.

Brat Teosia, przedszkolak Zachariasz, z którego imienia Teoś drwi[25] (dodać należy, że nie jest zadowolony z obu własnych jako niespecjalnie do niego pasujących: Teodor Aleksander), razem ze swoim kolegą Bartusiem Gałuszką także przyczyniają się do wielu perypetii i przygód głównego bohatera. Musi on wówczas wyciągać malców z kłopotów, porzucając swoje zadania lub je modyfikując. Opieka nad Zachariaszem wielokrotnie koliduje z podejmowanymi przez niego śledztwami. W niektórych sytuacjach brat okazuje się jednak osobą przydatną, szczególnie

[22] Autorzy powieści detektywistycznych często czynią swoich bohaterów samotnikami, którzy nie posiadają bliskich więzi rodzinnych.

[23] Gdy powinna się cieszyć z wolnego weekendu, który dał jej możliwość spędzenia czasu w rodzinnym gronie, twierdzi, że: „Pan Bóg ją pokarał wolnym weekendem". M. Strękowska-Zaremba, *Detektyw Kefirek i pierwszy*…, s. 11.

[24] Taż, *Detektyw Kefirek na tropie*…, s. 48.

[25] Świadczy o tym wypowiedź bohatera: „Hi, hi, nie mogę powstrzymać się od śmiechu, kiedy wymawiam jego imię. Gdyby je napisać dużą czcionką i postawić w pionie, byłoby wyższe od samego Zachariasza. Młodszy wolno rośnie". M. Strękowska-Zaremba, *Detektyw Kefirek i pierwszy*…, s. 7–8.

wtedy, gdy dochodzenie opiera się na rozróżnianiu zapachów, co dla nadzwyczaj wyczulonego węchu Młodszego, w przeciwieństwie do większości ludzi, nie stanowi problemu. Można powiedzieć, że przydzielona zostaje mu funkcja psa-tropiciela, na skutek czego nie zawsze traktowany jest przez nastolatków jak intruz, a czasem obdarzany mianem poddetektywa oraz włączany w przebieg śledztwa, co wiąże się z wieloma sytuacjami humorystycznymi. Teoś mówi o nim w następujący sposób: „Zna wszystkie psy w okolicy i choćby ze względu na wzrost (i na zainteresowania) poznaje świat w dziwaczny sposób”[26].

Cykl Strękowskiej-Zaremby w twórczy sposób odnosi się do wzorca powieści detektywistycznej. Autorka stara się wypracować własny styl pisarski, tworzy barwne i sugestywne wizerunki głównych bohaterów, których umiejscawia w sztafażu wyraźnie odnoszącym się do realiów XXI wieku, mając na uwadze oczekiwania młodych odbiorców. Równocześnie potrafi wykorzystać tradycyjne elementy gatunkowe, modyfikując je i uzupełniając własnymi propozycjami, a ze względu na wiek adresatów momenty o dużym napięciu dramatycznym przeplata sytuacjami humorystycznymi.

Series about the Adventures of Teoś Kefirek Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby According to the Patterns of a Detective Novels

Abstract

Małgorzata Strękowska-Zaremba is the author which writes a children’s novels. In her cycle of Teoś Kefirek she was inspired by classic pattern of detective novel, but she was able to modify it. She tries to work out her own style, creates colorful characters and fixes them in the 21st century realities and on the other hand she is capable of using conventional elements of genre and renews them with her own suggestions. She also intertwined the moments of great suspense with situations full of humour on account of young readers.

Key words: detective novel, series of novels, convention, humour

Iwona Mityk – dr. hab., prof. Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, pracownik Instytutu Filologii Polskiej tamtejszej uczelni. Zajmuje się polską prozą XX i XXI wieku, konwencjami literackimi i wybranymi gatunkami literatury popularnej.

[26] Tamże, s. 9.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.8

Danuta Pietraszewska
Akademia Ignatianum w Krakowie

Wiedza muzyczna i sposoby jej przekazywania w książkach dla dzieci Izabelli Klebańskiej i Anny Czerwińskiej-Rydel

Wstęp

Na rynku wydawniczym dostępnych jest wiele publikacji poświęconych muzyce skierowanych do dzieci[1]. Wśród nich wartością artystyczną i edukacyjną wyróżniają się książki Anny Czerwińskiej-Rydel[2] i Izabelli Klebańskiej[3]. Zainspirowały mnie one do podjęcia badań, których celem było poznanie sposobów przedstawiania wiedzy muzycznej w ich utworach oraz sprawdzenie skuteczności oddziaływań zawartych w nich treści na dzieci w wieku przedszkolnym. Po szczegółowej analizie 11 książek Czerwińskiej-Rydel i 6 Klebańskiej (wszystkich o tematyce muzycznej napisanych przez autorki do 2017 roku), a także po opracowaniu wyników badań własnych, stwierdzam, że obecne w nich treści muzyczne przyczyniają się w znacznym stopniu do wzrostu wiedzy muzycznej wśród dzieci[4] i są ciekawym pomysłem na urozmaicenie zajęć muzycznych dla kreatywnych nauczycieli. Rozwiązania w nich stosowane są wynikiem inwencji twórczej autorek oraz ich wieloletnich doświadczeń w dziedzinach związanych z muzyką.

[1] Zob. np. W. Chotomska, *Muzykalny słoń* (1965), *Muzyka Pana Chopina* (1978), *Muzyka Pana Szymanowskiego* (1987), L. Bajkowska, *Zaczarowane pianino* (1997), *Porwanie królewny Nutki* (1998) czy wznawiane obecnie *Bajki o Piosence i Nutkach* (1992).

[2] Anna Czerwińska-Rydel, ur. 07.09.1973 w Gdańsku, ukończyła tamtejszą Akademię Muzyczną na Wydziale Teorii i Kompozycji. Jest zawodowym muzykiem, pedagogiem, a przede wszystkim autorką biograficznych książek dla dzieci i młodzieży.

[3] Izabella Klebańska, ur. 22.04.1959 w Łodzi, ukończyła Szkołę Muzyczną im. Henryka Wieniawskiego 1 i 2 stopnia w Łodzi w klasie skrzypiec oraz Akademię Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi na Wydziale Wychowania Muzycznego. Stworzyła m.in. scenariusze programów telewizyjnych dla dzieci i młodzieży takich jak *Tut turu* i *Miganki* czy *Piosenkarnia*, emitowanych przez Program 1 TVP.

[4] Swoje badania przedstawiłam w pracy magisterskiej pt. *Sposoby przedstawiania wiedzy oraz kształtowania zainteresowań muzycznych w książkach Izabelli Klebańskiej i Anny Czerwińskiej-Rydel*. *Skuteczność oddziaływań*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Krystyny Zabawy prof. Ignatianum w Instytucie Nauk o Wychowaniu Akademii Ignatianum w Krakowie.

Wiedza muzyczna. Elementy dzieła muzycznego

Izabella Klebańska w książkach *Jak dżdżownica Akolada o muzyce opowiada*[5] oraz *Akolada. 8 stopień wtajemniczenia*[6] wprowadza informacje dotyczące wszystkich elementów dzieła muzycznego. W kwestii metrum podaje pojęcie metronomu, czyli urządzenia do wyznaczania tempa. Czyni to w wierszu o psie Metronomie. Wiedzę z zakresu rytmiki przedstawia, prezentując wartości rytmiczne, pauzy i pojęcia taktu oraz kreski taktowej. Informuje dzieci, czym jest fermata i jakie ma znaczenie w muzyce. Agogikę, czyli zagadnienia dotyczące tempa, umieszcza w dynamicznym wierszu *Zaczarowany deszczyk*. Dzieci poznają określenia *moderato*, *vivace* i *andante*[7]. Pojawiają się również pojęcia związane z melodyką – klucze wiolinowy i basowy i wyjaśnienie, jakie funkcje spełniają. Autorka przedstawia wiedzę dotyczącą krzyżyka, bemola i kasownika. W treści książki umieszcza wiadomości o gamie i jej dźwiękach. Używając nazw solmizacyjnych, prezentuje w poszczególnych wierszach każdy dźwięk od *do* do *si*. Skomplikowane zagadnienie, jakim jest harmonia, wyjaśnia za pomocą wierszy o dwudźwięku, oktawie, trójdźwięku, konsonansie i dysonansie. Klebańska skupia się na dwóch przeciwstawnych określeniach dynamicznych – *piano* i *fortissimo*. Prezentuje zagadnienie kolorystyki dźwięku, używając określeń: ponuro, wesoło, opisując zabarwienie emocjonalne utworu muzycznego. Chcąc wyjaśnić pojęcie artykulacji, oznaczające sposób wykonania, wprowadza określenie *mormorando*, które każde dziecko potrafi zrealizować, zamykając usta i próbując wymówić „mmm". Ponadto przedstawia dzieciom określenia *portato* i *legato* wraz z ich znaczeniem.

Anna Czerwińska-Rydel w książkach poświęconych muzyce porusza zagadnienia dotyczące trzech elementów dzieła muzycznego: agogiki, dynamiki i artykulacji. W *Co słychać?*[8] posługuje się dużą liczbą pojęć dotyczących każdego z wyżej wymienionych elementów. Wprowadzone zostały określenia tempa: *lento*, *moderato*, *allegro*, *accelerando*, *rallentando*, *sostenuto* i *tempo primo*[9]. Określenia dynamiczne to *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *piano*, *pianissimo*, *decrescendo*, *piano pianissimo*, *fortissimo*, *forte fortissimo*[10]. Każde z wymienionych, pochodzących z języka włoskiego, określeń, zapisane jest również fonetycznie, tak aby czytający mógł wyraźnie i łatwo wyartykułować każde słowo. Podobną formę zapisu stosuje pisarka przy

---

[5] I. Klebańska, *Jak dżdżownica Akolada o muzyce opowiada*, Literatura, Łódź 2013.

[6] Taż, *Akolada. 8 stopień wtajemniczenia*, Literatura, Łódź 2016.

[7] Określenia tempa w muzyce. Terminy pochodzą z języka włoskiego i oznaczają kolejno: *moderato* – umiarkowanie; *vivace* – żywo, szybko; *andante* – idąc, jakby postępując.

[8] A. Czerwińska-Rydel, *Co słychać?*, Wytwórnia, Warszawa 2015.

[9] Terminy włoskiego pochodzenia: *lento* – powoli; *moderato* – umiarkowanie; *allegro* – ruchliwie, wesoło; *accelerando* – przyspieszając; *rallentando* – stopniowo zwalniając; *sostenuto* – powstrzymując, zatrzymując; *tempo primo* lub *a tempo* – wracając do poprzedniego tempa.

[10] Terminy włoskiego pochodzenia: *mezzo forte* – średnio głośno; *forte* – głośno; *crescendo* – coraz głośniej; *piano* – cicho; *pianissimo* – bardzo cicho; *decrescendo* – coraz ciszej; *piano pianissimo* – możliwie najciszej; *fortissimo* – bardzo głośno; *forte fortissimo* – możliwie najgłośniej.

określeniach dotyczących sposobu ich wykonania. Wyjaśnia znaczenie pojęć: *staccato*, *marcato*, *portato*, *legato* i *con amore*[11].

Klebańska umieściła w swoich utworach pojęcia dotyczące wszystkich elementów dzieła muzycznego. Czerwińska-Rydel natomiast skupiła się na trzech, rozszerzając w stosunku do Klebańskiej ich zakres pojęciowy.

Symbole i notacja muzyczna

Klebańska w książkach *Jak dżdżownica Akolada*… oraz *Akolada*… umieszcza pojęcia dotyczące notacji muzycznej. W tytułach pojawia się słowo Akolada. Bohaterka jest uosobieniem symbolu muzycznego o tej samej nazwie, który oznacza pionową linię lub klamrę spajającą wszystkie połączone ze sobą pięciolinie, na których notuje się równocześnie wykonywane partie instrumentów jednego utworu. Pisarka obrazuje pięciolinię, zaznaczając cyframi zgodnie z prawidłami notacji linie i pola. Przy okazji przedstawiania całej nuty, ósemki, szesnastki z fermatą, pauzy ćwierćnutowej, ósemkowej, półnutowej i całonutowej wskazuje ich położenie na pięciolinii. Podobnie dzieje się w przypadku prezentowanego przez nią klucza wiolinowego i basowego. Omawia czas trwania wartości rytmicznych i pauz. Opisując poszczególne dźwięki gamy, umieszcza je w odpowiednich miejscach na pięciolinii pod tekstem, tak aby dziecko patrząc na ilustrację, mogło zobaczyć, w którym miejscu położona jest dana nuta. Kolejnymi symbolami, które autorka uznała za istotne do zaprezentowania dzieciom, są krzyżyk, bemol i kasownik. Przedstawia również oznaczenia dynamiczne i artykulacyjne. Obydwie książki Klebańskiej są zbiorem najważniejszych informacji na temat symboli muzycznych i ich znaczeń, natomiast Czerwińska-Rydel skupia się na określeniach z zakresu artykulacji, agogiki i dynamiki.

Formy muzyczne

Książka Klebańskiej *Kaprys*, *żart i inne muzyczne fanaberie*[12] przekazuje wiedzę o dwudziestu ośmiu różnych formach muzycznych. Każdy wiersz jest poświęcony innej formie. Wśród nich autorka opisuje arabeskę, bagatelę, barkarolę, bolero, etiudę, fanfarę, fantazję, fugę, gawota, habanerę, humoreskę, kantatę, kaprys, koncert, legendę, moment, nokturn, pawanę, preludium, romans, rondo, scherzo, sonatę, sonatinę, suitę, symfonię, tarantelę oraz wariacje. Operze poświęciła osobną publikację zatytułowaną *Operowe stra…aaa…achy*[13]. Trzy wiersze dotyczą pojęć: libretto, dyrygent, koloratura. Pozostałe zaś znanych arii operowych jak aria *Królowej Nocy* z opery *Czarodziejski flet* Wolfganga Amadeusza Mozarta, aria *Nessum dorma* z *Turandot* Giacomo Pucciniego, *Ten zegar stary* z opery *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki i wielu innych. Wśród wierszy pojawiły się także treści nawiązujące do opery *Lakme* Léo Delibesa oraz słynnego musicalu *Upiór w operze* Andrew Lloyda Webbera, z którym koresponduje tytuł książki. Ponadto Klebańska przybliża treść oper *Sroka złodziejka* Gioacchino Rossiniego, *Carmen* Georgesa Bizeta i słynną *Habanerę*. Z uwagi na pokrewieństwo gatunków w *Operowych stra…aaa…chach*

[11] Włoskie terminy artykulacyjne oznaczające kolejno: *staccato* – odrywając; *marcato* – zaznaczając; *portato* – oddzielając; *legato* – łącząc; *con amore* – delikatnie, z miłością.

[12] I. Klebańska, *Kaprys*, *żart i inne muzyczne fanaberie*, Literatura, Łódź 2011.

[13] Taż, *Operowe stra…aaa…achy*, Literatura, Łódź 2012.

znalazł się wiersz poświęcony dramatowi muzycznemu niemieckiego kompozytora Richarda Wagnera, zatytułowanemu *Walkiria*. Tematycznie nawiązała pisarka również do baletów *Jezioro łabędzie* ze słynnym fragmentem *Pas de quatre*, *Dziadka do orzechów* i pochodzącego z niego *Walca kwiatów* Piotra Czajkowskiego oraz *Romeo i Julii* Sergiusza Prokofiewa.

Czerwińska-Rydel w książce *Co tu jest grane?*[14] zabiera czytelnika do specyficznej muzycznej cukierni, w której „skosztować" można różnych form muzycznych. Przekazuje mu w ten sposób wiedzę o utworach i ich kompozytorach. Uzyskać można tu wiadomości o fudze i jej składowych, czyli temacie, kontrapunktach i łącznikach. Odbiorca dowiaduje się również, że mistrzem fugi był niemiecki kompozytor epoki baroku, Jan Sebastian Bach. W dalszej kolejności opisana jest forma sonatowa i jej części, a także kompozytorzy Wolfgang Amadeusz Mozart, Ludwig van Beethoven oraz Franciszek Schubert. Autorka, omawiając wariacje, podkreśla ich istotę, czyli temat i jego odmiany. Wskazuje Mozarta, Arcangelo Corellego i Fryderyka Chopina jako kompozytorów tworzących tę formę. Następnie przybliża dwa ważne pojęcia: refren i kuplety, które budują rondo, komponowane w przeszłości między innymi przez François Couperina. Opisując utwór zbudowany z trzech części (szybka A, wolna B, szybka A1), prezentuje tzw. formę trzyczęściową komponowaną m.in. przez Josepha Haydna, Chopina i Prokofiewa. Na koniec przedstawia formy mniejsze, takie jak mazurki, etiudy, kaprysy i preludia. Pojawiają się również kolejne nazwiska kompozytorów tych form: Karol Szymanowski, Roman Maciejewski, Claude Debussy oraz Niccolo Paganini. Czerwińska-Rydel umieszcza na kartach swojej książki najważniejsze wiadomości z zakresu mniejszych i bardziej rozbudowanych form muzycznych, dodatkowo informuje odbiorcę o ich twórcach i wskazuje na konkretne utwory muzyczne.

Instrumenty muzyczne

W twórczości Klebańskiej instrumenty muzyczne zestawiane są w pary z podobnie brzmiącymi nazwami zwierząt. Oprócz fortepianu, fletu, altówki, skrzypiec, fagotu, puzonu, waltorni, klarnetu, harfy czy akordeonu, pojawiają się mniej znane, jak: flet piccolo, banjo, timpani, basetla, bałałajka, cytra, kornet, mandolina, dudy, helikon i serpent. Pisarka wyjaśnia ich przeznaczenie w słowniczku, opisując barwę i/lub wysokość danego instrumentu. Czerwińska-Rydel natomiast napisała dwie książki, w których instrumenty muzyczne są głównymi bohaterami: *Wszystko gra*[15] oraz *Tajemnicze dźwięki*[16]. W książce *Wszystko gra* autorka prezentuje instrumenty wchodzące w skład orkiestry symfonicznej i dzieli je na grupy: instrumenty perkusyjne, dęte blaszane, dęte drewniane i smyczkowe. Ponadto z zamieszczonej ilustracji można się dowiedzieć, jakie miejsce zajmuje dany instrument w orkiestrze oraz kim jest dyrygent i koncertmistrz.

Zupełnie inaczej pisarka omawia instrumenty w *Tajemniczych dźwiękach*. Najpierw uświadamia odbiorcy, czym są dźwięki, a następnie przechodzi do prezentacji instrumentów, zaczynając od głosu ludzkiego. Są też informacje na temat

[14] A. Czerwińska-Rydel, *Co tu jest grane?*, Wytwórnia, Warszawa 2012.

[15] Taż, *Wszystko gra*, Wytwórnia, Warszawa 2015.

[16] Taż, *Tajemnicze dźwięki*, Akapit Press, Łódź 2011.

skrzypiec, altówki, wiolonczeli, kontrabasu, gitary, harfy, fortepianu, akordeonu i organów. Każdemu instrumentowi poświęcony został osobny rozdział opatrzony ilustracją zgodną z rzeczywistym wyglądem prezentowanych instrumentów. Obydwie autorki opisują wybrane przez siebie instrumenty w sposób dokładny i usystematyzowany.

Kompozytorzy

Czerwińska-Rydel, która specjalizuje się w pisaniu powieści biograficznych dla młodego odbiorcy, nie mogła pominąć kompozytorów. Dwie książki poświęciła Chopinowi: *Jaśnie Pan Pichon*. *Rzecz o Fryderyku Chopinie*[17], wydanej również jako audiobook, do którego głosu użyczył Jan Englert, aktor, dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie; *Moja babcia kocha Chopina*[18] (do książki dołączona jest płyta z opowiadaniem czytanym przez autorkę przeplatanym utworami Chopina wykonywanymi przez jej męża – Pawła Rydla). Książki *W podróży ze skrzypcami*. *Opowieść o Henryku Wieniawskim*[19] i *Mistrz*. *Spotkanie z Witoldem Lutosławskim*[20] pisarka przybliża życie i twórczość tytułowych postaci świata muzyki. Czerwińska-Rydel podkreśla ważność przekazywania wiedzy na temat kompozytorów, bez których, jak twierdzi, muzyki by nie było[21], natomiast Klebańska nie podjęła tego tematu w swojej twórczości.

Tańce

Klebańska zainspirowana krakowskim festiwalem tańców dworskich Cracovia Danza[22] opisała w książce *Jak tańczono przed wiekami*, *czyli Taniec z figurami*[23] 27 różnych tańców z różnych epok i krajów świata. Za pomocą wiersza przedstawiła pavanę, branle'a, saltarello, menueta, gawota, chaconne, fandango, bolero, hopaka, czardasza, polkę, kadryla, kontredansa, mazura, poloneza i wiele innych. I tutaj pisarka umieszcza słowniczek wiedzy muzycznej, za pomocą którego zgłębić można wiedzę o tańcu, a także w przypadku niektórych trudniejszych do wypowiedzenia nazw podaje w nawiasach ich fonetyczną wersję. Czerwińska-Rydel nie podjęła tematu tańca w swojej twórczości.

---

[17] Taż, *Jaśnie Pan Pichon*. *Rzecz o Fryderyku Chopinie*, Bernardinum i Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2010.

[18] Taż, *Moja babcia kochana Chopina*, Wydawnictwo Sióstr Loretanek, Warszawa 2010.

[19] Taż, *W podróży ze skrzypcami*. *Opowieść o Henryku Wieniawskim*, Literatura, Łódź 2014.

[20] Taż, Paweł Rydel, *Mistrz*. *Spotkanie z Witoldem Lutosławskim*, Muchomor, Warszawa 2013.

[21] D. Pietraszewska, niepublikowany wywiad z Anną Czerwińską-Rydel z 28.10.2016.

[22] Balet dworski „Cracovia Danza" – jedyny w Polsce profesjonalny zespół tańców historycznych specjalizujący się w tańcach barokowych. Założycielką i dyrektorką zespołu jest Romana Agnel, tancerka i choreograf. Od 17 lat w Willi Decjusza w Krakowie odbywa się Festiwal Tańców Dworskich „Cracovia Danza".

[23] I. Klebańska, *Jak tańczono przed wiekami czyli Taniec z figurami*, Literatura, Łódź 2015.

Sposoby kształtowania zainteresowań muzycznych dzieci

Wybrane przez autorki sposoby przekazywania dzieciom wiedzy muzycznej wyraźnie się od siebie różnią. Klebańska, jak sama mówi, „dobrze się czuje w wierszu”[24], natomiast Czerwińska-Rydel wybiera prozę. Wiersze Klebańskiej to utwory rymowane parzyście lub np. w układzie a b c a: „Cóż to za dziwne poruszenie? / Dzisiaj jest wielki bal w Weronie. / Już pierwsi goście się zjawiają, / a nie ma Julii na balkonie”[25]. Stosowanie rymów w wierszu ułatwia dzieciom zapamiętanie szczegółów. W książce *Jak dżdżownica Akolada*... Klebańska informuje o czasie trwania całej nuty: „nawet kiedy zdejmę buty, wciąż ważę – cztery ćwierćnuty!”[26]. Autorka posługuje się w utworach grą słów. Tytuły wierszy w książce *Muzyczna zgraja*[27] brzmią: *Sówka i altówka*, *Obój i lelek kozodój*, *Kot i fagot*, *Bałałajka i pies Łajka*, *Kameleon i akordeon*. Dzieci lubią zwierzęta i uczą się, kojarząc ich nazwy z instrumentami muzycznymi. Dodatkowo cechy charakterystyczne zwierzęcia (*Jamnik i puzon* – jeden i drugi jest długi), wydawane przez niego odgłosy (*Obój i lelek kozodój* – obydwa emitują wysokie dźwięki), a nawet wielkość, odpowiadają cechom zestawionych z nimi instrumentów. Pojawia się również akcent kulturoznawczy: w wierszu *Kobra i dudy* poetka łączy kulturę indyjską – fakira grającego na fujarce i tańczące kobry z kulturą szkocką – szkockim dudziarzem. Kolejnym zabiegiem sprzyjającym zapamiętywaniu nowych treści przez dziecko jest element humorystyczny, bardzo wyrazisty w twórczości Klebańskiej. Gdy dziecko słyszy nazwę *lelek kozodój*, reaguje śmiechem, gdyż samo zestawienie wyrazów brzmi dla niego zabawnie. Humorystyczne jest nie tylko łączenie słów, ale również przedstawianie w wierszach historii. W wierszu *Mr Accelerando i dr Ritenuto* dzieci zapamiętują trudne, pochodzące z języka włoskiego, określenia wykonawcze (*accelerando* – stopniowe przyspieszanie gry, *ritenuto* – zwalnianie i powrót do właściwego tempa) dzięki fabule oddającej w swej dynamice charakter obydwu znaczeń.

W twórczości Klebańskiej jednym z centralnych elementów świata przedstawionego jest dżdżownica Akolada. Autorka podkreśla, że osobiście „skleiła” dżdżownicę z kolorowych części, dobierając je odpowiednio[28]. W tym przypadku cechy zwierzęce otrzymał symbol muzyczny – muzyczna klamra – akolada. Klebańska za pomocą bohaterki nawiązuje bezpośredni kontakt z odbiorcą: „Cześć. Jestem Akolada. A ty jak masz na imię?”[29]. Akolada jako narratorka informuje dzieci, kim jest *Pan Crescendo* oraz *Gdzie jest B?* W innym miejscu zaprasza je do nauki przez wspólną zabawę: „Gdy krzyżyk stoi przy nutce, dodajemy do jej imienia końcówkę – is: C – Cis, D – Dis i tak dalej. Aha, przypomnę jeszcze, że nuta Cis brzmi nieco wyżej od nuty C. Pomożesz mi podpisać?”[30]. Pod tym pytaniem Klebańska umieszcza

[24] Wypowiedź Izabelli Klebańskiej odnotowana podczas wywiadu, który przeprowadziłam z autorką 06.08.2016 roku podczas Festiwalu Tańców Dworskich „Cracovia Danza”.

[25] I. Klebańska, *Operowe stra...aaa...achy*, s. 32.

[26] Taż, *Jak dżdżownica Akolada o muzyce opowiada*, s. 11.

[27] Taż, *Muzyczna zgraja*, Literatura, Łódź 2009.

[28] D. Pietraszewska, niepublikowany wywiad z Izabellą Klebańską z dnia 06.08.2016.

[29] I. Klebańska, *Jak dżdżownica Akolada*..., s. 5.

[30] Taż, *Akolada – 8 stopień wtajemniczenia*, s. 14–15.

pięciolinię z dźwiękami, które czytelnik może podpisać, sprawdzając wiedzę uzyskaną po przeczytaniu wiersza *Krzyżyk – arbiter elegantiarum*. Jest to przykład prostej interakcji z czytelnikiem, którego wciąga się w proces nauki poprzez wykonanie przez niego konkretnego zadania. Nadanie bohaterce imienia Akolada to zabieg nieprzypadkowy. Na pytanie – skierowane przeze mnie do dzieci w badaniu, o którym piszę we wprowadzeniu – „z czym kojarzy Ci się słowo akolada"?, odpowiadały – „czekolada". Gra słowna i wyobrażeniowa zastosowana przez pisarkę odnosi się więc do zmysłowej przyjemności, jaką dla dziecka jest spożywanie czekolady. Przez pozytywne skojarzenia najmłodsi od początku postrzegają Akoladę jako sympatyczną. W ten sposób przekazywana wiedza nie jest uciążliwym obowiązkiem, ale nowym, miłym doświadczeniem.

Prócz animizacji (ożywiona akolada), w utworach Klebańskiej zastosowane zostały inne środki stylistyczne – personifikacja i antropomorfizacja. Dzięki nim autorka umożliwia odbiorcy dziecięcemu utożsamienie się z postacią; zobrazowanie przedmiotu lub zjawiska; nadanie znaczenia nowym pojęciom spośród banku znaczeń, które dzieci znają. W przypadku młodych czytelników, zasoby znaczeniowe są niewielkie, toteż poetka odwołuje się do doświadczeń i postaci im znanych. Wykorzystując ich wiedzę, dokonuje personifikacji koncertu, przedstawiając go jako księcia. Zabieg ten stosuje często, nadając cechy ludzkie formom muzycznym, a także tańcom. Nie boi się używać słów, których dziecko nie rozumie. Twierdzi, że sama wartość brzmieniowa nowego wyrazu ma duży wpływ na rozwój i kształcenie słuchu najmłodszych. Stosuje w tym celu np. archaizmy i w wierszu *Kadryl* pisze: „Może wieszcz nie darzył atencją pląsów z wojskową proweniencją?"[31].

Klebańska przyznaje, że jej zamiłowanie do wiersza jako formy wypowiedzi ma źródło w jego związku z muzyką. Rymy, rytmy, podział na strofy, zbliżają go do muzycznej formy. W swoich utworach, szczególnie w wierszach tanecznych, stara się podkreślić rytm każdego tańca poprzez powiązanie semantyki, meliki oraz rytmiki wiersza. Podobnie jest w przypadku pozostałych, których muzyczność wyrażona została onomatopejami czy zdrobnieniami: „Bagatela to perełka, tyci przykład arcydziełka"[32]. Kolejnymi środkami stylistycznymi używanymi przez Klebańską są epitety i porównania. Dziecko postrzega świat obrazowo i autorka umożliwia mu to za pomocą zestawienia dwóch przedmiotów lub zjawisk na podstawie jakiejś ich cechy wspólnej dającej możliwość ustalenia podobieństwa. W wierszu *Dyrygent* porównuje dyrygenta do magika, czyli postaci, która występuje wielokrotnie w znanych dzieciom różnych bajkach. Łatwiej dziecku wyobrazić sobie postać dyrygenta, który za pomocą batuty nadaje bieg i koloryt utworom muzycznym i tworzy – czaruje ich specyficzny charakter: „Dyrygent, jak wielki magik / z batutą – różdżką w dłoni / nawet najbardziej oporny instrument do gry nakłoni. […] Nuty jak dzikie konie / gnają w szalonym pędzie niczym okrutne walkirie / w ślepego gniewu obłędzie"[33]. Stosowanie czasu teraźniejszego powoduje, że odbiorca słucha historii tak, jakby była tworzona na bieżąco. Posługuje się ponadto Klebańska aluzją literacką.

[31] Taż, *Jak tańczono przed wiekami, czyli Taniec z figurami*, s. 38.

[32] Taż, *Kaprys, żart i inne muzyczne fanaberie*, s. 4.

[33] Taż, *Operowe*…, s. 8.

Parafrazuje świadomie wiersz Juliana Tuwima *Paweł i Gaweł*, pisząc swój *Major i Minor*. Ułatwia w ten sposób skojarzenie przeciwstawnych charakterów postaci w utworze Tuwima z przeciwnymi charakterami brzmieniowymi major i minor – dur i moll – wesoły i smutny. Oprócz wymienionych środków stylistycznych związanych z warstwą tekstową, umożliwia poetka odbiorcy głębsze przeżycie opowieści umieszczonych w swoich wierszach, dołączając do *Muzycznej zgrai*, *Operowych stra…aaa…achów*, *Kaprysu…* oraz *Jak tańczono*… płyty z nagraniami brzmienia instrumentów, arii operowych, form muzycznych oraz tańców. Wpływa zatem na wrażliwość muzyczną dziecka poprzez wdrażanie go do słuchania utworów muzyki klasycznej. Klebańska używa prostego języka i odwołuje się do myślenia obrazowego najmłodszych. Kiedy używa pojęć trudnych, wyjaśnia je w opracowanych przez siebie słowniczkach. Za pomocą zróżnicowanych środków wyrazu, sprzyjających wizualizacji treści, ułatwia czytelnikowi asymilację ważnych pojęć muzycznych, poszerzając jego wiedzę.

Opowieści Czerwińskiej-Rydel podzielone są na rozdziały opatrzone tytułami, co ułatwia dziecku ich odbiór i skupienie uwagi na najistotniejszych kwestiach. Pisarka podobnie jak Klebańska posługuje się grą skojarzeń. W książce *Tajemnicze dźwięki* tytułami rozdziałów są cechy charakterystyczne instrumentów. W *Wesołej melodii* istotną rolę odgrywa akordeon, którego brzmienie kojarzy się ze skocznymi utworami. Ze względów kompozycyjnych zwrócić należy uwagę na dwuczęściowy układ rozdziału – część pierwsza jest opowiadaniem, w drugiej – autorka prezentuje czytelnikowi informacje o instrumencie (pochodzenie, budowa, brzmienie). Nawiązuje ponadto bezpośredni kontakt z czytelnikiem, posługując się językiem zrozumiałym dla dziecka, wszystkie trudniejsze słowa wyjaśnia w przypisach lub słowniczkach umieszczonych z tyłu książek. W trzech innych, wydanych przez wydawnictwo Wytwórnia: *Wszystko gra*, *Co tu jest grane?*, *Co słychać?*, pisarka odwołuje się do codziennych doświadczeń czytelnika. Wprowadzając dziecko w życie domowe rodziny Allegrich, przekazuje mu wiedzę na temat określeń dynamicznych, artykulacyjnych oraz agogicznych. Nazwisko rodziny – Allegri przywołuje włoskie określenie tempa szybkiego – *allegro*. Każdy w opisanej przez autorkę rodzinie ma swoje tempo, tak jak muzyka. Sytuacja spożywania posiłku jest pretekstem do ukazania różnic agogicznych:

> Mama je w tempie LENTO (czyt. lento). Bardzo powoli wyciąga każdą nitkę makaronu, nawija ją na widelec, a potem wkłada do ust. […] Stefan z kolei je w tempie ALLEGRO (czyt. allegro). Szybko kręci widelcem i wcale się nie przejmuje, że niektóre nitki makaronu wypadają mu z buzi i spadają do talerza albo na stół… Najważniejsze, że obiad mu smakuje! Pałaszuje z uśmiechem, bardzo zadowolony[34].

Czerwińska-Rydel zaraz po użyciu włoskiego słowa *lento*, którego sposób wymowy objaśnia w nawiasie, umieszcza na początku kolejnego zdania jego tłumaczenie: „bardzo powoli". Trafia do wyobraźni dzieci, porównując tempo *lento* do nawijania makaronu na widelec. Podobnie, po podkreślonym wielkimi literami słowie *allegro*, pojawia się jego tłumaczenie: „szybko". Opis tempa jest dynamiczny

[34] A. Czerwińska-Rydel, *Co słychać?*, [b.n.s].

dzięki użyciu słowa „pałaszuje". Jedzeniem jako tematem w tle postanowiła pisarka trafić do dzieci również w książce *Co tu jest grane?*, poświęconej formom muzycznym. Odwołuje się w niej do przyjemności, jaką jest dla dzieci jedzenie słodyczy. Stosuje porównania i określa muzykę jako muzyczną cukiernię, w której każda forma jest innym wypiekiem: „W dobrej cukierni jest jak w muzyce. Każdy utwór, tak jak ciasto, ma swoją wyjątkową formę i smak"[35]. Formę fugi porównuje do drożdżowej chałki, zwracając uwagę odbiorcy na przeplatanie się warkocza z ciasta w ten sam sposób, w jaki przeplatane są w fudze tematy:

> Naszym najbardziej tradycyjnym wypiekiem jest drożdżowa fuga, czyli warkocz wyplatany z ciasta drożdżowego i posypany cukrem pudrem z dodatkiem wanilii [...]. Każdy pasek jest równie ważny. Zupełnie jak w muzycznej fudze – utworze, w którym przeplatają się dwa, trzy, lub cztery równie ważne głosy. Wykonanie dobrego ciasta drożdżowego to wielka sztuka. Podobnie jest w muzyce, bo skomponować dobrą fugę potrafią tylko najlepsi[36].

Formę ronda muzycznego przedstawia za pomocą tortu – jest okrągły, składa się z kilku warstw jak rondo złożone z kupletów i refrenu. W ciekawy sposób opisuje formę ABA1. Porównuje ją do bezy, która składa się podobnie jak forma ABA1 z trzech części.

Czerwińska-Rydel stosuje także metafory, związki frazeologiczne, epitety. Wszystkie mają za zadanie entuzjastycznie nastawić czytelnika do formy muzycznej poprzez wywołanie pozytywnych emocji związanych ze smakowaniem jakiegoś wypieku. Pojęciu abstrakcyjnemu dla dziecka, jakim jest forma muzyczna, autorka nadaje realny kształt znanej formy cukierniczej, ułatwiając w ten sposób odbiorcy zrozumienie budowy i różnorodności muzycznych utworów. Zwraca też uwagę na ważne kwestie, stosując podkreślenia w postaci wytłuszczonego druku. Kończąc każdy „przepis" na formę muzyczną, zaprasza do poszerzenia wiedzy i posłuchania konkretnych utworów. Po opisaniu formy wariacji zwraca się bezpośrednio do czytelnika: „Posłuchaj kilku utworów w formie wariacji. Polecam Ci: *Wariacje fortepianowe „Ah! Vous dirai-je, maman"*[37].

Podobnie jak Klebańska, Czerwińska-Rydel stosuje personifikację. W książce *Wszystko gra* czytelnik poznaje brzmienie poszczególnych instrumentów dzięki porównaniu ich do ludzkich charakterów i głosów. Na przykład sformułowania: „basowy pomruk", „jego domem są ciemne piwnice", „ma poczucie humoru", „lubi rozbawić innych swoim groteskowym, nosowym dźwiękiem", pozwalają odbiorcy wyobrazić sobie barwę fagotu. W książce tej instrumenty są przedstawione inaczej niż w *Tajemniczych dźwiękach*. Tam każde opowiadanie poświęcone było innemu instrumentowi: fortepianowi (w rozdziale *Koncert*), altówce (w rozdziale *Siostra skrzypiec*), kontrabasowi (*Męska gra*) i innym. Tym razem autorka prezentuje instrumenty wchodzące w skład zespołu wykonawczego, jakim jest orkiestra. Czytelnik poznaje barwy ich dźwięku i hierarchię ważności. Na końcu książki zostały

[35] Taż, *Co tu jest grane?*, [b.n.s.].

[36] Tamże.

[37] Tamże.

umieszczone informacje o grupach instrumentów wchodzących w skład orkiestry, dodatkowo opatrzone ilustracjami.

Czerwińska-Rydel pisze również opowieści z cechami bajki terapeutycznej, do których należą *Tajemnica Matyldy*[38], *Marzenie Matyldy*[39] i *Sekretnik Matyldy*[40]. Czytelnik poznaje w nich młodą skrzypaczkę i śledzi jej rozwój muzyczny. W powieściach zawarte są wiadomości o muzyce, jednak stanowią one jedynie tło wydarzeń. Postaciom nadane zostały muzyczne imiona – kot Gawot, kotka Zwrotka, dwa jamniki Toccata i Fuga. Pojawiają się też nazwiska kompozytorów: Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeusz Mozart, Ludwig van Beethoven, Fryderyk Chopin. Podobnie jak w poprzednich książkach pisarka umieszcza słowniczek trudniejszych wyrazów i krótkie notki biograficzne kompozytorów. W każdej części trylogii o Matyldzie autorka daje czytelnikom możliwość wejścia w świat przeżyć bohaterki. Sprzyja to zapamiętaniu jej historii, którą opowiada w pamiętniku. Dowodem uznania ze strony czytelników są listy, które otrzymała Czerwińska-Rydel od miłośników i miłośniczek pamiętnika Matyldy, umieszczone przez pisarkę w drugiej części trylogii.

W utworach tych ogromną rolę odgrywa sposób prowadzenia narracji. Komunikowanie się z czytelnikiem odbywa się na różnych płaszczyznach, często są to „rozmowy" rówieśnicze. Krystyna Zabawa pisze: „dziecięcy odbiorca ma szansę identyfikować się z dziecięcym bohaterem. Podzielając jego uczucia do dorosłych mentorów, łatwo przyjmuje ich opowieści i wyjaśnienia. Nie czuje się przy tym bezpośrednio pouczany czy nauczany […]. Wiedza przekazywana jest przecież bohaterowi. Jeśli jest on w dodatku narratorem, przekaz zostaje nasycony dziecięcą emocjonalnością i bezpośrednio przekazywanym doświadczeniem […]"[41]. Tego typu relacja między dzieckiem a dorosłym pojawia się w książce *Moja babcia kocha Chopina*. Dzieci dowiadują się z niej, kiedy Chopin żył i gdzie mieszkał, poznają budowę fortepianu oraz nazwy niektórych dzieł kompozytora. W książce znalazły się tytuły utworów muzycznych zamieszczonych na dołączonej do niej płycie. W *Jaśnie Pan Pichon*… (drugi utwór pisarki o Chopinie) opowiedziana została historia Frycka i jego rodziny z uwzględnieniem wielu szczegółów z życia kompozytora. Zdaniem pisarki, ta biografia jest adresowana do nieco starszych dzieci z uwagi na ilość detali informacyjnych i język wprowadzający w klimat romantyzmu.

Z kolei *W podróży ze skrzypcami*… Czerwińska-Rydel przenosi czytelnika w wiek XIX i przybliża mu historię zdolnego chłopca, który mimo niedostatku finansowego i wielu przeciwności losu, osiągnął szczyt mistrzostwa w grze na skrzypcach, stając się znakomitym i cenionym na całym świecie wirtuozem. Autorka pokazuje, że nie tylko talent, ale głównie ciężka praca, przynoszą spełnienie marzeń i pozwalają osiągnąć upragniony cel. Daje tym samym czytelnikowi lekcję wytrwałości i cierpliwości w dążeniach do realizacji wybranej drogi życiowej. Informuje o ważniejszych

[38] Taż, *Tajemnica Matyldy*, Bernardinum, Pelpin 2007.

[39] Taż, *Marzenie Matyldy*, Bernardinum, Pelpin 2008.

[40] Taż, *Sekretnik Matyldy*, Bernardinum, Pelpin 2010.

[41] K. Zabawa, *Żywoty artystów w książkach dla dzieci XXI wieku*, [w:] *„Stare" i „nowe" w literaturze dla dzieci i młodzieży. Biografie*, red. B. Olszewska, O. Pajączkowski, L. Urbańczyk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2015, s. 159–174.

wydarzeniach z życia Wieniawskiego, podaje konkretne daty i zamieszcza notatkę o konkursach, którym nadano imię skrzypka.

Innym przykładem powieści biograficznej jest *Mistrz*… Wojciech Rajski, dyrektor Polskiej Filharmonii Kameralnej Sopot, zauważa, że utwór łączy prostą narrację z nowoczesną, dynamiczną grafiką[42]. Książkę tę napisała Czerwińska-Rydel wspólnie z mężem Pawłem Rydlem. Jest to opowieść o Witoldzie Lutosławskim i stosowanych przez niego technikach kompozytorskich. Warto przywołać fragment, w którym uczennica Anna prowadzi wywiad z mistrzem, który opowiada o swojej niełatwej w odbiorze muzyce:

> – Pytałaś, Aniu, dlaczego ta moja muzyka jest taka brzydka – odzywa się po chwili mistrz.
> – A czy potrafiłabyś mi powiedzieć, co najbardziej ci się w niej nie podobało?
> – Hm… – Zastanawiam się przez chwilę. – Nie wiem – mówię w końcu. Boję się głośno powiedzieć, że jest brzydka i już.
> – Podejrzewam, że nie podobało ci się jej brzmienie. Nie było przyjemne, mam rację? – uśmiecha się pan Lutosławski.
> – Tak – odpowiadam cicho. – To prawda.
> – Widzisz, Aniu, dawno, dawno temu, kiedy żył na przykład Jan Sebastian Bach, kompozytorzy układali dźwięki w swoich utworach, żeby wszystkie pojawiające się brzmienia były jakoś złagodzone i obłaskawione. Muzyka wtedy z pewnością była milsza dla uszu. Ale czasy się zmieniły. Dzisiaj kompozytorzy sięgają już nie tylko po brzmienia miłe dla ucha[43].

Lutosławski rozmawia z Anną o dodekafonii, technice kompozytorskiej, którą się posługiwał i która została rozkodowana znaczeniowo za pomocą sformułowania „dwanaście dźwięków".

Katarzyna Wądolny-Tatar pisze, że „w ostatnich latach pojawiło się wiele utworów mieszczących się w kręgu literackiej biografistyki dla dzieci i młodzieży"[44]. W ten nurt wpisuje się twórczość Czerwińskiej-Rydel, która zdaniem przywołanej badaczki dokonuje

> […] (re)konstrukcji opisywanej postaci. (Re)konstrukcja dokonywana w biografii literackiej zakłada jednoczesną podwójność. Doświadczenie konstrukcji dotyczy przede wszystkim małego odbiorcy – tego, który styka się z opowieścią o osobie pierwszy raz – a także oryginalności i idiomatyczności dzieła jako efektu indywidualnych wyborów i stylu piszącego. Natomiast perspektywa autora (jako podmiotu czynności twórczych) oraz dorosłego czytającego dziecku […] pozwala postrzegać opisywane losy jako rekonstrukcję[45].

---

[42] A. Czerwińska-Rydel, P. Rydel, *Mistrz. Spotkanie z Witoldem Lutosławskim*, recenzja zamieszczona na okładce niniejszej książki.

[43] Tamże, s. 38–39.

[44] K. Wądolny-Tatar, *(Re)konstrukcja osoby. Chopin Anny Czerwińskiej-Rydel i Korczak Beaty Ostrowickiej*, [w:] *„Stare" i „nowe" w literaturze dla dzieci i młodzieży. Biografie*, s. 359.

[45] Tamże.

Z pewnością jest to zabieg ułatwiający młodemu czytelnikowi „kontakt" z bohaterem i zapamiętanie istotnych wydarzeń składających się na życiorys prezentowanego twórcy.

Zarówno Klebańska, jak i Czerwińska-Rydel stosują w różnych formach literackich ciekawe sposoby przedstawiania wiedzy muzycznej. Nieoczywiste porównania, różnorodność środków stylistycznych, lekkość formy, bezpośrednie zwroty do adresata ułatwiają przyswajanie trudniejszych treści. Ponadto – jak pisze Krystyna Zabawa – „warto wspomnieć o nowej przestrzeni społecznej […] o przestrzeni Internetu […], która staje się miejscem akcji"[46]. Fragmenty opowieści Czerwińskiej-Rydel wyraźnie wskazują na próbę budowania mostu łączącego XIX- i XX-wieczną rzeczywistość ze współczesnością. Zabawa zauważa również, że „przybliżenie czytelnikowi ważnych dla opisywanej postaci przestrzeni, a nawet zachęcenie go do ich odwiedzenia jest często jednym z celów tego typu literatury"[47].

Funkcja ilustracji w kształtowaniu zainteresowań muzycznych dzieci

Ilustracja jako plastyczne unaocznienie treści o charakterze literackim, obraz umieszczony w książce dla wizualnego objaśnienia lub uzupełnienia tekstu, pełni wiele funkcji[48]. Bywa wiernym odzwierciedleniem opisu fizjonomii bohatera czy miejsca zdarzenia. Bywa nawiązaniem do nastroju i dynamiki fabuły (opisowy typ ilustracji). Innym razem poszerza tekst, interpretuje go, dodając lub konkretyzując szczegółem kontekst przyrodniczy, społeczny, muzyczny, estetyczny, psychologiczny (interpretacyjny typ ilustracji). Ma często również charakter edukacyjny. Ciekawa ilustracja zachęca dziecko do czytania, połączona z tekstem daje możliwość pełniejszej percepcji zawartych w utworze treści i wytchnienia w wysiłku ich poznawania. Jej charakter wychowawczy objawia się tym, że dziecko ma możliwość wczuć się w daną sytuację, rozwijać empatię, odczuwać i rozumieć symbole wizualne.

W książkach Klebańskiej i Czerwińskiej-Rydel ilustracje są zróżnicowane pod względem technik wykonawczych. Na ogół oddają charakter tekstu, podkreślają jego tematykę.

Ilustracje do książek o dżdżownicy Akoladzie Klebańskiej stworzyła Joanna Zagner-Kołat. Dżdżownica za każdym razem przeobraża się adekwatnie do wiersza, przy którym jest umieszczona. Przybiera kształty symboli muzycznych, wartości rytmicznych, czy przedmiotów z muzyką związanych jak batuta. Bohaterka jest przedstawiona w sposób komiczny i dynamiczny, co podkreśla ludyczny charakter tych wierszy. Ilustracje pełnią tu zarówno funkcję interpretacyjną, jak i dydaktyczną, są uzupełnieniem treści, obrazują konkretne zagadnienia muzyczne.

---

[46] K. Zabawa, *Znaczenia i sposoby kształtowania przestrzeni w opowieściach biograficznych o artystach Anny Czerwińskiej-Rydel*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2014, nr XIV, z. 173, s. 225–238.

[47] Tamże, s. 227–240.

[48] A. Boguszewska, *O znaczeniu ilustracji książkowej w kształtowaniu postawy estetycznej dzieci*, [w:] *Konteksty wczesnoszkolnej edukacji artystycznej*, red. A. Weiner, A. Boguszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013, s. 56.

W *Muzycznej zgrai*, *Operowych…* oraz *Jak tańczono przed wiekami*… oprawą graficzną zajęła się Małgorzata Flis. Posługując się techniką akwareli, zilustrowała tytuły rozdziałów. Barwne obrazy oddziałują na wyobraźnię dziecka kolorem i rozmytą kreską. W *Operowych…* nastrój wierszy widoczny jest na ilustracjach, a ciemniejsza tonacja barw odpowiada tytułowi książki, nie wywołuje jednak niepokoju u odbiorcy, lecz pozytywne skojarzenia ze straszydłami. Na szczególną uwagę zasługują ilustracje umieszczone w *Jak tańczono przed wiekami*… Na każdej dostrzec można pary taneczne ustawione w charakterystycznych dla opisywanego tańca pozach z uwzględnieniem podstawowych kroków tanecznych. Tło sugeruje czy taniec jest spokojny czy dynamiczny – czerwone barwy ognistego *Czardasza*, spokojny, liliowy *Menuet*, butelkowa zieleń, która podkreśla dostojnego *Poloneza*. Z humorystycznym językiem, jakim operuje Klebańska w utworach, korespondują ilustracje w *Kaprysie…* Wesołe, charakterystyczne postaci, reprezentujące formy muzyczne, sprawiają, pomimo swojej groteskowości (duże głowy, małe ręce), wrażenie lekkości. Są twórczą fanaberią Iwony Całej i mają nawiązywać do tytułu zbiorku.

W książkach Czerwińskiej-Rydel również nie brakuje ciekawych rozwiązań plastycznych. Ilustracje do trylogii o Matyldzie stworzył Artur Nowicki, są one dynamiczne, wielokolorowe, rozbudowane, wykonane w technice akwareli z elementami rysunku. Na każdej znajduje się wiele elementów muzycznych (klucz wiolinowy, skrzypce, portret Mozarta, fortepian). *Tajemnicze dźwięki* opracowała plastycznie Zuzanna Orlińska, prezentując czytelnikowi wiernie odwzorowane barwą i kształtem instrumenty muzyczne. Zaprezentowany tu typ ilustracji informacyjnych – rozbudowanych – umieszcza artystka na każdej karcie książki. Czarno-białe rysunki ukazują w najdrobniejszym szczególe budowę instrumentu, o którym pisze Czerwińska-Rydel i uzupełnione są kolorowymi obrazami przedstawiającymi sposób gry na nim.

Inny typ ilustracji pojawia się w książce *Moja babcia kocha Chopina*. Ich autorka, Dorota Łoskot-Cichocka, wybrała technikę kolażu. Postaci wykonane są techniką rysunku. Dominują barwy neutralne, stonowane, wypłowiałe. Okładka opatrzona jest kwiatowym, „babcinym" wzorem, jakby paskiem starej tapety. Ilustratorka wyraźnie zaznacza fortepian oraz portrety Chopina, które są odtworzone z autentycznych fotografii. Na rysunkach widoczna jest gradacja emocji związana z rozwojem treści. Łoskot-Cichocka podjęła się również stworzenia obrazów do książki *W podróży ze skrzypcami…*, gdzie szczególną uwagę zwraca na detale – elementy strojów i fryzur, tymczasem otoczenie traktuje mniej dokładnie. Ilustracje w formie rysunków przybierają kształt dopracowanych szkiców, a odległość czasowa świata przedstawionego zaznaczona jest również przez sepiowe odcienie tła.

Jeszcze inne ilustracje wykonały Agata Dudek i Małgorzata Nowak (Acapulco Studio) do książki *Mistrz*…, Monika Hanulak i Małgorzata Gurowska do *Co słychać?*, Katarzyna Bogucka do *Co tu jest grane?* i Marta Ignerska do *Wszystko gra*, które są propozycjami graficznymi i awangardowymi. W przypadku *Mistrza*… dominują niezsynchronizowane ze sobą formy geometryczne. Patrząc na nie można znaleźć analogię do twórczości Lutosławskiego, gdyż aleatoryzm jako kierunek w muzyce wprowadza przypadek, niedookreśloność, losowość, co uzasadnia chaos widoczny

na ilustracjach. Zestawienie koloru różowego, granatowego i zielonego – kontrastowość i mieszanie się tych barw można z kolei przyporządkować dodekafonii jako dwunastu tym samym dźwiękom nie zawsze harmonizującym ze sobą. Nowoczesna grafika nie odnosi się bezpośrednio do tekstu, nie oddaje jego dynamiki. Wskazuje jedynie na charakterystyczne elementy techniki kompozytorskiej Lutosławskiego. Jest trudna w odbiorze dla dziecka i wymaga rozwinięcia i dookreślenia tematu przez dorosłego pośrednika lektury.

Grafikę komputerową jako technikę tworzenia ilustracji znaleźć można w książce *Co słychać*? Odrealnione, wyolbrzymione postaci, ostre kolory, niekiedy agresywne, powodują wrażenie groteskowości. Przerysowanie to służy wyeksponowaniu zjawisk muzycznych, o których mowa w tekście Czerwińskiej-Rydel. Gdy autorka pisze o dynamice *forte*, na ilustracji pojawia się ogromna czerwona figura geometryczna symbolizująca głośność. Taki zabieg umożliwia odbiorcy wizualizację dźwięków o różnym natężeniu za pomocą barwy, wielkości i kształtu formy. Podobnie w książce *Wszystko gra* zastosowane intensywne kolory podkreślają dynamikę omówionych dźwięków. W *Co tu jest grane?* kolejny raz odbiorca spotyka się z ilustracją graficzną mocno stylizowaną – wypłowiałym kolorem i efektem „starej" kartki – nawiązującą do przeszłości sprzed kilkudziesięciu lat. Ilustracje przedstawiające wyroby cukiernicze są realistyczne i duże, dlatego mogą posłużyć jako pomoc dydaktyczna – schemat do przedstawienia określonej formy muzycznej. Na szczególną uwagę zasługują ilustracje Józefa Wilkonia stworzone do książki *Jaśnie Pan Pichon*..., wprowadzają bowiem czytelnika w klimat czasów, w których żył Chopin. Duża ilość szczegółów informuje o porze dnia i sytuacji, w której znajduje się bohater. Wilkoń stosuje w zależności od tego, co chce uwypuklić na pierwszym planie, mocniejszą, wyraźną kreskę lub barwne plamy. Każdy z obrazów (w sepii i srebrze) podkreśla charakter utworów Chopina i może służyć zilustrowaniu jego muzyki.

Podsumowanie

W książkach Klebańskiej i Czerwińskiej-Rydel widoczne jest ich gruntowne wykształcenie muzyczne. Każda z książek stanowi logicznie skonstruowaną całość, traktującą o innym temacie muzycznym. Nawet w przypadku dwóch biografii jednego kompozytora lub dwukrotnego omówienia tych samych instrumentów, jak uczyniła to Czerwińska-Rydel, ujęcia są zupełnie różne. Autorki poruszane zagadnienia prezentują szczegółowo, umieszczając możliwie najwięcej określeń i pojęć z zakresu muzyki, co jest cenne w edukacji muzycznej przez literaturę. Zarówno Klebańska, jak i Czerwińska-Rydel stosują wiele metod przedstawiania muzycznej wiedzy. Za pomocą zróżnicowanych środków stylistycznych oraz dołączonych do książek płyt ułatwiają czytelnikowi przyswojenie niełatwych treści. Trudniejsze wyrazy są każdorazowo definiowane w dostosowany dla młodego czytelnika sposób w przypisach i muzycznych słowniczkach. Ich książki uznać należy za cenne źródła wiedzy muzycznej, będące inspiracją dla nauczycieli w pracy z kreatywnymi dziećmi.

Musical Knowledge and the Ways of its Transmission in Children's Books of Izabella Klebańska and Anna Czerwińska-Rydel

Abstract

This article deals with children's music books written by Izabella Klebanska and Anna Czerwinska-Rydel. The author analyzes the content of the musical knowledge contained in the mentioned sources. Systematizes and exchanges issues in books. In addition, she describes the variety of ways of presenting musical knowledge. He points out the significant differences in the work of both authors and gives examples of their applied – not only – literary works, aimed at broadening the knowledge and shaping the musical interest of the young reader. It then discusses the illustration function, which is an important factor in helping or distorting the reception of the next, and thereby contributing to the cognitive competence of the child in the in the field of music.

Key words: musical education, knowledge about music, books about music for children

Danuta Pietraszewska – muzyk, pedagog, aktorka i współzałożycielka Teatru Studio w Krakowie. Ukończyła POSM II st. w Krakowie (rytmika, fortepian). Studiowała muzykologię na UJ oraz pedagogikę resocjalizacyjną z interwencją kryzysową na Akademii Ignatianum w Krakowie. Jest doktorantką tamtejszego Wydziału Pedagogicznego. Studiuje muzykoterapię na Akademii Muzycznej w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół edukacji muzycznej oraz terapii przez sztukę.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.9

Anna Podemska-Kałuża
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Komiksy Marzeny Sowy. Marzi opowiada o dzieciństwie w PRL-u

Marzi: polski komiks, który odniósł międzynarodowy sukces

W 2005 roku na francuskim rynku księgarskim pojawiła się pierwsza część *Marzi* – graficznej opowieści o rudej dziewczynce żyjącej w latach 80. w PRL-u. Tym komiksem zadebiutowała Marzena Sowa, autorka jednej z najciekawszych publikacji w branży w ostatnim dwudziestoleciu i współtwórczyni niezwykłej narracji, pokazującej ważny fragment powojennej historii Polski z perspektywy dziecka, a potem nastolatki. Wydawane co roku „historie w dymkach" stworzyły cykl, który cieszy się ogromnym zainteresowaniem młodzieży i osób dorosłych. W latach 2005–2011, nakładem francuskiego wydawnictwa Dupuis, ukazało się sześć tomów historii o Marzi: *Petite Carpe* (tom 1, 2005)[1], *Sur la Terre comme au ciel* (tom 2, 2006)[2], *Rezystor* (tom 3, 2007)[3], *Le Bruit des villes* (tom 4, 2008)[4], *Pas de liberté sans solidarité* (tom 5, 2009)[5], *Tout va mieux…* (tom 6, 2011)[6].

Dla Francuzów komiksowa opowieść o dziewięcioletniej Marzi stała się wydawniczym odkryciem 2005 roku i ekscytującą lekturą. Książka, której scenariusz napisała Polka, a rysunkami opatrzył Sylvain Savoia, niezwykle szybko okazała się bestsellerem nad Sekwaną, niedługo potem w państwach frankofońskich, a w 2008 roku uzyskała nominację do nagrody na Międzynarodowym Festiwalu w Angoulême. W ciągu niespełna dziesięciu lat od premiery pierwszego tomu *Marzi* została przetłumaczona na inne języki, między innymi na hiszpański, włoski i angielski i co więcej, wzbudziła duże zainteresowanie na rynku amerykańskim. Cykl o dziewczynce z kraju położonego gdzieś w Europie Środkowej osiągnął międzynarodowy sukces: ukazał się nawet w tak odmiennych od europejskiego kręgach kulturowych jak Chiny i Korea Południowa. Warto też odnotować, że na francuskim rynku wydawniczym pojawiły się dwie edycje zbiorowe cyklu, w formie tomów dla

[1] M. Sowa, S. Savoia, *Petite Carpe*, Dupuis, Marcinelle 2005.
[2] Ciż, *Sur la terre comme au ciel*, Dupuis, Marcinelle 2006.
[3] Ciż, *Rezystor*, Dupuis, Marcinelle 2007.
[4] Ciż, *Le Bruit des villes*, Dupuis, Marcinelle 2008.
[5] Ciż, *Pas de liberté sans solidarité*, Dupuis, Marcinelle 2009.
[6] Ciż, *Tout va mieux…*, Dupuis, Marcinelle 2011.

kolekcjonerów: *La Pologne vue par les yeux d'une enfant* (wydanie zbiorcze, tom 1, 2008)[7] oraz *Une enfant en Pologne* (wydanie zbiorcze, tom 2, 2009)[8].

Elegancka forma publikacji w twardej oprawie stanowiła dowód uznania dla kreatywności twórców *Marzi* i niesłabnącej popularności komiksu na frankofońskim rynku księgarskim. Polska premiera miała miejsce 1 stycznia 2007 roku, kiedy Egmont Polska wydał *Marzi*. *Dzieci i ryby głosu nie mają* w serii „Klasyka polskiego komiksu". W Polsce ukazały się jeszcze dwie pozycje cyklu: *Marzi*. *Hałasy dużych miast* (premiera 3 grudnia 2008) i *Marzi*. *Nie ma wolności bez solidarności* (październik 2011). W polskich wydaniach każda z trzech opublikowanych części zawierała po dwie opowieści graficzne, które we Francji funkcjonowały autonomicznie. W efekcie *Marzi*. *Dzieci i ryby głosu nie mają* to połączenie dwóch pierwszych części francuskich *Marzi*: *Petite carpe / Sur la Terre comme au ciel*[9]; *Marzi*. *Hałasy dużych miast* składa się z dwóch francuskich odpowiedników: Tome 3 *Rezystor*, Tome 4 *Le bruit des villes*[10]; zaś *Marzi*. *Nie ma wolności bez solidarności* powstało z zespolenia piątego i szóstego tomu w cyklu francuskim: *Pas de liberté sans solidarité* i *Tout va mieux…*[11].

Również w Polsce cykl Sowy i Savoii cieszył się bardzo dużym zainteresowaniem czytelniczym, dlatego wydawnictwo Egmont Polska zdecydowało się na drugie wydanie pierwszej części *Marzi*. *Dzieci i ryby głosu nie mają* w październiku 2011. Na bardzo pozytywny odbiór w Polsce istotny wpływ miał fakt, że komiksy te zyskały ogromną popularność we Francji[12]. Podkreślono to w nocie Wydawnictwa Egmont Polska: „*Marzi* powstała z myślą o czytelnikach nieznających realiów PRL i mimo dużych barier społeczno-kulturowych została na rynku frankofońskim ciepło przyjęta przez krytykę"[13]. Obecnie uznaje się *Marzi* za klasyczną pozycję w kategoriach: komiks biograficzny, komiks historyczny, komiks obyczajowy. Polscy czytelnicy, zwłaszcza młodzież, zaliczyli komiksy Sowy do kategorii „książek naprawdę bombowych"[14], które warto przeczytać – takich, które frapują pomysłem, koncepcją, wspólnotą osobistych doświadczeń. Wśród czytelniczych opinii wyrażonych online o *Marzi*. *Hałasach Dużych Miast* można znaleźć wypowiedzi będące przekonującymi i szczerymi świadectwami odbioru:

> Już kiedy przeczytałam pierwszy tom komiksu o Marzi wiedziałam, że zdobędę kolejny. Ta mała dziewczynka mną zawładnęła. Uśmiechałam się do siebie czytając o podobnych

[7] Ciż, *La Pologne vue par les yeux d'une enfant*, Dupuis, Marcinelle 2008.

[8] Ciż, *Une enfant en Pologne*, Dupuis, Marcinelle 2009.

[9] Ciż, *Marzi. Dzieci i ryby głosu nie mają*, Egmont, Warszawa 2007.

[10] Ciż, *Marzi. Hałasy dużych miast*, Egmont, Warszawa 2008.

[11] Ciż, *Marzi. Nie ma wolności bez solidarności*, Egmont, Warszawa 2011.

[12] Zob. *Komiks o PRL podbija francuski rynek*. 02.02.2009. http://fakty.interia.pl/ciekawostki/news-komiks-o-prl-podbija-francuski-rynek,nId,853988 [dostęp: 21.12.2016].

[13] *Marzi – 1 – Dzieci i ryby głosu nie mają*. 2011. www.komiks.gildia.pl/komiksy/marzi/1 [dostęp: 21.12.2016].

[14] *Marzi – Dzieci i ryby głosu nie mają Marzena Sowa*. 24.10.2007. http://forum.gazeta.pl/forum/w,16375,71002711,71002711,Marzi_Dzieci_i_ryby_glosu_nie_maja_Marzena_Sowa.html [dostęp: 29.12.2016].

> sytuacjach do tych moich w dzieciństwie. Czytałam też o wydarzeniach z mojego miasta, w którym się wychowałam i mieszkam. Mam sentyment do Marzi i autorki komiksu. Na pewno wrócę do tej pozycji w przyszłości i będę je czytać moim chrześniakom i dzieciom, o ile się pojawią ;)[15].
>
> …
>
> Bardzo dobra kontynuacja poprzedniego tomu. Komiks tym razem jest utrzymany w poważniejszym klimacie (działalność solidarności, strajki związkowców, bunt przeciw komunizmowi), jednak wciąż czyta się bardzo dobrze i z zapartym tchem. Nie zabrakło miejsca dla elementów komediowych, dlatego nie należy obawiać się przesadnej sztywności[16].
>
> …
>
> Świetny komiks. I tyle. Z dużą nostalgią i sentymentem go przeczytałem, aczkolwiek nie tęsknię jakoś za tamtymi czasami… Polecam wszystkim[17].

O sukcesie wydawniczym *Marzi* zadecydowało kilka istotnych czynników. Określił je Kuba Oleksak w recenzji części trzeciej *Nie ma wolności bez solidarności*:

> To historia lekka, chwytliwa, przyjemna. Ładnie opakowana i dobrze zrobiona. Utrzymana w duchu komiksu mainstremowego i jego poetyce podejmuje tematy zarezerwowane raczej dla twórców z większymi ambicjami. Dla Francuza czy Amerykanina to historia ujmująca swoją egzotyką. W Polaku natomiast budzi rzewne wspomnienia dzieciństwa[18].

Niewątpliwie ogromną wartością *Marzi* jest zamysł autorki, aby ten cykl komiksowy zaadresować do cudzoziemców, dla których historia Polski po 1980 roku jest zupełnie nieznaną kartą. Koncepcja opowieści graficznych Sowy uwzględnia też odbiór artystyczny polskich czytelników, zwłaszcza tych, którzy okres PRL-u znają jedynie z zapośredniczonych opowieści. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt funkcjonowania *Marzi* w polskiej rzeczywistości: ze względu na poruszaną problematykę przełomu ustrojowego w 1989 roku trzecia część *Nie ma wolności bez solidarności* została objęta honorowym patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Fundacji Instytut Lecha Wałęsy[19]. Co ciekawe, ta część cyklu zwróciła uwagę polskiego establishmentu, ponieważ próbowano zdyskontować międzynarodowy sukces opowieści Sowy i Savoii dla celów politycznych: komiksowe plansze stały się elementem kampanii promocyjnej polskiej prezydencji

---

[15] Natalia Katarzyna. 10.09.2011, wpis na stronie: Hałasy Dużych Miast – Marzena Sowa (74770) lubimyczytac.pl/ksiazka/74770/halasy-duzych-miast [dostęp: 29.12.2016].

[16] Chudi X 3.04.2015, wpis na stronie: Hałasy Dużych Miast – Marzena Sowa (74770) lubimyczytac.pl/ksiazka/74770/halasy-duzych-miast [dostęp: 29.12.2016].

[17] Henioo 27.05.2015, wpis na stronie: Hałasy Dużych Miast – Marzena Sowa (74770) lubimyczytac.pl/ksiazka/74770/halasy-duzych-miast [dostęp: 29.12.2016].

[18] *Marzi tom 3: Nie ma wolności bez solidarności*. 18.07.2013. kolorowezeszyty.blogspot.com/2013/07/1334-marzi-tom-3-nie-ma-wolnosci-bez.html [dostęp: 28.12.2016].

[19] Fundacja Instytut Lecha Wałęsy przyznała honorowy patronat również pierwszej części cyklu *Marzi – Dzieci i ryby głosu nie mają*. Informacje na stronie: www.ilw.org.pl/…/320-instytut-lecha-walesy-objal-honorowym-patronatem-albumy [dostęp: 28.12.2016].

w Unii Europejskiej[20]. Postać Marzi została również wprowadzona w przestrzeń interaktywnej ekspozycji pt. *Droga do jedności – 1945–2004: Komunizm. Solidarność. Unia Europejska*, którą Muzeum Historii Polski przygotowało w Brukseli z okazji objęcia przez Polskę przewodnictwa w Unii Europejskiej. Wystawa odbyła się w dniach 21–28 października 2011 roku, w przestrzeni miejskiej w Parc du Cinquantenaire (Plaine du Chien Vert), w ramach Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji w Radzie UE. Honorowy patronat nad wystawą objął Jerzy Buzek, ówczesny przewodniczący Parlamentu Europejskiego[21]. Celem tego wydarzenia kulturalnego promującego nasz kraj było pokazanie historii Polski na tle wydarzeń, które działy się w Europie Środkowej i Wschodniej w latach 1945–2004. Bohaterce komiksu Sowy przypadła szczególna rola: jako ikona kultury została przewodnikiem w części ekspozycji poświęconej historii Polski lat 80. XX wieku[22].

Oprócz uznania miłośników komiksów na całym świecie i bardzo ciepłych recenzji krytyków *Marzi* uzyskała wyróżnienie szczególnie cenione w branży. W 2012 roku trzecia część pt. *Nie ma wolności bez solidarności* była nominowana do najważniejszej nagrody w świecie komiksu – amerykańskiej Nagrody Eisnera[23], nazywanej często „Komiksowym Oscarem"[24]. W kategorii „Najlepszy komiks oparty na faktach" *Marzi* walczyła o to prestiżowe wyróżnienie z opowiadającym o XIX-wiecznej podróży dookoła świata *Around the World* Matta Phelana, historią jednego z najbardziej znanych seryjnych morderców *Green River Killer: A True Detective Story* napisaną przez syna detektywa prowadzącego śledztwo, Jeffa Jensena do rysunków Jonathana Case'a, losami japońskiego oddziału piechoty pod koniec II wojny światowej w *Onward Towards Our Noble Deaths* autorstwa Shigeru Mizuki i rodzinną sagą wietnamskich uchodźców w *Vietnamerica* stworzoną przez GB Trana[25].

[20] *Marzi tom 3: Nie ma wolności bez solidarności*. 18.07.2013. kolorowezeszyty.blogspot.com/2013/07/1334-marzi-tom-3-nie-ma-wolnosci-bez.html [dostęp: 28.12.2016].

[21] Wystawa Muzeum Historii Polski „Droga do jedności: 1945–2004". 19.10.2011. http://dzieje.pl/aktualnosci/w-brukseli-wystawa-o-polskiej-drodze-do-wolnosci-i-ue [dostęp: 28.12.2016].

[22] *Polska wystawa w Brukseli – Świat zza krat*. 17.08.2011. www.polskieradio.pl/106/15/Artykul/420362,Polska-wystawa-w-Brukseli [dostęp: 28.12.2016].

[23] *Egzotyczne historie o życiu w Polsce, które zadziwiły*. 10.07.2012. https://www.polskieradio.pl/24/1022/Artykul/643053,Egzotyczne-historie-o-zyciu-w-Polsce-ktore-zadziwily-swiat [dostęp: 29.12.2016].

[24] Nagroda Eisnera (pełna nazwa: The Will Eisner Comic Industry Award – Nagroda Przemysłu Komiksowego imienia Willa Eisnera) – nagroda nazwana na cześć Willa Eisnera, pioniera komiksu amerykańskiego, scenarzysty i rysownika komiksowego, stałego gościa ceremonii rozdania nagród (aż do śmierci w 2005 roku). Jest wyróżnieniem przyznawanym corocznie w 36 kategoriach przez pięcioosobową komisję profesjonalistów ze świata komiksu. Po raz pierwszy Nagrody Eisnera rozdano w 1988 roku podczas Międzynarodowego Konwentu Komiksowego (Comic-Con International) w San Diego, w Kalifornii, w Stanach Zjednoczonych. W środowisku komiksowym jest ogólnie uznawana za najważniejszą nagrodę w branży i nazywana Oscarem komiksu. Nagroda Eisnera została utworzona w miejsce Nagród Kirby'ego, przyznawanych w latach 1985–1987. Informacje za: *Nagroda Eisnera*. www.ramotowscy.pl/strona-Nagroda_Eisnera.asp [dostęp: 29.12.2016].

[25] *„Marzi" nominowana do Eisnera!*. 05.04.2012. booklips.pl/newsy/marzi-nominowana-do-eisnera/ [dostęp: 29.12.2016].

Autorka *Marzi* pozostaje jedyną polską scenarzystką komiksu, która otrzymała nominację do tak prestiżowej nagrody branżowej.

Autobiograficzność komiksów Marzeny Sowy: „Marzi to ja!"

Pomimo ugruntowanej pozycji Sowy w dziedzinie opowieści graficznych niewiele wiadomo o autorce, która odniosła spektakularny sukces na europejskim rynku wydawniczym. W obiegu polskiej kultury popularnej autorka *Marzi* funkcjonuje jako „komiksowa Sowa" z okładki „Wysokich Obcasów"[26], „eksportowa scenarzystka"[27], a nawet celebrytka stabloidyzowanych mediów[28]. Adam Gawęda skomentował taki sposób kreowania wizerunku następująco: „Media uwielbiają takie tematy: oto Polka na «wygnaniu» tworzy komiks o tym, jak było w PRL-u, wydaje go we Francji i odnosi sukces, a teraz powraca do Ojczyzny, by promować polskie wydanie tego dzieła"[29]. Poza konwencją doniesień medialnych „Polka na obczyźnie potrafi", czytelnik *Marzi* w niewielkim stopniu ma szansę poznać podstawowe dane biograficzne artystki. Pozbiera je z notatek prasowych i wywiadów nieautoryzowanych przez Sowę. W krótkim biogramie, autorstwa Michała Błażejczyka, zostały odnotowane podstawowe ustalenia jej życiorysu:

> Marzena Sowa, ur. w 1979 roku w Stalowej Woli, studia wyższe magisterskie rozpoczęła na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, a ukończyła na Uniwersytecie Michel de Montaigne w Bordeaux. Od 2001 mieszka we Francji, w Szampanii, a od półtora roku mieszka również w Brukseli. Jest autorką autobiograficznego komiksu *Marzi* wydawanego przez Dupuis, do którego rysunki robi Sylvain Savoia. Jak dotąd ukazały się 3 tomy tej książki. Pracuje również jako tłumacz filmów dokumentalnych[30].

Za Wikipedią warto uzupełnić ten zapis o nowsze informacje:

> 10 lipca 2011 Marzena Sowa została Ambasadorem Stalowej Woli. Po sukcesie wydawniczym *Marzi*, która doczekała się tłumaczenia na hiszpański i angielski, rozpoczęła współpracę z innymi rysownikami, między innymi z Sandrine Revel, z którą wydała komiks o dorastaniu w czasach stalinizmu oraz z Krzysztofem Gawronkiewiczem o powstaniu warszawskim. Pierwszy tom tej serii ukazał się w sierpniu 2014[31].

Z notatek wydawniczych czytelnik dowie się, że po sukcesie *Marzi* na rynkach europejskich zaistniały trzy kolejne komiksy Sowy, które współtworzyła z różnymi

[26] Zob. *Komiksowa Sowa*. *Z Marzeną Sową rozmawiała Dominika Buczak.* 15.10.2007. www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4572982.html [dostęp: 22.12.2016].

[27] Sebastian Chociński, *Historia w obrazkach: Posępność z nutką nadziei*. 12.11.2014. esensja.pl/komiks/recenzje/tekst.html?id=19614 [dostęp: 07.01.2017].

[28] Zob. A. Gawęda w *Absurdach PRL-u w obrazkach* napisał: „Marzena Sowa była «gwiazdą» tegorocznego Międzynarodowego Festiwalu Komiksu w Łodzi, a nawet trafiła na okładkę *Wysokich Obcasów*". ksiazki.onet.pl › Recenzje [dostęp: 04.01.2017].

[29] Tamże.

[30] M. Błażejczyk, *Marzena Sowa*. www.komiks.gildia.pl/tworcy/marzena_sowa [dostęp: 20.12.2016].

[31] Wikipedia Wolna Encyklopedia. https://pl.wikipedia.org/wiki/Marzena_Sowa [dostęp: 20.12.2016].

rysownikami: *N'embrassez pas qui voulez* (autor rysunków Sandrine Revel, 2012)[32]; *L'Insurrection*: *Avant l'orage*, (autor rysunków Krzysztof Gawron, tom 1, 2014)[33]; *L'histoire de poireaux*, *de vélos*, *d'amour et autres phénomènes…* (autor rysunków Aude Soleilhac, 2015)[34].

Tu trzeba zaznaczyć, iż dwa komiksy spośród wymienionych ukazały się w polskiej edycji prawie równocześnie z premierą na rynku francuskim. To oczywiście komiks zrealizowany z Sandrine Revel, którego polskie wydanie nosiło tytuł *Dzieci i ludzie* (2012)[35] oraz pierwsza część *Powstania* – pod tytułem *Za dzień*, *za dwa* (2014)[36], który jest efektem współpracy Sowy z utytułowanym rysownikiem Krzysztofem Gawronkiewiczem. Poza problematyką historyczną, odwołującą się do zrywu powstańczego z 1944 roku, o wyjątkowości ostatniego tekstu kultury świadczy fakt, że kilka planszy z „historiami w dymkach" z *Za dzień*, *za dwa* (wraz z jedną kartą z *Achtung Zelig!* K. Gawronkiewicza) zostało częścią ekspozycji warszawskiego Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.

Kontekst biograficzny, niepełny i ogólnie zarysowany, stanowi ważny punkt odniesienia do rozmowy o *Marzi* jako autobiograficznej wypowiedzi komiksowej. Artystka uczyniła dziewięcioletnią dziewczynkę narratorką swojej opowieści graficznej. Tytułowa bohaterka jest córką robotnika zatrudnionego w hucie i mieszka w wielkim blokowisku w przemysłowym mieście. Rodzina dziewczynki należy do stosunkowo dobrze sytuowanych i można określić ją mianem religijnej. Uważny czytelnik szybko odkrywa, że Marzi – bohaterka trylogii „w dymkach", ta „mała, ruda Polka z wielkimi niebieskimi oczami" – stanowi *alter ego* autorki. „Miejsca wspólne" pomiędzy biografią Sowy a historią dojrzewania bohaterki są znaczące dla komiksowego cyklu. Ich zaistnienie w narracji werbalnej i wizualnej przyczyniło się do wyznania scenarzystki: „Marzi to ja!"[37]. Sowa potwierdziła, że „komiks jest opowieścią o jej własnym dzieciństwie w Polsce przed upadkiem komunizmu"[38]. To oznacza, że „historie w dymkach" odzwierciedlają osobiste wspomnienia i doświadczenia autorki z dzieciństwa spędzonego w PRL-u. W rozmowie z Dominiką Buczak scenarzystka jednoznacznie zdefiniowała osobiste związki z kreacją głównej bohaterki cyklu:

> Jak wiele jest Marzeny w Marzi? Jak wiele jest Marzi w Marzenie? Marzi to Marzena, czyli ja. Komiksy są autobiograficzne. Oczywiście Sylvain, autor rysunków, zinterpretował moje historie po swojemu. W dzieciństwie nie wyglądałam tak jak Marzi. Na rysunkach

---

[32] M. Sowa, S. Revel, *N'embrassez pas qui voulez*…, Dupuis, Marcinelle 2012.

[33] M. Sowa, K. Gawron, *L'Insurrection: Avant l'orage*, tom 1, Dupuis, Marcinelle 2014.

[34] Taż, A. Soleilhac, *L'histoire de poireaux*, *de vélos*, *d'amour et autres phénomènes…*, Bamboo Édition, Charnay-lès-Mâcon 2015.

[35] Taż, S. Revel, *Dzieci i ludzie*, Wydawnictwo Centrala, Poznań 2012.

[36] Taż, K. Gawronkiewicz, *Powstanie*. *Za dzień*, *za dwa*, Kultura Gniewu, Warszawa 2014.

[37] A. Szukiewicz, *Marzena Sowa: Marzi to ja!* 02.02.2008. https://cafebabel.com/pl/article/marzena-sowa-marzi-to-ja-5ae0050ff723b35a145dcda5/ [dostęp: 10.01. 2017].

[38] M. Galiczek, S. Krempa, *Marzi. Hałasy dużych miast. Marzena Sowa, Sylvain Savoia*. www.granice.pl/recenzja,marzi-halasy-duzych-miast,1657 [dostęp: 10.01.2017].

mam wielkie niebieskie oczy, które sugerują ciekawość świata. Wszystkie postaci mają komiksowy wygląd[39].

W licznych wywiadach, szczególnie tych udzielonych po publikacjach poszczególnych części w Polsce, autorka podkreślała, że jej gry z autobiograficznością w kreacji głównej postaci miały uwiarygodnić opowieść o dzieciństwie i adolescencji robotniczego dziecka z blokowiska. Znamienne jest też podkreślanie wymiaru egzystencjalnego prowadzonej narracji: „Jaka jest prawdziwa „Marzi"? – Nie wiem czy cierpiałam jakoś przez komunizm, w tym komiksie chciałam pokazać, że bardziej cierpiałam […], że byłam jedynaczką"[40]. W historii opowiedzianej przez Sowę najważniejsze pozostaje dziecko i jego sposób percepcji najbliższego otoczenia. Wprawdzie cykl komiksów został stworzony przez dorosłą kobietę, ale jest powrotem do czasów dzieciństwa w socjalistycznym społeczeństwie: rzeczywistość ta została zrelacjonowana z perspektywy dziewczynki żyjącej „tam i wówczas". *Marzi* to komiks ze zwykłymi, codziennymi historiami: o karpiu w wannie przed Wigilią, o kolejkach po papier toaletowy, o smaku gumy balonowej, o pragnieniu posiadania lalki Barbie z Pewexu, o zajęciach korekcyjnych w szkole itp. W centrum tych narracji z czasów kryzysu gospodarczego znajduje się dorastająca obserwatorka, która z zaciekawieniem przygląda się rzeczywistości lat 80. To właśnie dziecięcość jako kategoria organizacji wypowiedzi komiksowej określa sposób widzenia otoczenia, językowe ukształtowanie wypowiedzi narratorki, a także graficzny sposób przedstawiania świata. „Rzadko która książka potrafi tak perfekcyjnie uchwycić świat dorosłych widziany oczami dziecka"[41] – napisał znany amerykański scenarzysta komiksowy, Mike Carey. I wywołać autentyczne zainteresowanie dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestoletnich odbiorców. Z postacią łączy ich wspólnota doświadczenia: odnajdują w komiksie opisy życia obyczajowego, które świetnie znają z autopsji, identyfikują się z sytuacjami egzystencjalnymi, które też przeżyli, wracają do PRL-u, którego są ostatnim pokoleniem i który był dla nich krainą spełnionego dzieciństwa. Nie powinna dziwić diagnoza przedstawiciela tej grupy czytelników Krzysztofa Stelmarczyka, że Marzi to „przede wszystkim historia obyczajowa, wypełniona doświadczeniami, które moje pokolenie (rocznik 1977) dzieli ze sobą. Dostajemy zestaw historii, które w mniejszym lub większym stopniu przeżywaliśmy niemal wszyscy"[42].

Sowa nakreśliła szczególny fresk tamtych lat, widziany oczami dziewczynki z robotniczej rodziny. Jedna z recenzji trzeciej części cyklu o Marzi została opatrzona

---

[39] *Komiksowa Sowa. Z Marzeną Sową rozmawiała*…

[40] Marzena Sowa specjalnie dla TVP.pl – rozmowa z autorką komiksu *Marzi*. 17.12.2012: http://www.tvp.pl/kultura/aktualnosci/marzena-sowa-specjalnie-dla-tvppl-rozmowa-z-autorka-komiksu-marzi/9462280 [dostęp: 12.01.2017].

[41] Komiks „Marzi" chwalony w USA. 07.02.2012. booklips.pl/newsy/komiks-marzi-chwalony-w-usa/ [dostęp: 15.01.2017].

[42] *Back to PRL* [recenzja komiksu *Marzi* tom 3: *Nie ma wolności bez solidarności*]. 11.02.2012. booklips.pl/recenzje/back-to-prl/ [dostęp: 31.01.2017].

tytułem *Komuna w kolorze*[43], które to określenie znakomicie ujmuje i konwencję narracji wizualnej, i sposób opisu przedstawianej rzeczywistości. Sowa potrafiła pokazać socjalistyczną „przaśność" bez martyrologii, przytłaczającej dokumentalnej kliszy, za to z poczuciem humoru, a nawet z empatią do absurdów PRL-u, którym przygląda się jej dorastająca bohaterka. Zdaniem Marty Cobel-Tokarskiej autorka *Marzi* jest ikoną pokolenia trzydziestolatków, którzy

> […] nie doświadczyli w PRL zbyt wielu złych rzeczy, a jeśli nawet, to raczej nie za sprawą systemu. Nie była to ich dorosła rzeczywistość, w której musieliby dokonywać trudnych wyborów i ponosić ich konsekwencje. Jednocześnie lata osiemdziesiąte to jedyny PRL, jaki znają. Wspominając dzieciństwo, wspominają PRL; te wspomnienia są dla nich ważne, czynią ich bowiem świadkami pewnej historycznej epoki, której młodsi od nich już osobiście nie doświadczyli i nie mają szansy doświadczyć. Data urodzenia może nawet dawać swoiste poczucie wyższości – „trzydziestolatki" mogą wspominać PRL zupełnie bezkarnie, mając przewagę zarówno nad starszymi (którzy na taką niewinność nie mogą sobie pozwolić), jak i młodszymi (którzy nie mają czego wspominać)[44].

Tę generację, do której należy autorka *Marzi*, Cobel-Tokarska nazwała „ostatnim pokoleniem PRL-u"[45].

Historia nakreślona ołówkiem i kredkami

Marzi jest komiksem autobiograficznym, który odwołuje się do autentycznych wydarzeń z lat 80. XX wieku. Postać dziecięcego narratora jest uważnym, choć osamotnionym, obserwatorem wydarzeń tworzących historię PRL-u w schyłkowej fazie komunizmu. Przygląda się strajkom robotniczym, ponieważ uczestniczy w nich ojciec. Rejestruje wydarzenia związane z wybuchem elektrowni w Czarnobylu, gdyż ta katastrofa wywołała panikę społeczną i poczucie zagrożenia w rodzinnym mieście. Opowiada o groteskowości życia w „kryzysowej Polsce", gdyż kolejkowa rzeczywistość „po wszystko" stała się doświadczeniem egzystencjalnym jej rodziców. Towarzysząc dorosłym w peregrynacji przez absurdalny świat schyłkowego PRL-u, dziewczynka przygląda się zmianom zachodzącym w otoczeniu i w polskim społeczeństwie, ale często nie rozumie aktualnych zdarzeń (np. przyczyn powstania „Solidarności"), dlatego relacjonuje je naiwnie i momentami pretensjonalnie, tak jak czyni zazwyczaj dziecko.

Marzi można określić mianem komiksowego tryptyku poświęconego najnowszej historii Polski, chociaż dzieje naszego państwa i społeczeństwa w ostatniej fazie socjalizmu nie konstytuują podstawowego planu zdarzeń. Trudno wyobrazić sobie tę opowieść graficzną bez przywołania podstawowego kontekstu historycznego.

---

[43] D. Bartosik, *Komuna w kolorze* [rec. M. Sowa, S. Savoia, *Marzi. Hałasy Dużych Miast*] 31.08.2012. komiks.bestiariusz.pl/komiksy/recenzje/1839/komuna-w-kolorze [dostęp: 28.12.2016].

[44] M. Cobel-Tokarska, *Ostatnie pokolenie PRL: pamięć „trzydziestolatków"*, [w:] *Socjologia czasu, kultury i ubóstwa*, red. K. Górniak, T. Kanasz, B. Pasamonik, J. Zalewska, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2015, s. 128.

[45] Tamże, s. 126.

Trzeba jednak podkreślić, że ten spory fragment polskiej historii najnowszej został „przefiltrowany" przez emocje i indywidualny punkt widzenia osób ważnych dla dziecięcej narratorki. Osobista, momentami intymna opowieść dziewięciolatki powstała nie tylko ze wspomnień Sowy, ale zawiera wiele faktów zrelacjonowanych scenarzystce przez najbliższych członków rodziny. Sugestywność i ekspresja komiksu wynika zatem z bardzo subiektywnego odbioru wydarzeń historycznych, a nie z samego faktu ich przedstawienia. Magdalena Galiczek i Sławomir Krempa w recenzji *Hałasów dużych miast* dla Granice.pl zwrócili uwagę, w jaki sposób jest przekazywana historia PRL-u:

> Niejako na marginesie opowieści o życiu zwykłego, przeciętnego dziecka mamy więc szansę poznać najważniejszych bohaterów i wydarzenia historyczne tego okresu. Pielgrzymka Papieża-Polaka do kraju, działalność Lecha Wałęsy w okresie jego szczytowej wielkości, a z drugiej strony – generał Wojciech Jaruzelski i wprowadzenie w kraju stanu wojennego oraz brutalne tłumienie strajków – to wszystko tematy, które podejmuje Sowa[46].

Marzi jest pamiętnikiem czasów trudnych dla bohaterki i jej rodziny. W *Komiksowej Sowie* autorka scharakteryzowała swoją opowieść graficzną następująco: „To opowieść o normalnym życiu w czasie nienormalnych trudności. O tym, że tutaj razem wszyscy sobie radziliśmy"[47]. Ten aspekt bardzo silnie został podkreślony w omówieniu wydawniczym pierwszej części *Marzi. Dzieci i ryby głosu nie mają*: „Niepowiązane fabularnie historie ukazują świat, którego logikę narzuca wola przetrwania"[48]. Sowa i Savoia tak przekonująco odwzorowali w komiksie rzeczywistość lat 80. w Polsce, że dla Stelmarczyka *Marzi* „to magiczny wehikuł czasu, pozwalający przenieść się w przeszłość, która odeszła i nie wróci"[49].

Historia, obecna we wszystkich częściach cyklu, najsilniej ujawnia się w trzecim tomie opowieści o dzieciństwie w Polsce – *Nie ma wolności bez solidarności*. Marzi, już dorastająca nastolatka, opowiada o zmieniających się kalejdoskopowo zdarzeniach pomiędzy latem 1988 roku a 1991 rokiem, w którym nowy solidarnościowy rząd zapoczątkował transformację gospodarczą. Dla Marzi to czas rozstania z dzieciństwem i okres dorastania, w który niezwykle mocno wpisały się: ostatnie strajki robotnicze, upadek komunizmu w Europie Wschodniej, obrady Okrągłego Stołu, pierwsze wolne wybory parlamentarne i powołanie Lecha Wałęsy na urząd Prezydenta RP. Ranga tych wydarzeń dla dorastającej bohaterki, jej najbliższych i dzisiejszego odbiorcy została podkreślona w *Opisie Wydawcy*:

> Poszczególne epizody pokazują codzienność Polski z tamtych czasów – strajki, pacyfikacje zakładów pracy, biedę i niepokój o przyszłość. Wśród codziennych zdarzeń szczegól-

---

[46] *Marzi. Hałasy dużych miast*, Marzena Sowa, Sylvain Savoia. www.granice.pl/recenzja,marzi-halasy-duzych-miast,1657 [dostęp: 10.01.2017].

[47] *Komiksowa Sowa. Z Marzeną Sową rozmawiała…*, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4572982.html [dostęp: 22.12.2016].

[48] *Marzi – 1 – Dzieci i ryby głosu nie mają*. www.komiks.gildia.pl/komiksy/marzi/1 [dostęp: 21.12.2016].

[49] *Back to PRL…*

> nie uwypuklona została niezwykła atmosfera końca lat 80, atmosfera nadziei na zmiany, rozbudzonej po niemal dekadzie politycznego marazmu. W albumie przedstawiono strajk w hucie Stalowa Wola, obrady okrągłego stołu i powołanie pierwszego niekomunistycznego rządu z Tadeuszem Mazowieckim na czele[50].

Hubert Kuberski w recenzji *Marzi*. *Nie ma wolności bez solidarności* dla czasopisma historycznego „Mówią Wieki" tak określił znaczenie tej części w dyskursie o tamtych zdarzeniach:

> Trzeci tom przygód córki robotnika z Huty Stalowa Wola to dzieło przywołujące przełomowy okres wydostawania się Polaków z peerelowskich miazmatów i czasu nadziei związanego z nadejściem wolnej Polski […]. Dzięki cyklowi o Marzi europejscy fani komiksu mogą się dowiedzieć, jak polscy robotnicy zapoczątkowali upadek komunizmu w ramach wschodnioeuropejskiego domina na długo przed obaleniem muru berlińskiego[51].

Od momentu premiery w 2005 roku komiks Sowy i Savoii pełni ważną funkcję w kształtowaniu wiedzy różnych pokoleń o PRL-u. Polski wydawca serii – Egmont Polska – silnie podkreślił ten aspekt oddziaływania na odbiorcę w momencie premiery trzeciej części: „*Marzi* jest komiksem zarówno dla dorosłych, jak i dla starszych dzieci. Pierwszym uzmysławia, ile się w Polsce zmieniło, drugim opowiada, jak było. Nie pozostawia czytelnika obojętnym, przywołuje wspomnienia, zaciekawia, śmieszy"[52]. Na stronie Instytutu Lecha Wałęsy został umieszczony fragment recenzji z „Twojego Stylu", z której potencjalny czytelnik dowiaduje się, że „*Marzi* przybliża historię Polski. Niezakłamaną, pełną absurdu, ale ciepłą i wzruszającą. Czytają ją dorośli i ich dzieci"[53]. Bartek Biedrzycki, recenzent „Kultury Liberalnej", twórca, wydawca i miłośnik komiksów, zwrócił uwagę na rolę, jaką *Marzi* może odgrywać w edukacji młodego pokolenia:

> Z pewnością to właśnie ludzie, którym doświadczenie życia w socjalizmie realnym, groteskowym czy schyłkowym jest z natury obce, są docelowym odbiorcą „Marzi". Sowa, tworząc swoją historię, bawiła się nieco w Mickiewicza, pewne rzeczy mitologizując, pewne usentymentalniając, inne nieco upraszczając. Tworząc produkt z myślą o odbiorcy zagranicznym, mimowolnie sprawiła, że Polak może się nim mniej zachwycić. Ale chociaż opinie „byłem, widziałem", będą czasem uzasadnione, warto sięgnąć po wszystkie wydane u nas tomy. Jeżeli nawet nie w celu odbycia wcale nie sentymentalnej podróży w „kraj lat dziecinnych", to po to, aby naszym, obecnie kilkuletnim dzieciom, dać kiedyś te pięknie ilustrowane książki i móc wzbogacić lekturę własnymi opowieściami o tym, „jak to drzewiej bywało". Gwarantuję wam, że dla młodego umysłu ta wizja PRL

---

[50] *Marzi #3: Nie ma wolności bez solidarności*. http://alejakomiksu.com/komiks/11935/Marzi-3-Nie-ma-wolnosci-bez-solidarnosci/ [dostęp: 26.01.2017].

[51] H. Kuberski, *Marzi. Nie ma wolności bez solidarności*. „Mówią Wieki" 2011, nr 12. 19.12.2011. www.mowiawieki.pl/index.php?page=ksiazki&id=20 [dostęp: 28.01.2017].

[52] *Marzi #3: Nie ma wolności bez solidarności*. http://alejakomiksu.com/komiks/11935/Marzi-3-Nie-ma-wolnosci-bez-solidarnosci/ [dostęp: 26.01.2017].

[53] *Nie ma wolności bez solidarności*. www.ilw.org.pl/…/320-instytut-lecha-walesy-objal-honorowym-patronatem-albumy [dostęp: 28.12.2016].

> może być równie frapująca jak perypetie nieznanej mu bliżej rasy niziołków z zachodnich rubieży Śródziemia[54].

Marzi i *Persepolis*: dwie powieści graficzne o dzieciństwie

Kiedy w 2005 roku *Marzi* zadebiutowała na francuskim rynku wydawniczym, tamtejsza publiczność i krytyka literacka zaczęły porównywać komiks Sowy z kultowym *Persepolis* Marjane Satrapi z 2001 roku. We Francji, w latach 2001–2004, ukazały się cztery tomy *Persepolis* nakładem wydawnictwa L'Association. W Polsce wydawnictwo Post opublikowało tom pierwszy i drugi w jednym wydaniu pt. *Persepolis 1: Historia dzieciństwa* w kwietniu 2006 roku[55], tom trzeci i czwarty pod nazwą *Persepolis 2: Historia powrotu* w grudniu 2007 roku[56]. Wydanie zbiorcze *Persepolis* na polski rynek wydawniczy wprowadziło wydawnictwo Egmont Polska dopiero w 2015 roku[57]. Z omówienia zamieszczonego w „Barwoczułości" Magdaleny Wójcickiej czytelnik dowie się, że

> „Persepolis" to komiks ukazujący zmiany zachodzące w Iranie z perspektywy małej dziewczynki. Jest to swoistego rodzaju pamiętnik autorki z okresu rewolucji islamskiej. Marjane patrzy na świat naiwnie jak każde dziecko, ocenia sytuacje według swojego kodeksu wartości. Jej oceny konfrontowane są z opiniami dorosłych – jej rodziców, babci, wujków, ojców i matek koleżanek. Dzięki temu możemy spojrzeć na obalenie reżimu Szacha, wojnę z Irakiem i triumf rewolucji islamskiej z punktu widzenia dziecka i dorosłego. Możemy porównać te dwa spojrzenia i dzięki temu mieć pełniejszy obraz tego, co działo się w Teheranie – stolicy Iranu – na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku[58].

Pozycję *Persepolis* jako ważnego i opiniotwórczego tekstu ostatnich dwóch dekad ugruntowało przyznanie mu tytułu komiksu roku według magazynu „Time"[59]. Dla miłośników gatunku ważnym przekazem kulturowym jest także informacja, że komiks ten został nazwany „mianem europejskiej odpowiedzi na słynnego *Mausa* Arta Spiegelmana"[60]. We współczesnym społeczeństwie wiedzy opowieść graficzna

---

[54] B. Biedrzycki, *Witajcie w PRL-u! O „Marzi" Marzeny Sowy i Sylvaina Savoia*, „Kultura Liberalna" 2011, nr 46(149), 14.11.2011. https://kulturaliberalna.pl/2011/11/15/biedrzycki-komiks-witajcie-w-prl-u-o-marzi-marzeny-sowy-i-sylvaina-savoia/ [dostęp: 30.01.2017].

[55] M. Satrapi, *Persepolis 1: Historia dzieciństwa*, przeł. W. Nowicki, Post Komiksy, Kraków 2006.

[56] Taż, *Persepolis 2: Historia powrotu*, przeł. W. Nowicki, Post Komiksy, Kraków 2007.

[57] Taż, *Persepolis (wydanie zbiorcze)*, przeł. W. Nowicki, Egmont, Warszawa 2015.

[58] *Marjane Satrapi – „Persepolis: Historia dzieciństwa"*. https://magdalenawojcicka.wordpress.com/2011/08/03/marjane-satrapi-persepolis-historia-dziecinstwa/ [dostęp: 20.02.2017].

[59] Zob. tamże.

[60] Do „miejsc wspólnych" *Mausa* i *Persepolis* należy zaliczyć: formę powieści graficznej, autobiograficzność narracji, estetyczną oszczędność, uproszczony styl rysunków, czarno-białą konwencję rysunków, posługiwanie się ironią i humorem, sugestywność opowieści. Zob. *Persepolis – 1 – Historia dzieciństwa*. www.komiks.gildia.pl/komiksy/persepolis/1 [dostęp: 16.02.2017].

Satrapi zyskała status ikony popkultury XXI wieku i kultowego tekstu kultury wizualnej. Czytelnicze skojarzenia i analogie formalne powodują, że gdy w obiegu kulturowym pojawia się tytuł którejś z części *Marzi*, bardzo szybko następują odwołania do arcydzieła Satrapi „o dorastaniu dziewczynki w czasach rewolucji islamskiej w Iranie"[61]. *Persepolis* i *Marzi* łączy przede wszystkim osobisty ton opowieści o dzieciństwie, autobiograficzność formy komiksowej, subiektywizacja narracji, spojrzenie na rzeczywistość dorosłych z perspektywy dziewczynki – inteligentnej obserwatorki „czasów przełomu". Na powiązania *Marzi* z kultowym *Persepolis* wskazano również w „Booklist", periodyku Amerykańskiego Stowarzyszenia Bibliotekarzy: „Z humorem i perspektywą przypominającą «Persepolis» debiutująca Marzena Sowa pokazuje czytelnikom, jak wyglądało jej życie jako małej dziewczynki dorastającej w kraju, który wkrótce stanie się postkomunistyczną Polską"[62]. Dyskusję o poszukiwaniu analogii z kultowym komiksem Satrapi polska scenarzystka skomentowała enigmatycznie:

> Przeczytałam *Persepolis*, kiedy ludzie zaczęli do niego porównywać *Marzi* […] – Satrapi niewątpliwie przetarła szlak autobiograficznym komiksom. Obie tworzymy we Francji i opowiadamy o historii i kulturze krajów, z których pochodzimy. Jednak ja piszę swoją opowieść z perspektywy małej dziewczynki. U Satrapi dzieciństwo jest tylko elementem jej historii[63].

Marzi: komiks, który ma potencjał oddziaływania na odbiorcę

Komiks jest sztuką ekspresyjnego opowiadania historii wpisanych w graficzne kadry. To medium, które potrafi zmotywować do refleksji, wzruszyć, rozbawić, sprowokować reakcję kontrkulturowymi treściami, wywołać dyskusję, zainicjować dyskurs społeczny. Dobry komiks potrafi zahipnotyzować wizualnie i prostą fabułę zamienić w niezwykłą opowieść koncentrującą uwagę licznego audytorium[64]. Taka jest właśnie *Marzi*, choć na pewno nie należy do kategorii obrazoburczych tekstów kultury. Jako opowieść graficzna nie zyskała statusu arcydzieła gatunku i nie stanowi wybitnej emanacji osobowości artystycznej twórców. A jednak cykl Sowy i Savoii to jeden z tych ważnych komiksów współczesnych, które mają ogromny czytelniczy potencjał i potrafią skutecznie oddziaływać na świadomość odbiorców społeczeństwa informacyjnego.

Marzi stała się popularnym i niezwykle chętnie czytanym tekstem kultury, ponieważ umiała zaabsorbować uwagę cyfrowych tubylców i bibliofilów rozkochanych w papierowych książkach. Czytelnicze spotkanie z komiksowym cyklem o Marzi może zachęcić do podjęcia próby odpowiedzi na pytania: jaki był egzystencjalny wymiar lat 80. w Polsce? Czego doświadczało dziecko – wnikliwy obserwator

---

[61] *Marzi – Marzena Sowa*. polishculture.be/marzi-marzena-sowa/ [dostęp: 15.02.2017].

[62] *Komiks „Marzi" chwalony w USA*. 07.12.2012. booklips.pl/newsy/komiks-marzi-chwalony-w-usa/ [dostęp: 15.01.2017].

[63] *Marzena Sowa*. Hasło, [w:] Culture.pl. culture.pl/pl/tworca/marzena-sowa [dostęp: 16.02.2017].

[64] Zob. K.T. Toeplitz, *Sztuka komiksu: próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Czytelnik, Warszawa 1985.

ówczesnego świata dorosłych? Jak autobiograficzna forma rozrachunku z tamtymi czasami sytuuje się w nurcie przekazów o ówczesnej Polsce, dziś coraz częściej ukazywanej jako „idylliczny" PRL? Ten komiks potrafi umiejętnie zawładnąć wyobraźnią czytelników i zmotywować ich do refleksji nad istotą Historii w „trudnych czasach". Dla dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków komiksy Sowy stanowią popkulturowe świadectwo życia u schyłku komunizmu w Polsce. Dla tej grupy odbiorczej rzeczywistość przedstawiona w *Marzi* stwarza opcję powrotu do PRL-u i przyjrzenia się ówczesnym wydarzeniom z dystansem, z perspektywy nowego stulecia i odmiennej rzeczywistości społeczno-polityczno-kulturowej. Być może ten szczególny kontakt z komiksowym tekstem przywoła odległe wspomnienia, wydobędzie na powierzchnię świadomości indywidualne przeżycia i zapomniane refleksje oraz przypomni doświadczenia typowe dla „ostatniej generacji PRL-u". Dla zdecydowanie młodszych czytelników, szczególnie dla młodzieży wychowanej w postindustrialnej technosferze XXI wieku, ten cykl narracji „zamkniętych w dymkach" jest przywołaniem świata, który przeminął, ale wciąż funkcjonuje we wspomnieniach i opowieściach ludzi dojrzałych. Uwzględniając poszukiwania poznawcze najmłodszej grupy odbiorców, scenarzystka podjęła całkiem udaną próbę przywrócenia prawdy o tamtym skomplikowanym okresie polskiej historii XX wieku.

Marzena Sowa's Comics. Marzi Talks About Childhood in PRL

Abstract

Polish screenwriter Marzena Sowa is the author of the comics' cycle about Marzi, which was published in the years 2005–2011 and was an international success (the drawings prepared by Sylvain Savoia). The storiesabout the red-haired girl, the daughter of the workman and the resident of industrial city are the forms autobiographical, that show the reality of life in Poland in the 1980s. The prospect of a child, who is a careful observer of the adult world, has allowed the presentation of history of country in Central Europe at the end of communism. The cycle of Marzi presents an evocative picture of experience "last generation of PRL", is the witness to the contemporary culture and the record of the struggles of society with the problems of everyday life in "difficult times". Since its debut in 2005, the critic compares this comic diary from the time of puberty to the famous *Persepolis* of Marjane Satrapi. For the modern reader the books of Marzena Sowa is a valuable source of knowledge about Poland in the days of "Solidarity" and Lech Wałęsa, as well as the iconic comics that has a big power of social and cultural impact.

Key words: the comic, the graphicalstory, PRL, the children's narrator, the autobiographical form, the culture, the history

Anna Podemska-Kałuża – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego UAM w Poznaniu, autorka publikacji z zakresu edukacji wielokulturowej, poetyki odbioru różnych tekstów kultury we współczesnej szkole oraz indywidualizacji nauczania uczniów o specyficznych potrzebach edukacyjnych. Jej zainteresowania naukowo-badawcze dotyczą również zagadnień wielozmysłowości w literaturze, kulturze i edukacji oraz nowoczesnych form komunikacji, zwłaszcza w przestrzeni wirtualnej. Wspólnie z Anetą Grodecką napisała książkę *Wielozmysłowość. Filozofia i dydaktyka* (2012).

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6

Marta Kotkowska
Uniwersytet Jagielloński

To, co pomiędzy słowem a obrazem – znaki, symbole i metafory wizualne w autorskich książkach Iwony Chmielewskiej

Wstęp

Gatunek, czy raczej zjawisko, jakim jest picturebook, tak dobrze znane w Anglii, USA, krajach skandynawskich czy w Niemczech, w Polsce dopiero jest opracowywane[1]. Jedyny w swoim rodzaju charakter picturebooka jako dzieła sztuki opiera się na połączeniu i kombinacji dwóch poziomów komunikacji: wizualnego i słownego (językowego, tekstowego). A zatem możemy powiedzieć, że książki te komunikują się za pomocą (co najmniej) dwóch systemów znaków: ikonicznych i konwencjonalnych.

> Picturebook to książka, tekst i obrazy, obrazy i tekst, projekt kongenialny, dzieło sztuki, które opiera się na grze pomiędzy obrazem a tekstem, symultanicznym postrzeganiu dwóch sąsiadujących stron rozkładówki oraz oczekiwaniu i napięciu związanym z przewracaniem kartek. Jest dla odbiorcy przeżyciem jedynym w swoim rodzaju, w którym znaczenie jest generowane jednocześnie przez tekst, obrazy i cały projekt. Relacja pomiędzy słowem i obrazem ma charakter synergiczny, znaczenie budowane jest na podstawie kombinacji dwóch systemów znaków[2].

[1] Polskim badaczom i ich pracom oraz problemom metodologicznym i badawczym poświęciłam osobny artykuł: zob. M. Woszczak, *Picturebook w rękach edytora – próba definicji i charakterystyki*, *problemy badawcze i wstępne hipotezy*, [w:] *XIII warsztaty młodych edytorów Rabka-Zdrój 2015*, red. E. Czernatowicz, Przygotowalnia, Kraków 2016, s. 30–47. Próbę wstępnego opracowania zagadnienia w języku polskim stanowi najnowsza publikacja: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.

[2] Definicja Franka Serafiniego, *Understanding Visual Images in Picturebooks,* [w:] *Talking Beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*, red. J. Evans, Routledge, London–New York 2009, s. 10: „*Picturebook is text and images, pictures and text, congenial design, work of art. It hinges on the interplay of illustration and written, the everlasting game between text and image, simultaneous perception of two facing pages on the spread and the drama of the turning page. It is an unique literary experience, where meaning is generated simultaneously from written text, visual images and the overall design. The relationship between word and image is synergistic"* [przeł. M.K.]. Bardzo zbliżone definicje znajdziemy w artykułach: L. Sipe, *How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*, „Children's Literature in Education" 1998, vol. 29, nr 2, s. 97–99; tenże, *Revisiting the Relationships Between Text and Pictures*, „Children's Literature in Education" 2012, vol. 43,

W swych rozważaniach nie dokonam „krytycznej analizy zjawiska obrazu, mającej prowadzić – dzięki zrozumieniu – ku częściowemu przynajmniej ujarzmieniu nieposkromionego zalewania naszej rzeczywistości wszelkiego rodzaju obrazami”[3]. Dominacja obrazów wydaje się nieuchronna i niekoniecznie szkodliwa, dlatego zamiast „ujarzmiać”, pragnę odnaleźć najbardziej właściwy język opisu i zrozumieć picturebooki. Ponieważ to właśnie książka obrazkowa jest wspaniale rozwijającym się „dzieckiem” zwrotu ikonicznego[4], odważnie patrzącym w przyszłość, dlatego coraz więcej siły i uwagi powinno się poświęcać nauce czytania obrazów, czyli alfabetyzacji wizualnej, już od najmłodszych lat.

W badaniach nad picturebookiem, prowadzonych z perspektywy edytora, odwołuję się tak, jak sugeruje Maria Nikolajeva[5], do elementów semiotyki, figury koła hermeneutycznego, teorii recepcji Wolfganga Isera, gramatyki wizualnej, teorii widzenia Rudolfa Arnheima, filozofa i teoretyka sztuki Gottfrieda Boehm’a i innych. To właśnie Boehm uważa, że „udane opisy obrazu to takie, które podejmują podwójne zadanie: mówią nie tylko, co jest na obrazie, ale też jak on działa – udany opis aktywizuje spojrzenie”[6]. Badacz ten twierdzi, że już sam obraz jest rodzajem metafory, zaś obrazy dzieli na słabe i mocne. Słabe, to te, które jedynie ilustrują rzeczywistość. Z kolei mocne, to takie, które otwierają na nią oczy – wskazują same na siebie, pokazując zarazem to, czego bez nich nigdy byśmy się nie dowiedzieli[7]. Teoretyk bazuje nie tylko na Gadamerowskiej „rozmowie”, ale też na „różnicy ontologicznej” Martina Heidegera:

> Obraz jawi się jako pewna potencjalność, a jego symultaniczny charakter, jego każdorazowe na nowo „stawanie się” w oglądzie powoduje, że dopiero za sprawą czasowości obrazy stają się „złożonymi metaforami”[8].

Ta każdorazowość, „stawanie się”, „różnica ikoniczna”, bycie w działaniu określa właśnie picturebook, który dla edytora, postrzegającego książkę w sposób holistyczny, stał się wymarzonym i jednocześnie „przeklętym” przedmiotem badań. Należałoby bowiem w ich przypadku zapomnieć o rozróżnieniach pomiędzy materialnym, książkowym artefaktem, a tekstem czy literaturą. O oddzielaniu obrazów i słów, o prymacie tekstu. Ponieważ, jak pisze Jean-Jacques Wunenburger, istotne

---

nr 1, s. 11–12; F. Serafini, *Reading the Visual: An Introduction to Teaching Multimodal Literacy*, Teachers College Press, New York 2013 (epub).

[3] D. Kołacka, *Wprowadzenie,* [w:] *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. G. Boehm, przeł. M. Łukasik, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014, s. 15.

[4] Zob. tamże, s. 8; G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.

[5] Zob. M. Nikolajeva, *Interpretative Codes and Implied Readers of Children’s Picturebooks*, [w:] *New Directions in Picturebook Research*, red. T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, C. Silva-Díaz, Routledge, New York-London 2012.

[6] D. Kołacka, *Wprowadzenie*…, s. 19.

[7] Zob. tamże, s. 20.

[8] Tamże, s. 21.

są praktyki polegające na rozwijaniu myśli werbalnej przez wizualizację ikoniczną[9]. Wówczas ikona i pismo harmonijnie się ze sobą splatają, przypieczętowując głęboką więź między widzialnym i czytelnym. Tak właśnie dzieje się w książkach obrazkowych, tych o niesymetrycznej relacji między słowem a obrazem, w których nie można oddzielić od siebie wymienionych warstw, a owa relacja ma synergiczny charakter. To, co pomiędzy słowem a obrazem, to, co niezbadane, Wunenburgerowski „harmonijny splot", Boehmowska „różnica ikoniczna" czy w końcu proces generowania znaczenia, Lawrence Sipe nazwał pewną „pracą intelektualną, tym, co dzieje się w naszej głowie"[10] podczas czytania czy dekodowania picturebooków. Dlatego, podążając m.in. za tym uczonym, aby nie rozwijać wszystkich wymienionych powyżej wątków, skupię się na badaniach semiotycznych. Z powodzeniem można wykorzystać je w analizie picturebooków, ponieważ są one, jak pisała Seweryna Wysłouch „z natury rzeczy interdyscyplinarne; pozwalają wyjść poza literaturę, poszerzyć konteksty interpretacyjne, na nowo odczytać dzieła"[11]. W niniejszym artykule zaprezentuję, w jaki sposób „działanie książek obrazkowych" realizuje się w książce jako projekcie kongenialnym. Zaś termin „picturebook", pisany nierozdzielnie, co ma oddawać nierozerwalność warstwy ikonicznej i językowej[12], o czym wspominałam w innym opracowaniu[13], będzie stosowany wymiennie z jego polskim odpowiednikiem – „książka obrazkowa".

Przynależność

Autorskie książki Iwony Chmielewskiej, w których artystka tworzy nie tylko obrazy, ale i słowa, moim zdaniem są jednymi z niewielu rodzimych pozycji, które spełniają określone przeze mnie kryteria uznania danego tytułu za picturebook[14]. W ich przypadku mamy do czynienia z:

- niemożliwością rozłączenia obrazów i słów;
- niesymetryczną relacją pomiędzy słowem a obrazem;
- synergią owej relacji;
- aż wreszcie kongenialnością, którą zwykle w swoich analizach traktuję jako stan idealny, do którego większość artystów i projektantów zaledwie się zbliża.

W artykule zostaną wyznaczone dystynkcje dzieł Chmielewskiej oraz przeanalizowane środki artystycznego wyrazu, jakie autorka stosuje w tworzeniu swoich książek. Odwołując się do tej charakterystyki, zaprezentuję, w jaki sposób realizuje

[9] Zob. J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 26.

[10] L. Sipe, *How Picture Books Work*…, s. 97 i dalej.

[11] S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 10.

[12] Zob. M. Nikolajeva, *Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks*, [w:] *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-referentiality*, red. L. Sipe, S. Pantaleo, Routledge, New York–London 2012, s. 55.

[13] Zob. M. Woszczak, *Picturebook w rękach edytora – próba definicji i charakterystyki, problemy badawcze i wstępne hipotezy*…, s. 34.

[14] Zob. tamże, s. 43.

się w tych utworach owo „pomiędzy", jak, niemalże na naszych oczach, generują się i przeobrażają znaczenia. W opracowaniu wykorzystane zostaną następujące książki Chmielewskiej: *Pamiętnik Blumki*, *Kłopot, O tych, którzy się rozwijali, Dwoje ludzi, Oczy, Królestwo dziewczynki, Kieszonka, Cztery zwykłe miski, abc.de.* W analizie uwzględniono jedynie autorskie książki, aby zawęzić pole badań do treści wizualnych i werbalnych, które tworzy jedna i ta sama osoba, i jednocześnie, aby możliwie ograniczyć interpretacyjną rolę obrazów. Świadomie pominięto książkę *Maum. Dom duszy*, ponieważ nie zawiera słów. Konwencjonalnie komunikuje się jedynie za pomocą tytułu na okładce. Obraz niepodważalnie dominuje nad tekstem, tym bardziej że sam tytuł to pięć liter w języku koreańskim, dopiero podtytuł wyjaśnia/nakreśla to, co nieprzetłumaczalne. Z kolei inna książka pisarki, *Cztery strony czasu*, nie spełniła przyjętych przeze mnie kryteriów uznania jej za książkę obrazkową.

Artykuł, oprócz odwołań do teorii picturebooków, pojęć kongenialności i architektury książki, oraz semiotyki, będzie się także opierał na elementach gramatyki wizualnej i języka projektowania graficznego.

Cechy dystynktywne

Wydaje się, że książki Chmielewskiej zostały zaprojektowane w charakterystyczny dla artystki sposób i łatwo można znaleźć w nich cechy wspólne. Niestety, chcąc przeprowadzić wnikliwą analizę dzieł pisarki, należy zastosować pewną kategoryzację zarówno w zakresie treści, jak i formy. Wówczas to, czego nie powinno się rozdzielać – obrazu i słowa, formy i treści – zostanie rozdzielone.

Picturebook, temat, tekst

Jak wspomniano powyżej, wszystkie wymienione książki, oprócz *Czterech stron czasu*, są picturebookami. W ich przypadku o rozdzieleniu warstwy obrazowej od tekstowej nie może być mowy, gdyż dezaktywuje to przekaz. Wszystkie poruszają ważkie, często bardzo trudne tematy, nawet gdy wydaje się, że chodzi o prozaiczną naukę alfabetu (*abc.de*). Pośród nich można wyróżnić pozycje narracyjne oraz sentencyjno-kontemplacyjne, które przypominają wiersz wizualny, a także hasłowe abecadło. Tekst czasami pojawia się w nich jako element „dekoracji" czy „wystroju", ma na celu uwiarygodnić przekaz. Zwykle są to szyldy, bilety, ulotki. Utwory zostały napisane raczej prostym, oszczędnym językiem, który tworzy atmosferę tajemniczości i zadumy. Chmielewska bazuje na dosłowności niektórych określeń oraz na kreowaniu znaczeń za pomocą subtelnego sugerowania czy nawet celowych niedomówień. We wszystkich analizowanych dziełach występuje dominacja obrazu nad słowem, co w wywiadach i podczas spotkań potwierdza sama artystka, a tekst, jak pisał Aron Kibédi-Varga[15], stanowi wskazówkę do odczytywania obrazów, które bez niego mogłyby być odbierane na wiele różnych sposobów. Tymczasem to on

[15] Zob. A. Kibédi-Varga, *Kryteria opisu relacji między słowem a obrazem*, [w:] *Słowo/obraz*, red. G. Godlewski i in., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 15; S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 63–97.

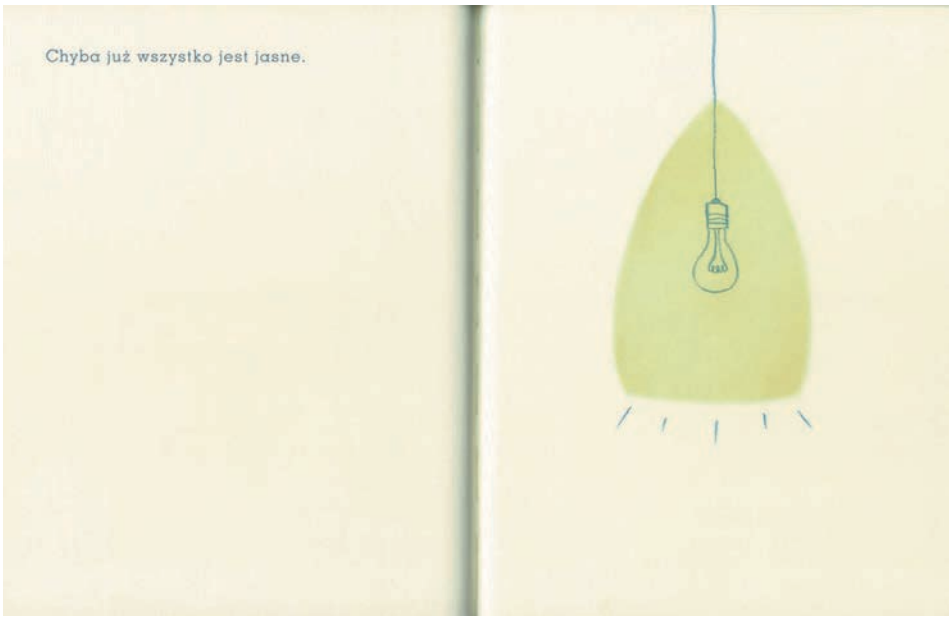
nakierowuje na to, co chciała przekazać autorka. W wielu utworach pojawiają się dodatkowe odesłania do sztuki i tradycji kultury europejskiej.

Obraz

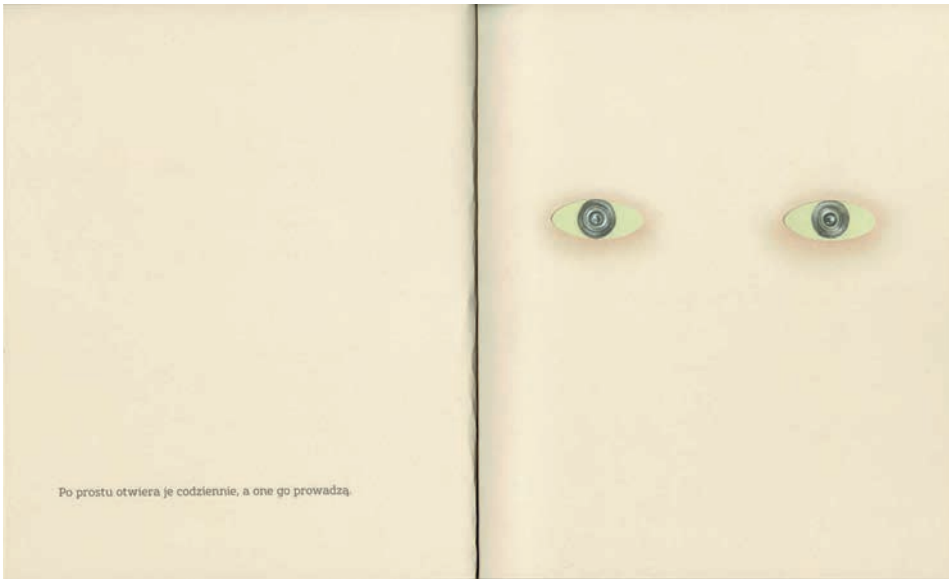
Wydaje się, że obrazy (a także i same książki) pod względem kompozycji, przestrzeni, użytych środków artystycznego wyrazu oraz typów przedstawień, można podzielić na dwie grupy. Do pierwszej należą utwory *Kłopot*, *Oczy*, *W kieszonce*. Ich szata graficzna utrzymana jest w jasnych barwach. Tło zwykle pozostaje delikatne, gładkie, brak wyznaczania na nim płaszczyzn, wszystko jest jakby zawieszone w powietrzu. Na każdej rozkładówce (*Kłopot*, *Kieszonka*) lub stronie (*Oczy*) znajduje się jeden obraz, który najczęściej przedstawia jakiś pojedynczy przedmiot. Kompozycja jest statyczna, otwarta, brak perspektywy, przedmioty są płasko rzutowane na płaszczyznę kartki (il. 1a, 1b). Z kolei do drugiej grupy można zaliczyć tytuły *Pamiętnik Blumki*, *Dwoje ludzi*, *Cztery zwykłe miski*, *O tych, którzy się rozwijali*, *Królestwo dziewczynki*, *abc.de* (il. 2a, 2b), w nich kolorystyka jest bardziej nasycona, zaś barwy ciemniejsze. Jedynie *Królestwo dziewczynki* ze swoją pastelowością odbiega nieco pod tym względem. Tło w tej grupie może być różnorakie, często barwne, z fakturą lub deseniem. Pojawiają się wyznaczniki przestrzeni, linie horyzontu. Nakładające się na siebie elementy imitują trzeci wymiar, stwarzają złudzenie głębi, złudzenie warstwowości (perspektywy kulisowej) stworzone przez połączenie różnych materiałów i elementów. Gdzieniegdzie pojawia się perspektywa, choć przeważają płaskie ujęcia. Między innymi dzięki tym „przestrzennym zabiegom" każda rozkładówka (lub pojedyncza strona) jest zdecydowanie bardziej złożona, znajdują się na niej ludzie, zwierzęta i przedmioty, w różnych sytuacjach i zależnościach. Przez to można zaobserwować większy dynamizm, co potęgują bardzo często wykorzystywane w kolarzach różnego typu papiery (pakowy, milimetrowy, zeszytowy) i tkaniny (od grubych i ciężkich do lekkich) i inne materiały.

Może właśnie przez zastosowanie makulatury, starych zeszytów, gazet, skrawków, tapet niemal wszystkie książki posiadają dość stonowaną kolorystykę. Nie znajdziemy jaskrawych, fluorescencyjnych barw. Widoczna jest także gra w tworzenie warstw, traktowanie rozkładówek jak materiału, który ma prawą i lewą stronę. Dominuje otwarta kompozycja, obrazy zawierają zwykle zbliżenia postaci i przedmiotów. Tło jest istotne na tyle, na ile ma uwydatnić dany szczegół, dlatego odnosi się wrażenie, że czytelnik od razu wprowadzany jest in *medias res*, zaś każda opowieść/książka zawieszona jest wszędzie i nigdzie, przez co zyskuje uniwersalny charakter. Większość grafik została wykonana w technice kolażu, w której artystka łączy elementy realistyczne i symboliczne – werystyczny rysunek został zespolony z tkaninami, papierami, tapetami i przedmiotami codziennego użytku. Szczególnie tkaniny i wszystko co z nimi związane (nici, wełna, koronki) często występują w książkach Chmielewskiej. Obrazy opierają się na tożsamości kształtów i skojarzeń percepcyjnych oraz kreatywnym ich wykorzystaniu (*Kłopot*, *W kieszonce*, *Cztery zwykłe miski*, *Oczy*) oraz na znakach ikonicznych, symbolach i metaforach wizualnych (*O tych, którzy się rozwijali*, *Dwoje ludzi*, *Królestwo dziewczynki*, *Pamiętnik Blumki*, *abc.de*). Zanim dopiero co wymienione kategorie zostaną wykorzystane w analizie, należy

zatrzymać się na samym „projekcie", który ze względu na charakter, funkcję i istotę „działania" picturebooków jest niezmiernie ważny.



Il. 1a. *Kłopot*, Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2012



Il. 1b. *Oczy*, Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2014

Projekt

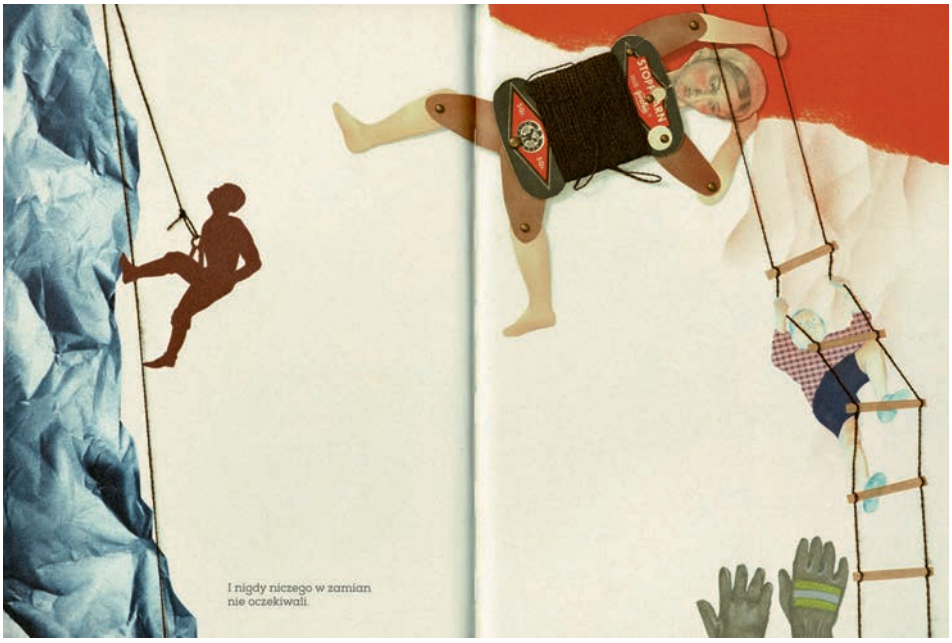
Każdą książkę zaprojektowano w orientacji pionowej, w formacie przekraczającym B5, co umożliwia odpowiednie rozplanowanie przestrzeni stron widzących. Wyjątek od tej reguły stanowi *abc.de*, które jest kwadratem o wymiarach 210x210 mm. Wszystkie tytuły wydano w twardej oprawie. Projekt okładki zwykle opiera się na specjalnie przygotowanym kolażu z zupełnie nowymi obrazami (*Królestwo dziewczynki*, *Dwoje ludzi*, *W kieszonce*) lub częściowo zapożyczonymi ze środka publikacji (*Pamiętnik Blumki*, *O tych, którzy się rozwijali*). Kolaż wychodzi na spad, podczas gdy w przypadku *Kłopotu* i *Oczu*, mamy do czynienia z wyśrodkowanym i nieco zmodyfikowanym rysunkiem pojawiającym się w książce. Żadna z wymienionych pozycji nie ma obwoluty, jedynie *abc.de* ją posiada. Co więcej, alfabet jako jedyny wyposażono w inną okładkę – jednobarwną, bez ilustracji z wytłoczonym na ślepo tytułem, oraz nadrukiem delikatnego deseniu i imienia i nazwiska autorki. To obwoluta w *abc.de* zbliża się swym wyglądem do pozostałych okładek, jednak jest dość niespotykana, bo dwustronna. Co więcej, pod zagięciem lewego skrzydełka znajduje się dodatkowa treść, informacja/dedykacja od autorki. Dopiero po odkryciu tego tekstu poznajemy cały kontekst powstania książki.

Po okładce uwagę zwracają wyklejki, które występują we wszystkich określonych przez Lawrence'a Sipe'a i Caroline McGuire[16] wariantach – od „identycznych", gładkich jednobarwnych, imitujących papier bądź w deseń, przez nietypową, przypominającą kartkę papieru „pojedynczą" wyklejkę, która bezpośrednio sąsiaduje także z naśladującą, ale już inny rodzaj papieru, pierwszą stroną, oraz „niejednorodne", różniące się wyklejki, które składają się jakby z dwóch stron imitujących szare płótno i dwóch „udających" materiał w deseń, kończąc na niejednakowych wyklejkach zawierających ilustrację. Tego ostatniego typu badacze nie uwzględnili, a jest on najbardziej interesujący i znajdziemy go w książkach pt. *O tych, którzy się rozwijali i Dwoje ludzi* (il. 3a, 3b). Warto też podkreślić, że ze względu na zastosowanie we wszystkich książkach wyklejek własnych (z jednej strony scalonych przy użyciu kleju z okładką, a z drugiej włączonych w blok książki) integracja artefaktu jest tym silniejsza, a przejście od okładki do środka staje się niezwykle płynne, granice się zacierają, a wyklejki odgrywają istotną rolę nośnika sensów i treści.

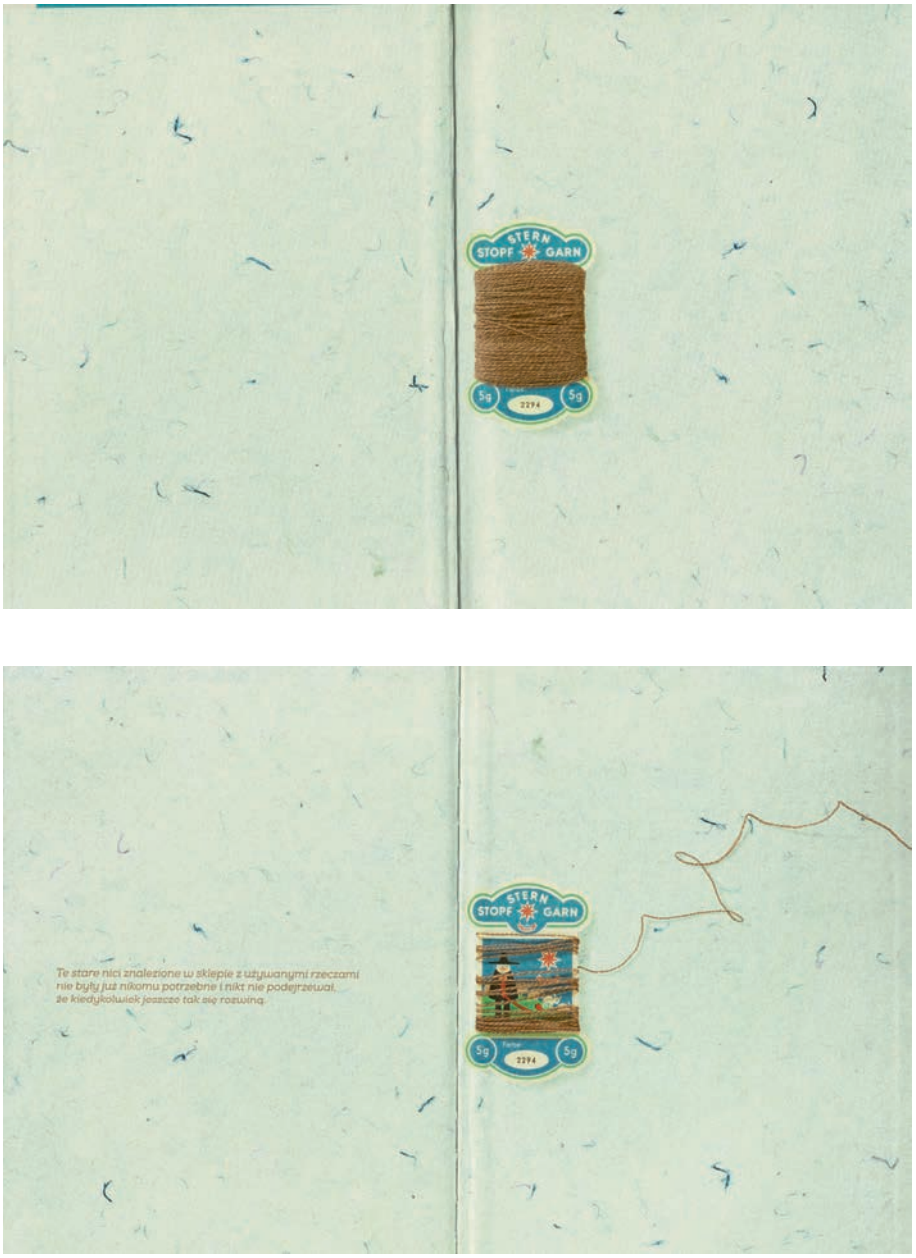
Zgodnie z definicją picturebooka, podstawową jednostką konstrukcyjną książek Chmielewskiej jest oczywiście rozkładówka oraz napięcie wywołane przewracaniem kartek. Tylko w *Oczach* i *abc.de*, rozwarcia zaprojektowano inaczej. Składają się jakby z dwóch części, stanowiących pojedyncze strony jako zamknięte całostki, to, co łączy strony verso i recto, to motyw lub litera. Od niej rozpoczynają się słowa, zwizualizowane przez artystkę, która bawi się w skojarzenia, zagadki, niezwykłe zestawienia. Na każdych dwóch sąsiadujących stronach występuje nie więcej niż kilka wersów tekstu, napisanych prozą poetycką. Typografia stara się zachować przezroczystość – ma nie zwracać zbytnio na siebie uwagi, istotny jest sam komunikat, znak, wskazówka. Tekst główny, zwykle złożony, jest egipcjanką lub innym krojem szeryfowym, tylko w *abc.de* obok kaligrafii zastosowano krój bezszeryfowy dla uzyskania

[16] Zob. L. Sipe, C. McGuire, *Picturebook Endpapers. Resources for Literary and Aesthetic Interpretation*, [w:] *Talking Beyond the Page*…, s. 62–80.

Il. 2a. *Cztery zwykłe miski*, Wydawnictwo Format, Wrocław 2013



Il. 2b. *O tych, którzy się rozwijali*, Media Rodzina, Poznań 2013



Il. 3a, 3b. *O tych, którzy się rozwijali*, Media Rodzina, Poznań 2013

większej czytelności. Napisy umieszczone są zwykle z boku, często na stronie parzystej, w lewym górnym lub dolnym rogu. Tak, jakby treść miała nie zasłaniać obrazów, tylko kierować w ich stronę. Jedynie typografia okładek i stron tytułowych jest nieco bardziej wyszukana. Rzadko tekst ma czarny kolor, zwykle jego barwa jest dostosowana do danych ilustracji. Często staje się migotliwy czy zanikający, kolor

oddaje nastrój i emocje. W *Pamiętniku Blumki* granat liter imituje atrament i pismo dziewczynki. W pozycji pt. *Dwoje ludzi* w pewnym stopniu oddaje emocje.

Co prawdopodobnie najważniejsze dla projektu – siedem z ośmiu omawianych książek (oprócz *abc.de*) opiera się na jednym, głównym, powtarzalnym, motywie, kształcie, przedmiocie, kolorze, zjawisku, które w niezwykły, często stanowiący niespodziankę sposób, przewijają się przez całą książkę. W *Oczach* to migdałowy wycięty kształt oczu, który raz zasłania, a raz odsłania obrazy/znaczenia. W *Dwojgu ludziach* połowy, pasujące do siebie części, zaś w *Czterech zwykłych miskach* (il. 4a, 4b, 4c) połowa koła odsyłająca do miski oraz wielu innych rzeczy. W *Pamiętniku Blumki* pisanie, opowiadanie, książka w książce, pamięć i pamiętanie. W *Kłopocie* trójkątny ślad wypalony żelazkiem, a *W kieszonce* tytułowa kieszeń i zagadkowe uszy/trójkątne kształty, które z niej się wychylają (il. 5a, 5b). Z kolei w *Królestwie dziewczynki* jest to kolor (czerwony/różowy) oraz motywy i rekwizyty zaczerpnięte z baśni, zaś w *O tych*, *którzy się rozwijali* nić/szpulka nici.

Il. 4a, 4b, 4c. *Cztery zwykłe miski*, Wydawnictwo Format, Wrocław 2013

Il. 5a, 5b. *W kieszonce*, Media Rodzina, Poznań 2015

Znaki, symbole, metafory

W związku z wymienionymi cechami, które uważam za dystynktywne dla twórczości Chmielewskiej, odwołując się do elementów semiotyki, chciałabym scharakteryzować najbardziej reprezentatywne znaki, symbole i metafory w książkach artystki. Dlaczego reprezentatywne? Ponieważ picturebooki Chmielewskiej można nazwać „dziełami otwartymi", które zgodnie z tym, co twierdził Umberto Eco, opierają się właśnie na założeniu, że stosunek między dziełem i odbiorcą jest dynamiczny

i odbiorca ma swobodę interpretacji, sama zaś „otwartość" konstytuuje się w odbiorze, wynika z aktów percepcji[17]. Dlatego wydaje się, że niemożliwym jest, nawet w obszernym opracowaniu uwzględnić wszystkich środków, zabiegów i znaczeń, które, mniej lub bardziej intencjonalnie wyłaniają się z książek obrazkowych autorki. Sama artystka podkreśliła kiedyś w prywatnej rozmowie, że o wielu nawiązaniach, znaczeniach nie miała pojęcia i nie umieściła ich intencjonalnie w swoich książkach. To dopiero odbiorcy je odnaleźli.

Znak ikoniczny

Co sprawia, że znaki ikoniczne są rozpoznawalne? Jak się to dzieje, że są podobne do oznaczanego przedmiotu? Na czym polega to podobieństwo? Według Eco znaki ikoniczne mają dwuwarstwową budowę. Między planem zawartości (planem treści) a planem ekspresji (planem wyrażania), mieści się „podobieństwo" lub inaczej motywacja znaku. Znak ikoniczny odtwarza tylko pewne składniki postrzeżenia, pewne, nie wszystkie. O tym, co i jak postrzegamy, decydują kody postrzeżeniowe, które pozwalają selekcjonować bodźce. Znak ikoniczny posiada więc cechy wspólne z modelem przedmiotu, a nie z przedmiotem oznaczanym, jest konstruowany i rozpoznawany za pomocą szeregu operacji myślowych: selekcjonowania danych, abstrahowania[18]. Blisko takiego podejścia był też Rudolf Arnheim, gdy pisał, że:

> Odbiorca skłonny jest widzieć każdy wzór bodźcowy w taki sposób, by powstająca struktura była w zależności od warunków możliwie najprostsza. Kilka charakterystycznych cech wystarcza nie tylko do określenia, czym lub kim jest postrzegany przedmiot, wystarcza także, by przedmiot ten jawił się jako pełny, zintegrowany wzór[19].

A zatem znak to wszystkie elementy podstawowe, generujące jednoznaczność, która może zostać wkomponowana w dany kontekst, w wyniku czego znak może ulec modyfikacjom, albo przekształcić się w symbol. Znaki zwykle dekodowane są w jeden sposób, ich percepcja i recepcja jest zaplanowana, kontekst decyduje o znaczeniu znaku ikonicznego.

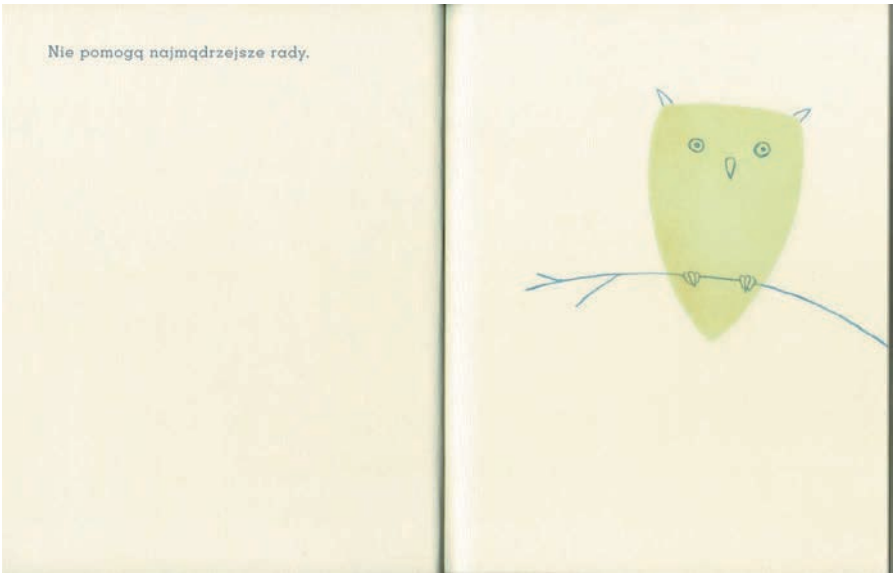
Chmielewska stosuje wyrafinowane w swej prostocie środki. Znaki, czyli przedmioty i kształty obecne w codziennym życiu, w jej książkach znajdują miejsce w dość nietypowych zestawieniach. W *Kłopocie* kształt wypalonego śladu od żelazka autorka „przekształca" w lampę, kwiat czy rybę. Tekst zmienia kontekst, a artystka za pomocą kilku pociągnięć kredki przebudowuje kluczowe cechy kształtu, który odsyła do nowych znaczeń (il. 6). W kolejnej książce tytułową kieszonkę możemy przyrównać do potencjału ludzkiej świadomości i percepcji. Właśnie to, co zakrywa, samo zakrywanie uruchamia myślenie (wzrokowe). Dzięki temu kształt, na pierwszy rzut oka niczego nieprzypominający, może stać się uszami królika, dziobem ptaka czy liśćmi rośliny. Z kolei w *Oczach* realizm i ścisły związek z rzeczywistością oraz podstawowy kształt i motyw oka/oczu, na którym bazuje opowieść, zostają uniezwyklone poprzez operowanie skojarzeniami percepcyjnymi (il. 7),

[17] Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*..., s. 38.

[18] Zob. tamże, s. 39.

[19] R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*. *Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Officyna, Łódź 2013, s. 56.

wielokrotnie zaskakującymi odbiorcę. Jednak zabieg niespodzianki nie jest wielorazowy. Nawet gdy odbiorca zapomni o widzianych uprzednio obrazach, efekt zaskoczenia nigdy nie będzie miał takiej mocy jak przy pierwszym odczytaniu. Z kolei *Cztery zwykłe miski* to charakterystyczne połówki koła, które mogą zamienić się w różne rzeczy. W książce są zaledwie propozycjami, wolnymi myślami, rzucanymi przez Chmielewską jakby od niechcenia, by ostatecznie stać się miskami, kawałkami jedzenia, czymś, czym można się podzielić, by przejść transformację w symbol.



Il. 6. *Kłopot*, Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2012

Il. 7. *Oczy*, Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2014

W przejściu ze znaku w symbol nadawca wyodrębnia, selekcjonuje i dokonuje wyboru cech istotnych przedmiotu. Wybiera także odpowiednie konwencje graficzne. Może zatem pozbawić przedmiot cech jednostkowych, konkretnych, pozostawiając jedynie cechy „modelowe". Skutkiem takich zabiegów znak ikoniczny będzie kierować uwagę nie na ten oto przedmiot, ale na cechy abstrakcyjne i zjawiska pozajednostkowe, zyska więc rangę symbolu[20]. W ten sposób w picturebooku *Cztery zwykłe miski* ostatecznie mogą symbolizować dostatek, nadmiar, niedostatek, dzielenie się, chęć niesienia pomocy innym, niedzielenie się, egoizm (il. 8). W *Pamiętniku Blumki*, tak niezwykłym, religijnym, magicznym znakiem/symbolem jest gwiazda Dawida[21], symboliczny charakter posiada też kwiat niezapominajki (il. 9).

Il. 8. *Cztery zwykłe miski*, Wydawnictwo Format, Wrocław 2013

[20] Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*..., s. 41.

[21] „Gwiazda Dawida, Tarcza Dawida (hebr. Magen Dawid; jid. Mogen Dowid), zw. też Pieczęcią Salomona; Gwiazdą Syjonu – heksagram; sześcioramienna gwiazda utworzona z dwóch splecionych trójkątów równobocznych; obecnie najbardziej powszechny i uniwersalny symbol judaizmu i żydowskiej tożsamości. Jako symbol, heksagram był wykorzystywany od bardzo dawna, przede wszystkim jako obraz harmonii, na którą składają się przeciwstawne siły (czynnik męski i żeński; ogień i woda itp.). Używany był jako ornament lub znak magiczny, zarówno przez chrześcijan, muzułmanów, jak i Żydów. Pojawiał się także w różnego rodzaju zastosowaniach w naukach tajemnych (magii, alchemii itp.). Choć najwcześniejszy znany przykład użycia go w Palestynie pochodzi z VI w. p.n.e., to jednak początkowo stanowił raczej rodzaj ornamentu, rzadko wykorzystywanego np. w sztuce kultowej". Cyt. za: Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, http://www.jhi.pl/psj/Gwiazda_Dawida [dostęp: 13.03.2017].

Il. 9. *Pamiętnik Blumki*, Media Rodzina, Poznań 2011

Symbol

Z kolei symbole to wszystkie znaki bardziej złożone, wyposażone niemalże w nieskończoną liczbę znaczeń. Posiadają rozszerzone, migotliwe czy opalizujące znaczenie, mogą być dekodowane, interpretowane na wiele różnych sposobów. Innymi słowy, znak ikoniczny może reprezentować szerszą całość, sugerować wieloznaczny i abstrakcyjny „plan treści", a zatem może stać się „symbolem", rozumianym jako specyficzna „interdyscyplinarna" figura, która nie jest jednostką leksykonu języka naturalnego, ale została wtórnie wymodelowana. Wysłouch pisze o czterech sposobach powstania symbolu:

1. wyizolowaniu przedmiotu (lub detalu);
2. szczególnej konfiguracji znaków ikonicznych (zmianie kontekstu);
3. deformacji znaku ikonicznego;
4. komunikacie językowym, który uchyla referencje i zmienia znaczenie znaku.

U Chmielewskiej symbole powstają przede wszystkim na bazie wyizolowania, konfiguracji i deformacji. *Królestwo dziewczynki* jest nasycone znaczącymi obrazami. Niemal na każdym kroku pojawiają się symbole z repertuaru baśniowego, europejskiego kręgu kulturowego oraz związane z dojrzewaniem i kobiecością. Wówczas symbolizację znaków możemy łączyć z konfiguracją, deformacją oraz z uchyleniem referencji i zmianą znaczenia znaku. Czerwona kredka wystająca z piórnika, pojawiająca się jeszcze raz pod koniec książki, może być wskaźnikiem, strugą krwi, mocą sprawczą, siłą kobiecości. Podobnie jak piórnik, ze specyficzną podszewką, która wyłania się przez rozpięty suwak, może odsyłać do miesiączki i przemian, które wówczas zachodzą w kobiecym organizmie (il. 10). Z kolei ze wspomnianą już

Il. 10. *Królestwo dziewczynki*, Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2014

deformacją mamy do czynienia w utworze *Dwoje ludzi*. Artystka bowiem połączyła utarte znaki w nowe figury, z wykorzystaniem konturów odwracalnych, dwuznacznych rysunków, m.in. tzw. wazy Edgara Rubina[22]. W tym picturebooku Chmielewska nieustannie igra z postrzeganiem i widzeniem odbiorcy, jego skojarzeniami i horyzontem percepcyjnym. Łączenie i rozdzielanie dwóch części, połówek, pierwiastków żeńskiego i męskiego tworzy niezwykle głęboką, symboliczną opowieść (il. 11a, 11b).

Metafora wizualna

Odwołując się do adaptowania kategorii pochodzących z filozofii obrazów oraz semiotyki względem książek obrazkowych, warto przypomnieć, że zagadnienie metafory w malarstwie było jednym z najbardziej kontrowersyjnych w humanistyce polskiej. Istnienie wizualnej metafory negowali wybitni teoretycy literatury: Maria Renata Mayenowa i Jerzy Ziomek, a Mieczysław Porębski na pytanie, czy metaforę można zobaczyć, jasno i zdecydowanie odrzekł, że nie można. Tak radykalne stanowisko wynikało z przyjętego założenia, że znak ikoniczny ma charakter wyłącznie referencyjny, a ikoniczność wyklucza metaforyzację.

Jak pisze Wysłouch, Eco nie traktował metafory jako figury wyłącznie językowej, jej istnienie w sztukach niewerbalnych uważał za rzecz oczywistą – mówił o metaforach wizualnych, muzycznych, węchowych. Jeśli znak ikoniczny powstaje w wyniku operacji intelektualnych, to dlaczego mają być wykluczone operacje zestawiania, porównywania, wydobywania ukrytych analogii czy nawet utożsamiania

[22] Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*…, s. 245–246.

Il. 11a. *Dwoje ludzi*, Media Rodzina, Poznań 2014

Il. 11b. *Dwoje ludzi*, Media Rodzina, Poznań 2014

przedmiotów? Jeżeli znak denotuje postrzeżenie (a nie przedmiot), a konwencja graficzna jest wynikiem arbitralnego wyboru, to postrzeżenie może być przekazane za pomocą środków maksymalnie uproszczonych i maksymalnie zdeformowanych. I wreszcie, jeśli o rozpoznawalności znaku decyduje konwencja, a nie naturalne podobieństwo, wieloznaczność konwencji graficznych może stać się źródłem metaforyzacji przedstawień. Jeśli zakwestionujemy naturalne podobieństwo do przedmiotu i podkreślimy rolę konwencji graficznych, nie ma podstaw, by negować istnienie zmian znaczeniowych i możliwości konotacyjnych znaków ikonicznych. Bo jeśli można przedmiot maksymalnie uprościć, sprowadzić do paru linii i plam, to nic nie stoi na przeszkodzie, by te linie i plamy stały się wieloznaczne i oznaczały jednocześnie dwa różne przedmioty, które są i nie są sobą[23].

W jaki sposób zatem funkcjonują metafory wizualne w książkach Chmielewskiej? Sam namalowany przedmiot nie musi posiadać wartości metaforycznej, dopiero napis uchyla referencje i prowokuje odbiorcę do szukania w odległych zjawiskach cech wspólnych. Symbol i metafora powstają dzięki szczególnym operacjom semiotycznym, polegającym na deikonizacji znaku, osłabieniu referencji i uruchomieniu sfery konotacyjnej. Ale w sztuce ilustracji i plakatu obserwować można również procesy odwrotne: ikonizację komunikatów językowych. Wzmocnienie umowności i osłabienie referencji możliwe jest na dwa sposoby: 1. poprzez wykorzystanie różnych konwencji graficznych, różnych sposobów umownego „odwzorowania" przedmiotu, np. falistej linii secesji czy geometryzacji przedstawień, które pozwalały na daleko idącą stylizację i utożsamienie przedmiotów. Ujawnione wówczas zostają niespodziewane analogie wizualne ludzi i rzeczy, „podobieństwo w niepodobieństwie", które otwiera nowe, zaskakujące konotacje; 2. osłabienie referencji możliwe jest również przez taką konfigurację i deformację przedmiotów, która odbiera im dosłowność, „unieważnia" odniesienia mimetyczne. Autor odwołuje się tu do „kodów rozpoznawczych", do wiedzy odbiorcy o przedmiocie i jego funkcjach po to, by je zakwestionować. Odbiorca przeżywa szok i jeśli chce zrozumieć nonsensowną z pozoru kompozycję, musi porzucić nastawienie referencyjne i potraktować przedstawione przedmioty jako znaki symboliczne, które zostały „zderzone" z innymi znakami, tj. poddane funkcji metaforycznej i ewokują nowe, zaskakujące sensy[24].

W *Pamiętniku Blumki* papier pamiętnika jest metaforą pisania. Cała książka nią jest, co potęguje wizualna konstrukcja szkatułkowa, gdyż autorka umieściła kartki pamiętnika na kartach swojej książki. Co więcej, elementy graficzne stworzyła z papieru/materii, z ciała pamiętnika, który je tworzy. Pamiętnik, pisanie go, jest metaforą pamiętania o Januszu Korczaku i o dzieciach z sierocińca, ich życiu, przypadkach, kłopotach. Papier, tak nietrwały, pożółkły jest ciałem wspomnień. Możemy zatem w tym wypadku mówić o pisaniu obrazami. Zaś samo pisanie atramentem i literami, to upamiętnianie Blumki i jej pisania w pamiętniku, to podpisywanie zdjęć i pamiątek po dzieciach i doktorze. Dlatego pamiętnik Blumki prezentowany na kartach

[23] Zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*..., s. 68. O wieloznaczności rysunku, procesach semantyzacji i desemantyzacji, które mogą zachodzić w znaku ikonicznym pisał Mieczysław Wallis w książce pt. *Sztuki i znaki*. *Pisma semiotyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

[24] Zob. tamże, s. 76–77.

picturebooka jest właściwie albumem ze zdjęciami, zaś prawdziwy pamiętnik, który upamiętnia wszystko, to właśnie książka Chmielewskiej pt. *Pamiętnik Blumki* (il. 12). I rzeczywiście, dzięki szkatułce, niejakiemu oddaleniu o krok od bohaterów i opisywanych zdarzeń, pisarka stawia odbiorcę nieco dalej, jakby ponad całą historią. Patrzymy i widzimy wszystko niemal z lotu ptaka, przez co szkatułka zdaje się tym bardziej widoczna.

Il. 12. *Pamiętnik Blumki*, Media Rodzina, Poznań 2011

Następna książka, *O tych, którzy się rozwijali*, to metafora rozwoju, osobistego, psychicznego człowieka. Utożsamia się w niej człowieczeństwo z czynieniem dobra oraz dobroczynnością. Nawet w wydawałoby się zwykłych, codziennych sprawach, które jednak sprawiają radość i przynoszą ukojenie innym, widać heroiczność czynienia dobra. Autorka zwraca uwagę na to, że często wiele zależy od naprawdę małych, niepozornych rzeczy. Że tak naprawdę niewiele trzeba, aby pomóc, ułatwić życie sobie i innym, sprawić, by dobra wokoło było więcej. I okazuje się, że zdobycie się na to, może okazać się wielkim krokiem naprzód. A wszystko to artystka pokazuje dzięki starym niciom nawiniętym na kartonik.

Prawdopodobnie w najbardziej symbolicznym i metaforycznym dziele artystki – *Królestwie dziewczynki* – dojrzewanie zostało przedstawione jako baśń. Utwór stanowi metaforę poszukiwania, pracy nad własną kobiecością i odnajdywania własnej kobiecości, ale i tożsamości. Książka-baśń o pojawiającej się miesiączce oraz wszystkich zmianach, które ze sobą niesie, w swej wymowie i opracowaniu baśniowych wątków bliska jest *Cudownemu i pożytecznemu* Brunona Bettelheima[25].

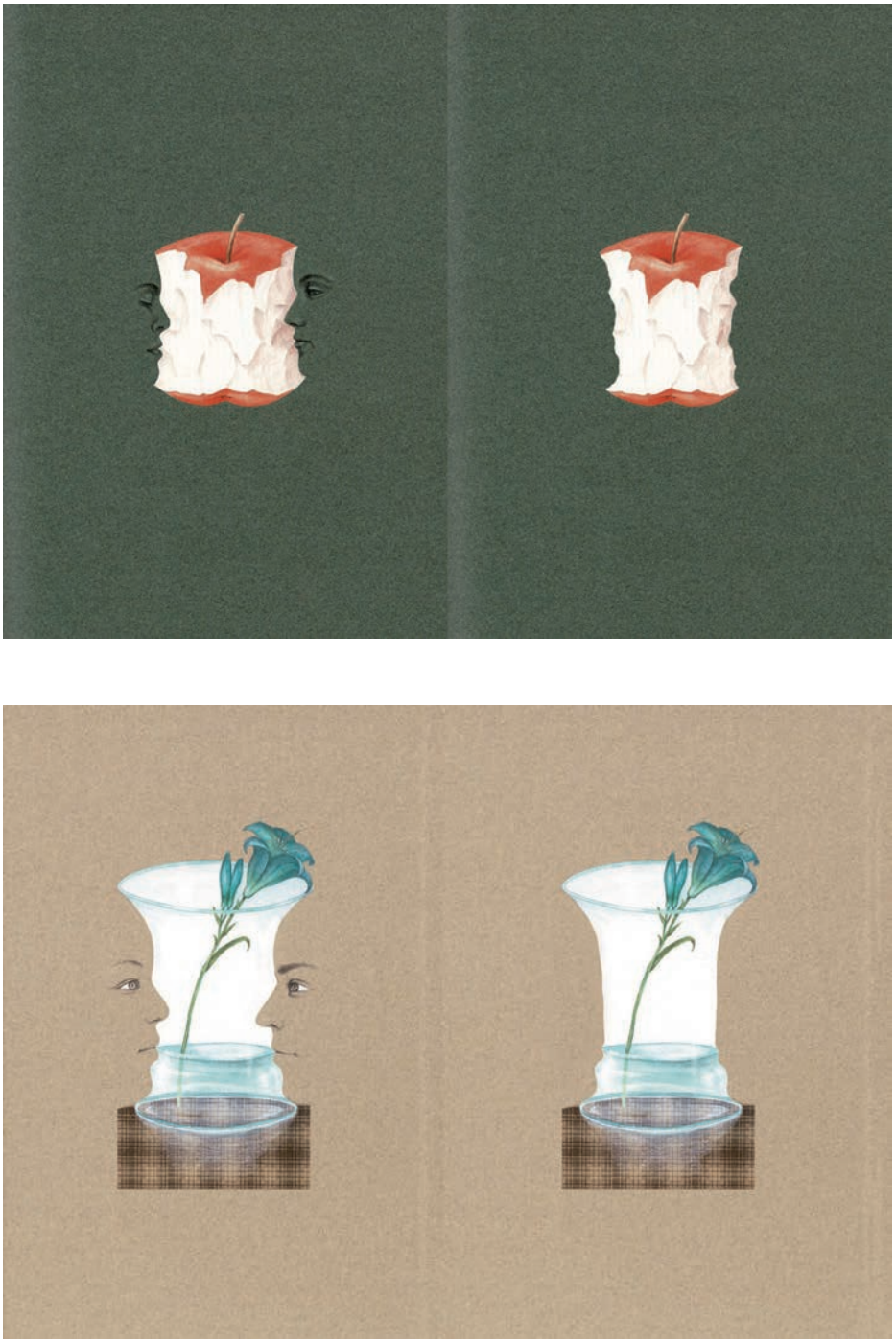
[25] Zob. rozdziały *Śpiąca królewna* i *Walka o własną dojrzałość*, [w:] B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.

Chmielewska w bardzo subtelny, zagadkowy, wręcz magiczny sposób ukazuje proces poszukiwania i znajdowania siebie. Od zaskoczenia, bólu i cierpienia, przez zamknięcie się w sobie, czy na „szklanej górze", bycie osaczoną, po łagodne przejście i ostateczne pokonanie wszystkich przeciwności oraz „szczęśliwe panowanie w swoim królestwie". A zatem baśniowość i cudowność przenika tę książkę na wskroś. Kolaże, które wykonała artystka do tej książki, zostały przygotowane ze specjalnie dobranych tkanin. Dlatego główna bohaterka ubrana jest nie w narysowane szyfony, koronki i tiule, ale właśnie w te tkaniny (il. 13). Tłem kompozycji na każdej rozkładówce jest jasna, opalizująca tapeta w motyw florystyczny i motyle. Dzięki temu zabiegowi autorka niejako uchyla drzwi do królewskich komnat. Co więcej zastosowany w produkcji papier (najprawdopodobniej Sora Mat Plus 150g) w dotyku przypomina tapetę – jest powlekany, śliski i gładki, a zarazem lekko porowaty. Baśniowość i cudowność przejawia się nawet w złoceniu bloku książki oraz nietypowej tkaninie na grzbiecie, która imituje jedwab lub atłas.

Il. 13. *Królestwo dziewczynki*, Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2014

Istota kongenialności – eksperyment

Wszystkie rozwiązania z *Królestwa dziewczynki* świadczą o tym, jak bardzo przemyślany jest to projekt. Powyższa analiza ukazała, że książki Chmielewskiej są zaprojektowane od początku do końca, w najmniejszym szczególe. Artystka nie używa w swojej pracy komputera i gdy tylko wydawca wyrazi na to zgodę, współpracuje z jednym i tym samym studiem graficznym, które przenosi jej dzieła w przestrzeń cyfrową i projektuje całość zgodnie z wytycznymi autorki. Także dzięki tej udanej współpracy, artysty grafika, fotografa i operatora DTP picturebooki pisarki są wspaniałymi przykładami projektów kongenialnych: poczynając od formatu i rodzaju papieru, przez okładkę i wyklejkę, po kolory, typografię i warstwę graficzną.



Il. 14a, 14b. Eksperyment z modyfikacją wyklejek z książki *Dwoje ludzi*, Media Rodzina, Poznań 2014

Il. 15a, 15b. Eksperyment ze zmianą elementu w książce *Królestwo dziewczynki*, Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2014

Każda książka stanowi spójną i jedyną w swoim rodzaju całość, w której niemalże wszystkie elementy zostały starannie przemyślane lub wybrane zgodnie z intuicją artystki i nie mogą zostać zastąpione niczym innym. Łatwo można to udowodnić i zaprezentować, usuwając lub zamieniając jeden element z danej rozkładówki.

W książce *Dwoje ludzi* zabawa ze złudzeniami percepcyjnymi, słynną wazą Edgara Rubina, czyni z całej książki dzieło niezwykłe. Gdyby nieco zmodyfikować przedmioty znajdujące się na wyklejkach, pozostawiając w dalszym ciągu ogryzek i wazon z kwiatem, całe nadbudowane znaczenie, ukryty sens symboliczny i/lub metaforyczny „wyparowałby jak kamfora" (il. 14a, 14b). Podobnie stałoby się wówczas, gdyby na jednej z rozkładówek *Królestwa dziewczynki* jabłko, którym grają młodzieńcy, zmienić w piłkę. Wówczas nie mamy już do czynienia z (i)graniem z jabłkiem, miłością/uczuciami głównej bohaterki, zakazanym owocem czy samą „dziewczyną" lub grą o nią i jej względy (il. 15a, 15b). Okładka *Kłopotu* ma wytłoczony kształt stopy żelazka, tak jakby na książce wypalono ślad, zaś wyklejka picturebooka *Oczy* odsyła do sześciopunktów alfabetu Braille'a. Takich przykładów spójności, kongenialności omawianych książek można by podać wiele. Wszystkie ukazałyby, że każdy element projektów Chmielewskiej jest intencjonalny. Choć oprócz zamierzonych przez autorkę znaczeń i celowo otwieranych przez nią kontekstów, picturebooki pozostawiają odbiorcy luki, które sam musi wypełnić, a których autorka nie zaplanowała[26].

Podsumowanie

Powyższy artykuł ukazał, że analiza i interpretacja książek Chmielewskiej właściwie może nigdy się nie kończyć, zaś kategorie znaku, symbolu czy metafory wizualnej często się ze sobą przenikają, mogą być interpretowane na wielu różnych poziomach i nie poddają się prostemu i arbitralnemu zaszufladkowaniu. To, co pomiędzy słowem a obrazem, to patrzenie, widzenie i odczuwanie, to przeżycie, to przede wszystkim praca intelektualna odbiorcy. Każdy, bez względu na wiek, płeć czy doświadczenie i wykształcenie, znajdzie w książkach artystki coś innego. Ogrom treści zawarty w oszczędnych, acz wymownych tekstach i pieczołowicie skonstruowanych obrazach, zamknięty w przemyślanej w każdym szczególe książce, tworzy dzieło kongenialne, którego lektura jest prawdziwym przeżyciem. I choć artystka pierwotne projekty tworzy w pełni analogowo, obrazy zawsze muszą zostać przeniesione w przestrzeń cyfrową. Mimo to ilustracje zwracają szczególną uwagę na technikę wykonania oraz wykorzystane materiały. „Przedmiotowe", uszyte, wyklejone, czy narysowane książki Chmielewskiej, jak mówi sama autorka podczas licznych spotkań z czytelnikami i badaczami książki dziecięcej, mimo swej tradycyjnej, papierowej formy, odznaczają się także interaktywnością i otwartością na odbiorcę. Jednak określane są jako trudne czy „nie dla dzieci". Ich nastrojowość, melancholijność i kontemplacyjność czasami może sprawić, że książki tej artystki stają się samotnymi wyspami na oceanie lektury. W istocie nieprzystępne, niepoznane czy wręcz niemożliwe do poznania, zaprzyjaźnienia się, pozostają na uboczu.

[26] Zgodnie z teorią recepcji i aktywną postawą czytelnika w teorii Wolfganga Isera. Zob. tenże, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1974; tenże, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore 1980.

Between the Word and the Image – Signs, Symbols and Visual Metaphors in Iwona Chmielewska's Picturebooks

Abstract

In this article, Marta Kotkowska appeals to the category of the iconic turn and appoints insignias of picturebooks of Iwona Chmielewska. The researcher also analyses meanings of the artistic expression which author uses in her books. Relying on this characterization, Marta Kotkowska presents how this "in between" words and images works, and how, almost in the real time, it generates and transform meanings. In the description of the almost indiscernible and elusive relation between the word and the image which constitutes picturebook, the semiotic categories, such as the sign, the symbol and the visual metaphor are used. The editorial deliberations concerning the congeniality of analyzing projects are summing the whole article. They emphasize that Chmielewska creates every book even in the smallest detail and with full consciousness and that both format, cover and paper, and words and images, are significant.

Key words: picturebook, iconic turn, pictorial turn, sign, symbol, visual metaphor, Iwona Chmielewska

Marta Kotkowska – redaktor, korektor, operator DTP, grafik, tłumacz, doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współpracuje z Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej. Prowadzi fanpage Ośrodka na portalu FB. Współzałożycielka i sekretarz redakcji czasopisma „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty". Propagatorka czytelnictwa i sztuki książki. Pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą współczesnej polskiej książce ilustrowanej i obrazkowej dla dzieci. Publikowała dotąd w „Wielogłosie", „Nowej Dekadzie Krakowskiej" i „Wydawcy" oraz licznych monografiach tematycznych. Współpracuje z wydawnictwem Przygotowalnia.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.11

Alina Brzuska-Kępa
Uniwersytet Łódzki

Pomysł i piękno: o wybranych książkach autorskich Iwony Chmielewskiej

Wstęp

Iwona Chmielewska[1] jest obecnie znaną zarówno w Polsce, jak i za granicą twórczynią książki z gatunku picturebook[2]. Jej ikonoteksty, mimo że – w kontekście warunków gospodarczo-ekonomicznych dyktujących prawidła rynku publikacji dla dzieci i młodzieży – trudne i niedochodowe[3], coraz częściej mają swoje polskojęzyczne

[1] Iwona Chmielewska, toruńska artystka, twórczyni autorskich książek obrazkowych oraz ilustracji do tekstów innych autorów. Jej książki, wydawane początkowo przede wszystkim w Korei Południowej, zdobywały najważniejsze światowe nagrody: Złote Jabłko na Biennale Ilustracji w Bratysławie i Bologna Ragazzi Award. W 2012 roku *Pamiętnik Blumki* był nominowany do Deutscher Jugendliteratur Preis i został wpisany na listę Białych Kruków Międzynarodowej Biblioteki w Monachium. W artykule *Czytanie obrazu. O „myślących książkach" Iwony Chmielewskiej* (A. Brzuska-Kępa, *Czytanie obrazu – o „myślących książkach" Iwony Chmielewskiej*, [w:] *Media a czytelnicy. Studia o popularyzacji czytelnictwa i uczestnictwie kulturowym młodego pokolenia*, red. M. Antczak, A. Brzuska-Kępa, A. Walczak-Niewiadomska, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013) odniesiono się do wydanych w Polsce i za granicą książek *Kłopot*, *Pomysły*, *Moje kroki*, *Dwoje ludzi*, *Do połowy puste do połowy pełne*, *Gdzie jest moja córka*, *Pamiętnik Blumki*, analizując zawarte w książkach obrazy jako wariacje, alegorie, metafory i symbole. Od czasu ukazania się tej publikacji, polski rynek wydawniczy wzbogacił się o nowe publikacje Chmielewskiej, w których kontynuuje ona twórczość opartą np. na wariacji wokół kształtu (*Cztery zwykłe miski*, *W kieszonce*) czy alegorii (sens ludzkiego życia w *O tych*, *którzy się rozwijali*), „elementarz" *ABC.de*, a także polskie wersje uznanych już na świecie *Czterech stron czasu*, *Oczu*, *Królestwa dziewczynki*, *Maum. Dom duszy*, publikacje poezji Krystyny Miłobędzkiej, Kazimiery Iłłakowiczówny i Justyny Bargielskiej, do których artystka stworzyła warstwę ikonograficzną oraz niezwykły projekt *Dopóki niebo nie płacze* wykorzystujący fotografie Abrama Zylberberga i wiersze Józefa Czechowicza. Ciągle czeka na swoją polską edycję niezwykle ważna *Niebieska laseczka*. *Niebieska skrzyneczka*.

[2] Pod nazwą picturebook, stosowaną w niniejszym tekście zamiennie z określeniami książka obrazkowa i książka obrazowa, rozumieć będę publikację autorską, której przekaz realizuje się w równym stopniu poprzez tekst i powiązany z nim nośny znaczeniowo obraz.

[3] Zob. M. Howorus-Czajka, *Wpływ czynników ekonomicznych na aktualny rozwój ilustracji książkowej: analiza zjawiska na przykładzie twórczości Iwony Chmielewskiej*, „Ouart" 2014, nr 2, s. 29–39. Autorka powołuje się tu chociażby na casus wydawnictwa Media Rodzina, które po sukcesie *Pamiętnika Blumki* i uhonorowaniu tego tytułu nagrodą Prezydenta Wro-

edycje lub polskie pierwodruki. Magdalena Howorus-Czajka zadając pytanie, w czym tkwi tajemnica sukcesu tej artystki, odpowiada w sposób następujący: „[…] składa się na nią wrażliwość, subtelność i delikatność, pozwalające artystce wnikać w kolejne warstwy tematyczne i analizować je językiem plastycznym. Te cechy podsuwają jej wachlarz rozwiązań oraz określają jej styl”[4]. Wachlarz chwytów konstrukcyjnych organizujących książki artystki jest zaiste imponujący. Przyjrzyjmy się zamysłom kilku autorskich książek Chmielewskiej.

Cztery strony czasu – zegarmistrzowska precyzja

Cztery strony czasu[5] powstały na zamówienie seulskiego wydawcy, który poprosił o książkę obrazkową przybliżającą koreańskim dzieciom historię jakiegoś starego europejskiego miasta. W zamyśle Chmielewskiej miała to być historia uniwersalna, która mogłaby się rozgrywać w każdym miejscu na świecie. „Gdzieś w Europie, nad wielką rzeką Wisłą, wznosi się bardzo stare miasto. Jego historia jest długa i zawiła, niepodobna do historii innych miast, ale ludzie tu żyjący mają takie same marzenia, zmartwienia i radości jak ludzie na całym świecie”[6]. Dzieje miasta to w książce Chmielewskiej także historie ludzi osadzone w konkretnych miejscach i upływającym czasie. Kategoria czasu jest tu wiodąca. Wydarzenia prezentowane w książce przedstawiono w konwencji teatru. „Od setek lat każdego dnia i o każdej godzinie odbywa się przy rynku teatr życia, którego aktorami są mieszkańcy miasta”[7]. Powtarzającą się w każdej odsłonie dekoracją jest wieża toruńskiego ratusza z zegarem „spoglądającym” swymi tarczami na cztery strony świata. Chociaż nazwa miasta nie pada w bezpośredniej narracji ani raz, autorka tworzy aluzje i czytelne konteksty, pisząc na przykład o piernikach czy umieszczając nazwę miasta w językach łacińskim, niemieckim i polskim na starych mapach, pocztówkach czy dziecięcych klockach, które są elementami obrazów. „Oczy mieszkańców rynku – niebieskie, piwne, zielone, wesołe lub pełne łez, młode i stare, piękne i nijakie, od wieków coś łączy: patrzą przez te same okna swoich mieszkań na wielki pozłacany zegar, który co dzień, z każdej z czterech stron pokazuje te same godziny”[8]. „Pierwsza, druga, wpół do dziewiątej, piętnaście po dwunastej – godziny nazywają się tak, jak przed wiekami, jednak odmierzają zawsze inny czas, który już nigdy nie wraca”[9]. Miejscem akcji toruńskiego *theatrum mundi* są cztery mieszkania z czterech

cławia „Dobre Strony” otrzymało czek na kwotę 30 tysięcy złotych, którą, zgodnie z regulaminem konkursu, mogło przeznaczyć wyłącznie na edycję kolejnej książki nagrodzonej autorki. Życzeniem Chmielewskiej była polska edycja *Królestwa dziewczynki* lub książki *Niebieska laseczka*. *Niebieska skrzyneczka*. Wydawnictwo przeforsowało pomysł wydania *Czterech stron czasu*, w czym dopatrywać się można „wykładni ekonomicznej”, bo książka zapewne oceniona została jako tytuł łatwiejszy do sprzedaży.

[4] Tamże, s. 35.

[5] I. Chmielewska, *Cztery strony czasu*, Media Rodzina, Poznań 2013.

[6] Tamże, s. [4].

[7] Tamże, s. [13].

[8] Tamże, s. [8].

[9] Tamże, s. [9].

stron rynku, w których zaglądamy do kuchni, pracowni, pokoju dziecięcego i salonu; z okien każdego widać tarczę zegara. Czas akcji to jeden moment każdego stulecia, począwszy od roku 1500 przez pięć kolejnych odsłon. W każdym stuletnim „akcie" przedstawienia zaglądamy do czterech pomieszczeń i poznajemy wyimek ludzkich historii. Zmieniają się stroje, wyposażenie pokojów, narrator opisuje najważniejsze wydarzenia z życia miasta w konkretnym stuleciu. Co pozostaje niezmienne, to widok z okna na ratuszową wieżę z zegarem. Powtarzające się twarze aktorów, potwierdzają przekonanie, że pragnienia i uczucia ludzi są podobne w każdym czasie.

Cztery strony czasu oparte zostały na pomyśle igraszek z czasem pokazujących proste prawo podlegania jego wpływom wszystkich aktorów ludzkiego życia. Chmielewska operuje czasem dobowym, zaznaczając zawsze, którą godzinę wskazuje zegar ratuszowy w kolejnym stuleciu; czasem pór roku, które wspominane są w tekście, a ich atrybuty widoczne za oknem każdego pokoju lub we wnętrzach; czasem odmierzanym stuleciami historii Miasta i „powracającym", proustowskim czasem niedopowiedzianym, który odnajduje się w kolejnych stuleciach[10]. Świadectwo tej interesującej, bez mała matematycznej koncepcji i swoistą hipertekstualność książki dostrzec można, kiedy odrzuci się linearne spojrzenie na losy ludzi zamieszkujących cztery kamienice w jednym stuleciu, a spojrzy na losy mieszkańców jednego mieszkania w kolejnych stuleciach. Otrzymujemy wówczas metahistorię rządzącą się własnym czasem godzinowym i upływem pór roku.

Oto przykład pracowni: w roku 1500 introligator Wilhelm oczekuje mającego przyjść o godzinie 9 dostawcy skór, aby wykończyć oprawę jednej z ksiąg (dostawca wygląda już zza kulis, gotów wejść na scenę na znak inspicjenta). Myśli Wilhelma biegną jeszcze ku dzieciom „znajomych sąsiadów z rynku", które poznamy za chwilę, zaglądając do pokoju dziecięcego mieszkania zachodniego i na tym kończy się migawka z pracowni roku 1500. Co ciekawe, dostawca skór wkracza na scenę, dociera do pracowni faktycznie o godzinie 9, lecz w zupełnie innych okolicznościach, bo introligatornia jest już pracownią szewca Teofila w roku 1600. „Teofil spieszy się, bo o pierwszej ma przyjść posłaniec po nowe buty dla biskupa"[11]. Posłaniec pojawia się o godzinie pierwszej, ale już w pracowni zegarmistrza Abrahama w roku 1700. Uciekająca przez okno z salonu w 1700 papuga krąży za oknem w 1800, aby wpaść przez otwarte okno salonu w roku 1900. W 1700 roku córka bogatych piernikarzy Rosnerów grozi rodzicom: „Ucieknę jak wasza ukochana papuga, która wyfrunęła przez okno! Ciekawe czy mnie też będziecie tak opłakiwać!"[12]. Rodzice nie wiedzą jeszcze, że córka wraz z ukochanym planują „ukradkiem spotkać się w kościele św. Jana i pójść razem nad Wisłę puszczać świętojańskie wianki. Może to będzie ich

[10] Krystyna Zabawa używa w stosunku do *Czterech stron czasu* również pojęcia czasu baśniowego. „Nawet jeśli zostaje ściśle określony dokładną datą i godziną, mijając bezpowrotnie, trwa jednak w wiecznym powrocie", zob. taż, *„Teatr" obrazów i słów – sztuka lektury książek obrazkowych (na przykładzie wybranych utworów Iwony Chmielewskiej)*, [w:] *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, red. A. Pilch, M. Rusek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 118.

[11] I. Chmielewska, *Cztery strony czasu*, s. [30].

[12] Tamże, s. [44].

ostatni wieczór w mieście?"[13]. Nadchodząca burza wzmaga tylko emocje. W 1900 roku deszcz już dudni o szyby, a w salonie trwa wieczorna rozmowa. „Hilda myśli o swojej siostrze, której nie widziała od czerwca, kiedy tamta uciekła z miasta ze swoim ukochanym. Dziś przyszedł od niej list i wszystkim zrobiło się lżej na sercu. Rodzice wybaczyli już córce i chcą, żeby wróciła do domu"[14].

Ludzie żyjący i pracujący w każdym stuleciu w każdym z opisywanych pomieszczeń zostawiają ślad w czasie i przestrzeni. W roku 1800 w pracowni modystki młodziutka jej uczennica Matylda przyozdabia kapelusz dla damy, która chce się w nim sfotografować dla narzeczonego, a w roku 1900 dysponujący pracownią fotograf Sigismund Jacobi retuszuje duże zdjęcie pięknej damy w kapeluszu. Zdjęcie ma być wysłane do Ameryki i trafić tam z życzeniami przed Nowym Rokiem, a w roku 2000 do pracowni autorki książek obrazkowych trafia mail z życzeniami noworocznymi z Ameryki właśnie.

Chmielewska bawi się czasem i jego przedstawieniami. Na jednej z pierwszych kart książki słońce i księżyc, wyznaczające w potocznej ludzkiej świadomości pory dnia i nocy, wbudowane są w plan zegara, którego godziny zanotowane w systemie rzymskim są jednocześnie przedstawieniami poszczególnych miesięcy. W pracowni autorki książek obrazkowych[15] czas balansuje pomiędzy przeszłością i przyszłością. Artystka, osadzona w czasie w chwili nadejścia w Toruniu Nowego Roku, dostaje maile z życzeniami z kraju, gdzie Nowy Rok trwa już od siedmiu godzin, a także z kraju, w którym zacznie się on za siedem godzin. Czas jest tutaj zatem pojęciem względnym. Upływa, ale jest jednocześnie *constans*, bo życie ludzkie w jego najbardziej osobistych aspektach prawie się nie zmienia. Dzieci rodzą się i umierają w każdym stuleciu, podlotki zakochują się bez względu na realia swoich epok, a rodzinne burze, związane z ucieczkami z domu, to nie wymysł żadnych konkretnych czasów.

Narrator dziejów Miasta, choć przypuszcza kilkakrotnie możliwość zaistnienia pewnych wydarzeń, w gruncie rzeczy jest wszechwiedzący, spogląda na mieszkańców z perspektywy boskiego Teraz i Ciągle. Narrację w każdym stuleciu prowadzi w czasie teraźniejszym, wyrażając swoją przedwiedzę zdaniami twierdzącymi.

Historia zawarta w *Czterech stronach czasu* ma swój początek w roku 1500, wieńczy ją millenijny sylwester roku 2000. Spinają ją jak klamrą drobne elementy. Po przyniesionej przez rybaka Ulryka rybie pozostają tylko ości, po kuchni krząta się duch kucharki, zapoczątkowana w pierwszej historii niebezpieczna podróż do Włoch znajduje zakończenie w szczęśliwym powrocie, kwitnie hodowana „przez stulecia" róża, a młode małżeństwo, którego twarze znamy z pierwszego salonu opowieści[16], wróży sobie udaną przyszłość ze znalezionego kluczyka od cukiernicy,

---

[13] Tamże, s. [44].

[14] Tamże, s. [64].

[15] Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na element autotematyzmu: autorka książek obrazkowych pracuje właśnie nad książką *Niebieska laseczka*. *Niebieska skrzyneczka*.

[16] Postaci małżonków są również czytelnym cytatem ikonograficznym z dzieła Jana van Eycka *Małżeństwo Arnolfinich*. Odczytywanie licznych w książce nawiązań do malarstwa europejskiego byłoby także ciekawym doświadczeniem badawczym, choć to z pewnością zagadnienie na odrębne opracowanie.

który zagubiono w roku 1800 i radosnego dźwięku dzwonu Tuba Dei, na który zbierano cynę pięćset lat wcześniej.

Królestwo dziewczynki – baśń w buduarze

W umieszczonej na okładce *Królestwa dziewczynki*[17] informacji o książce Justyna Bargielska pisze:

> […] mój dom jest pełen książek Iwony Chmielewskiej. W niektórych z nich polski tekst jest ręcznie dopisany przez autorkę ołówkiem na zagranicznym – koreańskim zazwyczaj – wydaniu. Spokojnym, w prawo pochylonym pismem. W *Królestwie dziewczynki* tych podpisów nie ma. Polski tekst dostałam na oddzielnej kartce, którą zgubiłam zaraz po tym, gdy pierwszy raz przeczytałam go moim dzieciom. Ale i tak od pierwszego czytania ta książka jest ukochaną książką mojego pięcioletniego syna. Przegląda ją często, potem patrzy na mnie i na swoją siostrę, potem znowu do książki, potem na mnie i na swoją siostrę, a potem mówi, że kobiety są po prostu czarodziejskie. Jesteśmy czarodziejskie, potwierdzam. Ale niektóre, jak Iwona są też czarodziejkami. Cieszę się, że są książki, które pozwalają nam o tej podwójnej magii kobiecości pamiętać[18].

Królestwo dziewczynki to książka o miesiączce i dojrzewaniu do pełni kobiecości. To swoista baśń opowiedziana w zaciszu pokoju dziewczęcego. Jego stylistykę podtrzymuje konsekwentne tło, uzyskane już w wyklejce z pastelowej tapety w subtelnie błyszczące motywy roślinno-zwierzęce. Kontrapunktem każdej ze stron jest drobny element czerwieni, koloru krwi. Temat i charakter opowieści zdradza okładka, na której dziewczęce figi układają się w kształt diademu i korony, a plama krwi miesięcznej rozkwita purpurowym kwiatem. Na stronicach książki przewijają się elementy obrazowe o kształcie rozchylającej się waginy. Tabu złamane w przedbiegach. To inicjacyjna opowieść o dziewczynce, przytłoczonej początkowo atrybutem swej kobiecości. Motyw królewny, królowej, księżniczki jest motywem wiodącym w treści książki. Chmielewska odwołuje się tu zarówno do konkretnych baśni (o Śnieżce, Śpiącej Królewnie, Królowej Śniegu i Księżniczce na ziarnku grochu), jak i do toposu księżniczki zamkniętej w wieży, strzeżonej przez smoka, uwięzionej na szklanej górze czy zaklętej w żabę.

Opowieść rozpoczyna się słowami: „W życiu dziewczynki przyszedł taki dzień, gdy poczuła zmianę. Usłyszała kilka prostych słów: Królewno, dziś stałaś się kobietą. Mama przytuliła ją jakoś szczególnie. Tata spojrzał na nią jakoś wyjątkowo”[19]. Dziewczynka, zawinięta w pościel (kokon), przykryta płótnem w białym kolorze (niewinność) przywodzi na myśl Śpiącą Królewnę, o której baśń w planie głębokim uważana jest za opowieść inicjacyjną. Bohaterka nie jest przygotowana na wyjście z kokonu i opuszczenie placu zabaw. Znamiennie przedstawia to jej obraz w za dużych, typowo kobiecych butach i płaszczu, czy dziecięcych nóg niewprawnie

[17] I. Chmielewska, *Królestwo dziewczynki*, Entliczek, Warszawa 2014.

[18] Tamże, okładka, s. [4].

[19] Tamże, s. [5].

ubranych w zdecydowanie zbyt odważne, siateczkowe rajstopy[20]. Nie umie rządzić swoim królestwem. „Tron, na którym siadała, był twardy i niewygodny, a korona była za ciężka i uciskała jej głowę"[21]. W planie obrazu – „pusty", bez twarzy wizerunek królowej przywodzi na myśl np. strojne i kapiące złotem „sukienki" Matki Boskiej, które doczepiane do obrazów czynią z pierwotnie namalowanej postaci kultową królową.

Królestwo dziewczynki nie jest dla niej przyjazne. Choć zwierzę, które spotyka, przypomina oswojonego, gotowego służyć swojej pani psa a nie groźną bestię z baśni o Czerwonym Kapturku, otacza ją mroczny krajobraz groźnych wodospadów, wybuchających wulkanów, ciemnego lasu, gęsto porośniętego drzewami, o które zaczepia się jej ubranie. Z miesiączką dziewczynka czuje się „obolała, jak królewna zatruta jabłkiem w ciemnym, obcym lesie"[22]. Jabłko, którego nazwa oznacza „wilgotny, soczysty", jest symbolem m.in. płodności, wiecznej młodości (wszak kiedy wchodzimy w fazę przekwitania, starości, tracimy nasze „jabłko")[23]. Jabłko jest zatem przypisane kobietom od czasów mitycznych: pochód kobiet, (matka, babka, prekursorki rodu na zdjęciach) pomagających obmywać się dziewczynce, otwierają trzy Gracje z obrazu Botticellego *Wiosna*. Dziewczynka jednak postrzega jabłko niczym truciznę (podobnie jak tradycja chrześcijańska w wyniku pomyłki tłumaczenia biblijnego – jako zmaterializowanie zła, podstępny dar węża-szatana).

W mitologii greckiej bogini niezgody i kłótni, Eris, rzuciła między Herę, Afrodytę i Atenę jabłko z napisem „Dla najpiękniejszej", co doprowadziło do sporu między boginiami, sądu Parysa, porwania Heleny i wojny trojańskiej[24]. W *Królestwie dziewczynki* jabłko także jest przedmiotem sporów. Nie zostało rzucone jednak „dla najpiękniejszej", lecz w formie gry piłkarskiej walczą o nie mężczyźni. Wpisywałoby to bohaterkę w społeczność kobiet uprzedmiotowionych, będących obiektami rozgrywek męskich, jak zresztą w wielu państwach i kulturach do dziś ma to miejsce. Chmielewska nie chce, by dziewczynka, kobieta była tak postrzegana.

W baśniach bohaterki zaklęte w żaby, uśpione, zatrute jabłkiem, uwięzione czy strzeżone przez smoki czekają zwykle na męskie wyzwolenie, pocałunek idealnego „księcia na białym koniu". Nie taką rolę wyznacza dziewczynce i kobiecie autorka.

---

[20] Marta Baszewska snując rozważania o *Królestwie dziewczynki*, pisze: „Buty […], podobnie jak płaszcz, okazują się wyraźnie za duże, co sugeruje niedojrzałość dziewczynki do wejścia w nową rolę społeczno-kulturową, niezdolność do zaakceptowania metamorfoz zachodzących zarówno w ciele, jak i w psychice. W drugiej połowie książki bohaterka odnajduje drogę do kobiecości, a jej młodzieńcze cierpienie zamienia się w dojrzałość. Chmielewska używa synekdochy butów, które tym razem okazują się leżeć jak ulał. Sugeruje w ten sposób, że proces „przepoczwarzania" zakończył się pozytywnie, a bohaterka z dziecka stała się kobietą świadomą swojego ciała i seksualności", zob. taż, *Picturebooki Iwony Chmielewskiej — w stronę poezji wizualnej*, [w:] *Dyskursy widzialności. Słowa a obrazy*, red. P. Sarna, M. Sęk-Iwanek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 74–75.

[21] I. Chmielewska, *Królestwo dziewczynki*, s. [13].

[22] Tamże, s. [15].

[23] Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990; J. Tresidder, *Symbole i ich znaczenie*, przeł. Z. Dalewski, Grupa wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2001.

[24] Zob. tamże, s. 113.

Bohaterka *Królestwa dziewczynki* z biegiem czasu zaczyna znać swoją wartość. Uczy się panowania nad swoim królestwem. Wie już, jak nosić koronę, tren i kłaść miękkie poduszki na niewygodnym tronie. „Wydawała rozkazy rycerzom próbującym wspiąć się na szklaną górę i tym, którzy chcieli ją obudzić. A czasem uśmiechała się do nich łagodnie jak dobra władczyni”[25], by w końcu opowieści odjechać na mitycznym rumaku jako Królowa – najważniejsza postać na szachownicy. Jest więc *Królestwo dziewczynki* także biblioterapeutyczną „opowieścią pocieszenia”, gdyż wraz z upływem czasu dziewczynka staje się kobietą, niepodzielną panią swego królestwa.

W jednej z dyskusji internetowych Krystyna Lipka-Sztarbałło zaznacza:

> To bezprecedensowa alternatywa dla *Czerwonego Kapturka*. Żyjemy w tak mało zaprzyjaźnionej z kobietą rzeczywistości, że nikt nie chce pamiętać, kim jest Czerwony Kapturek[26] (czerwony kapturek!!!!!). Już kobieta a jeszcze dziecko. Kłopot! I kogo może spotkać? Kłopot! Ach te wilki. *Królestwo dziewczynki* daje nam wszystkim szanse, zwłaszcza ojcom przybliżając ten trudny moment w rodzinie. Dzięki niej może nie zabraknie rozmowy na czas. Bardzo ważna społecznie książka. A jej uroda – jak to zwykle u Iwony – niezwykła[27].

Niebieska laseczka. *Niebieska skrzyneczka*. Świat nieoczywisty

Książka *Niebieska laseczka*. *Niebieska skrzyneczka*[28] oparta jest na pomyśle książki dwustronnej, której treści, na pierwszy rzut oka odmienne, zmierzają ku wspólnemu „jądru”[29].

Zawiera historie dwóch podarunków, którymi obdarowuje się dzieci w dniu ich dziewiątych urodzin. Dziewczynka Klara otrzymuje niebieską laseczkę, chłopiec Eryk niebieską skrzyneczkę. Wraz z laseczką bądź skrzyneczką każde z dzieci otrzymuje duży, stary zeszyt. Oba prezenty są „przechodnie”, przekazywane z pokolenia na pokolenie, a w zeszytach ich poprzedni właściciele zapisywali najlepsze sposoby ich wykorzystania. Zadaniem każdego z dzieci jest uzupełnienie rodzinnych notatek o własne pomysły. Podarunek wpisuje dziecko w rodzinę i jej tajemnice – Klara i Eryk[30] czują, jakby ich przodkowie „wychylali się lekko z rodzinnych portretów”

[25] I. Chmielewska, *Królestwo dziewczynki*, s. [37].

[26] Najprawdopodobniej chodzi o freudowsko-frommowską interpretację symboliki baśni o Czerwonym Kapturku, zob. np. E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.

[27] K. Lipka-Sztarbałło, *Królestwo dziewczynki. Iwona Chmielewska, wydawnictwo Entliczek 2014.* [recenzja]. 29.11.2014. http://pozarozkladem.blogspot.com/2014/11/krolestwo-dziewczynki.html [dostęp: 10.10.2016].

[28] Analizy utworu dokonano na podstawie wydania hiszpańskojęzycznego: I. Chmielewska, *La caja azul. El bastón azul*, Océano Travesía, Mexico 2009 [przekład – A.B.K.].

[29] Inne ciekawe publikacje dla dzieci z ostatnich lat oparte na takim pomyśle to chociażby Thomasa Hallinga, Evy Eriksson, *Co za szczęście! Co za pech!*, przeł. A. Szmit, EneDueRabe, Warszawa 2010 czy Aleksandry i Daniela Mizielińskich, *Pod ziemią*. *Pod wodą*, Dwie Siostry, Warszawa 2015.

[30] Warto zastanowić się, czy etymologia imion może mieć także znaczenie interpretacyjne: Klara – jasna, czysta; Eryk – ten, dla którego honor jest najważniejszy. Imiona są nośne, jeśli chodzi o konserwatywne postrzeganie usposobienia kobiet i mężczyzn.

i uśmiechali jakoś szczególnie. Klasyfikuje je także genderowo, choć nieco przewrotnie: laseczka zawsze należy do dziewczynek, skrzyneczka do chłopców w rodzinie[31]. Chmielewska nie dzieli ról społecznych z tradycjonalnego punktu widzenia. Opisywane w zeszycie działania dzieci w kolejnych pokoleniach pokazują, że posiadacze laseczki i skrzyneczki pożytkują otrzymane podarunki nieszablonowo, często na sposoby odmienne od spodziewanych ze względu na płeć. I tak w pokoleniowym pochodzie kolejnych właścicielek niebieskiej laseczki znajduje się miejsce dla treserki domowej myszy, konstruktorki zegara słonecznego czy wykonawczyni łódeczek struganych z drewna. Jedna z dziewcząt „była zbuntowana przeciw wszystkim, którzy chcieli, aby była grzeczną i posłuszną dziewczynką. Do laseczki mocowała tabliczki z hasłami: *Nie chcę*, *Nie życzę sobie*, *Nie będę* i nosiła je, dopóki wszyscy wokół nie zrozumieli, że ma ona prawo do własnego zdania"[32]. Kolejne posiadaczki laseczki są czarodziejkami, aktorkami, ale latają na miotłach, (jak czarownice?) próbując kreować świat, rzeczywistość i własne losy.

Wśród chłopców odnaleźć możemy oczywiście pirotechników eksperymentujących z fajerwerkami, konstruktorów, odkrywców nowych przyrządów i innych przedstawicieli „chłopackich" zabaw i zainteresowań. Jednak chłopięca skrzyneczka bywała wykorzystywana także jako powiernica lub doniczka, w której udało się wyhodować rzadką odmianę tulipana, wózek, w którym z pietyzmem wozi się lalki i pajace. Wzrusza historia Tymoteusza, który „postanowił sprawdzić, jak to jest, gdy się zostaje ojcem. Wymościł więc skrzyneczkę najbardziej miękkimi kawałkami wełny i puchu i ostrożnie umieścił w niej cztery jajka. Skrzyneczka owinięta w ciepłe koce grzała się przy kominku i pod pierzyną Tymoteusza przez wiele dni. Czy uwierzycie, że w końcu z jednego z jajek wykluł się kurczaczek? Tymoteusz opiekował się nim najlepiej jak umiał"[33]. Innego z chłopców wzruszył fakt, że nikt nie słyszał, by afrykański słoń miał swoje prywatne lodowisko. Pewnej mroźnej zimy zrobił więc w skrzyneczce lodowisko dla porcelanowego słonia. Chmielewska gra ze stereotypami. Dziewczęta nie bawią się lalkami, chłopcy odczuwają potrzebę zwierzeń, zabawy w dom, wzruszają się. Obrazy w *Niebieskiej laseczce*… uzupełniają przekaz werbalny opowieści, a przede wszystkim zachwycają bogactwem toposów, szczegółów i kulturowych odniesień. Mamy tu topos świata na opak, gdy tresowana mysz ma szansę poruszyć kota-pajaca; świata jako teatru, a także świata jako gry. Obraz wspomnianego już Tymoteusza przekonującego się o urokach ojcostwa

[31] Według W. Kopalińskiego kobietę symbolizują przedmioty wklęsłe, wydrążone, puste, jak np. arka, muszla, waza; okrągłe, owalne, jak np. perła, jajko, moneta, punkt w kole. Mężczyznę symbolizują przedmioty proste, długie, sterczące, spiczaste, twarde: szczyt, skała, piramida, wieża, słup, obelisk, kolumna. Zob. tenże, *Słownik symboli*…, s. 147. W aspekcie przenikania się pierwiastków męskiego i żeńskiego ciekawe będą zatem te obrazy kreowane przez Chmielewską, na których dziewczynka przy użyciu laseczki jak cyrkla rysować będzie koła, a chłopiec, lubiący rozmaite gry, zbuduje ze swej skrzyneczki wieżę, do której zmierzać będą wspólnie szachowe figury króla i królowej.

[32] I. Chmielewska, *La caja azul*…, s. [10].

[33] Tamże, s. [12]. To najbardziej chyba kobiece wykorzystanie skrzyneczki jako miejsca, w którym wykluwa się nowe życie. Jego sprawcą jest chłopiec „próbujący" sił w roli „ojca". W planie obrazu Tymoteusz staje się też ojcem-stworzycielem, gdyż kreuje mikroświaty, pozostając ciągle dzieckiem (zmęczony zabawą w demiurga śpi, ssąc palec).

skonstruowany jest na szkatułkowej zasadzie światów wielopoziomowych. Obrazy pełne są symboliki czasu, jego upływu i prób jego okiełznania.

Szczególną uwagę przykuwa wykorzystanie niebieskiej laseczki przez Laurę, która używała jej jako czarodziejskiej różdżki i uważała, że ma niezwykłą moc. Wypowiadając życzenia, machała laseczką tak, jakby dyrygowała całym światem. Wierzyła, że w przyszłości wszystkie jej życzenia się spełnią. Sprawczyni czarów nie widać na obrazie w całości. Na jej obecność wskazują nogi w niezwykle kobiecych butach i dłoń trzymająca laseczkę jak różdżkę. Przedmiotem symbolicznie męskim (o kształcie fallicznym), sprawczym, ożywia ona obraz Botticellego *Wiosna* przedstawiający m.in. trzy Gracje, nasycony podskórnie niezwykłą kobiecością, płodnością i seksualnością.

Wspomniane „jądro", do którego dążą obie historie, stanowią pytania: „Czy wiesz, że w skrzyneczce Eryka mieści się akurat pewna laseczka?"[34], „Czy wiesz, że laseczka Klary mieści się akurat w pewnej skrzyneczce? Ciekawe, czy ktokolwiek kiedykolwiek się o tym przekona?"[35]. Atrybuty męskości i kobiecości spotykają się zatem i łączą. Nawet wzór na każdym z przedmiotów jest tym samym ornamentem, jedynie w wariancie kolistym lub kwadratowym. Dopasowują się „akurat". Niewykluczone, że to alegoria odwiecznego ludzkiego imperatywu łączenia się w parę lub rzecz po prostu o równości płci. Ale także swoista alegoria podwójnej, mieszanej natury ludzkiej, wariant odpowiedzi na Boskie stworzenie człowieka „mężczyzną i kobietą", symbol wolności ludzkiej reakcji, działania, zainteresowań. Czy – w świetle rozwijającej się w ostatnich latach filozofii gender – także wolności wyboru płci społeczno-kulturowej[36]? W jednym z wywiadów Chmielewska powiada: „Interesują mnie tylko te książki, dzięki którym młody człowiek może lepiej zrozumieć, że świat jest złożony i nieoczywisty"[37] i „Staram się, aby moje książki niosły ważne społecznie przesłania"[38]. *Niebieska laseczka*… z całą pewnością jest jedną z nich.

Oczy. „Now you see me…"

Książka *Oczy*[39] w 2013 roku otrzymała główną nagrodę Bologna Ragazzi Award w kategorii Fiction. W przekazie werbalnym fikcjonalnej opowieści w niej niewiele.

[34] Tamże, s. [28].

[35] Tamże, s. [30].

[36] Przypisanie bohaterom na opak symboli płci nie jest oczywiście w kulturze wynikiem tylko i wyłącznie myślenia genderowego. Wiele przykładów, choćby ze świata baśni (czarownice i wróżki posługujące się różdżkami, dżiny wydobywające się z zamkniętych naczyń, izba Sinobrodego etc.) pokazuje takie właśnie swoiste „wymieszanie" się natury ludzkiej. W ujęciu Carla Gustawa Junga dochodzi do syzygium, w którym kobieta ma w swojej psychice męski aspekt – *animusa*, a mężczyzna – żeński, *animę*. Dopiero dwoje ludzi uzupełniać się będzie także w znaczeniu symbolicznym.

[37] *Książki dla ludzi, a nie dla dzieci – wywiad z Iwoną Chmielewską*. [Rozmawiała Agnieszka Sikorska-Celejewska]. 05.02.2013. http://qlturka.pl/2015/12/07/ksiazki-dla-ludzi-a-nie-dla-dzieci-wywiad-z-iwona-chmielewska [dostęp: 20.01.2017].

[38] Tamże.

[39] I. Chmielewska, *Oczy*, Warstwy, Wrocław 2014.

Jeśli przyjrzeć się tylko tekstowi, to mikrowykład o widzeniu i niewidzeniu, o postrzeganiu na różne sposoby. Widząc i patrząc, nie doceniamy skarbu, jakim jest ta możliwość. Korzystamy z naszych oczu w sposób naturalny, nie dostrzegając w nich daru. Nie wyobrażamy sobie, byśmy nie mieli możliwości patrzenia. To dla człowieka najważniejszy zmysł, co potwierdza choćby bogactwo związków frazeologicznych i symboli odnoszących się do patrzenia i widzenia. Historia kultury to w znacznej mierze historia sztuk wizualnych.

W zamyśle konstrukcyjnym książka nawiązuje nieco do wariacji wokół kształtu, jaką Chmielewska wykorzystywała choćby w *Kłopocie*[40]. Podobieństwo do *Kłopotu* przejawia się także w oszczędności tekstowo-obrazowej na co drugiej karcie książki. Tekst i obraz (tym razem, do pewnego stopnia przestrzenny) biegną w porządku naprzemiennym. Obok tekstu na czytelnika „patrzą" oczy o źrenicach rozmaitych kolorów. Kształt oczu wycięto w karcie, która przykrywa obraz właściwy. Mierząc się wzrokiem z prezentowanymi oczami, możemy jedynie spekulować, co przedstawia obraz. „Na kolejnych kartach autorka podsuwa odbiorcy rozmaite skojarzenia ilustrujące korzyści płynące z daru widzenia, czasem nawet tak – wydawałoby się – błahe, jak możliwość pomalowania paznokci"[41]. Chmielewska nie pozwala na niemyślenie. „Widz podąża za narratorem i kiedy nabiera przeświadczenia o mnogości kolejnych przykładów, a nawet nieco się nuży, autorka odstępuje od obranego wcześniej wątku i zaskakuje głębią konfrontacji omówionej problematyki z innym jej aspektem: kolejna część książki opowiada o ludziach niewidzących"[42]. Apogeum i kontrapunktem zabiegów „zaglądania w oczy" są źrenice zaćmione, których wypełnieniem na następnej karcie jest wizerunek napisu w alfabecie Braille'a. Na kolejnych kartach autorka uświadamia możliwości postrzegania otoczenia i sprawnego funkcjonowania w świecie przy użyciu innych dostępnych zmysłów i umiejętności poza wzrokiem, aby dojść do ostatecznych konkluzji: „(Ten kto nie widzi) może się uczyć i poznawać świat bliski i daleki. Może pracować, a także się zakochać i czuć się szczęśliwy jak każdy – ten, kto widzi i ten, kto nie widzi"[43]. Po raz kolejny Chmielewska w swojej książce głosi równość ludzi pomimo różnic pomiędzy nimi, kolejny raz także konstruuje swoją książkę, wykorzystując nietypowy i wymagający dodatkowego zaangażowania pomysł. Dekonstruuje także stereotypowe myślenie o ludziach widzących i niewidomych, obnażając zarazem w ogóle rolę stereotypu w poznawaniu i oswajaniu rzeczywistości[44].

Analizowane w artykule przykłady książek niejednoznacznie wskazują na ich ewentualnego dziecięcego adresata. Jak w przypadku baśni mogą być odczytywane wielopoziomowo, od sensów literalnych, czytelnych dla dzieci, po odcyfrowywanie

[40] Marta Baszewska, skłania się ku stwierdzeniu, że książka skomponowana została w oparciu o figurę sylepsy. „Chwyt poetycki, będąc konstytutywnym dla tej książki, polega na grze z oczekiwaniami odbiorcy, który odwracając stronę z wyciętym kształtem ludzkich oczu, za każdym razem odkrywa coś nowego, jest zaskakiwany przez autorkę, dzięki czemu zdaje sobie sprawę z nieoczywistości świata", zob. taż, *Picturebooki Iwony Chmielewskiej*…, s. 78.

[41] M. Howorus-Czajka, *Wpływ czynników ekonomicznych*…, s. 38.

[42] Tamże.

[43] I. Chmielewska, *Oczy*…, s. [54–70].

[44] Zob. M. Baszewska, *Picturebooki Iwony Chmielewskiej*…, s. 78.

kodów kulturowych znanych dorosłym. W jednym z wywiadów Chmielewska mówi o swoich książkach:

> Staram się zawsze tak budować swoje książki, żeby były książkami dla ludzi, a nie książkami dla dzieci. Jeśli opowiada się prostymi słowami i jednoczesnym obrazem, używając do tego prostych metafor, to można mówić nawet małym dzieciom o najtrudniejszych sprawach. Poza tym zawsze przyświeca mi myśl, że książka będzie dopełniana przez odbiorców na różnym etapie rozwoju świadomości ich własnymi koncepcjami, dlatego staram się robić książki otwarte. I raczej zadawać pytania, a nie formułować kategoryczne odpowiedzi[45].

Spinającą je klamrą jest zawsze wynikający z mądrości i wrażliwości autorki ciekawy pomysł konstrukcyjny i kategoria piękna cechująca każdą z nich.

Idea and Beauty in Iwona Chmielewska's Picturebooks

Abstract

A few years ago Iwona Chmielewska, Torunian artist and creator of the picturebooks could speak that the hardest thing is to be a Prophet in his own country. She was the author much more known on the publishing market in South Korea than in Poland. However, her books gradually accustom Polish publishers and readers to their ineptitude, ingenuity, poetry and creativity. An article is a short analysis of the selected (including unpublished yet in Poland) books by Chmielewska for creative workshop of their author: ideas for an intriguing content, poetic image and the specific architecture of the whole picturebook as artifact.

Key words: Iwona Chmielewska, picturebook, illustrated book, book for children

Alina Brzuska-Kępa – absolwentka filologii polskiej w Uniwersytecie Łódzkim. Adiunkt w Katedrze Informatologii i Bibliologii UŁ. W pracach badawczych łączy wykształcenie literaturoznawcze z pasją bibliologiczną, skupiając się na zagadnieniach książki i literatury dla dzieci, książki ilustrowanej oraz biblioterapii.

[45] *Książki dla ludzi, a nie dla dzieci – wywiad z Iwoną Chmielewską...*

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.12

Elżbieta Kruszyńska
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Świat dziewcząt widziany oczami kobiet (dwa przykłady: *Królestwo dziewczynki* Iwony Chmielewskiej i *Pierwsze koty robaczywki* Kariny Bonowicz)

W najnowszej literaturze dla dzieci i młodzieży nie brakuje utworów podejmujących trudne i jeszcze do niedawna pomijane w tego typu pisarstwie tematy tabu[1]. Wśród nich można znaleźć takie, które opisują intymną sferę ludzkiego życia, m.in. inicjację seksualną czy dojrzewanie płciowe[2]. Jak zauważa Jowita Wycisk:

> Ciało, które w tym czasie przykuwa uwagę zmianami wyglądu i funkcjonowania, dostarcza innych doznań dziewczynkom, innych chłopcom. Także znaczenia przypisywane tym zmianom mają u obu płci różny charakter. Zakres podstawowych, biologicznych doświadczeń, które mogą stać się udziałem dziewcząt i chłopców, jest diametralnie różny i można przypuszczać, że u kobiet kategoria ciała jest o wiele mocniej uwikłana psychologicznie niż u mężczyzn[3].

Przy tak delikatnych kwestiach poruszanych zwłaszcza w piśmiennictwie dla niedorosłych wymagane jest od autorów ze strony odbiorców (a także i dorosłych pośredników lektury) niezwykłe wyczucie, takt, mądrość i doświadczenie.

Do współczesnych artystek, które nie boją się trudnych tematów, a jednocześnie prezentują je z wielkim wyczuciem i delikatnością, należy ceniona na całym świecie ilustratorka i pisarka, Iwona Chmielewska. Twórczyni doświadczona, z ugruntowaną pozycją na rynku książki dziecięcej, obsypywana nagrodami za autorskie książki obrazowe, wydawane m.in. w Korei Południowej, Chinach, Japonii,

---

[1] Zob. *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci*, red. B. Sochańska, J. Czechowska, Media Rodzina, Poznań 2012.

[2] Zob. M. Oscarsson, *Mała książka o miesiączce*, przeł. Renata Szeląg, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009; D. Hojer, G. Kvarnstrom, *Wielka księga cipek*, przeł. E. Łuszczak, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010; B. Mądry, M. Mądry, *Chcę być szczęśliwa. Tylko dla dziewczyn*, Wydawnictwo „M", Kraków 2012.

[3] J. Wycisk, *Droga poprzez ciało. Z dziewczynki w kobietę*, [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, Stowarzyszenie Kobiet „Konsola", Poznań 2003, s. 200.

Meksyku, Niemczech i na Tajwanie[4]. Ukończyła grafikę na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Tam mieszka i pracuje. Wykłada książkę autorską na Wydziale Sztuk Pięknych. Jest laureatką wielu międzynarodowych nagród, jedyną polską autorką, która swój fanklub ma w Korei Południowej. Często i chętnie tam wraca, prowadzi zajęcia ze studentami w Seulu, spotyka się z czytelnikami, którzy dzięki niej dowiedzieli się sporo o polskiej kulturze i o historii Torunia. W swoich książkach Chmielewska stawia mądre pytania, ważne dla czytelników w każdym kraju i w każdym wieku. Jej dzieła są inteligentne, wysmakowane, dopracowane graficznie, świetnie zaprojektowane. Opatrzone krótkim, lapidarnym tekstem, wciągają odbiorców do gry z obrazami.

Wydany w 2014 roku picturebook *Królestwo dziewczynki* podejmuje trudną i delikatną problematykę związaną z fizjologicznym dojrzewaniem dziewczynki. Wkraczamy zatem w przestrzeń intymną i prywatną, w której musimy się poruszać z wyjątkowym taktem. Wycisk słusznie spostrzega, że: „Przepaść między cielesnością a światem idei i wartości przyczyniła się do deprecjacji doświadczenia związanego z ciałem, a także do wymazania go z oficjalnego dyskursu”[5]. W związku z tym dojrzewające dziewczynki oprócz doświadczania intensywnych zmian zachodzących we własnym organizmie, muszą wziąć pod uwagę wymogi kulturowe związane z ideałem atrakcyjności.

Na okładce książki Chmielewskiej widzimy koronkowe figi, a w ich centrum to, co zwykle jest ukrywane i wstydliwe, co staje się niejednokrotnie źródłem lęków i obaw: ślad pierwszej miesięcznej krwi. Autorka wychodzi w ten sposób poza popkulturowe wizje, w których krew jest błękitna, a obraz kobiecości łagodny i zgodny ze stereotypowymi standardami. W przeciwieństwie do kultywowanego przez wieki przekonania o nieczystości miesiączkującej kobiety, u Chmielewskiej krew staje się kwitnącym kwiatem, a koronkowe figi – diademem i koroną, czyniącymi w ten sposób z dziewczynki jedyną i niepowtarzalną, ważną osobę – królewnę.

Pojawienie się krwi miesięcznej z jednej strony staje się oznaką dojrzałej kobiecości, budzi dumę i ekscytację, z drugiej, oznacza definitywny koniec dzieciństwa, narzucający wymóg samodzielności i odpowiedzialności. W życiu dziewczynki pojawia się dojmująca bezradność i niemoc wobec zachodzących w ciele procesów, a jednocześnie, wobec sprzecznych przekazów ze strony rodziców, rodzeństwa i rówieśników. Wiąże się to ze wstydem, niepewnością, niepokojem (niejednokrotnie w opinii obiegowej menstruacja bywa sprowadzana do wstydliwego okresu niedyspozycji, czegoś brudnego, nieczystego, co należy skrzętnie ukrywać[6]). Tę dwoistą naturę procesu dojrzewania w niezwykle delikatny sposób przedstawiła

[4] O pisarstwie Iwony Chmielewskiej pisali m.in.: Krystyna Zabawa, Małgorzata Cackowska, Elżbieta Kruszyńska. Zob. także: A. Legierska, *Iwona Chmielewska*. Hasło, [w:] culture.pl/pl/tworca/iwona-chmielewska [dostęp: 20.02.2017]; ryms.pl/autor-szczegoly/21/index/html [dostęp: 20.02.2017]; wytwornia.com/index.php/s/wyniki/k/autor/id/40 [dostęp: 20.02.2017].

[5] J. Wycisk, *Droga poprzez ciało*…, s. 200.

[6] W niektórych kulturach pierwsza miesiączka jest postrzegana jako święto, np. u Aborygenów. Zob. taż, *Droga poprzez ciało*…, s. 201–202.

Chmielewska, próbując poprzez symboliczne obrazy odpowiedzieć na nurtujące młode dziewczęta pytania.

Uchylone na początku książki drzwi rozpoczynają narrację i są zapowiedzią intrygującej historii. Otulona z czułością „śpiąca królewna" za chwilę się obudzi i wyruszy w drogę. Nie będzie to jednak podróż przez góry, lasy, rzeki i morza, jak w opowieściach baśniowych, w których w centrum mamy zwykle chłopięcego bohatera, ale trudna wyprawa w głąb siebie. Zapowiedzią tego, co się wydarzy, jest wysuwająca się zza uchylonych drzwi dłoń, trzymająca kwiat jeszcze w pąku, który, jak słusznie przewidujemy, wkrótce rozkwitnie. Zmiany, jakie nastąpią w życiu bohaterki, spowodują, iż przyłączy się do pochodu babek, matek, córek, wnuczek, prowadzonego przez trzy tańczące Gracje z obrazu Botticellego *Wiosna*[7], zmuszą ją też do zejścia z huśtawki – symbolu beztroskiego dzieciństwa – i wejścia w dorosłość w za dużych butach na wysokich obcasach oraz w zbyt obszernym, nie swoim ubraniu.

Tematem książki Chmielewskiej nie jest, wbrew pozorom, pierwsza miesiączka, lecz szereg zmian i odczuć, które wywołuje. Dziecko-dziewczynka nie wie, co dzieje się z jej ciałem i psychiką, nie wie, dlaczego częściej niż zwykle jest rozdrażniona, dlaczego częściej płacze. U Chmielewskiej czytamy, że jest „obolała jak królewna zatruta jabłkiem w ciemnym, obcym lesie"[8], że jest „zaklęta w żabę"[9], że „jej serce stawało się lodowate jak u Królowej Śniegu"[10], że rzucono na nią klątwę, że otaczają ją wulkany, a w końcu, że pilnuje jej smok, którego nienawidzi. Czas, w którym dziewczynka rozwija się, może być piękny, lecz bywa też bolesny, pełen osobistych i publicznych konfrontacji, nabierania pokory wobec własnej fizyczności, a równocześnie fascynacji możliwościami oddziaływania rozkwitającego ciała. Ten wewnętrznie sprzeczny etap kobiecej egzystencji otwiera przed nią realną możliwość niesienia życia i świadomość jego kruchości.

Książka Chmielewskiej w mistrzowski sposób łączy sferę osobistą, intymną ze sferą publiczną, społeczną, w której przychodzi nam się rozwijać i żyć. Bohaterce podczas podróży towarzyszą baśniowe, mitologiczne i kulturowe motywy, postaci i akcesoria: czerwone jagody, wilk, jabłko, ciemny las, żabie odnóża, lustro, ziarno grochu, odcięty warkocz, smok, czerwona szminka[11]. Te liczne symbole przywołane w *Królestwie dziewczynki* nie stanowią jedynie dekoracyjnego tła, lecz

[7] Por. S. Botticelli, *Wiosna*, ok. 1470–1482, Galeria Uffizi we Florencji; https://pl.wikipedia.org/wiki/Wiosna_(obraz_Sandra_Botticellego), [dostęp: 20.02.2017].

[8] I. Chmielewska, *Królestwo dziewczynki*, Entliczek, Warszawa 2014, s. [15].

[9] Tamże, s. [16].

[10] Tamże, s. [20].

[11] Por. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśn*i, przeł. D. Danek, t. 1–2, PIW, Warszawa 1985; A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Kraków 1992; I. Symonowicz-Jabłońska, *Baśniowość w kulturze popularnej jako wyzwanie edukacyjn*e, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011; E. Zawadzka, A. Rawa-Kochanowska, *Magiczny świat baśni i bajek. Metafory i symbole w procesie wspomagania dziecka w rozwoju*, Wydawnictwo Difin, Warszawa 2015; I. Berkenbusch-Erbe, *Baśnie w analitycznej praktyce* wykład na konferencji Polskiego Towarzystwa Psychoanalizy Jungowskiej, 03.03.2013 r., Kraków; analizajungowska.pl/basnie-mity-aktywna-wyobraznia/basnie-w-analitycznej-praktyce-dr-irene-berkenbusch-erbe [dostęp: 20.02.2017].

współuczestniczą w rozgrywającym się spektaklu, w wyprawie dziewczynki ku dojrzałości. Chociaż zmiany w życiu człowieka na ogół nie należą do łatwych i zwykle boimy się ich, często okazują się zmianami na lepsze. Tak jest też w przypadku bohaterki picturebooka Chmielewskiej – proces dojrzewania jest dla niej jedną z najtrudniejszych zmian w życiu, sztormem, burzą z piorunami, podczas której pozornie trudno mieć nadzieję na słońce.

Królestwo dziewczynki próbuje też odpowiedzieć na pytanie: jak poruszać się po królestwie własnej i czyjejś kobiecości. Chmielewska, podobnie jak w innych książkach, posłużyła się tu pastelową paletą barw, głównie utrzymaną w tonacji perłowego różu i ecrú. Ta wizualna delikatność i ulotność jest jednak pozorna, skrywa lub może stara się ujarzmić szalejące demony dojrzewania. Zanim młoda kobieta będzie mogła swobodnie przechadzać się w szpilkach, musi przejść etap niedopasowanych butów i zbyt obszernego płaszcza, etap nieprzystosowania i odczuwanego w związku z nim, nierzadko publicznego, upokorzenia.

„*Królestwo dziewczynki* to książka wymagająca intymności. Ale Chmielewska to autorka, która nauczyła nas już, że jej twórczość, choć ma ogromną moc wyzwalania emocji, jest w równym stopniu intelektualna”[12]. Budowana z precyzją, piękna, subtelna, hipnotyzująca momentami opowieść stawia przed odbiorcami szereg pytań o kształt kobiecości, będąc jednocześnie jej afirmacją. Krystyna Lipka-Sztarbałło stwierdziła, iż jest to:

> […] bezprecedensowa alternatywa dla Czerwonego Kapturka. Żyjemy w tak mało zaprzyjaźnionej z kobietą rzeczywistości, że nikt nie chce pamiętać, kim jest Czerwony Kapturek (czerwony kapturek!!!!!). Już kobieta a jeszcze dziecko. Kłopot! I kogo może spotkać? Kłopot! Albo... albo.... Ach te wilki. *Królestwo dziewczynki* daje nam wszystkim szansę, zwłaszcza ojcom przybliżając ten trudny moment w rodzinie. Dzięki niej może nie zabraknie rozmowy na czas. Bardzo ważna społecznie książka. A jej uroda – jak to zwykle u Iwony – niezwykła[13].

Tematykę dziewczęcego dojrzewania można przedstawić także w zupełnie inny sposób, trywializując ją i ukazując w krzywym zwierciadle, z lekką kpiną i humorem. W takiej stylistyce utrzymana jest powieść innej współczesnej toruńskiej pisarki – Kariny Bonowicz. Na okładce książki tej młodej, dopiero rozpoczynającej swoją przygodę z pisarstwem autorki, możemy przeczytać: „Kobieta pisząca. Aktorsko niespełniona. Muzycznie wykluczona. Uzależniona od kawy, coca-coli i Latającego Cyrku Monty Pythona”[14]. Dziennikarka i scenarzystka, która na podstawie własnej książki napisała scenariusz do filmu, który kupił Juliusz Machulski.

Główną bohaterką powieści Bonowicz jest Ida Werner. Właśnie skończyła studia polonistyczne i czuje się trochę tak, jakby „urwała się z choinki”. Tym bardziej że jej plany związane z doktoratem i pisaniem rozprawy dotyczącej serii Joanne

---

[12] K. Lipka-Sztarbałło, *Królestwo dziewczynki. Iwona Chmielewska, wydawnictwo Entliczek 2014.* [recenzja]. 29.11.2014. pozarozkladem.blogspot.com/2014/11/krolestwo-dziewczynki.html [dostęp: 20.02.2017].

[13] Tamże.

[14] K. Bonowicz, *Pierwsze koty robaczywki*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2013, s. 4 (okładka).

K. Rowling o Harrym Potterze w kontekście paraliteratury i młodzieżowej powieści inicjacyjnej nie dochodzą do skutku i trafia z powrotem do szkoły średniej. Nie w roli uczennicy jednak, lecz nauczycielki. Ida jest dość nietypową nauczycielką, ma specyficzne poczucie humoru, jak sama twierdzi – jest uzależniona od kofeiny w postaci kawy i coca-coli, uwielbia słodycze, fast-foody i popkulturę, kocha literaturę fantasy i gra w Diablo. Dzięki tym niestandardowym cechom znacznie łatwiej porozumiewa się ze swoimi uczniami niż jej starsze koleżanki.

Ida to pod pewnymi względami antybohaterka – nie jest olśniewająco piękna, nie robi zawrotnej kariery i przede wszystkim idzie pod prąd, zwłaszcza w kwestii sposobu nauczania, sprowadzającego się do karmienia młodych umysłów tak oczywistymi prawdami, jak to, że Słowacki wielkim poetą był. Metody nauczania Idy nie należą do standardowych, czego przykładem jest opowieść na lekcji polskiego o freestylowym pojedynku na improwizacje pomiędzy Mickiewiczem a Słowackim.

Autorka powieści *Pierwsze koty robaczywki* raczy czytelnika sporą dawką dobrego humoru i dystansu do świata – dystansu pozwalającego spojrzeć na pewne absurdalne, „kafkowskie" sytuacje z nieco innej perspektywy, oswoić je i uczynić możliwymi do zniesienia. Książka Bonowicz zawiera mnóstwo celnych uwag na temat naszego systemu edukacji, produkującego sfrustrowanych uczniów i zgorzkniałych nauczycieli[15]. Na tym tle autorka prezentuje galerię barwnych, oryginalnych postaci. Dzięki wnikliwym obserwacjom przedstawia odbiorcy problemy – jak sama mówi – hormonalnie rozbuchanych nastolatków. Młodzież widzimy oczami młodej nauczycielki (której pierwowzorem jest sama autorka[16]): grupa nastolatków jawi się jako „banda pseudointelektualistów, którym się wydaje, że można się nauczyć być Moniką Olejnik w czterdzieści pięć minut"[17] oraz jako „rzędy markowych kurtek, emo grzywek, dredów, landrynkowych T-shirtów, metalowych śrubek wkręconych w uszy etc."[18], pieszczotliwie nazywana „smarkaterią".

Grono dziewcząt reprezentują dwie skrajnie odmienne nastolatki: Kama („z dziewięcioma kolczykami w uszach, podkolanówkami w czarno-białe paski i feministycznym wyrazem twarzy"[19]) oraz Monika, a właściwie Monia („Mam wszystko w duuu...żym poważaniu Zaworska"[20]). Pierwsza jest dziewczyną niezwykle śmiałą, przebojową, by nie rzec – pyskatą. Odważnie wyraża własne zdanie, jest bezkompromisowa i bezpośrednia. To wielbicielka twórczości Kazimiery Szczuki i Manueli Gretkowskiej (głównie czyta *Namiętnik*), która uważa, że „na liście lektur jest za

[15] Znakomity obraz szkoły prezentowali w swoich powieściach dla dzieci i młodzieży m.in. Wiktor Gomulicki, Kornel Makuszyński, Edmund Niziurski czy Rafał Kosik.

[16] Zob. wywiad z autorką: KM, *„Pierwsze koty robaczywki" toruńianki Kariny Bonowicz już w księgarniach*, 15.01.2013. http://www.pomorska.pl/wiadomosci/torun/art/7326613,pierwsze-koty-robaczywki-torunianki-kariny-bonowicz-juz-w-ksiegarniach,id,t.html [dostęp: 20.02.2017].

[17] K. Bonowicz, *Pierwsze koty…*, s. 16.

[18] Tamże, s. 17.

[19] Tamże, s. 20.

[20] Tamże, s. 95.

mało kobiet, zwłaszcza tych, które wyrwały się z poddańczych okowów patriarchatu"[21], mężczyzn zaś postrzega jako mięczaków.

Druga to przedstawicielka dziewcząt, które postanowiły bezboleśnie przejść przez szkołę średnią, dlatego umilają sobie, jak tylko mogą, czas w niej spędzany, m.in. poprawianiem makijażu czy czytaniem artykułów na temat udanego flirtu. Nie mają, niestety, nic mądrego do powiedzenia (oto opinie Idy na temat Moni Zaworskiej: „Gdyby głupotę dało się sprzedawać na kilogramy, w zasadzie mogłaby kupić całą szkołę"[22], „Monia Zaworska wypowiadała kosmiczne bzdury tak pewnym głosem, jakby przez zupełne nieporozumienie – mimo trzech fakultetów i tytułu doktora honoris causa uniwersytetu w Honolulu – wciąż musiała być w drugiej klasie liceum"[23]), za to wiedzą doskonale, jak seksownie wyglądać przy pomocy wystających ze spodni stringów, a także jaką i za ile kupić sukienkę na studniówkę[24].

Pierwszoosobową narrację powieści przeplatają wypowiedzi na blogu „Sfochowanej". Rozmowy młodych ludzi dotyczą przeróżnych spraw. Począwszy od przymusu noszenia szkolnych identyfikatorów, przez zachwyty dziewcząt nad nowymi nauczycielami („Gorące ciacho"[25]), dociekanie, czy biust chemiczki jest naturalny, czy sztuczny, komentarze dotyczące „migdalących się" jawnie na korytarzu szkolnym zakochanych par, po pytania związane z aktywnością seksualną (jednym z postanowień noworocznych nastolatki jest obietnica utraty cnoty). Dyskusja dziewcząt dotyczy także kwestii miesiączki, lecz jedynie w aspekcie możliwości niećwiczenia na lekcjach wychowania fizycznego. W konkluzji pojawia się dość stereotypowy komentarz dotyczący „tych dni": „Kobieta, niestety, nie jest niedysponowana tylko raz w miesiącu przez jeden dzień. [...]. I wierzcie mi na słowo, każda z nas chciałaby, żeby był to tylko jeden dzień w miesiącu. Albo nawet w roku. Albo jeden dzień w całym życiu"[26].

Czas stawania się kobietą potraktowała zatem autorka dość stereotypowo – np. miesiączka kojarzy się bohaterkom (w przeciwieństwie do konotacji wynikających z tekstu Chmielewskiej) wyłącznie z czymś przykrym i bolesnym. W okresie dojrzewania ważniejsza okazuje się powierzchowność i kontakty seksualne. Bohaterki książki Bonowicz traktują menstruację jako przykry, nieunikniony i z konieczności tolerowany element swojego życia. Dla nich o prawdziwej kobiecości decydują jędrne pośladki, duże i efektownie eksponowane piersi, wydepilowane, gładkie ciało oraz wszelkie inne zabiegi upiększające. Nie zdają sobie sprawy, że są to działania powierzchowne i pozornie przybliżające je do kobiecej dojrzałości, dające złudne poczucie wpływu na własne życie i tym samym niezbliżające ich do prawdy o sobie. Tymczasem to właśnie konfrontacja z cielesnością, z bolesną stroną dojrzewania może doprowadzić dziewczęta do odnalezienia własnej tożsamości.

---

[21] Tamże, s. 44.

[22] Tamże, s. 96.

[23] Tamże, s. 224.

[24] Ten sam typ charakterologiczny reprezentuje inna bohaterka powieści Bonowicz – Klaudia „Nakładam sobie makijaż łopatą", s. 328.

[25] K. Bonowicz, *Pierwsze koty...*, s. 163.

[26] Tamże, s. 309.

Obie toruńskie autorki zaprezentowały w swoich książkach trudy związane z okresem dojrzewania. Każda przedstawiła je w inny sposób: Chmielewska podeszła do wybranego zagadnienia poważnie, ujmując je w poetycką, baśniową formę, okraszoną subtelnymi metaforami i bogatą symboliką, Bonowicz zaś – dość pobieżnie, stereotypowo i z przymrużeniem oka potraktowała ważne sprawy współczesnych nastolatek, przedstawiła problematykę „buzujących hormonów" dosłownie, momentami dosadnie, ale w lekkiej, niezobowiązującej formie. I choć wybór książki, jak zawsze, należy do czytelnika, to w odkrywaniu piękna, wartości i siły płynącej z własnego ciała, własnej kobiecości, powinna pomóc każdej dziewczynce mądra, dojrzała i doświadczona przewodniczka.

The World of Girls Seen Through the Women Eyes on the Two Examples: *Królestwo dziewczynki* Iwony Chmielewskiej and *Pierwsze koty robaczywki* Kariny Bonowicz

Abstract

Thie article presents two works writen for young people, that is drawing out the subject of girls adolescence. The former is the picture book by Iwona Chmielewska *Królestwo dziewczynki*. Authoress tries to show within it how to cope with changes and emotions due to the passage from children's world to kingdom of femininity. The latter is *Pierwsze koty robaczywki* by Karina Bonowicz, that shows in light and humorous way pitfalls of adolescent teenager. It appeared that only confrontation with carnality and pubescence can lead young girls to finding their own identity.

Key words: pubescence, period, carnality, Iwona Chmielewska, Karina Bonowicz

Elżbieta Kruszyńska – doktor habilitowany, adiunkt w Zakładzie Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się literaturą dla dzieci i młodzieży. W szczególności powieściami pensjonarskimi powstałymi w dwudziestoleciu międzywojennym (*Dydaktyczny charakter powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, 2009), a także współczesnym pisarstwem dla najmłodszych odbiorców, antropologią literatury oraz dydaktyką nauczania języka polskiego w szkole podstawowej i ponadgimnazjalnej. Współpracuje z różnymi ośrodkami kulturalnymi i edukacyjnymi w Polsce. Prezes Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza Oddział Toruń oraz członek Polskiej Sekcji IBBY.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.13

Anna Boguszewska
UMCS Lublin

Twórcza działalność na rzecz książki dla dzieci Krystyny Lipki-Sztarbałły

Wstęp

Zamierzeniem niniejszego opracowania jest zaprezentowanie twórczości w obrębie książki dziecięcej polskiej artystki, ilustratorki działającej współcześnie – Krystyny Lipki-Sztarbałły. Zilustrowała ona wiele utworów literackich. Brała udział w pracach nad szatą graficzną podręczników dla najmłodszych uczniów, projektowała książki autorskie o charakterze obrazkowym. W jej twórczy życiorys wpisuje się, oprócz projektów artystycznych książek adresowanych do młodego odbiorcy, działalność animacyjna na rzecz kultury książki. Ta działalność ma wyjątkowe znaczenie. Lipka-Sztarbałło ilustrowanie książek podejmuje w okresie, kiedy znakomite przejawy ,,polskiej szkoły ilustracji'' oraz wyodrębniającej się z niej ,,polskiej szkoły książki obrazkowej'' zastępuje inna rzeczywistość. Na rynku wydawniczym nadal oddaje swój talent i siły twórcze wielu znakomitych artystów grafików, jednak efekt niweczy najczęściej niska jakość poligraficzna[1]. Schyłek XX wieku naznaczony kryzysem gospodarczym wpływającym na obniżenie poziomu poligraficznego, edytorskiego i artystycznego książki adresowanej do dzieci przeniósł się w nowe tysiąclecie.

Do odrodzenia i uzyskania dawnej wysokiej pozycji ilustracji w książce dla najmłodszych czytelników przyczynia się w bardzo istoty sposób prezentowana bohaterka. Bogate dokonania Lipki-Sztarbałły mają potwierdzenie w dokumentach rozproszonych (są to katalogi wystaw, różnorodne druki ulotne, informacje na stronach internetowych instytucji kultury i portali społecznościowych). Działalność artystki, wpisując się w historię polskich sukcesów w zakresie formy książki, zasługuje na prezentację. Dotyczy animacji polskiej książki dziecięcej w kilkunastu ostatnich latach. Obrano metodę monograficzną jako najodpowiedniejszą dla podjęcia

[1] Zob. A. Boguszewska, *Ilustracja i ilustratorzy lektur dla uczniów w młodszym wieku szkolnym w Polsce w latach 1944–1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, Lublin 2013; A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2009; *Polska Szkoła Ilustracji*, *1960–1980*, XV Spotkania Targowe – Książka dla Dzieci, Młodzieży i Rodziców, Wystawa z cyklu Mistrzowie Ilustracji, Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu 2016; M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna, *Look! Polish Picturebook!,* Baltic Sea Cultural Centre, Gdańsk 2016.

swoistej diagnozy działalności wybranej artystki[2]. Wykorzystano technikę analizy dokumentu oraz wywiadu[3].

Droga artystyczna Krystyny Lipki-Sztarbałły do książki ilustrowanej

Krystyna Lipka-Sztarbałło urodziła się Warszawie i tam w latach 1967–1974 studiowała na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych. Po uzyskaniu dyplomu zajmowała się projektowaniem architektonicznym, scenografią i wystawiennictwem. Potem przyszedł czas projektowania mody i grafiki użytkowej. Artystka wspomina:

> Pracowałam jako wystawiennik, projektant mody, scenograf teatralny i kostiumolog. Nagle okazało się, że wszystkie te dyscypliny spina ilustracja w książce dla dzieci, gdzie jako ilustrator mogę, a nawet muszę być i artystą, i inżynierem, i scenografem, i kostiumologiem, no i bajarzem nade wszystko. Ale tak naprawdę na tę szczególność zwrócił mi uwagę mój syn, jako mały czytelnik[4].

Inspiracja potrzebami własnego dziecka okazała się bardzo silna. Sama w dzieciństwie lubiła rysować i rysowała bardzo dużo. Jej dziecięca sztuka, jak wspomina artystka, była aprobowana przez mamę, mimo że często wychodziła poza papier do rysowania, w sposób osobliwy zmieniając czy zdobiąc wnętrze mieszkania. Dla Lipki-Sztarbałły od dziecka ważna była książka. Pamięta jak silne wrażenie robiły na niej książki ilustrowane przez Franciszkę Themerson. Jak bardzo fascynowały ją ilustracje wykonane przez znakomitych Bożenę Truchanowską i Wiesława Majchrzaka. Nie przewidywała jednak, że w przyszłości ilustratorstwo stanie się jej główną działalnością twórczą[5].

W 1989 roku na Międzynarodowym Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu ilustracje do *Pinokia* Carlo Collodiego Lipki-Sztarbałły uzyskały główną nagrodę. Ilustracje te nie zostały niestety opublikowane, jednak zapoczątkowały zaistnienie artystki jako ilustratorki książki dla młodych oraz wieloletnią wierność artystki sztuce książki.

Również w roku 1989 ukazały się pierwsze wydania książek zilustrowanych przez artystkę. Były to *Grzyby* oraz *Kaczki* Jana Brzechwy. Następnie ukazały się *Bajka o królu Balearym* (Barbara Honkisz, 1991), *Na krzywej wieży,* Wiery Badalskiej i *Stefek Burczymucha* Marii Konopnickiej (1992). W kolejnym roku *Księga domu. Wybór wierszy rodzinnych* w wyborze Anny Onichimowskiej i Ewy Prządki, *Gdy zapadnie noc* Tadeusza Kubiaka, *Szelmostwa Lisa Witalisa* Jana Brzechwy. Autorka najczęściej wykorzystywała technikę rysunku odręcznego kredką, pastelami. Jej

---

[2] Zob. M. Guziuk-Tkacz, *Badania diagnostyczne w pedagogice i psychopedagogice*, Wydawnictwo Akademickie „Żak",Warszawa 2011, s. 205.

[3] Por. M. Łobocki, *Metody i techniki badan pedagogicznych,* Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 2006, s. 303 i nast.

[4] Wywiad z Krystyną Lipką-Sztarbałłą przeprowadzony przez Jakuba Jakubowskiego (2006), w posiadaniu autora (niepublikowany).

[5] Na podstawie wywiadów i rozmów przeprowadzonych przez Annę Boguszewską w latach 2002–2016.

Il. 1. Niepublikowana ilustracja do *Pinokia* C. Collodiego autorstwa Krystyny Lipki-Sztarbałły (1989)

ilustracje cechuje konsekwencja w prowadzeniu założenia formalnego w całości projektu. Często są to subtelne złożenia barwne, tworzące wyważony koloryt całości, harmonijne, choć niejednolite w barwie, wzbogacone kontrastem temperaturowym i fakturalnym. Publikacja ilustracji w wymienionych pozycjach książkowych utrwaliła pozycję Lipki-Sztarbałły na rynku wydawniczym.

Książki ilustrowane Krystyny Lipki-Sztarbałły i jej sukcesy

W 1997 roku ukazała się kolejna książka zilustrowana przez K. Lipkę-Sztarbałłę *Dawno, dawno temu* (Alan Alexander Milne), a w roku 1998 *Przygody Sindbada Żeglarza* (Bolesław Leśmian). W roku 1999 zostały wydane ilustracje niezwykłe, pełne delikatności kolorystycznej, liryzmu i baśniowości do *Dzikich łabędzi* i *Małej Syreny* Hansa Christiana Andersena. Lipka-Sztarbałło również w 1998 roku zaprojektowała okładki do trzytomowego cyklu *Pożyczalskich* (Mary Norton).

Od roku 1990 Lipka-Sztarbałło pracowała nad ilustracjami książek edukacyjnych oraz podręczników szkolnych przeznaczonych do pierwszych lat nauczania. Jako pierwszy powstał poradnik pt. *Mamo, tato, ćwiczmy razem!* (Bożena Borys) oraz *Domowe zabawy logopedyczne* (Małgorzata Dembińska). Opracowywanie podręczników kieruje się wieloma szczególnymi prawidłami. To wielka odpowiedzialność artysty grafika. Artystka, znając potrzeby i możliwości percepcyjne dziecka, dostosowywała formę wizualną ilustracji podręcznika, tak aby wiodła i stymulowała ucznia. Współpracowała przy projektowaniu wielu podręczników dla uczniów w wieku wczesnoszkolnym. W roku 1995 powstały: *Bajka o Piosence i nutkach. Muzyka dla najmłodszych* (Lidia Bajkowska), *Mój pierwszy elementarz. Zeszyt ćwiczeń*

(z. 1. Anna Czochra, Irena Tarkowska), *Mój pierwszy elementarz. Zeszyt ćwiczeń* (z. 2. A. Czochra, I. Tarkowska), w 1996 *Mój pierwszy elementarz. Wycinanka* (A. Czochra, I. Tarkowska, Joanna Straburzyńska), *Nasze środowisko. Podręcznik dla klasy 1 szkoły podstawowej* (Wojciech Dziabaszewski), *Nasze środowisko. Podręcznik dla klasy 2 szkoły podstawowej* (W. Dziabaszewski) a w 1997 roku *Słowa i świat. Zeszyt ćwiczeń dla klasy szóstej szkoły podstawowej* (Maria Nagajowa). W roku 2000 powstał, z myślą o dziecku przedszkolnym, bardzo ważny podręcznik *ABC sześciolatka. Przygotowanie do czytania* (cz. 2) oraz *Zaczynam czytać* (Anna Łada-Grodzicka).

Wyjątkowym sukcesem otwierającym granice kraju okazało się zilustrowanie książki Anny Onichimowskiej *Sen, który odszedł* wydanej przez wydawnictwo Ezop. Opracowanie to w charakterystyczny dla artystki sposób posługuje się narracją kolorem, tworząc swoistą poświatę nastroju silnie oddziaływającą na emocje odbiorcy. Ilustratorka została nagrodzona Plakietą na bardzo ważnym w świecie sztuki książki Biennale Ilustracji w Bratysławie (BIB) w 2001 roku[6]. Polska była wówczas reprezentowana przez szesnastu ilustratorów młodszego i najmłodszego pokolenia[7]. Laureatka brała udział we wcześniejszych edycjach tego prestiżowego przeglądu konkursowego książki dla dzieci. Artystka zdobywała doświadczenie na bratysławskim biennale już w 1993 i 1995 roku. W roku 1999 była zaproszona do udziału w Międzynarodowym Sympozjum Naukowym towarzyszącym bratysławskiemu biennale.

Artystka surowo ocenia swoją pracę, stawiając sobie bardzo wysokie wymagania. Wspomina:

> Mam pewien sentyment *do Snu, który odszedł,* czyli ilustracji, które znalazły łaskawość u jurorów w Bratysławie, ale nie znaczy to, że z całej książki jestem zadowolona. Nie oglądam jej zbyt często. W ogóle niezbyt często wracam do swoich ilustracji. Oglądam je wtedy, kiedy dostaję konkretne zlecenie, które, jak mi się zdaje, jest kontynuacją czegoś, co robiłam wcześniej. Wracam wtedy do własnych prac, aby przypomnieć sobie, za co je znielubiłam. Zwykle postrzegam wykonane ilustracje bardziej jako prace niedokończone, wymagające zmian i poprawek, niż jako powód do satysfakcji. Ilustracja jest dla mnie cenna, będąc przygodą. Przygodą jest ta, którą właśnie robię. Po skończeniu, przygodą być już nie może[8].

Słowa te zaświadczają o sposobie pracy opartym na myśleniu koncepcyjnym oraz wyjątkowej, analitycznej refleksyjności nad realizowanymi projektami. Artystka przyznaje, że bratysławskie laury miały kluczowe znaczenie w podejmowaniu dalszych działań: „BIB pobudziło we mnie apetyt na książkową ilustrację nie

[6] Biennale Ilustracji w Bratysławie w stolicy Słowacji to międzynarodowy, o charakterze konkursowym przegląd oryginałów ilustracji książkowych dla dzieci i ich publikacji, odbywający się, regularnie, co dwa lata każdego nieparzystego roku – od jesieni 1967. Jest to uroczystość istotna, silnie oddziaływająca na wydawców i odbiorców książki w całym świecie, spełnia kluczową rolę w międzynarodowej promocji książki dziecięcej.

[7] Małgorzatę Bieńkowską, Marię Ekier, Lidię Gałażewską-Dańko, Aleksandrę Kucharską-Cybuch, Grażkę Lange, Weronikę Naszarkowską-Mułtanowską, Pawła Pawlaka, Ewę Poklewską-Koziełłę, Joannę Siedlaczek, Annę Skurpską-Ekes, Mariusza Stawarskiego, Małgorzatę Strzałkowską, Elżbietę Wasiuczyńską, Teresę Wilbik, Annę Wielbut i Agnieszkę Żelewską.

[8] Wywiad z Krystyną Lipką-Sztarbałłą przeprowadzony przez Jakuba Jakubowskiego…

do zaspokojenia. To po pierwsze. Po drugie rozpędziło moją wyobraźnię. No i po trzecie – nauczyło, że ilustrowanie książek dla dzieci to profesja ponadnarodowa"[9]. Koronkowe w swej tkance analizy, znakomicie trafne, stanowią rys charakterystyczny dla autorki.

Ilustracje do *Snu, który odszedł* przyniosło ich autorce również inne nagrody i uznanie. Była to nagroda Polskiej Sekcji IBBY (PS IBBY), wyróżnienie w konkursie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książki (PTWK), Najpiękniejsze Książki Roku oraz wpis na Międzynarodową Honorową Listę IBBY.

Ilustracje i opracowanie graficzne do kolejnego tekstu Onichimowskiej *Żółta zasypianka* również przyniosły sukcesy. Drugą nagrodę w konkursie zorganizowanym w Warszawie Pro Bolonia 2002 oraz wyróżnienie w konkursie PS IBBY Książka Roku (2005).

W 2004 roku Lipka-Sztarbałło otrzymała kolejne wyróżnienie za ilustracje w konkursie PTWK Najpiękniejsze Książki Roku. Nagrodzone zostały ilustracje wykonane do opowiadania Liliany Bardijewskiej *Moje – nie moje*.

Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne wydało w roku 2004 wiersz Danuty Wawiłow *Nie wiem kto* z ilustracjami Lipki-Sztarbałły. Ta niewielka, broszurowo wydana książeczka przyniosła pasmo nagród. Należą do nich wyróżnienia w konkursach: PS IBBY Książka Roku (2004), PTWK Najpiękniejsze Książki Roku (2005) oraz Świat Przyjazny Dziecku (2005). Jak wynika z przytoczonych analiz, każdy rok przynosił uhonorowanie projektu artystki. Faktycznie jest to publikacja wyjątkowa. Niewielki format zbliżony do kwadratu, w wydaniu broszurowym silnie przemawia do odbiorcy stylistyką wykorzystującą fakturę druku, układu typograficznego zastosowanego w strukturze ilustracji. Oszczędność koloru zredukowana do neutralnej gamy potęguje graficzne oddziaływanie, balansujące na granicy znaku plastycznego. Kondensacja przesłania niemal symbolicznego z minimalizacją środków artystycznych prezentuje jednakże bogactwo czarno-białego tworzywa. Nieznacznie poszerzono projekt o niuanse temperaturowe, przerywane znaczącymi opozycjami barwnymi. To mistrzowska realizacja.

W 2006 roku książka Beaty Ostrowickiej *A ja tak nie chcę* wydana przez wydawnictwo Literatura, uzyskała miano Bestsellerka Roku. Książkę Marii Mariańskiej-Czernik *Nic* zilustrowaną przez Lipkę-Sztarbałłę wyróżniono w konkursie Książka Roku PS IBBY (2008) oraz uhonorowano III nagrodą w konkursie Haliny Skrobiszewskiej. Znaczącym wyróżnieniem był również wpis na Listę Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie (2010).

W roku 2012 dokonania ilustratorskie Lipki-Sztarbałły zostały docenione przyznaniem jej Medalu PS IBBY. To zaszczytne wyróżnienie przyznawane jest najwybitniejszym polskim autorom i ilustratorom książek dla młodego czytelnika. Medale PS IBBY przyznawane są od 2000 roku[10]. Ich laureatami w zakresie ilustracji są tak wybitni twórcy, jak: Olga Siemaszko, Józef Wilkoń, Janusz Stanny, Bohdan Butenko, Adam Kilian, Elżbieta Gaudasińska, Teresa Wilbik, Elżbieta i Marian Murawscy,

[9] Tamże.

[10] Zob. A. Boguszewska, *Medale polskiej sekcji IBBY dla ilustratorów książek dla dzieci*, [w:] *Edukacyjny, terapeutyczny aspekt sztuki*, red. A.M. Żukowska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, s. 145–168.

Maria Ekier, Andrzej Stumiłło, Stasys Eidigrevičius. Do tego grona dołączyła Lipka-Sztarbałło. W kolejnych latach uhonorowano Bożenę Truchanowską, Marię Uszacką a w roku 2016 Krystynę Michałowską.

Liczne sukcesy artystki skłaniają do zastanowienia się, w jaki sposób przebiega jej praca nad szatą graficzną książki. Watro powołać się na autorski opis z 2006 roku:

> Od momentu przeczytania, tekst jest mój […]. Próbuję rozszyfrować jego wewnętrzny rytm, rytm który później pomoże połączyć tok narracji literackiej z narracją plastyczną w jedną, nawzajem uzupełniającą się, całość. Ważne, aby ilustracje namawiały do przygody z wyobraźnią równie intensywnie jak tekst. Wpierw rodzi się inżynieryjny zarys książki i następuje pierwsza konfrontacja wyobrażeń pisarza i ilustratora. Czasem pisarza udaje się zaskoczyć. Bywa, że pozytywnie. Zdarza się, że po wspólnym czytaniu tekstu już podzielonego, autor postanawia dokonać pewnych skrótów. Czasem do takiego wniosku niestety dochodzi również wydawca. Nie chce tak opracowanej książki – zbyt obszernej, zbyt kosztownej. Ale bywa i tak, że właśnie ilustracje przekonują do zmiany kalkulacji kosztów produkcji książki, na korzyść standardu edycji. Konfrontacja pisarza i ilustratora zabawnie ujawnia odmienność postrzegania świata obydwu twórców. Mozolne ustawianie tekstu od sceny do sceny pozwala wyłuskać niezwykłości, które czasem kreuje słowo, a czasem obraz. Dla mnie kreowanie książki to współtworzenie, a dialog między pisarzem a ilustratorem przypominający czasem kłótnię, a czasem zabawę w chowanego, zawsze jest konstruktywny[11].

Dla pełniejszego obrazu tworzenia wizualnej warstwy książki warto przytoczyć wypowiedź Lipki-Sztarbałły z roku 2012 dotyczącą procesu tworzenia ilustracji i świadomości wyjątkowości odbiorcy, jakim jest dziecko:

> Jestem stylistycznym włóczykijem, ale ołówek zderzony z innymi szarościami zawsze cieszy mnie od nowa. Sympatie estetyczne powodują, że trudno się od siebie oderwać. To ograniczenie może być zbawienne, ale częściej przeszkadza osiągnąć satysfakcjonujące rozwiązanie. Nad książką pracuję długo. Trzymając tekst, muszę odpowiedzieć na kilka pytań – czy chcę opowiedzieć dziecku tę historię, a jeżeli tak, to dlaczego? Potem szkice, szkice, szkice… Nigdy bym z tej fazy nie wychodziła, gdyby nie zobowiązanie wobec wydawcy. Wraz z zaawansowaniem pracy narasta poczucie porażki. Trzeba z nim walczyć na równi z uciekającym czasem. Zaakceptowanych kompromisów nigdy nie można być pewnym. Kończąc, mam poczucie, że chciałbym zacząć od nowa[12].

Z tej wypowiedzi wynika najwyższa świadomość artystyczna i postawa twórcza. Potrzeba ciągłego doświadczania i pokonywania nowych przestrzeni nasyconych rozwiązywaniem plastycznych zagadnień na poziomie najwyższym, pokonywaniem barier, ciągle na nowo, nieskończenie doskonaląc warsztat, z coraz wyższymi oczekiwaniami wobec własnego efektu twórczego.

---

[11] Wywiad z Krystyną Lipką-Sztarbałłą przeprowadzony przez Jakuba Jakubowskiego…

[12] *Krystyna Lipka-Sztarbałło,* PS IBBY, Warszawa 2012 (katalog).

Przykłady książki obrazkowej w twórczości Krystyny Lipki-Sztarbałły

Książka obrazkowa jest szczególnym typem książki ilustrowanej. Jej istotą jest dwuwątkowość przekazu – przez obraz i słowo – zależnego wzajemnie, gdzie obraz całkowicie zastępuje słowa lub wzmacnia ich znaczenie i rozumienie. Wiodący, ikonolingwistyczny charakter książki obrazkowej wyraża się w łączeniu specjalności sztuki użytkowej, takich jak: grafika wydawnicza, typografia i ilustracja, w harmonijną i uzasadnioną formalnie jedność. Książka obrazkowa (picturebook) adresowana do dzieci, rozumiana bywa jako przedmiot artystyczny. Powinien on wyróżniać się profesjonalizmem opracowania edytorskiego i graficznego, gdyż to, co dziecko ogląda, ma niebagatelne znaczenie w oddziaływaniu na jego rozwój, również w zakresie postaw estetycznych. W zamierzeniach poznawczych, wychowawczych i kształcących, książka ma stymulować rozwój dziecka. Dlatego ważne, aby była inspirująca poznawczo, budząca emocje, ciekawość, wpływająca na wyobraźnię i rozwijająca postawę estetyczną. Również problematyka tematyczna książki obrazkowej winna być zróżnicowana. Obejmująca zagadnienia edukacyjne z zakresu świata przyrodniczo-geograficznego jak i kultury. Szczególnie ważne mogą tu być społeczne wątki tematyczne określane jako „trudne", np. choroba, rozbicie rodziny, niepełnosprawność, wojna, śmierć, jak i codzienne, typowe czynności, np. higieniczne, orientacja w otoczeniu[13]. Twórczością w zakresie książki obrazkowej zajmuje się wielu artystów grafików[14]. Twórczość Krystyny Lipki-Sztarbałły wokół książki obrazkowej jest znamienna.

Opracowania graficzne *Snu, który odszedł* oraz *Żółtej zasypianki* kwalifikować można do kategorii książki obrazkowej. Głównym środkiem ekspresji jest tu kolor dozowany subtelnie wszelkimi odcieniami wybranej gamy. W pierwszej z książek jest to harmonia błękitów aż do głębokich granatów, osnuwająca tajemnicą akcję „zawieszoną" we śnie. W drugiej narrację kreuje gama ciepła. Bogactwo barwy urzeka i inspiruje wyobraźnię czytelnika. Całościowe traktowanie utworu

[13] Por. A. Boguszewska, *Edukacja estetyczna dziecka poprzez ilustrację książkową w Polsce*, [w:] *Edukacja artystyczna a potencjał twórczy człowieka*, red. W. Limonit, K. Nielek-Zawadzka, t. 2, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2006, s. 377–387; A. Boguszewska, *Ważne aspekty wychowania estetycznego dziecka przedszkolnego*. *Książka obrazkowa, książka ilustrowana – z tradycji i współczesności,* [w:] *Przestrzeń dziecka i dzieciństwa. Wielość perspektyw i znaczeń*, red. T. Parczewska, Wyd. UMCS, Lublin 2015, s. 49–63; M. Cackowska, *Czym jest książka obrazkowa? O pojmowaniu książki obrazkowej w Polsce,* „Ryms. Kwartalnik o książkach dla dzieci i młodzieży" 2009, nr 6, s. 14–16; M. Cackowska, *O pojęciu i pojmowaniu książki obrazkowej na świecie i w Polsce*, [w:] *Przestrzenie teraźniejszości i ich społeczno-edukacyjne sensy*, red. M. Cackowska, M. Szczepska-Pustkowska i in., Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010, s. 341–355; *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.

[14] Z racji szczupłości miejsca niniejszego opracowania ograniczyć się trzeba do wymienienia krótkiego wyboru nazwisk: Jan Bajtlik, Bohdan Butenko, Iwona Chmielewska, Agnieszka Dudek, Maria Ekier, Piotr Fąfrowicz, Marta Ignerska, Małgorzata Gurowska, Grażka Lange, Aleksandra i Daniel Mizielińscy, Anna Niemierko, Marianna Oklejak, Paweł Pawlak, Elżbieta Wasiuczyńska, Józef Wilkoń, Aleksandra Woldańska-Plocińska, Agnieszka Żelewska i wielu innych artystów.

z konsekwencją formalną to kolejne istotne cechy twórczości Lipki-Sztarbałły obecne w omawianych projektach.

Szczególne miejsce w twórczości Lipki-Sztarbałły zajmują książki obrazkowe o charakterze edukacyjnym. Są to książki autorskie: *Dokąd iść? Mapy mówią do nas* oraz *Łazienkowe pytania.* W pierwszej narracja graficzna sprzyja poznawaniu wiedzy, która podana jest przystępnie i bardzo atrakcyjnie, zarówno w warstwie wizualnej, jak i słownej. Oryginalne rozwiązania plastyczne i komentarz słowny sięga do historii z zachowaniem prawideł chronologii oraz odwołuje się do współczesności. Jednocześnie pokazują one bogactwo i zróżnicowanie wybranych, reprezentatywnych miejsc na świecie. Różnorodność przedstawień i podstawionych aspektów tematu budzi zainteresowanie i decyduje o atrakcyjności poznawczej. Wielość map budowanych ze znanego tworzywa, ale użytego w nowy sposób, tworzą mapy nieba, plany metra, aż do mapy ludzkiego genotypu. Ujmujący jest koloryt książki. Wykorzystanie bogactwa odcieni w obrębie wąskiej kolorystyki, subtelnych tonów brązów, zestawianych z mocnymi kontrastami barw chromatycznych, przeciwieństwa faktur, oraz plamy i kreski budują w ciekawy sposób kolejne strony rozkładowe. *Dokąd iść? Mapy mówią do nas* Lipki-Sztarbałły skonstruowane zostały do poetyckiego tekstu Kim Heekyoung pochodzącej z Korei. Książka zachęca do samodzielności w poszukiwaniu wiedzy. Sprzyja jej systematyzowaniu, rozbudza zainteresowania.

Dokąd iść? Mapy mówią do nas książka wielokrotnie nagrodzona w Korei zyskała tam wyróżnienie Ministerstwa Kultury. Znalazła się na liście stu najpiękniejszych książek świata w czwartej edycji koreańskiego konkursu 4th CJ Picture Book Awards 2011. Edycja niemiecka otrzymała tytuł Książki Miesiąca przyznawany przez Niemiecką Akademię Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej oraz została nominowana do prestiżowej nagrody Deutscher Jugendliteraturpreis w roku 2012. Książka została nagrodzona w 2013 roku w konkursie Muzeum Książki Dziecięcej. Ważnym faktem jest wyróżnienie jej przez jury profesjonalne oraz nominowanie przez jury dziecięce w konkursie Dong Polskiej Sekcji IBBY. *Dokąd iść? Mapy mówią do nas* znalazła się wśród dziesięciu najpiękniejszych książek w konkursie EMPiKu.

Rozpoznawalna stylistyka wizualna buduje tematycznie drugą autorską książkę Lipki-Sztarbałły pt. *Łazienkowe pytania.* Podjęty temat, choć bliski każdemu, jest często unikany w rozmowach z dzieckiem. A przecież ma istotną wartość dla dziecka. Jest cenny szczególnie na etapie kształtowania samodzielności w samoobsłudze, kształtowania nawyków pożądanych i akceptowanych społecznie w obrębie higienicznego zachowania się w toalecie i łazience. Tematyka ta jest naturalna dla dziecka, chociaż wielu dorosłych skłonnych jest do unikania „trudnego" tematu. Książka jest doskonale skonstruowanym przewodnikiem obrazkowym, bogatym poznawczo. Może stanowić punkt wyjścia do rozmów, pomagać szczegółowo wyjaśniać i budzić zainteresowanie. Jest pomocna dorosłemu w kształtowaniu pożytecznych nawyków u dzieci.

Potraktowanie tematu z rozmachem od ujęć historycznych, przez specyfikę kulturową na świecie, do ekologii, stanowi o bogactwie przekazu. Ujęcia realistyczne, synteza planu i znaku plastycznego, alegorie, groteska, humor i bajkowość przenikają harmonijnie warstwę ikonosfery książki. Wielkie bogactwo, a jednak

dzięki zastosowanej elegancji w formie plastycznej nie budzi przesytu. Ujmuje czytelnika kompozycyjną równowagą, subtelnością kolorytu i różnorodnością faktur. Stabilność i porządek wprowadza graficzny logotyp *wody*, obecny w formie okładki, wyklejki i zawartości książki. Każda „rozkładówka" tworzy niepowtarzalną inspirację do rozmowy, komentowania, oglądania i czytania. Książka, dzięki równolegle prowadzonej narracji słownej i obrazowej, odpowiednia jest zarówno dla dzieci w okresie przedczytelniczym, jak i dla biegłego czytelnika. Artystka potwierdza projektami skonstruowanymi celowo i precyzyjnie dla edukacji dziecka, własny pogląd, zgodnie z którym obraz widziany w książce jest dla dziecka takim samym zapisem mówiącym o świecie jak dla dorosłego tekst. Zagranicą ukazało się kilkanaście książek z ilustracjami autorstwa Lipki-Sztarbałły, m.in. w Kanadzie, USA, Korei, Niemczech, w tym wszystkie książki obrazkowe.

Animacja sztuki książki dla dzieci w działalności kulturowej Krystyny Lipki-Sztarbałły

Wielość opublikowanych o różnym charakterze ilustracji oraz wydane z powodzeniem książki autorskie nie stanowią o całości działalności na rzecz książki Krystyny Lipki-Sztarbałły. Artystka posiada jeszcze jeden, tylko dla niej odrębny i niepowtarzalny dar. Wyjątkowy, gdyż pozwolił pełniej zaistnieć innym polskim twórcom na forum książki ilustrowanej i obrazkowej. Dar animacji sztuki książki w dobie jej kryzysu oraz dar jej popularyzacji w kraju i zagranicą. Od 1995 roku artystka zajmuje się działalnością na rzecz podnoszenia i stabilizacji wysokiej jakości polskiej książki dziecięcej.

Przez wiele lat, począwszy od 2001 roku bardzo aktywnie zaangażowana była w działalność Polskiej Sekcji IBBY. W latach 2003–2007 jako członek Zarządu odpowiadała za promocyjny program książki ilustrowanej. Z inicjatywy artystki wyodrębniona została nagroda dla ilustratora w konkursie Książka Roku PS IBBY oraz Medal za całokształt twórczości artystycznej.

Lipka-Sztarbałło w 1999 roku powołała pierwszą w Polsce Sekcję Ilustratorów przy Związku Artystów Plastyków Okręgu Warszawskiego, której przewodniczyła. Pozwoliło to na skonsolidowanie środowiska ilustratorów i podjęcie wspólnych przedsięwzięć artystycznych. Najważniejsze okazało się powołanie konkursu ilustracji niewydanej *Pro Bolonia* (2001, 2002, 2003). Impreza konkursowa oparta na koncepcji Lipki-Sztarbałły przyniosła znakomite rezultaty. Odkryła w Polsce na nowo wartość książkowej ilustracji autorskiej. Pozwoliła na zaistnienie w przestrzeni publicznej twórców młodego pokolenia, w kontekście twórców utytułowanych sukcesami i doświadczonych. Świeżość ilustracji była niezwykle potrzebna, gdyż w 2002 roku Polska była szczególnym gościem honorowym w Bolonii, na prestiżowych Targach Książki dla Dzieci. Narodowa prezentacja ilustracji została poprowadzona dwutorowo: pokazana była tradycja polskiej szkoły ilustracji i współczesne realizacje. Wystawy odniosły wielki sukces. Autorem koncepcji pokazu była Lipka-Sztarbałło, która podkreśla:

> Bardzo ważne są takie właśnie, narodowe pokazy, w których prześledzić można, jakie osobowości rzutują na całe pokolenia ilustratorów, co poszczególne kraje wnoszą w sztukę dla dziecka. Ogromne znaczenie miała dla mnie wystawa prezentowana na Targach Książki Dziecięcej w Bolonii w 2002 roku, rzec można – znaczenie strategiczne. Udało się zrealizować pokaz dokładnie w takim kształcie, w jakim zamierzaliśmy, a do tego udało się wydać *Almanach – polscy ilustratorzy dla dzieci*. Książkę, która była próbą zasypania pewnej dziury historycznej. Mieliśmy z tego dużo satysfakcji[15].

Animatorkę tych przedsięwzięć cechuje obszerna wiedza o historii polskiej ilustracji, umiejętności organizacyjne, wysokie kompetencje osobiste, postawa zaangażowania, ideowość i skromność.

Podkreślić należy, że Lipka-Sztarbałło nadal bogaciła doświadczenia organizacyjne jako kurator wystaw międzynarodowych. W 2000 roku na Międzynarodowych Targach Książki we Frankfurcie nad Menem na najstarszych europejskich targach książki sprawowała kuratelę prezentacji ilustracji polskiej. Podobnie w 2003 roku w Bolonii, na największych europejskich targach książki dla dzieci. Był to ważny rok, gdyż Polska była gościem Honorowym. Lipka-Sztarbałło była kuratorem polskiej prezentacji ilustracji w Bratysławie w 2003 roku.

W roku 2005 razem z Małgorzatą Bieńkowską jako uczestniczki polskiej delegacji na dwudziestym Biennale Ilustracji, obok Józefa Wilkonia – jurora międzynarodowego jury BIB, sprawowały funkcję kuratorek wystawy *Nagrody Polskiej Sekcji IBBY* w Instytucie Polskim w Bratysławie. Wystawa polskiej ilustracji i książek dziecięcych pokazała dorobek konkursów Polskiej Sekcji IBBY ostatnich lat i przypomniała nazwiska laureatów nagrody za całokształt twórczości w dziedzinie ilustracji.

Jej działania animacyjne obejmują uczestnictwo w licznych przedsięwzięciach organizowanych na terenie całego kraju przez polskie akademie sztuk pięknych, centra kultury i lokalne domy kultury, biblioteki, szkoły, przedszkola i galerie. Jest to funkcja jurora w prestiżowych konkursach, np. Książka Dobrze Zaprojektowana w Katowicach, TrzyMamKsiążki w Instytucie Książki. Artystka prowadzi warsztaty dla studentów szkół artystycznych. Spotyka się bezpośrednio z najmłodszymi czytelnikami na autorskich warsztatach i spotkaniach. Podejmuje funkcje jurora w konkursach plastycznych dla dzieci i młodzieży. Jedno z największych przedsięwzięć to międzynarodowy konkurs w domu Kultury w Żyrardowie „Słoneczna zakładka", który gromadził zazwyczaj ponad 2000 uczestników z krajów Europy i Azji. W jednej z edycji Lipka-Sztarbałło przewodniczyła jury, w skład którego wchodziły Maria Ekier i Małgorzata Bieńkowska[16].

Działalnością ze znakomitym efektem popularyzatorskim są wystawy oryginałów ilustracji. Jedną z najważniejszych zapewne była prezentacja w Galerii Mistrzów Ilustracji na Spotkaniach Targowych – Książka dla Dzieci, Młodzieży i Rodziców w Poznaniu. Liczne wystawy zorganizowane zostały na zaproszenie muzeów,

[15] Wywiad z Krystyną Lipką-Sztarbałłą przeprowadzony przez Jakuba Jakubowskiego…; Zob. J. Jakubowski, *Polscy laureaci Biennale Ilustracji w Bratysławie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem Anny Boguszewskiej, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.

[16] Rozmowa Anny Boguszewskiej z Krystyną Lipką-Sztarbałło z 26 stycznia 2017.

bibliotek, domów kultury i galerii w całej Polsce. Artystka chętnie uczestniczy również w zbiorowych prezentacjach ilustracji.

Il. 2. Kartka okolicznościowa z ilustracją K. Lipki-Sztarbałły wydana przez Miejską Bibliotekę Publiczną w Lublinie z okazji wernisażu wystawy oraz przeprowadzonych warsztatów (Lublin, 25 września 2008)

Niewielu ilustratorów pisze o ilustracji. Teksty Lipki-Sztarbałły dotyczą kondycji polskiego ilustratorstwa na rynku wydawniczym również z uwzględnieniem uwarunkowań społecznych i historycznych oraz jego roli w animacji kultury. Znamienna jest trafność analiz autorki, np.: „Ocenia się dość powszechnie, że krach lat 80. nie miał wpływu na polską ilustrację. Trudno się z tym zgodzić. Rynek graficzny uległ hibernacji. Nastąpiło kompletne załamanie rynku papierniczego. Zaczęła się pojawiać klasyka dziecięca w wydaniu broszurowym. Podręczniki rozpadały się przy pierwszym oglądzie. Zgrzebność, szarość, brzydota były wszechobecne. Stan ten w różnym nasileniu trwał około dziesięciu lat”[17]. Relacje te świadczą o gruntownej znajomości tematyki i profesjonalizmie. W pełni oddają braki o stanie książki ilustrowanej.

Lipka-Sztarbałło jest współautorką opracowań prezentacji twórczości młodych artystów ilustratorów polskich wydanych na płytach CD-ilustratorzy w 2000 roku. Do znaczących sukcesów można zaliczyć znakomicie zrealizowaną koncepcję przeglądu twórczości polskich ilustratorów opublikowaną jako *Almanach*

[17] K. Lipka-Sztarbałło, *Polska książka dla dzieci – o jej przyszłości i przeszłości tu i teraz*, [w:] *Współczesna Polska Sztuka Książki. Ilustracja, IV Edycja 2000 r.*, Związek Artystów Plastyków — Okręg Warszawski, Warszawa 2000, s. 10.

1990–2002. Polscy ilustratorzy dla dzieci. Lipka-Sztarbałło jest autorką koncepcji w zakresie wyboru, układu i opracowania prezentacji, w której znalazła miejsce nowa generacja artystów ilustratorów. Jest również współredaktorką wydawnictwa (razem z Małgorzatą Bieńkowską i Ireną Janowską). Lipka-Sztarbałło napisała wstęp do tego katalogu, a koncepcję graficzną katalogu opracował Lech Majewski. Wydawnictwo to zostało nagrodzone w najważniejszym krajowym konkursie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książki. Kolejnym udanym projektem inicjowanym przez artystkę jest *Almanach PS IBBY Twórcy dzieciom, 1990–2005*.

W marcu 2016 roku Krystyna Lipka-Sztarbałło współorganizowała wystawę *Polska Szkoła Ilustracji* na jubileuszowej, piętnastej edycji Poznańskich Spotkań Targowych – Książka dla Dzieci, Młodzieży i Rodziców, których pomysłodawcą i realizatorem była Olcha Sikorska. Wystawie towarzyszył katalog z obszernym wprowadzeniem autorki w historię zjawiska Polska Szkoła Ilustracji[18] oraz panel wykładowo-dyskusyjny, do którego zaproszona została artystka.

Godna podkreślenia jest wyjątkowa postawa ilustratorki wobec spraw polskiej ilustracji, jej oddanie w krzewieniu polskiej kultury, postawa życzliwości i dzielenia się doświadczeniem wobec innych artystów. Zawsze rzetelna i skromna podkreśla: „Miałam w życiu ogromne szczęście i do historii, i do ludzi, którzy zaszczycili mnie współpracą, uwagą, przyjaźnią, wiele wybaczając”[19]. Lipka-Sztarbałło jest autorką wielu wypowiedzi i wystąpień na temat książki dla dziecka w kontekście historii polskiej książki ilustrowanej. Sama artystka stwierdza:

> Działalność społeczna daje mi ogromną satysfakcję, poprzez możliwość intensywnych kontaktów ze światem zewnętrznym. […] Z tego powodu praca społeczna była i jest dla mnie bezcennym uzupełnieniem. Nie mogę się nacieszyć, że dzięki niej mam kontakt ze wszystkimi pokoleniami ilustratorów. To rzecz wielce wzbogacająca[20].

Autentyczność wypowiedzi potwierdzają działania, które doprowadziły do odnowy ilustratorstwa polskiego i umożliwiły debiuty, publikacje twórczości młodszemu pokoleniu artystów. Artystka przyczyniła się do przerwania nieznośnego zastoju wydawniczego dotyczącego twórczości wielu artystów ilustratorów nowego pokolenia. Osłabiła wpływ dominacji obcej, miernej artystycznie ilustracji okołodysnejowskiej (przedruki). Własne starania o dobro książki dla dzieci dobitnie wyraziła na Kongresie Kultury Polskiej w Warszawie w 2016 roku.

Lipka-Sztarbałło za pracę na rzecz sztuki książki adresowanej do dzieci otrzymała w 2004 Złotą Odznakę PTWK, a w roku 2006 Srebrny Medal Gloria Artis nadany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Pegazika za całokształt twórczości otrzymała w roku 2013.

Podsumowanie

W edukacji dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym kluczowym założeniem jest korzystanie z książek obrazkowych (picturebook) oraz ilustrowanych

[18] *Polska Szkoła Ilustracji 1960–1980*…

[19] Rozmowa Anny Boguszewskiej z Krystyną Lipką-Sztarbałło…

[20] Tamże.

autorskimi projektami[21]. Ilustracja autorska jest swoistym medium artystycznym, podstawowym nośnikiem wartości estetycznych czytelnym dla najmłodszych. Polska może cieszyć się liczną, rodzimą reprezentacją wybitnych artystów, którzy tworzą dla dzieci. Ich prace zróżnicowane formalnie, prezentują bardzo wysoki poziom artystyczny. Jednak w wielości książki obrazkowej na rynku należy je umiejętnie wyszukać. Szeroki dostęp do kultury wizualnej, obecność książki mało wartościowej poznawczo w bezwartościowej oprawie plastycznej stwarza realne zagrożenie zaniedbania przekazu wartości estetycznych. Zadaniem rodziców oraz nauczycieli w przedszkolu i szkole jest prezentowanie wartościowej książki obrazkowej i wykorzystywanie jej w pracy z dzieckiem. Temu właśnie środowisku często artystka bezpośrednio i osobiście uprzystępnia dobro kultury książki.

Krystyna Lipka-Sztarbałło od 1995 roku intensywnie pracuje na rzecz animacji książki artystycznej w Polsce, prowadząc liczne warsztaty dla dzieci i nauczycieli w bibliotekach i innych instytucjach oświatowych w Polsce. Prezentuje szerokiej publiczności swoją twórczość na wystawach. Jednocześnie nie zaprzestaje eksperymentować, realizować autorskich koncepcji, projektów formy graficznej utworów literackich urzeczywistnianych w książkach dla młodego odbiorcy. Jej sukcesy w kraju i za granicą składają się na chlubną kartę w historii polskiej twórczości ilustratorskiej dla dzieci. Jest ambasadorką polskiej książki w wielu krajach Europy i Azji.

Jej zasługą jest skonsolidowanie na wystawach Pro Bolonia środowiska artystycznego, które tak znakomicie zaczęło się rozwijać, tworząc odnowiony na wysokim poziomie obraz współczesnej ilustracji w Polsce. Lipka-Sztarbałło dzięki życzliwej postawie, wysokim kompetencjom osobistym i umiejętnościom organizacyjnym poszerzyła swój zakres działań, szeroko wybiegając poza ramy osobistej twórczości.

Krystyna Lipka-Sztarbałło's creation for children book

Abstract

Shaping full personality includes an introduction to cultural messages understanding and requires preparation from the earliest years of life. The use of picture books and book illustrations as the key assumption in visual education of children. Picture books represent the first artistic medium as the primary carrier of aesthetic values and a potential chance to stimulate cognitive, social development of a child. History of Polish picture book dates back to the turn of XIX and XX centuries. However, the realizations gaining more widespread range occurred much later. Krystyna Lipko-Sztarbałło, a graphic artist and an animator of Polish book for children, has been of key importance for the development of Polish picture book for the last twenty-odd years. The significance of the illustrations book in child development is proven by the examples of graphic designs taken from Krystyna Lipka-Sztarbałło's works.

Key words: Krystyna Lipka-Sztarbałło, children's literature, book illustrations, picture book, Early School education, animation art book

[21] Zob. *Standardy edukacji kultury. Materiały do konsultacji środowiskowych*, Polska Rada Muzyczna, Warszawa 2008.

Anna Boguszewska – dr hab. (n. społeczne w dziedzinie pedagogiki), kierownik Zakładu Edukacji Artystycznej w Instytucie Sztuk Pięknych Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autorka publikacji naukowych mieszczących się w obszarze kształcenia przez sztuki plastyczne dzieci, młodzieży i nauczycieli, szkolnictwa artystycznego w Polsce z uwzględnieniem aspektów historycznych oraz historii polskiej ilustracji adresowanej do młodego odbiorcy. Wybrany obszar badawczy prezentowany jest w kilku opracowaniach monograficznych oraz licznych artykułach publikowanych w monografiach zbiorowych i czasopismach naukowych.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.14

DEBIUTY

Justyna Kajstura
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Rzecz jako „sposób na szarość, lekarstwo na beznadzieję" w prozie dla młodzieży Katarzyny Ryrych

„Rzeczy konstytuują podstawowy i stały fundament naszej egzystencji"[1] – pisze norweski archeolog, teoretyk i badacz kultury materialnej Bjørnar Olsen we wstępie do książki *W obronie rzeczy*[2]. Splatając tak ściśle losy człowieka z tym, co materialne, ukazuje on nierozerwalną więź pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Nie ulega zatem wątpliwości, że rzeczy mogą stać się „sposobem na szarość, lekarstwem na beznadzieję". Niniejszy artykuł stanowi próbę ukazania, w jaki sposób bohaterowie książek dla młodzieży doświadczają uzdrawiającej mocy przedmiotów użytku codziennego.

Aby móc uzasadnić postawioną tezę, należy przyjrzeć się obserwowanemu w badaniach literaturoznawczych zwrotowi ku rzeczom i rozpowszechnianej idei humanistyki nie-antropocentrycznej, które sugerują zauważenie rzeczy, ale przede wszystkim przyznają im szczególną rangę. Nie odbywa się to jednak kosztem wykluczenia człowieka, rezygnacji z analiz jego psychiki, duchowości, emocji. Olsen domaga się „przywracania obecności rzeczom", czyli nie tylko dostrzeżenia ich w otaczającej człowieka przestrzeni, ale także docenienia wpływu przedmiotów na tworzenie podmiotów[3]. Komentując współczesne tendencje także w polskich badaniach naukowych, Ewa Domańska pisze:

> [...] dyskurs rzeczy zawsze będzie wmontowany w nasz, ludzki dyskurs, w nasze potrzeby i oczekiwania, i zawsze będzie kierował się określoną pragmatyką: czy będzie ona dotyczyła zdobywania wiedzy, budowania tożsamości, relacji społecznych, czy dyskursu żałoby, sprawiedliwości, pamięci, dziedzictwa, mody itd. Zawsze więc rzecz będzie dla nas ważna o tyle, o ile będzie do czegoś przydatna – i na tym pragmatyzmie można

[1] B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 2013, s. 9.

[2] Na polskim gruncie badania dotyczące antropologii rzeczy prowadzi m.in. Janusz Barański. Zob. J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

[3] B. Olsen, *Kultura materialna po tekście*, przeł. P. Stachura, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 591.

oprzeć definicję rzeczy: rzeczą jest dla nas to, co jest (albo może być) do czegoś przydatne, a zwłaszcza to, co wspiera nasze (dobre samo-) poczucie człowieczeństwa[4].

Rzeczy splatają się z ludźmi swoistą siecią współzależności (o teorii sieci także pisze Olsen), co odzwierciedla również polska literatura, jak zauważa Jerzy Jarzębski, od połowy XX wieku coraz częściej przedmioty stają się równoprawnym bohaterem literackim[5]. Warto jednak zauważyć, że w utworach z kręgu literatury dla dzieci i młodzieży rzeczy zaczęły odgrywać znaczną rolę już w XIX wieku – „Był sobie pewnego razu imbryk do herbaty […]”[6] czy „Była to do gruntu poczciwa, stara latarnia uliczna, która przez wiele, wiele lat spełniała swoją służbę […]”[7] – czytamy w baśniach Hansa Christiana Andersena[8].

Repertuary rzeczy pełnią funkcję komunikacyjną; za ich pomocą bohaterowie określają się wobec innych, budują swój wizerunek, definiują pragnienia. Paulina Abriszewska pisze: „Rzeczy w tekście literackim pojawiają się więc celowo – jako punkty orientacyjne budują świat przedstawiony, tworzą materię otoczenia bohaterów, budują nastrój, charakteryzują postać i… znikają w czytelniczym odbiorze”[9]. Badaczka odnosi się w tej konkluzji do powszechnie powtarzanych negatywnych recenzji dotyczących zbyt długich opisów świata przestawionego. Literaturoznawcy i teoretycy próbują jednak skierować zainteresowanie czytelnika właśnie na rzecz. Przemysław Czapliński w książce *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości* zawiera interesującą typologię rzeczy, dzieląc je na: rzeczy pierwsze, rzeczy alegoryczne, rzeczy historyczne, rzeczy nostalgiczne, rzeczy ludzkie, to właśnie przy pomocy tych pojęć analizuje współczesne utwory. Wydaje się słuszne użycie tych kategorii także podczas omawiania tekstów dla młodzieży, ponieważ dzięki nim otwierają się przed czytelnikiem nowe możliwości interpretacyjne – nagromadzenie przedmiotów w literackiej fabule jest przecież nieprzypadkowe, musi zatem coś oznaczać.

Niniejszy artykuł dotyczy trzech książek Katarzyny Ryrych wydanych przez Wydawnictwo Literatura w serii +/– 16, dotykających problemów współczesnej młodzieży (*Pepa w raju*, *Król*) oraz dylematów nastolatków sprzed kilkudziesięciu

---

[4] E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 13–14.

[5] J. Jarzębski, *Pamięć rzeczy: paradoksy enumeracji*, [w:] *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 103.

[6] H. Ch. Andersen, *Baśnie*, t. 3, przeł. S Beylin, J. Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 94.

[7] H. Ch. Andersen, *Baśnie*, t. 1, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 214.

[8] Często to od konwencji literackiej zależy rodzaj funkcji rzeczy w świecie przedstawionym, np. w baśni lub literaturze fantasy nabiera znamion magicznych, w powieściach naturalistycznych, psychologicznych bądź obyczajowych traktowany jest realistycznie, bywa ukazywany przez pryzmat wspomnień i doświadczeń.

[9] P. Abriszewska, *Sznurowadła, zegarki, kamienie. Rzecz w literaturze*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2008, s. 320–321.

lat (*Denim blue*). W powieściach tych w sposób szczególny wyeksponowane zostały rzeczy – przedmioty codziennego użytku, ubrania, pamiątki, sprzęty. Autorka uczyniła je niejako równoprawnymi bohaterami, splatając z nimi losy ludzi wkraczających w dorosłość. Czapliński zauważa słusznie:

> Mowa rzeczy dochodzi bowiem do głosu, kiedy odnosimy je do ludzi i kiedy potraktujemy je jako uzewnętrzniony i złożony wyraz życia – publicznego i prywatnego, zewnętrznego i wewnętrznego. Rzeczy stają się więc tekstem o zbiorowej egzystencji, do której same należą[10].

Ukazanie więzi między tym co materialne a ludźmi, pozwoliło Ryrych na stworzenie bogatszych portretów swoich bohaterów. Rzeczy dookreśliły to, co nie zostało nazwane wprost, stały się wręcz równoległymi narratorami opowieści.

Martensy w kwiaty – rzecz jako ontologiczne oparcie

Na okładce książki *Pepa w raju* wydanej przez wydawnictwo Literatura widnieją okulary w różowych oprawkach. Takie, jakich nie powstydziłby się niejeden optymista. Przedmiot ten wprowadza dysonans między sygnalizowanymi informacjami: „najkrótsza opowieść o miłości" oraz „kiedy zabrakło tej dziewczyny…" umieszczonymi na froncie i odwrocie egzemplarza – jest bowiem zbyt radosny jak na ilustrację książki o odchodzeniu i braku. Właścicielka okularów to przedwcześnie zmarła dziewczyna – Penelopa, która chorowała na tętniaka mózgu. Fabuła utworu skonstruowana została z rozmów Michała, chłopaka Pepy, z reżyserką Anną Zegiel zaproszoną na pokaz filmów inaugurujących otwarcie założonego przez niego kina. To właśnie podczas kilkudniowych spotkań nastolatek opowiada historię miłości do nieuleczalnie chorej dziewczyny. Chcąc poznać powód założenia klubu filmowego w małym zapomnianym miasteczku C., kobieta pyta: „Kino jako spóźniony prezent, tak? Michał wzruszył ramionami. – I tak, i nie. Może bardziej jako ślad na ziemi. **A może sposób na szarość. Lekarstwo na beznadzieję** [podkr. – J.K.]"[11].

Medyczna metafora podkreśla trudną sytuację nastolatka. Nie jest sobie w stanie poradzić ze stratą, potrzebuje pomocy, antidotum, leku. Po śmierci Penelopy otacza go szarość i beznadzieja, szuka zatem sposobu, żeby na nowo oglądać świat w jasnych barwach, skutecznym środkiem okazuje się założenie kina i wspomnienia. W opowieściach Michała Pepa jawi się jako osoba barwna, pełna optymizmu, pomysłowa, delikatna. Chłopak opowiada o niej bardzo ciepło: „Wziąłem ją za rękę. Zawsze dziwiła mnie miękkość dziewczęcych rąk, delikatnych, gładkich, ciepłych jak ucho psa"[12].

Opisy dziewczyny są plastyczne, choć skoncentrowane na kilku tylko szczegółach jej wyglądu:

---

[10] P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka", Poznań 1999, s. 210.

[11] K. Ryrych, *Pepa w raju*, Literatura, Łódź 2015, s. 84.

[12] Tamże, s. 47.

> Ale tamtego popołudnia Pepa była jeszcze ze mną, pachnąca miętą, cała złoto-brązowa, o cienkich przegubach rąk, wiotkiej szyi i nieco zbyt szerokich ustach, które – kiedy się uśmiechały – były dla mnie najpiękniejszymi ustami na świecie[13].
>
> Kochałem Penelopę, kochałem jej okulary w różowych ramkach, sweter zrobiony na drutach, tenisówki z kolorowymi sznurówkami, wytarte dżinsy i dziwaczny wisiorek na rzemyku[14].

Metonimiczne opisy zdominowane wyliczeniami, współgrają z autotematycznymi komentarzami narratorki-reżyserki, która, słuchając opowieści młodego mężczyzny, wyobraża sobie kolejne klatki filmu: „(Najazd kamery na różowe okulary, w tle głosy rozbawionych dzieci, szwenk, szare mury szkoły, rozmycie)”[15]. Filmowa poetyka dominuje w całej powieści, obrazy przewijają się przed oczami czytelnika, sprawnie przenikają się czasy teraźniejszy i przeszły, ale ramą pozostaje sytuacja spotkania reżyserki i Michała.

Ryrych zbudowała relację nastolatków jako niemal idealną – miłość między dwojgiem młodych ludzi była bardzo silna, oboje stanowili dla siebie wsparcie, bardzo dobrze się rozumieli, mieli poważne plany. Związek ten można postrzegać nawet jako zbyt dojrzały jak na nastoletni wiek bohaterów – wątpliwości budzi scena, kiedy Michał ze smutkiem opowiada o tym, jak w momencie trzymania w ręku figurki Jezuska z szopki, zapragnął, żeby była ona żywym dzieckiem jego i Pepy. Wątek ojcostwa pojawia się wielokrotnie:

> Siedząc w otwartym oknie, układałem sobie wspólne życie, wznosiłem drewniany dom, paliłem w piecu i zabierałem na spacery nasze wspólne dzieci – córkę o urodzie swojej matki i syna podobnego do mnie[16].
>
> – Szkoda [że nie jesteś w ciąży – J.K.] – wyrwało mi się w zupełnie niekontrolowany sposób. Pepa roześmiała się. – Głuptasie – powiedziała. – Następnym razem postaram się, żebyś został najmłodszym ojcem w C[17].

Obecność tych wątków sytuuje utwór w kręgu tekstów *young adult literature (YA)* poruszających problemy pierwszej miłości, inicjacji seksualnej czy zdrady. Fabuła *YA* często osnuta jest wokół tematyki śmierci, samobójstwa, dylematów tożsamości[18]. Utwory te często dążą jednak do zbyt dużych uproszczeń, nadmiernego sentymentalizmu. Tak też prowadzona jest narracja *Pepy w raju* – opowieść nastolatka wydaje się zbyt tkliwa i wyidealizowana.

Penelopa zachwyciła kolegę swoją oryginalnością, co wielokrotnie podkreślał w rozmowie z reżyserką. Jednym z atrybutów wyróżniających dziewczynę były właśnie okulary:

---

[13] Tamże, s. 52.

[14] Tamże, s. 47.

[15] Tamże, s. 49.

[16] Tamże, s. 54.

[17] Tamże, s. 59.

[18] M. Cart, *From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature*, http://www.ncte.org/library/NCTEFiles/Resources/Journals/VM/0092-dec01/VM0092From.pdf [dostęp: 10.12.2017].

> Teraz już wiesz, dlaczego nosiłam okulary w różowych oprawkach – roześmiała się. Wyjęła z szuflady nieduże pudełko i otworzyła je. Były w nim kartki z wakacji, jakieś kamyki, muszelki, a na samym wierzchu leżały dziecinne okulary w różowych oprawkach. – To prezent dla ciebie – powiedziała. – Ile razy pomyślisz, że jest szaro i paskudnie, załóż je na czubek nosa i popatrz dookoła[19].

Przedmiotowi temu nadana została magiczna moc – właścicielka przechowuje go w pudełeczku ze skarbami, ale odłącza od tej swoistej kolekcji i obdarowuje nim najukochańszą osobę. Mając świadomość swojej choroby i jakby przeczuwając śmierć, przestaje sama gromadzić rzeczy, ale stale wierzy, że mogą one mieć wartość dla kogoś innego. Według typologii Czaplińskiego okulary Pepy należałoby przyporządkować do kategorii rzeczy nostalgicznych, jak wyjaśnia badacz:

> [...] to przede wszystkim fragmenty przeszłości, które mają wyłącznie wartość dla posiadacza; nie są tylko rzeczami – są zawsze czymś więcej: istotami żywymi, relikwiami, pamiątkami. Nie podlegają urzeczowieniu ani też same nie urzeczowiają właściciela. […] To raczej zbiór rzeczy nieważnych, niezbyt wartościowych i niekoniecznie ładnych. A nade wszystko przypadkowych. Ale właśnie jako taki staje się on świadectwem ludzkiego życia, ludzkiego przechodzenia przez czas, w którym proces bezładnego gromadzenia stanowi symetryczny odpowiednik utraty[20].

Po śmierci bohaterki to właśnie rzeczy przypominają o jej usposobieniu, charakterze, światopoglądzie – z nich Michał składa portret Pepy. W powieści wyeksponowane zostały percepcyjne doświadczenia bohatera, fokalizacja realizuje się między innymi dzięki prezentowaniu wrażeń zmysłowych powstałych w kontakcie z przedmiotem. Chłopak przywiązuje ogromną wagę do elementów jej stroju, książek z biblioteczki, pamiątek, teraz to rzeczy niejako zastępują mu ukochaną dziewczynę, dlatego gdy przekazane do Caritasu martensy Penelopy widzi na stopach innej dziewczyny, wpada w złość:

> Były to buty Pepy, jej stare martensy w kwiatki, jedyne takie w całym mieście. […] Przypomniałem sobie długie i mozolne rozsznurowywanie, kiedy spieszyło nam się do siebie, buty porzucone na środku pokoju lub wędrujące za mną przez park, buty, które tupały głośno na drewnianych schodach, kiedy w ślad za nimi wkradałem się do pokoju Pepy[21].

Kolorowe buty, dzięki którym dziewczyna manifestowała swój optymizm i wyróżniała się z tłumu, okazały się od niej trwalsze. Użyta we fragmencie metonimia podkreśla owo przenikanie przedmiotu i człowieka. Wspomnienia Michała zdominowały rzeczy, bo to one pozostały i są świadectwem tego, co minęło, łączą przeszłość i teraźniejszość. W cytowanym fragmencie nie ma wzmianek o wyrazie twarzy dziewczyny, jej zapachu, śmiechu – ale o rozsznurowywaniu, porzucaniu i tupaniu butów. To materialna rzecz góruje nad człowiekiem, jak pisze Czapliński:

---

[19] K. Ryrych, *Pepa…*, s. 114.

[20] P. Czapliński, *Rzecz w literaturze…*, s. 223.

[21] K. Ryrych, *Pepa…*, s. 104.

> Z jednej strony [rzeczy – J.K.] stanowią […] źródło samouzależnienia się, ponieważ ich trwałość przypomina o kruchości ludzkiego istnienia; z drugiej strony jednak ta sama niezmienność dowodzi, że istnieją w świecie rzeczy trwalsze od ludzkiego istnienia. Przedmioty to namacalne dowody nieśmiertelności i zarazem dowody, że nieśmiertelność dostępna człowiekowi zawsze będzie na ludzką miarę. A ponieważ są to jedyne ślady owej transcendencji, tedy mogą one pełnić funkcję ontologicznego oparcia[22].

Przedmioty – różowe okulary, martensy w kwiaty czy wełniany szalik – nadają kolorów bezbarwnej rzeczywistości i widzianej w szarych barwach przyszłości – to one stają się motorem do działania dla młodego chłopaka próbującego realizować marzenia zmarłej przyjaciółki, a właściwie ich wspólne plany. Katarzyna Ryrych dzięki wyeksponowaniu nowopowstałego kina, które staje się pretekstem do opowiedzenia miłosnej historii, osiąga także bardzo istotny cel dydaktyczny. *Pepa w raju* opowiada o tym, w jaki sposób radzić sobie po stracie bliskiej osoby, oswaja z tematem śmierci młodej dziewczyny. Kino przecież łączy ludzi, jest często miejscem spotkań nastoletnich par. Zakładając klub filmowy, Michał pokazuje, że życie po śmierci Pepy toczy się nadal i może w nim na nowo dominować kolor nad szarością.

Ryrych prezentuje różne próby poradzenia sobie z tragedią, a zatem odmienne postawy wobec pozostawionych po śmierci nastolatki przedmiotów. Rodzice dziewczyny starają się oczyścić dom z jej ubrań, drobiazgów, sami opuszczają mieszkanie na jakiś czas, ponieważ potrzebują odciąć się od pamięci zapisanej w przedmiotach. Zupełnie inaczej postępuje Michał:

> Siedziałem i myślałem […] o tym, że matka Pepy spakowała jej wszystkie rzeczy do foliowych worków i wystawiła przed bramę w dniu, kiedy w mieście grasował Caritas. Gdybym wiedział, pobiegłbym tam i zabrał jakiś drobiazg… paradoksalnie – znalazłem szalik, który dla niej zrobiłem, wiszący na krzaku. Kto wyjął go z worka i zostawił – tego nie wiedziałem[23].

Dla rodziców obcowanie z pamiątkami po córce staje się ogromnym ciężarem. Z kolei chłopak w kolekcjonowaniu rzeczy po zmarłej dziewczynie widzi sposób na utrzymanie jej jak najdłużej w pamięci, blisko siebie. O takiej postawie pisze Czapliński:

> [...] nie mogąc pogodzić się z ostatecznością przemijania, uznajemy rzeczy za byty znaczeniowo złożone, dwupoziomowe, za symbole, które swoim istnieniem odsyłają do transcendentnego porządku przekraczającego rozpad. Rzecz potraktowana jako symbol pozwala nam wierzyć w ponadczasowy sens. Przerażeni naocznością rozpadu nie chcemy obcować z rzeczami, które reprezentowałyby nicość, więc odgradzamy się od nich symbolami […][24].

---

[22] P. Czapliński, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2010, s. 104–105.

[23] K. Ryrych, *Pepa…*, s. 103.

[24] P. Czapliński, *Rzecz w literaturze…*, s. 216.

Chłopak z goryczą mówi o „grasowaniu" Caritasu – w jego relacji dobroczynna organizacja pomagająca ubogim stała się instytucją, która odebrała mu pamiątki po ukochanej zapakowane w foliowe worki. Michał potrzebuje czasu, aby zrozumieć, że rzecz mimo wszystko nie zawróci biegu wydarzeń, a pamięć o Pepie będzie żyła dopiero w jego czynach po jej śmierci, dlatego właśnie wypełnia misję dziewczyny: „– Każdy chce zostawić za sobą jakiś ślad – rzekł Michał. – Po pani pozostaną filmy, po mnie klub, po Paulinie wiersze. A po kimś, kto miał tyle marzeń, zostało tylko świadectwo maturalne"[25].

Rzeczy w książce *Pepa w raju* pełnią funkcję ontologicznego oparcia także dla młodego czytelnika – już różowe okulary na okładce wyznaczają inną optykę. Powieść porusza bardzo trudny temat zwłaszcza dla nastolatków, którzy często nie są jeszcze oswojeni ze śmiercią, ale obecność drobnych barwnych przedmiotów ociepla jej wydźwięk. Pozwala spojrzeć na odejście człowieka przez pryzmat tytułowego raju, bo nawet jego wyobrażenie zdominował przedmiot: „Tej nocy przyśniła mi się Pepa. Biegała po łące w swoich śmiesznych martensach w kwiatki i machała do mnie. To dziwne, bo nigdy wcześniej mi się nie śniła"[26].

Błękitne dżinsy – urzeczenie rzeczami

Okres PRL-u dla współczesnej młodzieży jest czasem odległym, a przemiany społeczne i ekonomiczne, które dokonały się od lat 70. XX wieku sprawiły, że młodemu człowiekowi trudno sobie nawet wyobrazić puste półki w sklepach i kartki na mięso, zwłaszcza w dobie panującego obecnie konsumpcjonizmu. Chcąc przybliżyć nastolatkom realia młodości ich rodziców czy dziadków, Ryrych pisze *Denim blue*, skupiając się właśnie na owym braku przedmiotów, na tęsknocie za rzeczą zupełnie dominującą w rzeczywistości młodego bohatera. Czapliński tak pisze o nadmiarze przedmiotów, do którego tęsknił Zyga:

> Nadmiar rzeczy wcale więc nie prowadzi do dehumanizacji, lecz, wręcz przeciwnie, do uczłowieczenia świata. Proces ten przebiega równocześnie w obie strony: rzeczy podlegają antropomorfizacji, postaci ludzkie zaś ulegają urzeczeniu rzeczami. Zachwyt ten, albo i zwykłe zainteresowanie, powoduje, że bohaterowie zostają wyposażeni w dodatkowy zmysł, pozwalający na pozór słuchać mowy rzeczy i wnikać w nie, w istocie jednak nakazujący w pewnym momencie rozpoznać nieprzekraczalne granice przedmiotu[27].

W zmysł słuchania mowy przedmiotów został wyposażony piętnastoletni bohater powieści Ryrych. Jego myślenie zupełnie zdominowały marzenia o rzeczach, na które nie było go stać i nie można było ich dostać w sklepie, a posiadali je tylko nieliczni. Gdy marzył o prawdziwych dżinsach, w zasięgu finansowych możliwości jego rodziny były jedynie teksasy:

> I do końca życia będą tylko teksasy – pomyślał, dziękując za urodzinowy prezent z nieszczerym uśmiechem. Spodnie były sztywne, odstawały w pasie tak, że trzeba było

[25] K. Ryrych, *Pepa…*, s. 34.

[26] Tamże, s. 124.

[27] P. Czapliński, *Rzecz w literaturze…,* s. 234.

> przytrzymywać je paskiem, i jedynym plusem było to, że miały ciemnogranatowy kolor, ponieważ zdarzały się również brązowe, zielone czy wręcz w kolorze bordo. Farba, jakiej użyto do nadania im koloru, była niewątpliwie superjakości, bo nawet po kilku praniach spodnie nie zmieniły barwy […][28].

Ryrych opisuje, jak młody chłopak zaczął sam zarabiać, żeby zbliżyć się do realizacji swoich marzeń. Podejmując różne prace, np. granie na akordeonie, zbieranie butelek a nawet nawozu, Zyga myślał tylko o przedmiotach mogących uszczęśliwić jego i jego rodzinę. Kolejne strony odsłaniają nowe pragnienia chłopaka:

> Wieczorem Zyga długo nie mógł zasnąć, bo myślał już nie tylko o dżinsach, ale i o telewizorze. Przez jego brak ominęło go tyle prawdziwej frajdy i kilkakrotnie padł ofiarą niewiedzy […][29].

> […] oprócz dżinsów Zyga nie posiadał także gramofonu[30].

> w nocy przyśniła mu się lodówka. Stała na środku kuchni a z jej drzwiczek wyglądała nogawka dżinsów[31].

> Zyga aż podskoczył. Telefon to było coś! W całym bloku na osiemnaście mieszkań były tylko trzy telefony: u milicjanta, u nauczycielki i u Koszałka. A czwarty telefon miał się pojawić u nich[32].

Zmagania chłopca z rzeczami zostały przedstawione niezwykle barwnie, wartka akcja wyznaczana zdobywaniem i traceniem przedmiotów nie każe jednak myśleć o Zygmuncie jako materialiście, a pokazuje jedynie specyfikę czasu pustych półek. Wymienione przedmioty: dżinsy, telewizor, gramofon, telefon, a także płyty, biała czekolada czy perfumy składają się na plejadę symboli PRL-owskiego luksusu, pełnią zatem funkcję rzeczy historycznych wg typologii Przemysława Czaplińskiego. Wplatając je w narrację, autorka tworzy złożony obraz minionych już czasów. Historyczny wymiar przedmiotów podkreśla projekt okładki, na której na tle błękitnego nieba stoi nastolatek w dżinsach pośród kolażu czarnobiałych fragmentów zabudowania Nowej Huty, telewizora, magnetofonu szpulowego, torebki cukru, syreny i płyt analogowych. Książka staje się dla współczesnego młodego człowieka niejako przewodnikiem po świecie PRL-u, a refleksje Zygi, pozwalają czytelnikowi skonfrontować swoje doświadczenia z realiami życia starszego pokolenia. Fantazje Zygmunta są czymś naturalnym w XXI wieku:

> Dziwne – myślał [Zyga – J.K.]. – Gdzieś jest taka muzyka i takie płyty, które można kupić w zwyczajnym sklepie. Bierzesz pieniądze i kupujesz płytę. Albo dżinsy. I wyobrażał sobie sklep, w którym na półkach leżą dżinsy jasno- i ciemnoniebieskie, i każdy może je choćby przymierzyć[33].

---

[28] K. Ryrych, *Denim Blue*, Literatura, Łódź 2015, s. 15.

[29] Tamże, s. 21.

[30] Tamże, s. 69.

[31] Tamże, s. 77.

[32] Tamże, s. 89.

[33] Tamże, s. 74.

Zygmunt chce wyglądać modnie, tak jak jego przyjaciółka Czarna Owca, spodnie mają służyć podniesieniu jego poczucia własnej wartości, atrakcyjności. Prawdziwe dżinsy w powieści *Denim blue* stają się marzeniem o wolności, swobodzie, braku ograniczeń:

> Prawdziwe spodnie…to… – zaczął. – Mają kieszenie z przodu i z tyłu, a przy nich nity z napisem „wrangler" albo „lee" i jeszcze taką kieszonką z przodu, i są szyte pomarańczową nitką… i mają kolor… – Zyga zastanowił się chwilę i spojrzał w okno. – Taki jak niebo. – Jak ty ładnie o tych spodniach opowiadasz – zachwyciła się ciotka. – Ja to zawsze chciałam sobie kupić chustkę…[34].

Wspomniane już urzeczenie rzeczami sprawia, że Zygmunt zaczyna realizować nie tylko swoje marzenia o przedmiotach, ale także cudze pragnienia. Zdobywając dla cioci jej wyśnioną w czasach młodości chustę, mówi: „– Rozmawialiśmy kiedyś o tym, co kto chciałby mieć i… No kurczę, jakby tak umarła i nigdy nie miała tej chustki, to byłoby cholernie niesprawiedliwe"[35].

Powieść, mimo że traktuje o czasach braku, niedoboru, niedostatku, została wypełniona rzeczami. W narracji dominują enumeracje przedmiotów, dokładne ich opisy, we wszelkich międzyludzkich relacjach pośredniczą rzeczy – częstowanie czekoladą, ofiarowanie perfum, kupowanie chustki, słuchanie płyt, oglądanie telewizji. Lektura *Denim blue* może skłaniać młodego czytelnika do refleksji nad materializmem. Świat, w którym żyją współcześni nastolatkowie, jest przestrzenią zdominowaną przez gadżety, dobra materialne i być może dlatego młodzi ludzie nie przywiązują tak wielkiej wagi do tego, co posiadają i co ich otacza, wszystko jest na wyciągnięcie ręki i mimo nadmiaru, rzeczy tak rzadko urzekają.

Skarb – rzecz, która wyzwala

Wśród dostatku i luksusu pierwsze lata swojego życia spędził Patryk – bohater powieści *Król*. Stan dobrobytu i bezpieczeństwa jednak uległ zmianie, kiedy chłopiec skończył siedem lat, jak sam relacjonuje:

> Świat zawalił się, kiedy wspólnik ojca zrobił przekręt i z dnia na dzień straciliśmy wszystko. Pewnego dnia pojawił się smutny pan z czarną teczką, matka płakała, ojciec się upił, a za parę dni przeprowadziliśmy się do lokalu zastępczego[36].

Bardzo nieoczekiwanie chłopiec noszący markowe ubrania, posiadający najnowsze zabawki, swój pokój oraz duży dom z ogrodem doświadczył utraty nie tylko rzeczy materialnych, bo z nimi zniknął także spokój i poczucie bezpieczeństwa. Dwupiętrowy, odrapany budynek z niedomykającymi się starymi oknami – to przestrzeń, która zaczęła otaczać chłopca. Opisy nieprzyjemnego wnętrza mieszkania komunalnego przeplatają się z relacjami gniewu popadającego w alkoholizm i szaleństwo ojca Patryka. Brooklyn, bo tak potocznie nazywano blok, w którym

[34] Tamże, s. 90.

[35] Tamże, s. 98.

[36] K. Ryrych, *Król*, Literatura, Łódź 2016, s. 10–11.

zamieszkała rodzina chłopca, rządził się innymi prawami, stopniowo odsłaniającymi się przed Patrykiem: „Brooklyn dał mi pierwszą poważną lekcję życia – nie spuszczaj niczego z oka. Nigdy”[37]. Lokatorzy bloku różnili się od innych mieszkańców miasta nie tylko usposobieniem, ale także wyglądem: „Tego dnia wyglądałem dość przyzwoicie. Miałem na sobie firmową koszulkę, którą matka kupiła w szmateksie, i szorty Adidasa. W tym wszystkim nie wyglądałem na dzieciaka z Brooklynu”[38].

Chłopiec początkowo chciał wyglądać inaczej, wyróżniać się, wstydził się swojego nowego miejsca zamieszkania i obawiał napiętnowania. Patryk przeszedł jednak metamorfozę – chłopiec dorastał, dojrzewał i wyrastał ze starych ubrań, szukał wygodniejszej garderoby:

> Wywaliłem z szafy wszystkie bety w poszukiwaniu czegoś, co byłoby lepsze niż kolorowe koszulki z *Królem lwem*. Przegrzebałem pudło z garderobą ojca. Znalazłem spodnie, w których chodził na siłownię, i bluzę z kapturem. Założyłem to wszystko na siebie i wyszedłem z domu, żeby przejrzeć się w szybie drzwi do klatki schodowej. Wyglądałem żałośnie, jednak lepiej niż w przykrótkich spodenkach i kolorowej koszulce[39].

Pasujące ubrania otrzymał jednak od starszego o kilka lat sąsiada. Zmieniając strój, Patryk odkrywał nowe cechy swojej osobowości, doznawał także uczucia wstydu właściwego nastolatkowi, który zauważa zmiany zachodzące w jego ciele w okresie dorastania: „Bez włosów, w ubraniu obcego chłopaka stałem się nagle kimś innym. Przyszło mi do głowy, że zanim matka wróci do domu, założę swoje stare, dziecinne ciuchy”[40].

Aleksandra Perchla-Włosik w artykule *Moda jako komunikat w świetle teorii socjologicznych i badań empirycznych* zamieszcza wyniki badań prowadzonych wśród nastolatków dotyczących roli ubioru w ich życiu codziennym. Wśród trzech najczęściej formułowanych odpowiedzi na pytanie: „Czym jest dla ciebie twój strój?”, znalazły się następujące deklaracje: sposób wyrażania mojej osobowości, komfort wyrażający mój sposób bycia, wyrażenie mojej kreatywności w doborze stroju[41]. Patryk nie pozostał bez wpływu środowiska Brooklynu, czuł, że dawny strój nie wyraża jego na nowo kształtowanego charakteru.

Chłopiec dorastał także, a właściwie głównie, dzięki przyjacielowi – Celestynowi, z którym spędził wakacje, jak sam stwierdza: „Tego lata Celestyn był dla mnie wszystkim. Bogiem, przyjacielem, królem w papierowej koronie”[42]. Celestyn, którego imię wywodzi się od słowa oznaczającego „niebiański”, to tajemniczy bezdomny mężczyzna spotkany przez Patryka podczas samotnych spacerów po parku. „Król w papierowej koronie” stał się jego przewodnikiem duchowym, można nawet stwierdzić, że zastąpił mu zamkniętego w zakładzie psychiatrycznym ojca:

---

[37] Tamże, s. 11.

[38] Tamże, s. 30.

[39] Tamże, s. 131.

[40] Tamże, s. 132.

[41] A. Perchla-Włosik, *Moda jako komunikat w świetle teorii socjologicznych i badań empirycznych*, http://www.ejournals.eu/Zeszyty-Prasoznawcze/2015/3-223/art/6345/ [dostęp: 25.11.2017].

[42] K. Ryrych, *Król…*, s. 28.

> Przypomniałem sobie o pudełkach, w których leżały rzeczy ojca. Celestyn był podobnego wzrostu i postury. Wyciągnąłem pudełka na środek pokoju i znalazłem odpowiednią koszulę, sweter i parę nowiutkich dżinsów. Prócz tego wpadło mi w rękę kilka par skarpet i skórzana marynarka, której ojciec nigdy nie lubił[43].

Rzeczy ofiarowane Celestynowi uczyniły z niego osobę podobną zewnętrznie do ojca chłopca z brooklyńskiego bloku. Ale jego mądrość, przykład, dobre rady były czymś, czego Patryk od prawdziwego taty nie otrzymał. Za pomocą wymiany ubrań nastąpiło niejako połączenie tych dwóch osób – czytelnik zaczyna dostrzegać ojcowską rolę Celestyna także dzięki zmianie wyglądu bezdomnego.

Celestyn nieposiadający domu ani żadnej własności uczył chłopca, jak dostrzegać piękno otaczającego świata i wyzwolić się spod władzy materializmu. Dlatego, gdy Patryk przekazał mężczyźnie cenny złoty zegarek ojca, ten zgodził się go nosić, ale tylko w obecności chłopca, nie chcąc zabierać go na zawsze. Bezdomny pomagał Patrykowi przezwyciężyć lęki przeszłości i odnaleźć szczęście także na Brooklynie. Jednym ze sposobów, poza kształtowaniem siły fizycznej, było odwiedzenie starego osiedla. Podczas oglądania dawnego domu, chłopiec przypomniał sobie o zakopanym pod drzewem skarbie:

> Tam pod tym drzewem, zakopałem skarb. […] W słoiku nie było niczego szczególnego. Plastikowy żołnierz, resorówka z urwanymi drzwiczkami i srebrna moneta, którą dostałem od babci. To było wszystko[44].

Chłopięcy skarb powraca w myślach chłopca, gdy ten zdradza Celestynowi chęć ucieczki z Brooklynu:

> Pomyślałem, że wcale nie chciałbym zwiewać z Brooklynu, tylko od tego wszystkiego, co robiła moja matka. Te odwiedziny w szpitalu, ciągłe powracanie do naszego domu, czekanie na ojca. Od tego, że nie chciała zapomnieć. Zacząć żyć. Nagle przypomniał mi się **mój** skarb. […] Nagle i po raz pierwszy w życiu zacząłem żałować, że nie odkopałem **swojego** słoika i nie zabrałem go ze **sobą**. – Tak, nie powinno się pozostawiać **swoich** skarbów byle gdzie – powiedział Celestyn – Albo byle komu[45].

Nagromadzenie zaimków [wyróżnienie J.K.] podkreśla stopień przywiązania chłopca do skarbu, który staje się tutaj symbolem niemożności oderwania od przeszłości. Jest czymś, co nie pozwala się uwolnić od wspomnień. Dlatego, gdy Celestyn przynosi mu zdobyty słoik, Patryk stwierdza: „Odzyskany skarb, tyleż śmieszny, co wzruszający, stał na ławce. Już nic nie wiązało mnie z naszym starym domem. Byłem wolny”[46]. Słoik staje się rzeczą, która wyzwala. Ale swoiste oczyszczenie dokonuje się także w finale powieści również koncentrującym się wokół przedmiotu. W jeden z wakacyjnych dni po powrocie do domu, Patryk zastaje ojca siedzącego za stołem:

---

[43] Tamże, s. 50.

[44] Tamże, s. 96.

[45] Tamże, s. 135–136.

[46] Tamże, s. 141.

> Usiadłem przy stole naprzeciwko ojca. To był ten sam stół, na którego brzegu zaciskałem ręce, aby nie upaść. Aby nie czuć bólu, kiedy mnie lał. […] Zrozumiał. Wstał bardzo powoli. Tak samo przechodziłem obok lisa, aby go nie spłoszyć. Podniósł stół i podszedł do otwartego okna[47].

Pozbycie się przedmiotu noszącego w sobie pamięć traumy, Czapliński zauważa przecież, że „ślady prywatnej biografii [zostają – J.K.] odciśnięte w materii”, umożliwiło budowanie na nowo relacji ojca i syna. Mężczyźni wspólnie wyruszają na poszukiwanie nowego mebla – stołu, który zjednoczy rodzinę w nowych warunkach: „Masz rację – powiedział [ojciec – J.K.]. – przygarniemy jakiś bezdomny stół”[48]. Epitetem, jakim został określony stół, dopowiada w domyśle dalsze losy bohaterów – ich bezdomność spowodowana bankructwem i alkoholizmem stanie się przeszłością, a prawdziwy dom wytworzą dzięki odbudowie relacji rodzinnych.

Rzeczy w prozie Katarzyny Ryrych – oparcie, urzeczenie, wyzwolenie

Powieści Katarzyny Ryrych wyraźnie wpisują się w sygnalizowane na wstępie tendencje eksponowania w literaturze tego, co materialne. Fabuła każdej z prezentowanych książek skupia się wokół kilku wybranych przedmiotów, a cały świat przedstawiony wypełniają mniej dostrzegane w procesie lektury rekwizyty, atrybuty. Są one ważne dla bohaterów nie ze względów materialnych, bowiem praktyki w stosunku do rzeczy są poniekąd poznawaniem drugiego człowieka, wspominaniem go, budowaniem relacji z inną osobą. Pisarka, odpowiednio eksponując przedmioty, każe o nich myśleć podobnie jak proponował to Olsen – każda rzecz nie tylko mówi dużo o jej właścicielu, ale także mówi do niego. Warto słuchać mowy rzeczy, bo jak zauważa Ewa Klekot:

> Potencjał oddziaływania rzeczy – zdolność budzenia ludzkich emocji i generowania działań, które często mobilizują dużą energię – wiąże się z ich złożonym znaczeniem, które tworzone jest w toku praktyk społecznych o bardzo różnym charakterze[49].

Przedmioty wplecione w proces relacji semantycznych wyłaniają nowe poziomy znaczenia – w prozie Ryrych uwidaczniają problemy nastolatków, ich trudności w nawiązywaniu relacji, radzeniu sobie w sytuacjach granicznych. Rzeczy budzą nie tylko emocje bohaterów, ale także wrażliwość czytelnika, który, czytając tę literaturę, próbuje niejednokrotnie patrzeć przez różowe okulary, przymierza błękitne jeansy, czy otwiera słoik z dziecięcymi skarbami...

---

[47] Tamże, s. 150.

[48] Tamże, s. 151.

[49] E. Klekot, *Ontologia rzeczy – znaczenia*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności…*, s. 186.

Thing as a „Cure to Gray, a Cure for Hopelessness" in the Prose of Katarzyna Ryrych

Abstract

The article is an attempt to read books for young adult written by Katarzyna Ryrych – *Pepa w raju*, *Król*, *Denim blue*, by using the category of non-anthropocentric humanism. The tekst refers to a Przemysław Czapliński's literary studies concentrating around things in modern literature. Katarzyna Ryrych presents the problems of modern teenagers, but she is aslo concentrate around everyday objects, clothes, souvenirs, and utensils. Ryrych used things to create heroes' characteristics, describe their problems, and show interpersonal relationships. The author, according to Bjørnar Olsen's theory, shows the influence of objects on the creation of the human psyche. Practices in relation to material objects, however, do not lead to materialism for the practices in relation to things are in a sense the learning of another person, remembering him, building relationships with another person.

Key words: young adult literature, things in literature, Katarzyna Ryrych, non-anthropocentric Humanism, material culture

Justyna Kajstura – absolwentka Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, słuchaczka studiów doktoranckich na Wydziale Filologicznym w zakresie literaturoznawstwa. W 2016 roku obroniła pracę magisterską pt. *Pamięć miejsca w reportażach Małgorzaty Szejnert*. Pracuje w Zespole Placówek Szkolno-Wychowawczo-Rewalidacyjnych w Cieszynie jako nauczyciel-logopeda. Zainteresowania naukowe: literatura dla dzieci i młodzieży, zwrot ku rzeczom w literaturze, wpływ czytelnictwa na rozwój dzieci i młodzieży

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.15

PARATEKSTY I KOMENTARZE

Agnieszka Karczewska
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Dekonstrukcja i próba restytucji świata

Recenzja książki Małgorzaty Wójcik-Dudek *W(y)czytać Zagładę*. *Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego [2016], ss. 336

„Holokaust już zrodził więcej badań historycznych, niż uczyniło to jakiekolwiek jednostkowe wydarzenie w żydowskiej historii, ale nie mam żadnych wątpliwości, że jego kształt powstaje nie na kowadle historyka, ale w tyglu pisarza”[1]. Przywołane słowa amerykańskiego historyka Yosefa Hayima Yerushalmiego (choć odnoszące się do nieco innego kontekstu, bo historiografii żydowskiej) zaskakująco trafnie opisują fenomen pojawiania się w najnowszej literaturze polskiej, w tym literaturze dziecięcej, pozycji dotyczących Zagłady. Z oczywistych względów, w ostatnich latach Holokaust coraz rzadziej jest obiektem pamięci indywidualnej, staje się raczej częścią pamięci kulturowej[2], służącej „[…] przekazywaniu doświadczeń i wiedzy ponad granicami pokoleń […]”[3], która „[…] opiera się na zewnętrznych mediach i instytucjach, które dbają o pamięć i przekazują wiedzę”[4]. Fakt ten może tłumaczyć owo opisane wyżej coraz częstsze podejmowanie przez polskich autorów tematu Szoah w piśmiennictwie dla niedorosłych.

W takim ujęciu literatura staje się w pewnej mierze częścią szerszego dyskursu o pamięci. Pojawia się zatem potrzeba literaturoznawczego namysłu nad tymże dyskursem, literackimi „praktykami (post)pamięci”, ich przebiegiem, rolą oraz znaczeniem. Monografia Małgorzaty Wójcik-Dudek *W(y)czytać Zagładę*. *Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży* jest pierwszym

[1] Y.H. Yerushalmi, *Zachor. Żydowska historia i żydowska pamięć*, przeł. M. Wójcik, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2014, s. 118. W polskich badaniach o odejściu typowych narracji historycznych (od dokumentu do literatury kontrfaktycznej) pisano m.in. [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012; M. Głowiński, *Oczy donosiciela*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10, t. 2, s. 661.

[2] Odwołuję się tutaj do rozróżnień wprowadzonych przez Aleidę Assmann (zob. np. taż, *Między historią a pamięcią*. *Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013).

[3] Tamże, s. 55.

[4] Tamże. Assmann do artefaktów, na które przenoszone są wiedza oraz doświadczenie, zalicza m.in. książki, obrazy, rzeźby, filmy i in.

polskim całościowym opracowaniem podejmującym te zagadnienia. Omawiane studium z pewnością nie wyczerpuje – co zresztą Autorka sygnalizuje – szerokiego pola badawczego, ale stanowi niezwykle ważny krok w badaniach nad Holokaustem w literaturze, wskazującym główne zjawiska i problemy. Dobrze się stało, że Badaczka rozpoczęła wywód od wyjaśnienia jej sposobu rozumienia (krytykowanego i odrzucanego w niektórych rozprawach naukowych) terminu Marianne Hirsch *post-memory* ('postpamięć'). Dzięki temu pierwsza, metodologiczna, część tomu, *Wzgórze pamięci*, jest zarysowaniem niezbędnego dla zrozumienia dalszego rozumowania kulturowego, historycznego i historycznoliterackiego tła funkcjonowania omawianych w tomie tekstów, a jednocześnie uzasadnieniem wyboru i doprecyzowaniem leżącego u założeń metodologicznych tomu pojęcia. Sformułowany w tym rozdziale główny cel monografii – „[…] wskazać toposy oraz sposoby narracji profilujące kształt pamięci czwartego pokolenia"[5] – jasno wyznacza kolejne kroki analizy.

Ich realizację Autorka rozpoczyna w rozdziale drugim od „alternatywnej lektury" *Akademii pana Kleksa*. Ten dość zaskakujący krok interpretacyjny – wszak dzieło Brzechwy wykracza poza zaznaczone w tytule ramy chronologiczne i nie było dotychczas odczytywane przez literaturoznawców[6] w kontekście wydarzeń Zagłady – uzasadnia następująco:

> […] swoją narrację o Zagładzie rozpoczynam od tuż powojennej *Akademii pana Kleksa*. Nie mogłam inaczej, ponieważ w tej właśnie książce dostrzegam mit założycielski adresowanej do młodego odbiorcy opowieści o Zagładzie. Mam więc nadzieję, że czytelnik, podzieliwszy mą fascynację trylogią Jana Brzechwy, wybaczy mi tę narracyjną nieścisłość[7].

Owo nowatorskie odczytanie polega na dostrzeżeniu w trylogii o losach pana Kleksa antybaśni, a zarazem egzegezy Holokaustu, włączającej tę opowieść w refleksję historiozoficzną[8]:

> *Akademia pana Kleksa* bowiem nie jest li tylko eksperymentem literackim dokonanym na tkance baśni literackiej, ale również ze względu na czas jej powstawania – interpretacją historii, a ściślej mówiąc: Wydarzenia, które choć katastrofalne, to jednak prowadzi do odnowienia świata[9].

Wójcik-Dudek w sposób niezwykle ciekawy, a zarazem przekonywujący, za pomocą narzędzi hermeneutyki judaistycznej odsłania kolejne zapisane w utworze Brzechwy toposy i symbole pochodzące z kultury żydowskiej, a następnie odnotowuje, jak funkcjonują w zdekonstruowanym po Zagładzie świecie. Akademię interpretuje jako żydowskie instytucje edukacyjne, tj. cheder i jesziwę, co pozwala

[5] M. Wójcik-Dudek, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 8.

[6] Autorka wskazuje adaptacje filmowe, w których kluczem interpretacyjnym był kontekst wojenny. Zob. tamże, s. 64–65.

[7] Tamże, s. 36.

[8] Tamże, s. 58, 64.

[9] Tamże, s. 66.

widzieć w głównym bohaterze „przede wszystkim mądrego małameda, a może rabina restytuującego utracony [po Szoah – A.K.] porządek”[10], przygląda się przyczynom i konsekwencjom destrukcji języka, by przejść do zagadnień ontologicznych:

> […] restytucja świata jest równoznaczna z przywróceniem spójności językowi, natomiast powodzenie tej misji warunkuje zdobycie atramentu. Jednakże cel misji pana Kleksa nie sprowadza się jedynie do przywrócenia światu inkaustu – swego rodzaju medium pozwalającego na zapisanie kodu, który gwarantuje kosmiczny ład, lecz oznacza zapewnienie ciągłości przerwanej opowieści[11].

Choć trudno w tym miejscu nie zgodzić się z wysuwanymi przez recenzentów tomu zarzutami o ogólnikowości niektórych rozpoznań (w omawianej i kolejnych częściach)[12], to nie przekreślają one nowatorstwa i istotności pomieszczonych w tym rozdziale interpretacji. Dalsze części monografii dotyczą kilkunastu najnowszych tekstów dla niedorosłych odbiorców, w których w różny sposób mówi się o Zagładzie: *Arki czasu* Marcina Szczygielskiego, *Kotki Brygidy* oraz *XY* Joanny Rudniańskiej, *Bezsenności Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali, *Ostatniego piętra* Ireny Landau, *Wszystkich moich mam* Renaty Piątkowskiej, *Szlemiela* Ryszarda Marka Grońskiego, *Wojny na Pięknym Brzegu* Andrzeja Marka Grabowskiego, *Jest taka historia* Beaty Ostrowickiej, *Pamiętnika Blumki* Iwony Chmielewskiej, *Po drugiej stronie okna* Anny Czerwińskiej-Rydel, *Zwyczajnego dnia* Katarzyny Zimmerer, *Ostatniego przedstawienia panny Esterki* Adama Jaromira oraz *Wszystkich lajków Marczuka* Pawła Beręsewicza. Wymienione utwory są dla Autorki punktem wyjścia do obserwacji tytułowych „praktyk postpamięci”, a efektem tych działań badawczych „[…] jest opis literackich reprezentacji Janusza Korczaka, uwagi nad rodzajami stosownych narracji, charakterystyka przestrzeni oraz toposy matki i dziecka”[13] w kolejnych częściach monografii.

Trzeci rozdział dotyczy literackich rekonstrukcji życiorysu Starego Doktora. Wójcik-Dudek udowadnia w nim, że „biografia stanowi zapis walki o władzę nad pamięcią, nie chodzi bowiem o to, aby tylko pamiętać, lecz aby wiedzieć, jak zapamiętać”[14]. Okazuje się, że owe rekonstrukcje mogą stanowić podwaliny opowieści o przeszłości. Dalej w części *Mikronarracje z obrzeży Zagłady*, Autorka przygląda się sposobom budowania współczesnych narracji w prozie wzorującej się na dziecięcych pamiętnikach z okresu wojny. Wykazuje, że są one „[…] wypadkową świadectwa oraz fikcyjnej opowieści złagodzonych w takim stopniu, aby odpowiadała wrażliwości i możliwościom percepcyjnym młodego odbiorcy”[15].

Baśń i Holokaust, kolejny rozdział monografii, jest refleksją na temat często wykorzystywanego współcześnie gatunku, tj. baśni postmodernistycznej. W realizacjach dotyczących Zagłady obserwować można napięcie pomiędzy tradycyjną

[10] Tamże, s. 65.

[11] Tamże, s. 78.

[12] Zob. S.J. Żurek, *Zagłada w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 184–194.

[13] M. Wójcik-Dudek, *W(y)czytać Zagładę…*, s. 37.

[14] Tamże, s. 128.

[15] Tamże, s. 135.

(znajomą) opowieścią pozostającą jednocześnie „nieoswojoną" z powodu tematu, którego dotyka. To biegunowe naprężenie „[…] obnaża wyczerpanie tego [baśni – A.K.] gatunku, który nie mieści w swych ramach Holokaustowych historii, a tym samym nie przynosi ulgi"[16]. W monografii znalazło się także miejsce na namysł nad toposem matki (*Macierzyństwo w stanie zagrożenia*) oraz budowaniem w omawianej prozie przestrzeni (*Postpamięć i zarządzanie przestrzenią*). Interpretacje prowadzone w tych cząstkach skłaniają do bardzo ciekawych rozpoznań odnoszących się do wzorców opowiadania o relacji matka–dziecko, przekształceniach obrazu matki, a także o fantazmatycznej kreacji topografii Zagłady i niebezpieczeństwie czytelniczych uproszczeń w nią wpisanych.

W przedostatnim rozdziale, *„Homo ludens", czyli opresja zabawy*, Autorka rozważa zaszłe w świecie Holokaustu przeobrażenia dziecięcej zabawy i jej reinterpretacje: po pierwsze, zabawa w kontekście Zagłady staje się koniecznością, po drugie, w omawianych literackich realizacjach zabawa stanowi metaforę losu dziecka[17]. W pierwszej lekturze włączenie do tego rozdziału części *„Biblioteka Shoah"*, dotyczącej praktyk czytelniczych bohaterów zamieszkujących getto lub przebywających w kryjówkach (a więc zrównanie czytania z rozrywką), budzi wątpliwości. Są one jednak rozwiewane przez autorski wykład na temat etycznego wymiaru czytania[18].

Książkę zamyka cząstka *Dybuk kontra Facebook, czyli „Kotka Brygidy" i „Wszystkie lajki Marczuka"*, będąca z jednej strony podsumowaniem wcześniejszych dociekań[19], a z drugiej – omówieniem dwóch tekstów odbiegających „[…] od przyjętej kanonizacji Zagłady w literaturze czwartej, a przede wszystkim od bardziej lub mniej precyzyjnie określonego sposobu konstruowania pamięci"[20].

Interpretacjom Badaczki towarzyszy imponująca lista nawiązań (miejscami zaburzająca tok wywodu lub nadmiernie rozbudowująca egzemplifikacje omawianych zagadnień): do obcej literatury dziecięcej, do różnych tekstów kultury (fotografii, filmu, utworów plastycznych, rzeźby) czy wreszcie do literatury bezprzymiotnikowej. To wpisanie utworów przeznaczonych dla dzieci w nurty i tendencje literatury ogólnej, dla dorosłych, postrzegam jako jeden z większych walorów monografii. Wójcik-Dudek wplata w swoją narrację odniesienia do kanonu literatury Holokaustu, ukazując miejsca wspólne i współzależności omawianych tekstów i „klasycznych" utworów. Dzięki temu czytelnik otrzymuje spójny obraz współczesnych rozwiązań reprezentacji Zagłady stosowanych w najnowszej literaturze polskiej. Autorka podsumowuje je następująco:

> Analizowane teksty uświadomiły mi przede wszystkim istnienie *imaginarium* Zagłady wczytywanej w świadomość czwartego pokolenia. […] Znakomite posługiwanie się

[16] Tamże, s. 166.

[17] Zob. tamże, s. 277–278.

[18] Zob. tamże, s. 262.

[19] Zob. tamże, s. 280: „Energia narracyjna jest rozpisana przede wszystkim na uniwersalne toposy, można powiedzieć mitologemy dzieciństwa, których istnienia czytelnik sobie do tej pory nie uświadamiał. Dopiero ich dekonstrukcja, mająca swe źródło w Zagładzie, powoduje, że przestają być przeźroczyste i stają się w odczuciu dziecka ważnymi wartościami".

[20] Tamże, s. 280.

wybranymi toposami zapożyczonymi z literatury bezprzymiotnikowej przyniosło interesujący efekt, daleki od banalizujących uproszczeń oraz estetyki kiczu, świadczący o etycznym wyczuciu twórców oraz szacunku dla wrażliwości młodego odbiorcy[21].

Szkoda, że obserwacje te nie zostały wpisane w kontekst prowadzonych w Europie i Ameryce badań nad dotyczącą Zagłady literaturą dla dzieci (np. ustaleń szwedzkiej badaczki Lydii Kokkoli, *Representing the Holocaust in Children's Literature*, 2009)[22], choć oczywiście, decyzja ta mogła być podyktowana uzasadnioną koniecznością ograniczenia liczby analizowanych tekstów oraz skoncentrowaniem uwagi na specyfice literatury polskiej: literatury sprawców, świadków i ofiar, powstającej w miejscu, gdzie Zagłada została dokonana.

Monografia Wójcik-Dudek *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży* jest niezwykle ważną dla współczesnych badań literaturoznawczych pozycją: stanowi swoistą *summę* zjawisk w obrębie Holokaustowej literatury dla niedorosłych otwierającą zarazem kolejne pola badawcze i prowokującą do nowych odczytań znanych tekstów.

[21] Tamże, s. 292.

[22] W rozdziale dotyczącym zabawy tomu George Eisen, *Children and Play in the Holocaust. Games Among the Shadows*, University of Massachusetts Press, Amherst 1988, s. 153.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.16

Aleksandra Korczak
Uniwersytet Warszawski

5 sekund do dzwonka.

Powieść Małgorzaty Wardy *5 sekund do IO* w edukacji polonistycznej, Media Rodzina [2005], ss. 344

Jeśli poddać refleksji najnowszą wersję kanonu lektur, zawartą w szkicu podstawy programowej z języka polskiego, można dojść do wniosku, że kanon ten pełni tylko niektóre z szeregu istotnych funkcji, jakie powinny być przypisane tekstom kultury interpretowanym na lekcjach. Są to utwory, dzięki którym dzieci i młodzież mogą poznawać realia minionych epok i analizować ewolucję polszczyzny oraz filozofii i sztuki. W podstawie brak pozycji poetyckich i prozatorskich, które zaznajamiałyby młodych odbiorców z problemami współczesności, pozwalałyby utożsamiać się z głównymi bohaterami, pokazywałyby, że świat literatury nie jest bynajmniej płaszczyzną oderwaną od ich codziennego życia, radości i smutków. Dlatego też jestem przekonana, że jedną z lektur proponowanych w podstawie powinna być powieść *5 sekund do IO* Małgorzaty Wardy, wartościowa i niezwykle aktualna pozycja czytelnicza, która została pozytywnie zaopiniowana i skutecznie spopularyzowana przez Polską Sekcję IBBY.

Warto wspomnieć, że w najnowszej wersji podstawy programowej (opublikowanej 14 lutego 2017 r.) pod wykazem lektur znajduje się dopisek, iż nauczyciel języka polskiego może wprowadzić do edukacji szkolnej dwa wybrane przez siebie teksty kultury. Daje to dydaktykom furtkę, by omówić z uczniami taką książkę, jaką sami uznają za wystarczająco atrakcyjną merytorycznie.

Już sam status gatunkowy utworu *5 sekund do IO* pozwala wpisać go w bieżące trendy kulturowe. Literatura popularna, a w szczególności fantastyczna i futurystyczna, jest w tej chwili jednym z najsilniejszych czynników kulturotwórczych: w repertuarach kin jest mnóstwo adaptacji i ekranizacji książek fantastyczno-naukowych, powstają seriale o superbohaterach i seriale fantasy. Co więcej, dzisiejsza młodzież jest zafascynowana światem wirtualnym i grami komputerowymi. Powieść Wardy te fascynacje rozwija w pełnoprawne, kuszące, koegzystujące z realistycznym uniwersum i daje nauczycielowi pretekst do wzbogaconej literackim przykładem dyskusji o fonoholizmie, uzależnieniu od Internetu i gier. W czym świat wirtualny jest lepszy, a w czym gorszy? Jak rozpoznać uzależnienie u siebie lub przyjaciela? Jak pomóc osobie, dla której gry stały się rzeczywistością? Fantastyczna IO to nieprzypadkowo obca planeta, a nie po prostu wykreowane cyfrowo terytorium:

można ją interpretować jako figurę przestrzeni, która pozwala uwolnić się od codziennych, przyziemnych, problemów, odizolować się, uciec, poczuć namiastkę wolności, której tak brakuje uczniom na co dzień w środowisku szkolnym.

Warto też wprowadzić słowniczek towarzyszący opisom literatury fantastycznej, jej elementów fabularnych i składowych świata przedstawionego, np.: fantastyczny, fantastyczno-naukowy, nierealistyczny, nierealny, wirtualny. Dla wielu młodych użytkowników języka literackiego te pojęcia i ich wzajemne powiązania są niejasne lub wydają się synonimiczne, mimo że towarzyszą recepcji współczesnych tekstów kultury.

Polonista otwarty na literaturę i kulturę popularną oraz pozostający na bieżąco z filmami i książkami bliskimi młodzieży może tutaj wprowadzić szereg kontekstów i analogii. Jak ma się wirtualna IO do świata *Matrixa* (reż. L. i L. Wachowski, 1999)? Czy była dla głównej bohaterki, Miki Lewandowskiej, tym, czym tytułowa *Sala samobójców* dla bohatera głośnego polskiego filmu sprzed kilku lat? Czy konsola, z której korzystała dziewczyna, nie przypominała uczniom tych, których używa się w grach z serii *Assassin's Creed* (P. Plorude, O. Palmieri)? Jakie cechy wspólne mają Mika Landowska i Katniss Everdeen z *Igrzysk śmierci* Suzanne Collins?

Nie mniej aktualny temat to niepełna rodzina (czy też właściwie jej brak) w życiu głównej bohaterki. Samo określenie „niepełna" świetnie oddaje problem bezwiednego dyskryminowania osób pozbawionych jednego lub obojga rodziców jako podmiotów, którym stale czegoś brak, są czegoś boleśnie pozbawione. Mimo że w każdej klasie w Polsce jest przynajmniej jedno dziecko, które dorasta w tzw. niepełnej rodzinie, niezmiernie trudno wskazać ten model komórki społecznej w podręcznikach szkolnych lub lekturach wypunktowanych w podstawie programowej. W szkole rozwiedzeni rodzice są kulturowo nieobecni, co przekłada się na utrwalanie szkodliwych stereotypów, że stanowią oni przykry, niepożądany margines. Osierocona Mika przeżywa okres dojrzewania bardzo boleśnie, jednak pozostaje przecież pozytywną bohaterką, nie można odmówić jej odwagi ani determinacji, jest dziewczynką niezwykle wrażliwą i, jak pokazują opisywane wydarzenia, zdolną do zbudowania silnej więzi emocjonalnej z rówieśnikami. Można dyskutować, czy jej charakter i postępowanie wykraczają pozytywnie lub negatywnie poza nastoletnią normę, lecz z całą pewnością brak rodziny nie czyni jej gorszą osobą i należy to pokazać uczniom.

Powieść ta konotuje też rozmaite pytania filozoficzne, dzięki którym nauczyciel może realizować niektóre zapisy najnowszych szkiców podstawy programowej, czyli te mówiące o wychowaniu etycznym, kształceniu dzieci do świata wartości, rozbudzaniu refleksji moralnej. Mam tu na myśli konfliktowe sytuacje na powierzchni cyfrowej IO i decyzje, jakie musiała podejmować Mika oraz jej przyjaciele. Czy jeśli nie zareaguję, gdy innej osobie wyrządzana jest krzywda, to staję się kimś złym? Czy osoby agresywne są takie bez powodu, czy może ich zachowanie ma swoją przyczynę w problemach rodzinnych, depresji, zazdrości, rozpaczy? Czy mogę poświęcić dobro wielu osób, aby zapewnić bezpieczeństwo komuś, kogo kocham? Czy dla większego szczęścia mogę się kimś posłużyć jak narzędziem? Te wszystkie rozterki towarzyszą osobom przechodzącym trudny okres adolescencji i bez nich nie sposób dojrzeć do moralnych wyzwań współczesności.

Jednym z ciekawych tematów, jakie pozwala wprowadzić ta pozycja lekturowa, są stereotypy dotyczące płci. W najnowszym oraz poprzednim kanonie lektur daje się zauważyć rażąca dysproporcja między liczbą bohaterów męskich a bohaterek żeńskich, przy czym bohaterki żeńskie (jak Nel Rawlison z *W pustyni i w puszczy*, Danusia Jurandówna z *Krzyżaków*, obie wykreowane przez Henryka Sienkiewicza, czy tytułowy Kopciuszek Charlesa Perraulta i inne bohaterki o rodowodzie baśniowym) są postaciami niesamodzielnymi, podrzędnymi, mało ambitnymi, skupionymi głównie na własnej atrakcyjności. Mika tymczasem świetnie sobie radzi, grając w gry komputerowe, niejednokrotnie przejmuje inicjatywę, zaangażowana w walkę zbrojną przełamuje wiele stereotypów dotyczących kobiecości i dziewczęcości.

Na potrzeby lekcji antydyskryminacyjnej można też omówić postać Miki jako innej i obcej. Z ksenologicznego punktu widzenia wiele konfliktów i zmartwień w życiu bohaterki ma źródło w tym, że w grupie rówieśniczej uchodzi za kogoś, kto się odróżnia, jest wiecznie nowa, wiecznie odstająca, wyobcowana: jako sierota, jako nowa uczennica, jako osoba w gorszej niż przeciętna sytuacji majątkowej. Przy tej okazji można przedyskutować pojęcie normy, normalności, inności i obcości, tolerancji biernej i czynnej, włączające w środowisko rówieśnicze osoby wycofane i osamotnione.

Zatytułowałam tę recenzję „5 s. do dzwonka", ponieważ dla mnie książka Wardy jest uwerturą do wyzwań współczesności, ale też jutra, w którym nasi uczniowie będą musieli sobie radzić bez nas. Kwestią czasu jest traktowanie realiów wirtualnych jako substytutu rzeczywistości. Już dzisiaj zawiera się znajomości przez Internet, co w nieodległej przyszłości z pewnością nabierze bardziej empirycznego wymiaru. Jeśli nie zaczniemy wprowadzać do dydaktyki szkolnej lektur, które odwołują się do rozterek XXI wieku – braku empatii, powierzchownych relacji z innymi, uzależnień od mediów cyfrowych – to za kilka chwil nasi uczniowie całkowicie zarzucą szlachetną sztukę czytania.

Reasumując, Małgorzata Warda to pisarka, której powieści serio traktują problemy współczesnego, nastoletniego odbiorcy. Nie wchodzi ona w – krytykowaną przez Grzegorza Leszczyńskiego i innych badaczy literatury młodzieżowej – rolę pisarza-mentora diagnozującego i upraszczającego współczesną rzeczywistość, infantylizującego tym samym literacki przekaz. Pozwala czytelnikowi samodzielnie oceniać zachowania bohaterów, mierzyć się z licznymi intertekstualnymi odniesieniami i cieszyć się znakomicie wykreowanym światem przedstawionym, bogatym językiem oraz doskonałą narracją wiodącą do niejednoznacznego finału, który nie rozstrzyga dalszych losów bohaterki. Powieść jest zatem polonistyczną szansą na zaktualizowanie edukacyjnego repertuaru rodzimych tekstów kultury, które powinny przecież dawać dydaktykom możliwość kreatywnego uczenia i wychowywania uczniów szukających w literaturze współczesnej światów dających się prawdziwie przeżywać i bohaterów „antropologicznie wrażliwych", autentycznych, z którymi mogą się utożsamiać.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.17

Katarzyna Kotaba, Joanna Rusinek

Z Joanną Rusinek rozmawia Katarzyna Kotaba

Katarzyna Kotaba: W swoim dorobku posiada Pani kilkadziesiąt zilustrowanych książek dla dzieci. Czym jest dla Pani uprawiany przez Panią zawód?

Joanna Rusinek: Trudno odpowiedzieć, jak się ten zawód uprawia, kiedy jest się w nim całkowicie zanurzonym. Łatwo wtedy bowiem użyć słów-naklejek typu pasja. Ja po prostu bardzo lubię to, co robię. Moja koleżanka po fachu, która oprócz ilustrowania także wydaje książki, powiedziała kiedyś najprościej, że lubi ładne rzeczy i chciałaby, aby było ich coraz więcej oraz że cieszy się, że może je tworzyć. W pełni się z nią zgadzam.

K.K.: Rynek wydawniczy w ostatnich latach otworzył się na nowe, dobrze zilustrowane książki.

J.R.: Tak, to prawda. Powstaje dużo niszowych wydawnictw tworzonych przez ludzi z pasją, którzy nie boją się eksperymentować i robią piękne książki.

K.K.: Dlaczego zdecydowała się Pani na ilustracje dla dzieci?

J.R.: Dlaczego w ogóle ilustracje? To był przypadek. A dlaczego dla dzieci? Bo tak wygląda rynek ilustracji. Ilustruje się niewiele książek dla dorosłych. Jeśli autor zakłada, że jego „dorosła" książka powinna mieć ilustracje, to zazwyczaj ma na myśli jakiegoś konkretnego artystę. Natomiast książki dla dzieci są w większości ilustrowane. Zdarzyło mi się ilustrować książki dla dorosłych, ale bardzo niewiele. Czasami wydawnictwa wydają ilustrowane książki dla dorosłych, jak np. *Życie Pi*. Wydawnictwo postanowiło zrobić taką książkę-bibelot, dla tych, którzy lubią obrazki. Udało mi się też zilustrować *Limeryki i inne wariacje*. Bardzo to lubię jako płodozmian.

K.K.: Czy jest ktoś, kogo określiłaby Pani mianem swego mistrza? I dlaczego?

J.R.: Chyba jest tak, jak mówi przysłowie „Czym skorupka za młodu nasiąknie…", a moje dzieciństwo przypadło na czas książek ilustrowanych przez Janusza Stannego czy Jana Marcina Szancera. Moi rodzice mieli bardzo dużo książek ilustrowanych przez Szancera i to było dla małego dziecka niezwykle piękne doznanie. Chciałabym oddać hołd autorom okresu lat 70., którzy uzyskiwali fantastyczne efekty graficzne za pomocą ograniczonych wówczas środków. Kolejna sprawa to książki, które mój

tata i stryj przywozili ze Stanów Zjednoczonych i z Anglii. To były takie cieniutkie książki, cudownie pachnące zagranicą. Niestety, nie pamiętam autorów. Były też tam przedruki z lat 60., piękne, zarówno kolorystycznie, jak i graficznie. Gdybym miała jednoznacznie wskazać swoich mistrzów, to byliby to Szancer i Butenko. Podobno jeden był uczniem drugiego, choć ich style różniły się diametralnie. Butenko doszedł do czegoś, co można nazwać wyrafinowaną prostotą. Chciałabym kiedyś osiągnąć taki poziom.

K.K.: Od czego zaczyna się u Pani proces twórczy?

J.R.: Wszystko zaczyna się od przeczytania tekstu. Niektóre utwory od razu poruszają i od razu zaczynają pojawiać się pomysły na sceny. Jeśli tak się dzieje, to zapowiada to fantastyczną pracę. Czasem muszę się bardziej „wgryźć w tekst", wysilić i wymyślić jakąś ilustrację. Od myślenia wszystko się zaczyna, później jest etap wybierania techniki i niestety obliczania czasu do tzw. deadline'u. Kiedy dostosuję możliwości do czasu, szkicuję ołówkiem na papierze, czasami używam technik akwarelowych, następnie to skanuję i obrabiam w komputerze. Zawsze wychodzę od szkicu do komputerowych działań.

K.K.: Pierwszy powstaje tekst czy obraz?

J.R.: Zdecydowanie tekst. Jest jeden przypadek, kiedy najpierw powstał obrazek – to książka *Samotny Jędruś*. Ja ją wymyśliłam. Najpierw był tytuł, później przyszedł pomysł na połączenie go ze wspomnieniami z mojego dzieciństwa, czyli z rysowaniem kredą na asfalcie. Wysłałam rysunki autorowi tekstu Wojciechowi Widłakowi, który najpierw powiedział, że nie ma czasu, ale na szczęście dla książki – zachorował i w ciągu kilku dni napisał tekst. Dorobiłam jeszcze i zmieniłam ilustracje.

K.K.: Kto decyduje, który fragment tekstu ma zostać zilustrowany – Pani, autor tekstu, wydawnictwo czy to wspólna decyzja?

J.R.: Zazwyczaj ja, ale często jest też tak, że wydawnictwo ma swój pomysł i wysyła mi makietę książki z zaznaczonymi momentami, które są ważne. Czasem też autor przekazuje swoje sugestie. Jednak zwykle to na mnie spoczywają te decyzje.

K.K.: Jakie techniki malarskie Pani stosuje i od czego zależy ich wybór?

J.R.: Głównie są to farby akwarelowe, a konkretnie to kolorowe tusze syntetyczne. Bardzo się do nich przyzwyczaiłam. Czasem mam ochotę spróbować czegoś nowego i poeksperymentować, np. z wycinanką. Akwarela jest tą metodą, w której czuję się najbardziej komfortowo. Książki bardziej liryczne wręcz wymagają użycia tej techniki. Trudno to jednoznacznie określić, bo często działam na tzw. wyczucie. Troszkę zależy to od tekstu, bo to w nim, w jego klimacie, ukryte są wskazówki.

K.K.: Obserwując Pani ilustracje, wyraźnie można dostrzec, że stosuje Pani m.in. technikę ograniczonego pola widzenia lub też skoncentrowanie światła na danym obiekcie (*Ostatnie piętro*, *Bezsenność Jutki*), czy też zestawienie ze sobą dwóch przeciwstawnych obrazów, np. wielkiego cienia z małym chłopcem (*Rany Julek*). Obrazują one, w pierwszym przypadku, dramat wojennej sytuacji, a w drugim są rodzajem

zabawnej gry z odbiorcą, elementem komizmu. Skąd pomysł na zastosowanie takich metod?

J.R.: Lubię i podziwiam artystów, którzy umieją myśleć i przenosić na papier swój pomysł w sposób „plakatowy", czyli na zasadzie skrótu myślowego. Staram się, o ile potrafię, działać podobnie. Ilustracja powinna być właśnie takim skrótem i wskazywać na to, co jest najważniejsze dla mnie w danym fragmencie tekstu i co jest ważne dla autora. Zatem muszę wyłowić to z tekstu, który mam zilustrować. Dotyczy to zarówno klimatu, jak i problematyki. Im mniejszą ilością środków udaje się to pokazać, tym bardziej mnie to cieszy. W przypadku *Bezsenności Jutki* chciałam, żeby efekt końcowy był minimalistyczny, nie chciałam zapełniać zbyt mocno tych ilustracji, ograniczyłam się tylko do ołówka. Chciałam zostawić i przekazać tylko te najważniejsze informacje o postaciach. Podobnie jak po obejrzanym filmie, niektóre sceny zostają w głowie i prowadzą dalej myśl. Sztuka polega na tym, by pokazując dwie postaci, opowiedzieć jakąś ważną historię o nich, np. wyolbrzymiając coś lub pomniejszając. Te sposoby można podglądnąć i zaczerpnąć właśnie z filmów.

K.K.: Jest Pani również autorką ilustracji do książek swojego brata, Michała Rusinka. Czy może Pani zdradzić, jak pracuje się z własnym bratem? Kto w tym duecie ma decydujący głos?

J.R.: Mamy podzielone role. Dobrze się pracuje z bratem. Szykujemy się do kolejnej książki w tym roku. Pracując z nim, wiem, o czym będzie kolejna książka, choć jeszcze nie ma tekstu, bo brat opowiada o pomysłach na nią. Czasem ma uwagi do tego, co jego zdaniem jest najważniejsze, ale nie dotyczy to każdej ilustracji. Ufamy sobie, bo mamy podobne gusta i dlatego łatwo i dobrze się nam współpracuje.

K.K.: Na swoim koncie ma Pani również ilustracje do artykułów prasowych dedykowanych dorosłym. Trudniej tworzy się dla dzieci czy dla dorosłych? Dlaczego?

J.R.: Zdecydowanie dzieci są trudniejszymi odbiorcami. Dzieci bardzo pilnie studiują ilustracje. Są w stanie zauważyć, np., że bohaterka ilustracji nie ma tak kręconych włosów jak jest napisane w tekście. W przypadku ilustracji do artykułów jest to ćwiczenie plakatowego sposobu myślenia. Bardzo lubię, że przy tego typu ilustracji można sobie pozwolić na autorskie skróty myślowe, które są jak rozwiązywanie zagadek matematycznych. Można bowiem pozwolić sobie na pewien poziom ogólności, który ma być konceptem, skrótem, czymś mocnym. Dzieci są bardziej wymagającymi odbiorcami. Trzeba być czujnym.

K.K.: Jakiego tematu dla dzieci nie podjęłaby się Pani zilustrować?

J.R.: Mam problem z piłką nożną. Zilustrowałam trzy książki o tej tematyce. To było trudne, bo piłka nie jest moją pasją. Jednak pomimo tego książki te fantastycznie się sprzedały i są bardzo popularne. Nie przeszkodził zatem brak piłkarskiej pasji, bo to też zasługa autora tekstu. W przyszłości ją nieco ograniczę. Nie wytrzymałabym też skoków narciarskich, bo to według mnie szalenie nudna dyscyplina. Chyba, że byłaby to minimalistyczna książka: biała plama i mały skaczący ludzik i tak na każdej stronie.

K.K.: Czy jest taki tekst literacki (nie tylko dla dzieci), o zilustrowaniu którego Pani marzy?

J.R.: Mam ulubioną książkę, która się prosi o zilustrowanie, ale nie wiem, czy podjęłabym się tego zadania. Jak się ma taką ulubioną książkę, to można poczuć się sparaliżowanym. To jest książka *Bóg rzeczy małych*. Jest przepiękna, ale nie wiem, czy fakt, że czytając ją, sama widzę obrazy, nie dowodzi tego właśnie, że ona ilustracji nie potrzebuje. Jest napisana w taki sposób, że sama siebie ilustruje i sama siebie pięknie opowiada. Sądzę, że trudno byłoby mi zrobić do niej ilustracje, które nie byłyby ornamentem. Czasami nie trzeba mówić za dużo. Ale jest to jeden z tekstów, który bardzo porusza moją wyobraźnię. Traktuję to jako marzenie niemożliwe do spełnienia.

A zrealizowane może zostanie coś innego. Jest to tekst, który jeszcze nie istnieje, a dotyczy postaci mojej przyjaciółki, która mieszka we Francji i której zawsze przytrafia się coś dziwnego, coś śmiesznego. W dodatku ma ona niesamowity dar opowiadania historii, tak że można pęknąć ze śmiechu. W prezencie urodzinowym dla niej zilustrowałam jedną z tych jej historii i pomyślałyśmy później, że fajnie byłoby zrobić tom komiksów o jej przygodach. I to jest takie bardziej realne marzenie.

K.K.: Jaki projekt był dla Pani do tej pory największym wyzwaniem?

J.R.: Zawsze największym wyzwaniem są tzw. trudne książki, poruszające ważne problemy, np. *Bezsenność Jutki*, *Zaklęcie na „w"* i teraz *Wędrówka Nabu*. Ta ostatnia jest najświeższą książką, dlatego teraz o niej dużo myślę. Są jednak wyzwania, które są bardzo twórcze, to jest gimnastyka dla mózgu, więc życzę sobie więcej takich wyzwań. Trzeba w nie włożyć trochę pracy, żeby nie przesłodzić i nie uczynić ich też zbyt smutnymi, i oczywiście mieć też na uwadze, że są one przeznaczone dla dzieci.

K.K.: Gdyby ze stworzonych przez siebie do tej pory ilustracji musiała Pani wybrać jedną: najbardziej ulubioną, taką którą darzy Pani największym sentymentem, taką, która ma dla Pani z jakiś względów największe znaczenie, to którą Pani by wybrała?

J.R.: Zdecydowanie *Wędrówkę Nabu*, bo jest najświeższa i ciągle we mnie jeszcze tkwi. Być może będzie jeszcze jakiś ciąg dalszy tej historii. Mam oczywiście sentyment do pierwszej książki, którą zilustrowałam, ale już nie mogę na nią patrzeć. Mam też duży sentyment do wierszy Brzechwy, bo to był dla mnie zaszczyt, że mogłam zrobić ilustracje do jego wierszy. Z dużymi wypiekami na twarzy ilustrowałam tę książkę.

K.K.: Czy ma Pani ulubioną ilustrację z dzieciństwa bądź taką, która zrobiła na Pani największe wrażenie? Dlaczego?

J.R.: Dużo mam takich. Zaliczają się do nich *Baśnie* Andersena ilustrowane przez Stasysa. Wgapiałam się w te ilustracje, ponieważ ich kompletnie nie rozumiałam. Było tam mnóstwo skrótów myślowych posuniętych w bajkowe, nieprawdopodobne światy. Były ponure, mroczne i chyba dlatego zostały mi w głowie. Książka gdzieś zaginęła, ale ilustracje pozostały we mnie i do tej pory mogę je sobie bez trudu przypomnieć.

K.K.: Czy pamięta Pani swój pierwszy samodzielnie wykonany rysunek jako dziecko? Co przedstawiał?

J.R.: Nie, bo zarzucałam moją rodzinę laurkami i różnymi rysunkami. Byłam przyzwyczajona do tego, że mama mówi „ślicznie, ślicznie, a co to jest?". Pamiętam natomiast, że tworzyłam książki o historiach rodzinnych, zszywałam je zszywaczem bądź też dziurkowałam i przewlekałam różne sznurki. Zazwyczaj książki miały jakieś 60 stron, ale zarysowane były tylko pierwsze trzy, natomiast ponumerowana była każda strona. I bardzo dokładnie odwzorowane logo „Naszej Księgarni" na stronie czwartej. Czasem były to też książki minimalistyczne, bo była tylko jedna kartka złożona na pół i podobno napisałam najkrótszą historię miłosną, czyli narysowałam jakąś parę: panią w sukni i pana, który trzyma ją za rękę i napisałam „On joł kohał, ona jego tagże". (pisownia oryginalna)

K.K.: Kto uczył Panią w dzieciństwie rysować? Czy wiąże się z tym jakaś historia, rytuał?

J.R.: Myślę, że odziedziczyłam zdolności artystyczne po mamie, która jest niespełnioną artystką. Spełnia się dopiero teraz w różnych artystycznych rękodziełach. Zawsze potrafiła pięknie rysować, tylko nie podążyła w swojej karierze tą drogą i żałuje do tej pory. Mnie to zostało przekazane w genach. Muszę powiedzieć, że nie byłam genialnym dzieckiem. Pamiętam, że jeszcze w liceum próbowałam **rysować ze zdjęć**, ze strasznymi efektami… Ale wymyśliłam sobie, że to jest to, co chcę robić. Szkoliłam się na różnych kursach przygotowawczych, m.in. u prof. Zbyluta Grzywacza, studiowałam też rok na uczelni, która w tym czasie nosiła miano Akademii Pedagogicznej. Po drugiej próbie dostałam się na ASP.

K.K.: Jakie cechy charakteru są przydatne w pracy ilustratora? Dlaczego właśnie te?

J.R.: To jest dobre pytanie. Kiedy zajmowałam się tworzeniem filmów animowanych, najbardziej przydatne były spore pokłady cierpliwości. Kiedy ukończyłam film dyplomowy na ASP, trochę uciekłam od animacji. Przy ilustracji trzeba lubić medytować. Ilustrowanie jest jak robienie robótki ręcznej, przy której można słuchać radia lub audiobooka. Jest to zajęcie medytacyjno-uspokajające. Choć czasem oczywiście należy się spieszyć, żeby zdążyć dotrzymać terminu oddania ilustracji. W pewnym sensie jestem jednoosobową firmą, bo odpowiadam na e-maile, kontaktuję się z klientami. Uczę się utrzymywać higienę pracy, by pracować tylko w ciągu tygodnia a w sobotę odpocząć.

K.K.: Co najbardziej Pani lubi w swojej pracy?

J.R.: Dwa momenty: pierwszy, najbardziej charakterystyczny dla pracy nad ilustracją prasową, czyli moment kombinowania, jak pokazać dany temat, a drugi moment to takie mantrowe zawieszenie i dzierganie ilustracji niczym sweterka na drutach. Często z kotem na kolanach, dla dopełnienia wizerunku babci.

K.K.: Czy na koniec naszej rozmowy może Pani uchylić rąbka tajemnicy i zdradzić swoje plany ilustratorskie na najbliższą przyszłość?

J.R.: Będzie bardzo ładna książka o niewidomym chłopcu napisana w stylu podobnym do przygód Mikołajka. Są to drobne historyjki i każda z nich pokazuje samodzielność niewidomego chłopca, jego zaradność i umiejętności specyficzne tylko dla niego. Książka pokazuje, jak się odnosić do takiego problemu, jak się z nim mierzyć, ale bez natrętnego dydaktyzmu. Miło mi się ją czytało i ilustrowało. Będą też projekty filmowe, ale nie mogę jeszcze zdradzić szczegółów, bo jest to we wstępnej fazie. Przymierzam się do projektowania postaci do filmów. Będzie też książka na spółkę z bratem.

K.K.: Dziękując za rozmowę, życzę Pani dalszych wyzwań ilustratorskich i czasu, nieustającej pasji do tworzenia, nowych pomysłów i nowych zleceń.

Joanna Rusinek – polska ilustratorka książek dla dzieci i artykułów prasowych, graficzka, autorka okładek książek i plakatów. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Grafiki. Współprowadzi studio graficzne *Kreska i Kropka*. Ponadto jest współautorką filmu animowanego *Wierszyki domowe*. Na swoim koncie ma ilustracje m.in. do takich książek, jak: *Bezsenność Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali, *Samotny Jędruś* Wojciecha Widłaka, *Mały Chopin* Michała Rusinka, *Ostatnie piętro* Ireny Landau czy *Wędrówka Nabu* Jarosława Mikołajewskiego. Mieszka i pracuje w Krakowie.

Katarzyna Kotaba – absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. W jej obszarze zainteresowań naukowych znajduje się: literatura dla dzieci i młodzieży ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Doroty Terakowskiej, antropologia dziecka i dzieciństwa, krytyka archetypowo-mitograficzna. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą archetypom w twórczości Doroty Terakowskiej.

FOLIA 249

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 6 (2018)
ISSN 2353-4583
DOI: 10.24917/23534583.6.18

Ewa Szponar

Od psychoanalizy po filmoterapię

Recenzja książki *Kino, film, psychologia*, red. Agnieszka Ogonowska, seria Psychologia Stosowana, Wydawnictwo Edukacyjne [2018], ss. 320

Psychologia i filmoznawstwo, choć na uniwersytetach rzadko spotykają się w ramach jednego wydziału, mają bogatą wspólną historię. Z oczywistych względów to badacze filmu są przede wszystkim zadłużeni u psychologów. Wykorzystują zdobycze nauki nad ludzką *psyche* do analizy filmów i biografii twórców, konstruują teorie filmowe w oparciu o istniejące w naukach społecznych i humanistycznych paradygmaty, od psychoanalizy po *sensous theory* (wyrosłej z fenomenologii) itp. Jednak i psychologia coraz częściej sięga po medium filmowe, a co za tym idzie, metodologię młodszej z nauk, i to zarówno na poziomie teoretycznym, w formie naukowej metafory czy elementu badania (np. w słynnym eksperymencie Alberta Bandury dotyczącym modelowania społecznego), jak i praktycznym, gdy film staje się narzędziem pomocniczym w psychoterapii.

Skomplikowane związki wspomnianych dziedzin stały się przedmiotem zainteresowania autorów książki *Kino, film, psychologia* pod redakcją naukową Agnieszki Ogonowskiej. To przedsięwzięcie ambitne, szeroko zakrojone, prawdziwie interdyscyplinarne, co stanowi zarówno największą zaletę książki, jak i źródło jej słabości. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia ze stymulującym intelektualnie bogactwem tematów, kontekstów i metod badawczych. Z drugiej – z chaosem poznawczym będącym wynikiem ich zderzenia. Zwłaszcza że niektóre tematy powracają w kilku rozbudowanych odsłonach (psychoanaliza), a reprezentacja innych pozostawia niedosyt (koncepcja użytkowania i korzyści w ramach *audience studies*). Z konieczności wśród takiej mnogości tekstów znajdziemy zarówno artykuły, które doskonale ze sobą korespondują, jak i te mniej dopasowane do całości, teksty wybijające się ponad przeciętność oraz odbiegające poziomem merytorycznym od pozostałych. Zarzuty te można by jednak postawić większości tomów zbiorowych, szczególnie tych o pokonferencyjnej proweniencji.

Książka składa się z osiemnastu rozdziałów autorstwa badaczy reprezentujących różne dziedziny i różne ośrodki akademickie. Nie będę streszczać poszczególnych tekstów, zainteresowanych odsyłając bezpośrednio do dzieła, zwłaszcza że sporym ułatwieniem w poruszaniu się w gąszczu tematów są wieńczące tom abstrakty w języku polskim i angielskim. W celu uporządkowania wielości zagadnień

książka została podzielona również na cztery części, dedykowane odpowiednio: psychoanalizie i psychologizmowi w filmie, wątkom biograficznym („autor i jego dzieło"), praktykom odbiorczym oraz wykorzystaniu filmu w praktyce edukacyjnej.

Efektem wspomnianej wielości i różnorodności artykułów są ich zderzenia, a najciekawiej wypadają te teksty, czy wątki, które wchodzą ze sobą w wirtualny dialog, dopełniając się wzajemnie, dopisując kolejne konteksty czy wręcz wchodząc ze sobą w polemikę, proponując odmienne punkty widzenia. Z pierwszym wariantem (dopełnienie) mamy do czynienia w przypadku spojrzenia na kulturę Stanów Zjednoczonych (ery Eisenhowera i Clintona) przez pryzmat psychoanalizy i teorii traumy jako narzędzi dekonstrukcji amerykańskiego snu (w artykule o kinie lat 50. autorstwa Patrycji Włodek i tekście poświęconym wybranym filmom Todda Solondza autorstwa Hanny Kowalskiej). Podobnie teoria strategii autobiograficznych ilustrowana filmem *Post tenebras lux* (2013) w reżyserii Carlosa Reygadasa (Katarzyna Citko) znajduje (choć nie bezpośrednio) kontynuację w analizie *Melancholii* (2011) Larsa von Triera przez pryzmat *Choroby na śmierć* Sørena Kierkegaarda (Waldemar Frąc). W tym samym kluczu można by czytać także rewizjonistyczne teksty dotyczące głównych pojęć wywodzących się z teorii psychoanalitycznej, czyli mechanizmu projekcji-identyfikacji (w służbie filmoterapii i ujęciu Małgorzaty Kozubek) oraz ekshibicjonizmu i wojeryzmu (w kontekście kina atrakcji zaproponowanym przez Małgorzatę Jakubowską).

Z kolei w stosunku lekko polemicznym pozostają do siebie dwa artykuły poświęcone *sensous theory*. Spór dotyczy miejsca teorii zmysłów na tle innych metodologii. Bogusław Skowronek, który *sensous theory* uważa za najbardziej aktualne z filmoznawczych narzędzi do badania odbioru filmu, widzi w niej przedłużenie paradygmatu kognitywnego. Marta Stańczyk, wykorzystując wspomnianą metodę do analizy kina wojennego, upatruje w jej narodzinach rezygnacji z prymatu umysłu i zwrotu ku fenomenologii cielesności i teorii afektywnej ujmującej kwestie odbiorcze na poziomie niejako przedintelektualnym. Swoistym przyczynkiem do tych rozważań staje się rozdział Agnieszki Cieślak poświęcony roli muzyki w konstruowaniu narracji filmowej w oparciu o koncepcję Annabel J. Cohen, jako że muzyka czy sfera audialna w ogóle stanowi naturalny mechanizm odbiorczej synestezji.

U podstaw tekstów zebranych w tomie *Kino, film, psychologia* legło założenie (wyeksplikowane przez Bogusława Skowronka) nie tylko o złożoności doświadczenia odbioru dzieła filmowego, ale i o szerokim zakresie samego „medium". Celowo używam tu cudzysłowu, ponieważ zamiast o „filmie" czy „kinie" powinnam tak naprawdę – za autorami niektórych rozdziałów – pisać o materiale audiowizualnym, obejmującym zarówno filmy artystyczne, jak i mainstreamowe, produkcje profesjonalne i amatorskie. Wyświetlane na dużym ekranie, w telewizji, komputerze czy telefonie komórkowym, za pośrednictwem YouTube'a czy innych serwisów internetowych.

Agnieszka Ogonowska pisze we wstępie do tomu, że przedmiotem badań psychologicznych na gruncie filmoznawstwa mogą być zarówno związki pomiędzy dziełem i jego autorem (np. biografizm jako trop analityczny), filmem i jego odbiorcą (np. *audience studies* czy badanie procesów poznawczych i emocjonalnych zaangażowanych w recepcję i interpretację przekazu audiowizualnego) oraz relacje

wewnątrzfilmowe (np. analiza dzieł filmowych w oparciu o teorie psychologiczne). Wszystkie te płaszczyzny znajdują swoją reprezentację w książce *Kino, film, psychologia*. Autorzy publikacji mają jednak świadomość, że nie wyczerpuje ona możliwości spotkań filmoznawstwa i psychologii, będąc jedynie punktem wyjścia do dalszych rozważań.

Spis treści

Katarzyna Slany
Współczesna twórczość polskich pisarek dla dzieci i młodzieży 3

REPETYCJE

Alicja Baluch
Trzeba sięgnąć do źródeł, aby zrozumieć najnowsze powieści fantazmatyczne i agoralne 8

KONTYNUACJE I REWIZJE

Dorota Michułka
Bez wyjścia? O zagubieniu aksjologicznym bohaterów dziecięcych i młodzieżowych (na wybranych przykładach twórczości Ewy Przybylskiej, Barbary Kosmowskiej) 19

Ewa Ogłoza
O prozie Marty Fox – wybrane tytuły i tematy 34

Agnieszka Miernik
Tak się zdarza – o pisarstwie Ewy Nowackiej 44

Karolina Jędrych
Przesunięcie centrum świata i ucieczka na wieś w *Febliku* i *Wnuczce do orzechów* Małgorzaty Musierowicz 52

Grażyna Lasoń-Kochańska
Prawda baśni, czyli trudne tematy Agnieszki Suchowierskiej 64

Iwona Mityk
Cykl o Teosiu Kefirku Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby wobec wzorca powieści detektywistycznej 74

Danuta Pietraszewska
Wiedza muzyczna i sposoby jej przekazywania w książkach dla dzieci Izabelli Klebańskiej i Anny Czerwińskiej-Rydel 84

Anna Podemska-Kałuża
Komiksy Marzeny Sowy. Marzi opowiada o dzieciństwie w PRL-u 99

Marta Kotkowska
To, co pomiędzy słowem a obrazem – znaki, symbole i metafory wizualne w autorskich książkach Iwony Chmielewskiej 112

Alina Brzuska-Kępa
Pomysł i piękno: o wybranych książkach autorskich Iwony Chmielewskiej 136

Elżbieta Kruszyńska
Świat dziewcząt widziany oczami kobiet (dwa przykłady: *Królestwo dziewczynki* Iwony Chmielewskiej i *Pierwsze koty robaczywki* Kariny Bonowicz) 147

Anna Boguszewska
Twórcza działalność na rzecz książki dla dzieci Krystyny Lipki-Sztarbałły 154

DEBIUTY

Justyna Kajstura
Rzecz jako „sposób na szarość, lekarstwo na beznadzieję" w prozie dla młodzieży Katarzyny Ryrych 168

PARATEKSTY I KOMENTARZE

Agnieszka Karczewska
Dekonstrukcja i próba restytucji świata. Recenzja książki Małgorzaty Wójcik-Dudek *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego [2016], ss. 336 181

Aleksandra Korczak
5 sekund do dzwonka. Powieść Małgorzaty Wardy *5 sekund do IO* w edukacji polonistycznej, Media Rodzina [2005], ss. 344 186

Katarzyna Kotaba, Joanna Rusinek
Z Joanną Rusinek rozmawia Katarzyna Kotaba 189

Ewa Szponar
Od psychoanalizy po filmoterapię. Recenzja książki *Kino, film, psychologia*, red. Agnieszka Ogonowska, seria Psychologia Stosowana, Wydawnictwo Edukacyjne [2018], ss. 320 195

Contents

Katarzyna Slany
Contemporary Works of Polish Female Writers for Children and Youth 3

REPETITIONS

Alicja Baluch
Reach for the Sources ... to Understanding the Latest Phantasmatic and Agorous Novels 8

CONTINUATIONS AND REVISIONS

Dorota Michułka
Without the Choice? On the Loss of Axiological Heroes of Children and Youth Literature (on Selected Examples of the Work of Ewa Przybylska and Barbara Kosmowska) 19

Ewa Ogłoza
About Marta Fox's Prose – Selected Titles and Topics 34

Agnieszka Miernik
„It so happens" – about writing of Ewa Nowacka 44

Karolina Jędrych
Re-centred of the world. Escape from city to the countryside in the newest novels by Małgorzata Musierowicz 52

Grażyna Lasoń-Kochańska
The Truth of the Fairytale – Agnieszka Suchowierska's Tough Issues 64

Iwona Mityk
Series about the Adventures of Teoś Kefirek Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby According to the Patterns of a Detective Novels 74

Danuta Pietraszewska
Musical Knowledge and the Ways of its Transmission in Children's Books of Izabella Klebańska and Anna Czerwińska-Rydel 84

Anna Podemska-Kałuża
Marzena Sowa's Comics. Marzi Talks About Childhood in PRL 99

Marta Kotkowska
Between the Word and the Image – Signs, Symbols and Visual Metaphors in Iwona Chmielewska's Picturebooks 112

Alina Brzuska-Kępa
Idea and Beauty in Iwona Chmielewska's Picturebooks 136

Elżbieta Kruszyńska
The World of Girls Seen Through the Women Eyes
on the Two Examples: *Królestwo dziewczynki* Iwony Chmielewskiej
and *Pierwsze koty robaczywki* Kariny Bonowicz 147

Anna Boguszewska
Krystyna Lipka-Sztarbałło's creation for children book 154

DEBUTS

Justyna Kajstura
Thing as a „Cure to Gray, a Cure for Hopelessness"
in the Prose of Katarzyna Ryrych 168

PARATEXTS AND COMMENTS

Agnieszka Karczewska
Deconstruction and Attempt to Restitution of the World.
A Review of the Monograph Written by Małgorzata Wójcik-Dudek
*W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze
XXI wieku dla dzieci i młodzieży*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego [2016], ss. 336 181

Aleksandra Korczak
5 Seconds to the Bell. Małgorzata Warda Novel *5 sekund do IO*
in Polish Language Education, Media Rodzina [2005], ss. 344 186

Katarzyna Kotaba, Joanna Rusinek
Interview of Katarzyna Kotaba with Joanna Rusinek 189

Ewa Szponar
From Psychoanalysis to Film Therapy. A Review of the Monograph
Cinema, moovie, psychology, ed. Agnieszka Ogonowska,
seria Psychologia Stosowana, Wydawnictwo Edukacyjne
[2018], ss. 320 195

Kolegium Recenzentów

dr hab. Dariusz Brzostek, prof. UMK (Toruń)
prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski (Olsztyn)
prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel (Kraków)
dr hab. Henryk Czubała (Legnica)
dr Maciej Gorczyński (Wrocław)
prof. dr hab. Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin)
dr Anna Jeziorkowska-Polakowska (Lublin)
dr hab. Elżbieta Konończuk, prof. UwB (Białystok)
dr hab. Krystyna Latawiec, prof. UP (Kraków)
dr hab. Marianna Michałowska, prof. UAM (Poznań)
prof. dr hab. Piotr Michałowski (Szczecin)
dr hab. Iwona Morawska, prof. UMCS (Lublin)
dr hab. Mirosław Ryszkiewicz (Lublin)
dr hab. Anna Skubaczewska-Pniewska (Toruń)
prof. dr hab. Halina Waszkielewicz (Kraków)
dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK (Toruń)
dr Katia Vandenborre (Bruksela)
dr hab. Krystyna Zabawa (Kraków)

Informacja redakcyjna

Na teksty do rocznika, korespondujące z tematem numeru, oczekujemy zawsze do 15 stycznia danego roku kalendarzowego. Prosimy o ich nadsyłanie drogą elektroniczną (redakcja.studia.poetica@gmail.com). Przyjmujemy artykuły naukowe o maksymalnej objętości arkusza wydawniczego, a także krótsze wypowiedzi recenzyjne, sprawozdawcze, komentatorskie, wywiady i inne. Każdy tekst powinien zawierać tytuł w języku polskim i angielskim, a szkic naukowy dodatkowo: abstrakty w języku polskim i angielskim (do 1000 znaków), słowa kluczowe w obu językach, a także notę osobową wraz z numerem ORCID autora (do 800 znaków). Wskazówki dotyczące formatowania tekstu zamieszczamy na internetowej stronie czasopisma.

Zakresy tematyczne następnych numerów rocznika

„Studia Poetica" VII (2019): Retoryczność teorii literatury. Teatr teorii
„Studia Poetica" VIII (2020): Dendrografia. Literatura, kultura, historia
„Studia Poetica" IX (2021): Teorie fantastyki w Polsce: koncepcje i recepcje