

DLK Dzieciństwo

Literatura i Kultura

2020

tom 2
numer 1

volume 2
issue 1

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Dzieciństwo

Literatura i Kultura

2020

tom 2
numer 1

volume 2
issue 1

Horrор(y) dzieciństwa i dojrzewania

Horrор(s) of Childhood and Adolescence

Redakcja / Editors

Weronika Kostecka (Uniwersytet Warszawski, PL) – redaktor naczelna / editor-in-chief

Maciej Skowera (Uniwersytet Warszawski, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka

Główna Województwa Mazowieckiego, PL) – zastępca redaktor naczelnej / managing editor

Marta Niewieczyża (Uniwersytet Warszawski, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy –

Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, PL) – sekretarz redakcji / editorial assistant

Karolina Stępień (Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)

Anita Wincencjusz-Patyna (Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, PL)

Rada redakcyjna / Editorial board

Cristina Bacchilega (University of Hawai'i at Mānoa, US)

Susan Deacy (University of Roehampton, UK)

Donald Haase (Wayne State University, US)

Grzegorz Leszczyński (Uniwersytet Warszawski, PL)

Katarzyna Marciniak (Uniwersytet Warszawski, PL)

Kimberly J. McFall (Marshall University, US)

Dorota Michułka (Uniwersytet Wrocławski, PL)

Xavier Mínguez-López (Universitat de València, ES)

Melek Ortabası (Simon Fraser University, CA)

Veronica Schanoes (Queens College, City University of New York, US)

Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)

Krystyna Zabawa (Akademia Ignatianum w Krakowie, PL)

Redakcja językowa / Language editors

Zespół DLK (PL), Agnieszka Zerka-Rosik (EN)

Projekt okładki i skład / Cover design and DTP

Grafini DTP

Wydawca / Publisher

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Warszawa 2020

ISSN 2657-9510

Wersja elektroniczna jest referencyjna i publikowana na stronie

<https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/dlk>

Czasopismo finansowane przez
Wydział Polonistyki Uniwersytetu
Warszawskiego i afiliowane przy
Wydziale Polonistyki Uniwersytetu
Warszawskiego

Adres / Address

Redakcja czasopisma „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”

Instytut Literatury Polskiej, Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

ul. Krakowskie Przedmieście 26/28

00-927 Warszawa

e-mail: redakcja.dlk@uw.edu.pl



Teksty w czasopiśmie (jeśli nie zaznaczono inaczej) dostępne są na licencji
Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

Spis treści / Contents

Od redakcji	6
From the Editors	

STUDIA / STUDIES

Pauline Greenhill, Steven Kohm	11
---	-----------

“Hansel and Gretel” Films: Crimes, Harms, and Children

Filmy o Jasiu i Małgosi. Zbrodnie, krzywdy i dzieci

Karolina Kostyra	35
-------------------------------	-----------

Uwaga, pułapki na dzieci! Topografia nawiedzonego domu w *Duchu*
Stevena Spielberga i Tobe’a Hoopera

Beware the Traps for Children! The Topography of the Haunted House in *Poltergeist*
by Steven Spielberg and Tobe Hooper

Auba Llompарт Pons	61
---------------------------------	-----------

Beware the White Rabbit: Tim Burton’s *Alice in Wonderland* and
A. G. Howard’s *Splintered* as Gothic Cautionary Tales for Young Girls

Uwaga na Białego Królika. *Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona oraz *Alyssa i czary*
A. G. Howard jako gotyckie opowieści ku przestrodze dla dziewcząt

Alexander Casey	78
------------------------------	-----------

Surrounded by Spirits: Hauntings of Identity in *Waimea Summer*
by John Dominis Holt

W otoczeniu duchów. Nawiedzona tożsamość w powieści *Waimea Summer*
Johna Dominisa Holta

Katarzyna Mazur-Lejman 92

Groza doświadczania. Sytuacja graniczna jako obrzęd przejścia w inicjacji
dojrzałościowej na przykładzie sztuki dla młodzieży *Pacamambo*
Wajdiego Mouawada

The Horror of Experiencing: A Limit Situation as a Rite of Passage in Adolescent
Initiation on the Example of Wajdi Mouawad's Young Adult Play *Pacamambo*

Małgorzata Wójcik-Dudek 105

Horror i troska. Narracje antropocenu dla dzieci na przykładzie
Miasta Złotej Daniela Chmielewskiego i Magdy Rucińskiej

Horror and Concern: Anthropocene Narratives for Children on the Example
of *Miasto Złotej* by Daniel Chmielewski and Magda Rucińska

Anita Wincencjusz-Patyna 125

Pierwszy pitawał wegetariański, czyli o ilustracjach Emilii Dziubak
do *Horroru* Madleny Szeligi

The First Vegetarian Pitaval – Emilia Dziubak's Illustrations to *Horror* by Madlena Szeliga

Piotr Prósiniowski, Piotr Krzywdziński 142

W nieznanne. Zaświaty i tanatyczne katharsis w serialu animowanym
Po drugiej stronie muru Patricka McHale'a

Into the Unknown: The Underworld and Thanatic Catharsis in the Animated Series
Over the Garden Wall by Patrick McHale

VARIA

Anna Pekańec 170

Jak przerobić baśnie na zaangażowane utopie? Twórczość prozatorska
Angeli Carter

How to Change Fairy Tales into Utopias? Novels and Stories Written by Angela Carter

ARTYKUŁY RECENZYJNE / REVIEW ARTICLES

Kamila Kowalczyk 193

Nieznane losy znanej książki. O ponownym odkrywaniu klasycznego
utworu Heinricha Hoffmanna

The Unknown Fate of a Well-Known Book: About Rediscovering Heinrich Hoffmann's
Classic Work

Dybiec-Gajer, J. (2017). *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej
dla dorosłych*. Kraków: Tertium.

Ewelina Rąbkowska 208

Horror przemocy wobec dzieci wczoraj i dziś

Horror of Violence Against Children Yesterday and Today

Golus, A. (2019). *Dzieciństwo w cieniu różgi. Historia i oblicza przemocy wobec dzieci*. Gliwice: Helion.

Kendra Reynolds 217

Fairy Tale Futures: Critical Reflections

Baśniowe przyszłości. Krytyczne refleksje

Praet, S., & Kérchy, A. (Eds.). (2019). *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Pojęcie horroru stosowane jest w literaturoznawstwie i filmoznawstwie jako kategoria genologiczna. Jako kategoria estetyczna bywa z kolei odnośzone do rozmaitych tekstów kultury: utworów literackich, komiksów, filmów i seriali, ale też spektakli teatralnych czy gier wideo. Anita Has-Tokarz w monografii *Horror w literaturze współczesnej i filmie* z 2010 roku uznaje tytułowe zjawisko za uczucie przerażenia, które staje się udziałem odbiorcy w wyniku obcowania z danym dziełem. Związki dzieciństwa i dojrzewania z horrorem – pojmowanym we wszystkich wskazanych znaczeniach – można przyporządkować do trzech obszarów problemowych.

Pierwszy z nich to **dziecko w horrorze**. Kultura, zwłaszcza popularna, z upodobaniem obsadza postaci dziecięce w roli istot niepokojąco zagadkowych, mediumicznych, budzących grozę, demonicznych, a nawet oprawców – choć i w roli ofiar, jednostek otaczanych szczególną ochroną, obiektów zainteresowania rozmaicie postaciowanego zła, jak również bohaterów i bohaterek, którzy jako jedyni potrafią owo zło pokonać. Z przykładów dziś już klasycznych dość przypomnieć nastoletnią Regan z *Egzorcysty* Williama Friedkina, młodego antychrysta z serii *Omen*, dziecięce postaci z prozy Stephena Kinga – jak *Lśnienie*, *Dzieci kukurydzy*, *Smętarz dla zwierzaków*, *To* – i ze słynnych ekranizacji tych utworów. Takie figury – dziecięce demony, ale i dziecięcy wybawcy – pojawiły się także w ostatnich latach w wielu filmach (np. *Ciche miejsce*, reż. John Krasinski; *Babadook*, reż. Jennifer Kent; *Dziedzictwo*. *Hereditary*, reż. Ari Aster), serialach (jak *American Horror Story* Ryana Murphy’ego i Brada Falchuka; *Stranger Things* braci Dufferów; *Nawiedzony dom na wzgórzu* Mike’a Flanagana, luźno oparty na powieści Shirley Jackson), grach wideo (np. dylogia *The Last of Us* studia Naughty Dog; seria *Americana* McGee o Alicji), wreszcie – w literaturze (jak powieść *Nie otwieraj oczu* Josha Malermana). Warto też wspomnieć o ujęciach innych niż anglosaskie: o dziecku grozy, jakie prezentują klasyki japońskiego horroru (np. *The Ring*. *Krąg* oraz *Dark Water*, reż. Hideo Nakata; *Kłątwa Ju-on*, reż. Takashi Shimizu); o iberyjskich i iberoamerykańskich reprezentacjach powiązanych z folklorem, podaniami wierzeniowymi, baśniowością (jak *Labirynt fauna*, reż. Guillermo del Toro; *Sierociniec*, reż. J. A. Bayona);

o okrutnych dzieciach z dzieł niemieckich i austriackich (np. *Widzę, widzę*, reż. Veronika Franz i Severin Fiala).

Drugi obszar problemowy można by określić hasłem: **horror dla dzieci i młodzieży**. W ostatnich kilkunastu latach mamy do czynienia z renesansem literatury grozy dla młodych odbiorców. Literackie korzenie tego typu utworów sięgają tradycji XIX-wiecznej i, *inter alia*, tzw. pedagogiki strachu, ale też baśni braci Grimmów i Hansa Christiana Andersena, a w XX wieku klasyczne anglojęzyczne przykłady wyszły spod piór m.in. Johna Bellairsa (serie o Lewisie Barnavelcie i Johnnym Dixonie) i Zilphy Keatley Snyder (np. *Kupidyn bez głowy*). Dziś zaś wielu twórców eksponuje zarówno ludyczny, jak i refleksyjny wymiar grozy – to np. Lemony Snicket, czyli Daniel Handler (*Seria niefortunnych zdarzeń*), Ian Ogilvy (cykl o Lichotku Stubbsie), Chris Priestley (*Opowieści grozy wuja Mortimera*), Ransom Riggs (wieloksiąż o pani Peregrine i jej podopiecznych) czy Neil Gaiman (*Koralina, Księga cmentarna*), a w Polsce Marcin Szczygielski (np. *Czarny młyn, Za niebieskimi drzwiami*), Grzegorz Gortat (m.in. *Ewelina i Czarny Ptak, Nie budź mnie jeszcze*) i Katarzyna Ryrych (np. *Siódma piszczałka, Maneki-neko*). Dostępnych jest także wiele książek obrazkowych wpisujących się w horrorystyczny nurt literatury dziecięcej, np. te z serii *Skrzynka potworów* Enrica Llucha czy też *Wilki w ścianach* Gaimana i Dave’a McKean.

Wreszcie, **dzieciństwo i dojrzewanie jako horror** wyznaczają trzecie – najbardziej złożone – zagadnienie. Tego typu wątki i motywy pojawiają się w twórczości skierowanej zarówno do odbiorców dorosłych (w tym w utworach o charakterze biograficznym i autobiograficznym), jak i niedorosłych. Dominacja nurtu arkadyjskiego w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży należy już do przeszłości; od kilku dekad występuje wyraźna tendencja do poruszania tematów drastycznych, dotąd tabuizowanych, takich jak przemoc domowa, wykorzystanie seksualne, uzależnienia, samobójstwa itd. Głośny serial telewizyjny stworzony przez Briana Yorkeya *13 powodów* (adaptacja powieści Jaya Ashera), *Euforia* Sama Levinsona, powieść *Charlie* Stephena Chbosky’ego i wyreżyserowana przezeń ekranizacja, *Nostalgia anioła* Jodi Picoult i filmowa adaptacja tej powieści w reżyserii Petera Jacksona, *Dom nie z tej ziemi* Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby, *Książka wszystkich rzeczy* Guusa Kuijera czy też transgresywne picturebooki (jak te autorstwa Gro Dahle i Sveina Nyhusa) to tylko kilka z bardzo licznych przykładów. Jeszcze innym zagadnieniem jest horror dzieciństwa i dojrzewania w dystopiach oraz narracjach postapokaliptycznych, tych przeznaczonych dla dorosłych odbiorców (*Opowieść podręcznej* i *Testamenty* Margaret Atwood wraz z serialem inspirowanym pierwszą z powieści; *Droga* Cormaca McCarthy’ego i film na jej podstawie) oraz tych młodzieżowych (*Igrzyska śmierci* Suzanne Collins oraz *Niezgodna* Veroniki Roth

i ekranizacje tych dzieł; *Meto Yves'a Greveta*) i dziecięcych (*Woolvs in the Sitee* Margaret Wild i Anne Spudvilas; komiksowa seria *Bajka na końcu świata* Marcina Podolca).

Wskazane wyżej zagadnienia poruszano dotychczas w wielu opracowaniach naukowych. Wśród badaczy i badaczek, których należy w tym kontekście wymienić, znajdują się: w Polsce – m.in. Anita Has-Tokarz, Grzegorz Leszczyński, Ksenia Olkusz, Katarzyna Slany, Lidia Urbańczyk-Tulik, Michał Wolski, a za granicą – np. Colette Balmain, Karen Coats, Monica Flegel, Chloé Germaine Buckley, Michael Howarth, Laura Hubner, Anna Jackson, Dominic Lennard, Jessica R. McCort, Roderick McGillis, Christopher Parkes, Andrew Scahill oraz K. Shryock Hood. Numer, który Państwu przedstawiamy, jest poniekąd kontynuacją badań podjętych przez wskazanych autorów i autorki. Zapraszamy do lektury zarówno – wpisujących się w temat niniejszego wydania – rozważań nad różnymi aspektami relacji między dzieciństwem i dojrzewaniem a horrorem w rozmaitych tekstach kultury, jak i artykułów z działu „Varia” oraz recenzyjnych.

Teksty zgromadzone w dziale „Studia” dotyczą związków niedorósłości z grozą widocznych we wszystkich trzech wskazanych wyżej obszarach problemowych. Pauline Greenhill i Steven Kohm przeanalizowali filmy nawiązujące do baśni o Jasiu i Małgosi, skupiając się na motywach zbrodni i krzywd wyrządzanych dzieciom. Karolina Kostyra w studium *Ducha* (1982) Stevena Spielberga i Tobe'a Hoopera poddała analizie filmową przestrzeń nawiedzonego domu, uobecniającą, zdaniem autorki, m.in. fascynacje i lęki dzieci oraz rodziców. Auba Llompart Pons zaproponowała rozważania nad filmem *Alicja w Krainie Czarów* (2010) Tima Burtona oraz powieścią *Alyssa i czary* (2013) A. G. Howard, koncentrując się na motywie inicjacyjnej wędrówki protagonistek przez mroczne Wonderlandy i dowodząc feministycznego, a zarazem gotyckiego potencjału literackiego pierwowzoru autorstwa Lewisa Carrolla. O kształtowaniu się queerowej tożsamości protagonisty w procesie bardzo trudnego dojrzewania napisał z kolei Alexander Casey, który zaprezentował analizę *Waimea Summer* (1976) Johna Dominisa Holta – utworu uznawanego za pierwszą anglojęzyczną powieść autorstwa rdzennego Hawajczyka. Kulturowy obraz koszmaru dorastania to także temat artykułu Katarzyny Mazur-Lejman poświęconego sztuce kanadyjskiego pisarza Wajdiego Mouawada *Pacamambo* (2000), łączącej cechy dramatu inicjacyjnego z elementami horroru. Małgorzata Wójcik-Dudek również przedstawiła studium przypadku: książkę *Miasto Złotej* (2018) Daniela Chmielewskiego i Magdy Rucińskiej poddała refleksji jako „horror ekologiczny”, odwołując się do koncepcji antropocenu, humanistyki ekologicznej oraz ekokrytyki. Anita Wincencjusz-Patyna

przeanalizowała warstwę wizualną książki *Horror* (2017) Madleny Szeligi z ilustracjami Emilii Dziubak w kontekście wielowiekowej tradycji obrazowania śmierci, męczeństwa i cierpienia oraz popularnych zwłaszcza w epoce baroku wątków wanitatywnych. „Studia” zamyka tekst Piotra Prósinoskiego i Piotra Krzywdzińskiego dotyczący serialu animowanego *Po drugiej stronie muru* (2014) Patricka McHale’a; autorzy zwrócili uwagę m.in. na obecne w programie motywy grozy oraz jego potencjał polegający na umożliwieniu odbiorcy przeżycia tanatycznego katharsis, wyzwalającego z uczuć związanych z lękiem przed śmiercią i stratą.

W dziale „Varia” znalazł się tekst autorstwa Anny Pekaniec, która na podstawie analizy utworów Angeli Carter – dwóch powieści: *Magiczny sklep z zabawkami* (1967) i *Mądre dzieci* (1991), a także wybranych opowiadań – wskazała, jak transformacje popularnych motywów baśniowych i fabuł powieściowych przekształcają je w utopie z feministycznymi akcentami. Wreszcie, w numerze znalazły się trzy artykuły recenzyjne. Kamila Kowalczyk i Ewelina Rąbkowska nawiązały do tematu przewodniego tego wydania: pierwsza z autorek napisała o monografii Joanny Dybiec-Gajer pt. *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych* (2017), druga zaś – o studium Anny Golus *Dzieciństwo w cieniu różgi. Historia i oblicza przemocy wobec dzieci* (2019). Kendra Reynolds zrecenzowała natomiast tom *The Fairy Tale Vanguard: Literary Self-Consciousness in a Marvelous Genre* (2019) pod redakcją naukową Stijna Praeta oraz Anny Kérchy.

Dziękujemy Autorkom i Autorom za udział w tworzeniu tego numeru czasopisma, a Czytelniczki i Czytelników zapraszamy do lektury.

Studia / Studies

“Hansel and Gretel” Films: Crimes, Harms, and Children¹

Abstract:

A brutal narrative of child abandonment, murder, and cannibalism may not seem the conventional stuff of fairy tales to those trained for a Disney-eyed view. Yet that is exactly what “Hansel and Gretel” offers. Film versions across genres, including drama, noir, horror, slasher, thriller, comedy, and adventure, deal seriously with crimes against and harms to children. Many practices and behaviours that endanger and damage people of various ages in all kinds of contexts, including environmental degradation, economic exploitation, and many forms of discrimination, are not proscribed in the formal criminal justice system, and/or are beyond the jurisdiction of public institutions. Many actions and inactions that affect and/or pertain to children’s wellbeing are found as recurring themes and ideas in “Hansel and Gretel” films. In this paper, the authors focus on non-supernatural, live-action films available in English for adult viewers that include child main characters, that is, those whose Hansels and Gretels are clearly below the age of puberty. These films, the authors contend, offer distinctive perspectives on harms to children as individuals and as groups, especially with relation to institutions implicating justice.

* Pauline Greenhill – PhD, Professor in the Department of Women’s and Gender Studies of the Faculty of Arts at the University of Winnipeg (Canada). Her research interests include fairy-tale media and Canadian traditional and popular culture. Contact: p.greenhill@uwinnipeg.ca.

** Steven Kohm – PhD, Professor in the Department of Criminal Justice of the Faculty of Arts at the University of Winnipeg (Canada). His research interests include crime in Canadian film, television, and news media. Contact: s.kohm@uwinnipeg.ca.

¹ We gratefully acknowledge research support from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada for *Fairy Tale Films: Exploring Ethnographic Perspectives* 410-2011-29 and for *Fairy-Tale Cultures and Media Today* 890-2014-18. We would like to thank the reviewers for wise suggestions and Danishka Esterhazy for useful perspectives and film recommendations.

Key words:

Charles Laughton, Christoph Hochhäusler, crimes, cultural criminology, Curtis Harrington, Danishka Esterhazy, fairy tale films, *H & G*, *Hansel and Gretel*, harms, Karel Kachyňa, *This Very Moment*, *Treeless Mountain*, *The Last Butterfly*, So Yong Kim, *The Night of the Hunter*, *Whoever Slew Auntie Roo?*

Filmy o Jasiu i Małgosi. Zbrodnie, krzywdy i dzieci

Abstrakt:

Brutalna narracja o opuszczeniu dzieci, morderstwie i kanibalizmie nie wydaje się konwencjonalnie baśniowa dla osób przyzwyczajonych do disnejowskiej perspektywy odbioru. Jednakże to właśnie tematyka *Jasia i Małgosi*. Filmowe wersje tej opowieści, reprezentujące różne gatunki – w tym dramat, film *noir*, horror, thriller, komedię i film przygodowy, poważnie traktują kwestię zbrodni i krzywd wyrządzanych dzieciom. Wiele praktyk i zachowań, które zagrażają i szkodzą ludziom w różnym wieku we wszelkiego rodzaju kontekstach, włączając degradację środowiska, wykorzystywanie ekonomiczne i rozmaite formy dyskryminacji, nie jest zabronionych przez formalny wymiar sprawiedliwości i/lub są one poza jurysdykcją instytucji publicznych. Wiele działań i zaniechań, które mają wpływ na dobrobyt dzieci i/lub się do nich odnoszą, to tematy i idee powtarzające się w filmach o Jasiu i Małgosi. Autorka i autor artykułu skupiają się na dostępnych w języku angielskim, niewykraczających poza poetykę realistyczną aktorskich filmach dla dorosłej publiczności, w których głównymi postaciami są dzieci, tzn. na tych, w których Jasiowie i Małgosi są wyraźnie poniżej wieku dojrzewania. Dochodzą do wniosku, że te filmy oferują wyróżniające się perspektywy postrzegania krzywd wyrządzanych dzieciom jako jednostkom i grupom, szczególnie w odniesieniu do instytucji związanych z wymiarem sprawiedliwości.

Słowa kluczowe:

Charles Laughton, Christoph Hochhäusler, zbrodnie, kryminologia kulturowa, Curtis Harrington, Danishka Esterhazy, baśniowe filmy, *H & G*, *Jaś i Małgosia*, krzywdy, Karel Kachyňa, *Zaginieni*, *Góra bez drzew*, *Ostatni motyl*, So Yong Kim, *Noc myśliwego*, *Whoever Slew Auntie Roo?* [Kto zabił cioteczke Roo?]

A brutal narrative of child abandonment, murder, and cannibalism may not seem the conventional stuff of fairy tales to those trained for a Disney-eyed view. Yet that is exactly what “Hansel and Gretel” (ATU 327A) offers.² Like another exception to the feature film Disneyfication of fairy tales, “Little Red Riding Hood” (ATU 333; see e.g. Greenhill & Kohm, 2010), it has

² A[arne] T[hompson] U[ther] numbers refer to the folktale type index developed by Antti Aarne, expanded by Stith Thompson, and updated by Hans-Jörg Uther (2004).

nevertheless been the subject of many film versions, many aimed at adults not children. The story has been cinematically adapted for theatrical, television, and video/DVD release, including American, Australian, British, Canadian, Czech, Dutch, French, German, Israeli, Japanese, Korean, Polish, Soviet, and Spanish productions (see *International Fairy-Tale Filmography*; Greenhill, Magnus-Johnston, & Zipes, n.d.). Jack Zipes’s (2011) *The Enchanted Screen* lists 41 “Hansel and Gretel” films produced between 1909 and 2007, not including the American *The Night of the Hunter* (Gregory & Laughton, 1955; hereafter referred to as *Night*) and the Czech/French/British *Poslední motýl* [The Last Butterfly] (North & Kachyňa, 1991; hereafter referred to as *Butterfly*). And more have appeared since, including at least five English-language live-action features in 2013, from the campy fantasy horror *Hansel & Gretel: Witch Hunters* (Ferrell, Flynn, McKay, Messick, & Wirkola, 2013) to the campy comedy horror *Hansel & Gretel Get Baked* (Cotton, Pollack, Sobel, Morgan, Hudson, Thompson, & Journey, 2013).

Across genres – drama, noir, horror, slasher, thriller, comedy, and adventure – many of these works deal seriously with crimes and harms to children and adults. We use the term ‘harms’ because many practices and behaviours that endanger and damage people of various ages in all kinds of contexts, including environmental degradation, economic exploitation, emotional abuse/neglect, and many forms of discrimination, are not proscribed in the formal criminal justice system; they are not codified as ‘crimes.’ Nor are they included in the purview of public institutions tasked with protecting young people. Many such actions that affect and/or pertain to children are found as recurring themes and ideas in “Hansel and Gretel” films relevant to cultural criminology.³ Here, we focus on all non-supernatural, live-action films in English for adult viewers that include child main characters, that is, those whose Hansels and Gretels are clearly below the age of puberty. These films, we contend, offer perspectives on harms to and crimes against children as individuals and as groups that are distinct from the issues discussed in films about teenagers and adults.⁴ In addition to *Night* and *Butterfly* (above), we look at the British *Whoever Slew Auntie Roo?* (Arkoff, Nicholson, & Harrington, 1971; hereafter

³ Cultural criminology seeks to understand crime in its sociocultural context and explores how ideas of crime and criminality are shaped by cultural discourses including film, along with “the many ways in which cultural forces interweave with the practice of crime and crime control” (Ferrell, Hayward, & Young, 2008, p. 2).

⁴ See the *International Fairy-Tale Filmography* for more “Hansel and Gretel” themed films (Greenhill, Magnus-Johnston, & Zipes, n.d.).

referred to as *Whoever*), the German/Polish *Milchwald* [This Very Moment] (Grollmann & Hochhäusler, 2003; hereafter referred to as *Moment*), the Korean/US *Na-moo-eobs-neun san* [Treeless Mountain] (Gray, Howe, Hoy, Knudsen, & Kim, 2008; hereafter referred to as *Treeless*), and the Canadian *H & G* (Gibson, Hirt, Sandulak, & Esterhazy, 2013).

Across language, culture, nationality (indicated above), time period (1950s–2010s), and genre, all these films show ambivalence toward formal institutional structures and the justice system, in particular for their inability to protect children. The continuities persist notwithstanding the distinctions.⁵ Sometimes (as in *Night*, *Whoever*, and *Butterfly*), legal structures directly or indirectly damage children. The system also fails in *Moment*, *Treeless*, and *H & G* but it does so specifically because it cannot identify circumstances as harmful, nor mitigate them. We note that the earlier works reflect the first pattern, and the later the second, but a conclusion as to whether or not that reflects a trend would require a larger sample.⁶

The ambiguity of crimes and harms in these films shuts down any possibility for a traditional crime film wherein justice is at first absent but is ultimately re-established. Instead, these films explore crimes and harms without satisfying their viewer that everything will be fine in the end. The children may seem safe at the close of *Night*, *Whoever*, *Treeless*, and *H & G*, but what has preceded the conclusion suggests the solution may be temporary. In *Butterfly* and *Moment*, the children are clearly still directly in danger – on their way to a concentration camp and half naked on a deserted road, respectively.

Contemplation of what happens after seems built into these films' structures. Their ambivalence and ambiguity – avoiding simplistic fairy-tale conclusions in which evil is punished and virtue rewarded by living 'happily ever after' – render them critical films. They suggest the need for other solutions to difficult problems that address harms beyond the reach of conventional criminal justice interventions. Accordingly, these films question simple retribution

⁵ While cultural criminology focuses on the interplay between crime, culture, and society, the perspective is admittedly dominated by scholars working in Anglo-American contexts. The originators and key exponents of the movement work predominantly in the US and the UK (e.g. Ferrell, Hayward, & Young, 2008) and like all criminology there, lack significant engagement in other linguistic or cultural contexts. While the films we analyse originate within and reflect diverse Western and non-Western cultural, linguistic, and historical contexts, we cannot address those distinctions in the space available here; our analysis remains rooted in the Western and Anglo contexts that underpin cultural criminology itself.

⁶ See, however, our discussion of patterns in paedophile crime films (Kohm & Greenhill, 2011).

and offer in its place an alternative conception that emphasises restoration, forgiveness, and reconciliation, key pillars of restorative justice. We, therefore, argue that these films constitute a critical popular criminology that troubles conventional models by placing harm at the centre of its conception of justice.

Crime Films and Fairy Tales

In crime films, symbolic representations of transgression and control render feelings and emotions central. Conventional crime films give audiences representations of criminal transgression in which perpetrators are located, condemned, and punished. But “in contrast to conventional narratives characterized by easy resolutions, critical films are dominated by open endings and characters who are neither good nor bad but inscrutable. In these contexts, the world, the self, and truth are volatile, unpredictable, and never fully knowable” (Rafter & Brown, 2011, pp. 6–7). The “Hansel and Gretel” films we discuss are critical in Nicole Rafter and Michelle Brown’s sense, but in their own ways these movies are also postmodern because “viewers are [...] left [...] with no clear way of making sense of the criminal[/harms]; such films challenge the very idea of criminological explanation” (p. 6). While Majid Yar (2010) criticises a traditional/critical crime film dichotomy, arguing that films are multifaceted and contain “a complex coexistence of meanings that give voice to *both* socially conservative *and* critical viewpoints [emphases in original]” (p. 74), the duality assists us in exploring the ideological fairy-tale content of these films’ popular representations of harm, crime, and justice.

With Rafter and Brown (2011), “we are not claiming merely that movies create cultural focal points and reproduce the emotional textures of crime[/harms] in ways that formal criminology cannot. Rather, we are claiming that images organize our worlds and that representations are central to our lives. Representations shape how we think about crime[/harms]” (p. 5). Thus, crime films are “a contested terrain in which conservative, liberal and radical voices propose different viewpoints on issues of morality, justice, order, fairness, violence and retribution” (Yar, 2010, p. 72). Taking “Hansel and Gretel” films seriously as a type of criminological discourse follows the movement to make “popular criminology” central in the discipline (Rafter, 2007; Rafter & Brown, 2011; Kohm, 2017). But it is also politically and culturally valuable to sort out just how ideological representations like “Hansel and Gretel” films affect the ways audiences might understand crimes and harms, as well as the ways they might understand fairy tales. Fictional films like these versions of

“Hansel and Gretel” may confront issues unacceptable or too complex for simple binaries of good and evil, innocent and guilty, perpetrator and victim. We focus, as most useful for cultural criminological analysis, on films that are: live action;⁷ present-day or recent setting; realistic; aimed primarily at adult audiences; not based on the late-19th-century Humperdinck opera; and feature-length.⁸ We discuss here all such films we could locate that were available in English as of 2018. We begin with a consideration of variation in the story.

“Hansel and Gretel” – Cannibals and Other Horrors

The best-known traditional version of “Hansel and Gretel” concerns a father persuaded by his wife, the children’s stepmother, to abandon his daughter and son in the woods. Twice the kids find their way home, but eventually they become lost and encounter a gingerbread house, wherein a cannibal witch lives. She cages Hansel, and forces Gretel to do housework. The boy deceives the witch by proffering a stick or bone instead of his finger when she wants to test whether he is sufficiently fattened up for cooking. When she decides to cook him anyway, Gretel tricks the witch and pushes her into the oven. The children take the witch’s treasure and, sometimes with supernatural help, bring it home to their now (again) widowed father. The tale can incorporate striking images evoking appropriate and inappropriate food, many of which have become cultural commonplaces, like the trail of breadcrumbs, the gingerbread house, the imprisoned Hansel’s bony ‘finger,’ and the witch shoved into the oven. Many films for adults use these images which are sometimes the primary, or even the sole, link to the narrative.

⁷ Animated films, though conventionally associated with escapist family entertainment, admit many exceptions to that tendency, including *Jin-Roh: The Wolf Brigade* (Sugita, Terakawa, & Okiura, 1999), referencing “Little Red Riding Hood” (see Greenhill & Kohm, 2013).

⁸ Distantly historicised or science fiction chronotopes may displace issues to another time and place; supernatural creatures and happenings may explain away crimes, harms, and their effects; child and/or family fare often censors or mitigates harm; shorter works allow less extended exposition of issues. Media scholars enjoin recognition of the vast differences between feature film and television production (e.g. Bignell, 2013). Rafter’s (2006) groundbreaking study of crime films excluded TV productions because they are “shaped by different considerations of audience, artistic aspiration, duration and financing” (p. 7).

Within Europe, traditional versions of ATU 327A vary extensively. Zipes (2011) comments that in the manuscript on which the Grimms based their story:

[...] the children are not given lovely names; their mother is their biological mother; the children do not need the help of God to save themselves; they automatically return home with money that will guarantee a warm welcome. Indeed, the Grimms changed this oral tale that they had recorded, and in the process they demonized a stepmother, transformed the children into two pious innocents with cute names who trust in God, and added a silly duck that helps them across a pond to soothe a sobbing father, who does not show any grief about his dead wife, nor does he apologize for abandoning them (p. 194).

Cannibalistic figures in “Hansel and Gretel” can include not only witches, but also “ogres, giants, [...] demons, and magicians” (Zipes, 2013, p. 121). There may be one child protagonist, or three; male and/or female; who may simply be lost, not abandoned. The house in the woods may have quite conventional construction materials. In an Italian version, the boy Peppe drinks from a magical brook that turns him into a sheep and his sister Maria “more beautiful than the sun” (p. 136). Maria grows up and marries a king. Her stepmother, jealous that Maria’s success has exceeded her own daughter’s, plots against the young queen. Both stepmother and stepsister are explicitly evil and receive gruesome punishments in the end, but their powers are not supernatural, and they are not cannibals. The stepmother (not a supernatural creature in the woods) as evil cannibal is also found in a Romanian version in which (like in the Italian story) the boy transforms, this time into a cuckoo (pp. 121–153). These extreme variations in tradition are not unlike those in the films which stray far from the familiar Grimm variant. The cinematic re-imagination of the tale to fit within new temporal and cultural contexts is a continuation of a much longer pattern of adaptation and transformation of oral tellings. Deviation from the well-known Grimm “Hansel and Gretel” does not invalidate creators’ works as versions of the tale.

Zipes (2011) sees the story as dealing with “abandonment and the search for home” (p. 200) and links “Hansel and Gretel” with “Tom Thumb” (ATU 700), “The Pied Piper” legend, “Donkey Skin” (ATU 510B), and “The Juniper Tree” (ATU 720; see e.g. Greenhill & Brydon, 2010). He says that cinematic adaptations of these works “comment metaphorically on modern attitudes toward the maltreatment of children, the causes of physical abuse and violence suffered by young people, and the trauma of incest” (Zipes 2011, p. 193). Child disappearance, especially as motivated by stranger-danger/paedophilia fears

is remarkably absent, despite being a common trope in crime films generally since the 1980s (Kohm & Greenhill, 2011), though child sexual abuse often appears as an explanation for ambivalent or evil Hansel and Gretel adult characters' actions. Live-action films exploit their medium to enact and highlight the abuse theme, also present in some traditional versions.

Given the tale's aforementioned ghastly content, it is not surprising that "Hansel and Gretel" themed films aimed at adult audiences often invoke drama and/or horror. Zipes (2011) argues that most such works "tell the story of child abuse and abandonment from an adult perspective that diminishes or excuses the consequences of adult actions harmful to children. Even if the tale may point to the parents as culpable, there is a certain amount of rationalization of guilt and responsibility that shapes the telling of the tale" (p. 195). However, parents may be entirely absent or their (ir)responsibility and blame may be quite obvious, as in the first film.

Legal/Political Damage to Children by Institutions: Implicating Crimes

The Night of the Hunter (directed by Charles Laughton, 1955)

In the first three films, legal institutions directly and indirectly harm children, and kids are affected by and/or play parts in criminalised actions and responses to them. In *Night*, the law executes a father, stealing to provide for his family. His incarceration with another prisoner leads to that individual perpetrating harms and crimes upon the remaining family members. This moody American "lyrical horror film," "expressionist period piece," and "realistic fairy tale" (Couchman, 2009, p. 134), alludes to "Bluebeard" (ATU 312) and "Little Red Riding Hood" as well as to "Hansel and Gretel."⁹ The Christianity of psychotic serial femicidal preacher Harry Powell (Robert Mitchum) tolerates murder but not sexuality. He marries Willa Harper (Shelley Winters), the widow of his hanged cellmate, Ben (Peter Graves), whose two children, John (Billy Chapin) and Pearl (Sally Jane Bruce), have hidden the money from their father's bank robbery. John has suspicions about his stepfather, confirmed when Powell threatens the children. Powell murders Willa, and claims she abandoned him

⁹ Davis Grubb, on whose book the film is based, "identified Hans Christian Andersen as one of his masters" though *Night* "seems more strongly connected to the darker stories of the brothers Grimm" including "Hansel and Gretel" (Couchman, 2009, p. 43; see also pp. 41–44).

and the kids. When he withholds food and threatens to slit John’s throat, Pearl reveals that the money is in her doll. The siblings escape with the doll, floating a boat down the river, watched by various animals. Powell follows.

Kindly widow Rachel Cooper (Lillian Gish) takes them into her home. Her Christianity, as fervent as Powell’s, directs – unlike his – to forgiveness and to caring for orphaned and abandoned children. The preacher shows up, asserting he is the children’s father, but Cooper defends them with her shotgun, eventually shooting him. When the police come to arrest Powell, John recalls his father’s arrest and protests, revealing the money doll and refusing to identify Powell as his mother’s murderer. A vigilante mob gathers, brandishing ropes and farm implements, but the police take Powell away. The concluding Christmas scenes with Cooper and the children suggest a happy-ever-after.

This “eccentric and weird” chiller (Bauer, 1999, p. 614), an “oddball classic” (Vineberg, 1991, p. 27), explores in (perhaps surprisingly for its time) often critical, postmodern modes, ideas around harm, criminality, and psychosis, beginning with parental figures – a mother, father, and *stepfather* – who, like Hansel and Gretel’s father and *stepmother*, fail rather spectacularly to care for John and Pearl. The boy’s empathy for Powell during his arrest and trial underlines the link John traces between the preacher and his biological father, and their intertwined fates. This connection emphasises their common criminality, but also their ambivalence. Biofather Ben robs a bank for a benevolent reason – caring for his family – but kills two men in the process and is executed by the state for his crime. Evil stepfather Powell is also a thief and killer, and Bluebeard-like, a serial wife-murderer, who takes their money; but that does not prevent young John’s forgiveness – an echo of the New Testament Christianity that pervades the film that hints at a restorative rather than retributive approach to justice. And while biofather Ben unwillingly leaves his wife and family too soon, stepfather Powell relentlessly follows John and Pearl when they run away, refusing to relinquish his hold over them. But as in the best-known version of “Hansel and Gretel,” John forgives both father and, perhaps more inexplicably, stepfather – a further disavowal of justice as retribution.

Willia’s death literalises her seeming numbness and absence. She differs from the vibrant, warm, and caring stepmother Cooper, no “Hansel and Gretel” witch, whose house is a refuge filled with good food. However, though arguably Powell is the stepfather/witch figure, he and Cooper both seem equally obsessed with Christianity. Cooper repeatedly tells her charges Bible stories, and when Powell threatens her houseful of children, he sings his constant refrain, the hymn “Leaning on the Everlasting Arms,” and she sings along. Perhaps director Laughton chose this song to allude to the American right to bear arms:

the film's good characters – father Harper and stepmother Cooper – both use firearms to defend their families, while evil preacher Powell's weapon of choice is a switchblade.

Night's film noir visuals obscure its very non-noir emphasis on Christianity, clear judgements of good and evil in polarising Powell and Cooper (if not the other characters), and apparently happy conclusion. It fits the conventional idea of fairy tales (see e.g. Bauer, 1999), “with all the elements in place – a wicked step-parent, a pair of innocent, besieged orphans, a perilous journey, and even a fairy godmother” (Vineberg, 1991, p. 27). It superficially resembles a conventional crime film in concluding with Powell's arrest. But more disturbingly ambivalent characters nevertheless surface. For example, the community did nothing to take care of young John and Pearl, yet they are eager to enact vigilante justice.

Night's American dustbowl Southern Gothic setting shows that poverty and hunger are *socially* rooted, extreme wealth co-existing with extreme poverty. Etiologically, crime is explicable as a rational response to intolerable conditions. No amount of labour can save the Harpers' farm; Ben is driven to criminal acts by a lack of legal options to feed and support his family, but perhaps the community could have offered an alternative to crime rather than vigilante action after the fact. Specific to “Hansel and Gretel” films is this very notion that family may be insufficient to the task of raising children. Ideally, as in *Night*, unrelated community members become caregivers to orphaned and/or abandoned children. However, as the next film demonstrates, many endangered children must rely on themselves, sometimes with dire consequences.

Whoever Slew Auntie Roo? (directed by Curtis Harrington, 1971)

Institutional child welfare dismally fails its charges in this film. Here “comedy and horror collapse into one another, exchanging places in syncopation with sudden, inexplicable shifts among expressions of love, hostility, and aggression between generations” (Morrison, 2010, p. 134). In this British horror-thriller, set before World War I, the kindly orphanage nurse describes the two child protagonists as “abandoned.” Every Christmas, Mrs. Forrest, called Aunt Roo (Shelley Winters), invites ten orphans to a feast at her “Gingerbread House” (with architectural gingerbread). Christopher (Mark Lester), an inveterate storyteller, and his sister Katy (Chloe Franks) sneak in and Aunt Roo accepts them. Katy overhears a phony séance conducted by Mr. Benton (Ralph Richardson) and servants Albie (Michael Gothard) and Clarine (Judy Cornwell), thinking that calls to “Katherine” (Aunt Roo's dead daughter, whose mummified corpse

she keeps in the attic nursery) are addressed to her. Aunt Roo locks Katy in the nursery when the other children return to the orphanage. Christopher returns to find her; he describes seeing Aunt Roo with the corpse, but the adults disbelieve him. Convinced that Aunt Roo is a witch fattening him and his sister for slaughter, as in the “Hansel and Gretel” tale, Christopher tells Katy and the two try to escape. Aunt Roo becomes more and more delusional. Christopher locks her in the pantry and burns her house down, having taken her jewellery and hidden it in Katherine’s teddy bear, appropriated by Katy.

The narrative is remarkably ambivalent, as are the characters. Christopher’s role echoes Gretel’s more than Hansel’s, when Aunt Roo forces him to do domestic chores and he ultimately becomes the instrument of her demise. Yet he is wrong in thinking that Aunt Roo wants to kill and eat him and Katy. The woman wants to adopt Katy, though she is indifferent to Christopher, but lacks confidence that the system will allow her. The film suggests she may have been careless in allowing her daughter to slide down the banister, so that Katherine falls to her death. But Aunt Roo is hyper-vigilant in caring for Katy, though her references to fattening the children up, and her food preparation methods using large knives and cleavers, signify cannibalistic witchery to Christopher.

The boy’s imagination along with his knowledge of fairy tales leads to Aunt Roo’s death. The story does not pit good, forgiving children against an evil adult, as in *Night*. Instead, a series of misunderstandings and miscues lead amoral children and a mentally unstable woman to make poor choices thus suggesting the causes of crime are anything but straightforward or subject to rational explanation. Yet the film does not invite viewers to mourn Aunt Roo; Winters plays her as a psycho-biddy, too shrill, whiny, and crazed to elicit much sympathy. The self-interested children in the end have not only Katy’s beloved teddy bear – as in *Night*, a children’s toy secreting treasure – but also Aunt Roo’s jewels. The film concludes with Christopher’s voiceover: “Hansel and Gretel knew that the wicked witch could not harm anyone else and they were happy. They also knew that with the wicked witch’s treasure they would not be hungry again. So they lived happily ever after” (Arkoff, Nicholson, & Harrington, 1971).

To an extent, this film debunks childhood innocence, but is far from explaining away adult actions; it blames them for setting up the circumstances that foster evil. Those in charge of the orphanage wherein Christopher and Katy are incarcerated (as they see it) are inflexible, punitive, and unsympathetic to their charges’ plights. Further, James Morrison (2010) argues:

Whoever Slew Auntie Roo? virtually remakes *The Night of the Hunter* with Winters, in an eerie, campy displacement, in the Robert Mitchum role. In the film’s

last third, Winters shuttles between enacting avuncular tenderness and shrewish malevolence, both in registers of muffled hilarity, with no framing perspective to explain these startling alternations or to ground the shifting attitudes. The ending refuses to establish whether Auntie Roo's death is a form of justice or an unspeakable cruelty, the murderous outcome of the children's malicious delusions (p. 135).

Winters's Aunt Roo is considerably more complex than Mitchum's purely evil Powell; further, *Night's* children are angelic and *Whoever's* ambivalent. Yet the links are telling. As a crime film, etiological ambiguity and allusions to a "twisted psyche" (Rafter, 2006, p. 30) make *Whoever* less straightforward and conventional in its popular criminological content, without direct critique of the origins of violence, abuse, or neglect of children. Comparable (potentially) evil children (and sometimes teens or adults) appear in many "Hansel and Gretel" films, but in the following, they are obviously victimised.

The Last Butterfly (directed by Karel Kachyňa, 1991)

The legal political system is itself criminal in this Holocaust drama focusing on French mime artist Antoine Moreau (Tom Courtenay), who mocks the Nazi salute during a performance in occupied Paris. The non-Jewish Moreau is sent to Terezín. The Nazis contract him to stage a performance to demonstrate to an International Red Cross delegation that this model concentration camp is benign (see American-Israeli Cooperative Enterprise, n.d.). When he realises that children are sent on the transports to death camps, Moreau decides to stage "Hansel and Gretel" "with a few small changes" (North & Kachyňa, 1991). The show begins innocuously with a colourful gingerbread wall, but it falls away to reveal caged children. They try to escape the witch but she sends them screaming into the oven. Moreau rescues them, and the children, wearing yellow stars of David, rejoice. After the show, the Red Cross delegates ask to speak with Moreau, but the Nazis claim he has returned to Paris; in fact, they have dispatched him with all the performers to the gas chambers. The film closes with black-and-white scenes of the (now dead) characters reuniting with their (also deceased) loved ones.

The witch is played alternately by Moreau and the children's caretaker Vera (Brigitte Fossey). Their adult status marks their difference from the rest of the actors, who are children. *Butterfly* metonymically references the Holocaust in a context that implies that harms to children are worse than the same harms to adults. Moreau is spurred to artistic action only by knowledge that the young as well as the old go to their deaths. The film apparently shares his ageist presumption.

We note that the murders of Jews and their supporters, as well as the violent suppression of dissent, are legal in the historical context. Consequently, genocide studies scholars have not typically approached the subject from a criminological standpoint. Many acts of genocide were legally authorised – often with considerable public support – and are, therefore, not amenable to conventional criminological theory or criminal justice interventions. For example, Christiane Wilke (2010) argues that German law remains haunted by the actions of judges who were complicit in upholding the morally corrupt laws of the Nazi regime – pointing to the need for justice beyond what can be found in the formal judicial system. The example of Terezín shows that formal justice can be no more than a smoke screen which obscures the true purpose of the Holocaust – genocide.

Moreau’s mock salute, as well as his sombre fairy-tale staging, are seen by the diegetic Nazi audience as both insult and provocation. Yet the latter’s content is insufficiently obvious for successful decoding. The rehearsal’s summary dispatching of Hansel and Gretel by the witch gives way to multiple children (not only Hansel and Gretel) sent to the ovens wearing stars of David. Yet it is the children in the oven, not the witch, who pull and persuade their cohort to their deaths, and Moreau who saves them. This rescue takes power from the hands of the expected child liberator, Gretel, though the play’s children collectively push the witch into the oven. The film declines to confirm if Moreau and his troupe would have been headed to the gas chambers regardless of the play’s content. Yet their presentation remains a gesture of defiance.

While criminologists have addressed a range of harms beyond conventional street crimes, a fulsome criminology of genocide – the crime of all crimes – is in its infancy (Rafter, 2016). Nevertheless, an analysis of genocide films like *Butterfly* offers important insights into “questions about witnessing, remembering and the possibility of closure” (Brown & Rafter, 2013, p. 1018). Interweaving the well-known fairy tale into a Holocaust film allows an accessible entry point for viewers and “a space from which to work through the meanings that will enter collective memory and historical consciousness” (p. 1019). While not conventionally thought of as a *crime* film, *Butterfly* provides a popular criminological exploration of harms to children on an enormous scale that demand responses beyond what the conventional criminal justice system can deliver: recognition and reconciliation. The film fails to develop a cogent etiology of crime. It shows the innocent children of Terezín stealing out of hunger and other needs. Their ‘criminal’ behaviour’s punishment is the same as all others in the model camp – deportation by train to a concentration camp and death. Conversely, the historical, cultural, and political roots of genocide remain unexplained in the film.

The System and Families Both Fail: Implicating Harms

This Very Moment (directed by Christoph Hochhäusler, 2003)

The children in *Moment* have all their material needs met. Arguably their unmet need for love and attention from their father leads to them hounding their stepmother. Their class and economic privilege make these kids unlikely candidates for institutional concern. Neither the patriarchal system nor the family patriarch can recognise the danger or the stepmother's desperate need for support and help; they simply presume her gender and privilege are sufficient.¹⁰ Silvia (Judith Engel), infuriated with her stepchildren's behaviour, leaves Lea (Sophie Charlotte Conrad) and Konstantin (Leo Bruckmann) on a roadside during a shopping trip in Poland but quickly returns to find them gone. She goes back home, pretending all is well. When it becomes clear the kids are missing, she and father Josef (Horst-Günter Marx) and the police search for the children. The boy and the girl wander, sometimes seeking help, and encounter the underclass, trailer-dwelling Kuba (Mirosław Baka) who treats them kindly but sees an opportunity to make money. He intends to return them, but when the suspicious Lea tries to poison him, he too abandons the children. The film concludes with the kids on the road, the parents searching, and Silvia still unable to tell Josef what she has done (see also Zipes, 2011, pp. 202–204; Polak-Springer, 2011).

As Allison Norris (2013) points out, in this film (and *H & G*, discussed below), “the children’s survival is, and likely will always be, entirely reliant on their own capacity” (n.p.). As in *Whoever*, they are no angels; they reject all their stepmother’s efforts to get along with them and Lea actively antagonises her. Silvia is more childish than wicked; though the stepmother’s character and motivations differ from the equally ambivalent witch/ogre Kuba, they abandon the children in similar circumstances. Direct abuse is absent, and indeed the film viewer may understand and sympathise with Silvia’s and Kuba’s reactions. When children (as they do!) torment their caregivers, society expects those adults to avoid responding in kind. Indeed, unlike Moreau in *Butterfly, Moment* (and, below, *Treeless* and *H & G*) allows for recognition of the difficulties and needs of adults, not only of children.

As a popular criminological interrogation of child neglect/abuse, *Moment* avoids binary good and bad characters and the simple resolution of justice restored characteristic of conventional crime films. Instead, it invites identification with a neglectful parent and invests the children with a capacity for

¹⁰ See Greenhill (2014) on the institutionalised contradictions of motherhood, regardless of class, and its potentially fatal consequences.

evil. Yvonne Jewkes (2015, p. 126–127) points out that cultural depictions of children can embody deep seated ambivalence and tend to vacillate between the child as innocent victim or evil perpetrator (as in *Whoever*). However, by combining elements of both polarities, a film like *Moment* provides a popular criminological space for critical reflection about societal ambivalence toward children and motherhood more generally. The film’s lack of clear resolution marks it as alternative, as does its ambivalence toward parental neglect. Like many other examples using fairy tales like “The Juniper Tree,” this film and the next allow for the difficulties of parenting, though they also clearly demonstrate the dire implications for children of failures therein.

Treeless Mountain (directed by So Yong Kim, 2008)

If *Moment*’s Silvia had access to emotional support from her husband, from other women, or from institutions its outcome might be different. But in *Treeless*, the issues are economic as well as interactional. A single mother struggles in the absence of family and community, and the practice of locating her problems in the private sphere (her ex-husband does not provide) means she lacks options. This film returns the consideration to the innocent, blameless child protagonists of *Night* and *Butterfly*. Jin (Hee-yeon Kim) and her younger sister Bin (Song-hee Kim) live with their mother (Soo-ah Lee) who struggles personally and financially, and takes them to stay with their paternal ‘Big Aunt’ (Mi-hyang Kim) outside the city, promising to return when their piggy bank is full. Big Aunt’s care is lax; sometimes there is no food in the house and she fails to send Jin to school. The kids roast and sell grasshoppers to make money and fill their piggy bank, but a letter arrives telling Big Aunt to take them to their maternal grandparents’ farm. Their grandmother (Park Boon Tak) immediately welcomes and feeds them. Though they continue to work hard, they also play with each other, smiling and laughing. They give their piggy bank to their grandmother to buy new shoes.

Though Jin and Bin end the film walking through a field, the situation differs somewhat from the obvious uncertain liminality of *Moment*. An adult has finally taken loving responsibility for the children; though an apparent candidate for the old evil witch, living on a farm, and thus arguably in a house within nature (if not in the woods per se), the grandmother is her opposite. No longer does young Jin need to provide care to even younger Bin, as in the film’s opening. The transformation, as in *Night*, is that they can again be children.

As a popular criminology of child neglect, *Treeless* offers a realistic and straightforward depiction of the issue, situating the resolution to neglect within

the biological family. While more than one blood relative fails the children, ultimately grandparents provide the necessary care. However, given the prior failures of the mother and maternal aunt, the film hints that the present happy circumstances for the children may be only provisional. Like most domestic harms, the neglect of the children is presented as a family matter and not subject to state intervention. As such, the film aligns with reality for most abused and neglected children in that their suffering is often not conceived as criminal but rather merely a private domestic matter.

Analysing this film using “Hansel and Gretel” brings attention to the needs of children, rejected by their biological parents and then by a stepmother/witch figure (Big Aunt), to fend for themselves. Yet they eventually find their gingerbread house of plentiful food and a caring witch, reversing the conventional story. But their happiness could be as short as their grandparents’ lives; soon enough they may be back on the road like Lea and Konsti. The next film offers another story of neglected children of a single parent, and an older child who must take care of a younger – though its ending is again ambivalent.

H & G (directed by Danishka Esterhazy, 2013)

As in *Treeless*, poverty and lack of institutional support both endanger innocent children. This neorealist retelling sets the story in present-day Winnipeg, Canada; stepparent and witch figures are male. The film deals with “the cyclical nature of abuse and neglect” (Norris, 2013, n.p.) and centrally concerns children who are at best victims of an overburdened single mother, or at worst in grave danger of physical harm at the hands of several adult strangers they encounter on a rural pig farm. Loving but sometimes negligent mother Krysstal (Ashley Rebecca Moore) focuses more on her new romantic relationship with Garry (Erik Athavale) than on the care of her children Harley, six (Annika Elyse Irving), and Gemma, eight (Breazy Diduck-Wilson).

After a night of drinking and partying, the couple argues while the children sleep in the backseat of Garry’s car. Garry angrily ejects Krysstal beside a rural highway and speeds away, forgetting that the two kids are still in the car. He abandons them further down the road, leaving Gemma to care for her little brother alone in the woods. The children are taken in by a young pig farmer, Brenden (Tony Porteous), who provides food, shelter, and more attention than their mother. Unable to reach Krysstal on her phone (which she left in Garry’s car), the two children settle into life on the farm. However, their respite is disrupted when Brenden’s brother Willy (Dan Baker-Moor) shows up and a loud drinking party ensues. The children become fearful of a drunk and potentially

violent Brenden and his friends and flee to the highway where a kindly Indigenous woman (Sherry Kaluyahawi Starr) offers assistance.

Like the other films, *H & G* inverts expectations by using character and role reversals to highlight important themes. In the earliest scenes, Gemma looks after her younger brother (recalling *Treeless*). Even before the primary caretaker role is thrust upon her in the woods, she wakes up well before her mother and ensures Harley receives breakfast. Later at the farm, the girl becomes upset when Brenden bathes her brother, stating: “That’s my job!” (Gibson, Hirt, Sandulak, & Esterhazy, 2013). Gemma, the most responsible member of the young family, acts as a voice of maturity and reason, and rescues her mother from sticky situations, and Harley and herself during the chaos on the pig farm.

H & G uses the plot and imagery of “Hansel and Gretel” to drive the story of neglected and imperiled children. Director Esterhazy deliberately diverged from the best-known versions of this tale in that she sought to create more sympathetic female characters to counter its evil stepmother and witch. The script describes Krysstal as “early 20s, pretty, an exhausted young mother” (Norris, 2013, n.p.). The film complicates the sympathetic father and evil stepmother, instead constructing the neglectful but loving single mother and initially playful boyfriend. Gone is the concerted plan to abandon the children. Also gone is the old witch, replaced by farmer Brenden, who provides the kids with food and shelter.

Harley appears preoccupied with food and eating. The first morning in the woods, he is delighted to learn that berries can be had in abundance for free. Gemma, on the other hand, seems more concerned that Harley be fed than with her own needs. She prepares his breakfast in the first scenes. She tells Brenden that Harley is hungry the second day on the farm, urges her brother to eat his bread crusts, and discourages further eating when he complains of hunger in the evening. Gemma is the one who discovers clues that lead the audience to believe Brenden’s (or perhaps brother Willy’s) appetite might be paedophilic.

Canadian audiences read the pig farm and the brothers’ abuse of a young woman, possibly a sex worker, as reference to notorious serial killer Robert (Willie) Pickton’s kidnapping and murder of street-involved women from Vancouver (see Jiwani & Young, 2006). But the film leaves open many questions. Could human remains be stored in the freezer for consumption? What sort of bones does Harley discover in a bucket near the freezer? Why is there a pile of expended shotgun shell casings near the shed? Consequently, the film lies toward the alternative end of the crime film dichotomy though it offers little in way of explanation or resolution to the plight of endangered children. While

many aspects of the film are shrouded in ambiguity, the theme of hunger ties the adaptation firmly to the traditional tale, including the children's longing for love, protection, and understanding.

Family Dramas: (For) Good or Ill

Families, as in conventional versions of "Hansel and Gretel," are both a sanctuary and a problem. To avoid harm, the children in these films, whose parents are absent or problematic, need something more than their nuclear families. "Hansel and Gretel" appears in these films sometimes by direct presentation or reference (as in *Butterfly's* play or *H & G's* title and character paralleling), but each one has lost, abandoned, and/or neglected primary characters. Those children, like Hansel and Gretel, may go in search of food and/or shelter, a quest which always leads to more difficulties, however initially attractive sustenance and/or refuge may appear (particularly in *Whoever*, *Treeless*, and *H & G*). Direct violence and abuse, particularly sexual abuse, is usually more implied than explicitly presented in these films, unlike so many "Little Red Riding Hood" films which address those issues head-on (see e.g. Kohm and Greenhill, 2014). Instead, children in these films are placed into danger as a result of neglect and/or criminal actions.

In all these films, the search for shelter from, but also in, the world can echo "Hansel and Gretel" in which "[t]he witch's house is a parallel of the parents' house: it is dominated by a woman (who hides her cruel intentions behind a friendly appearance)" (Holbek, 1987, pp. 393–394). The women in the films' original homes are more ambivalent than cruel per se; they focus on their own needs over those of the children in their care. Often the movies decline to judge them, implicitly recognising the difficulties of their positions as single mothers (*Night*, *Treeless*, and *H & G*) or otherwise lacking support (*Moment*). And in *Whoever's* orphanage and *Butterfly's* Terezín, one woman's caring is insufficient to protect children from difficult, even murderous, contexts.

But as in tale versions, in films the houses can also offer "contrasts: the house of the parents is *outside* the forest; that of the witch is *in* it; the former has no food, the latter has food in abundance [emphasis added]" (Holbek, 1987, p. 394). A true refuge may be discoverable, as in *Night* or *Treeless*, but much more often the children end up on the road again, travelling to an explicitly dangerous/murderous place (as in *Butterfly*), or an uncertain one as in *Whoever*, *Moment*, and *H & G*. In their liminal locations, more harms, including criminal, are possible, even likely. The films fail to resolve as the conventional

“Hansel and Gretel” does, with the children safely home with a father who now, thanks to them, has the means to take care of them. For the most part, the films also do not directly address the roots of crime, abuse, and neglect. Rather, ambiguity or silence on etiological matters diverge from traditional crime films and might potentially invite audiences to view the issue of child abuse, neglect, or even the crime of genocide, in critical ways.

Food also figures in these films. In *Night*, the need for sustenance motivates the desperate father’s bank robbery, and the withdrawal of food confirms the stepfather’s evil. In *Whoever*, the Christmas feast draws children to Aunt Roo, and her later food preparation makes Christopher suspicious and leads to him murdering her. In *Butterfly*, the lack of (adequate) food in Terezín leads to the child who will play Gretel stealing. When Moreau defends her, she is replaced on the train to the concentration camp with another child. The public display of food is also offered to the Red Cross to indicate that all is well in Terezín; but like the witch’s gingerbread house, it is a trap and a sham. Initially in *Moment*, Kuba’s signal to the children that he is their friend is through offering them food – it also, of course, likens him to the witch. *Treeless*’s Big Aunt fails to provide adequate food for the two children, but also their source of money to fill their piggy bank is a foodstuff, grasshoppers, which they roast and sell. And as in *Moment*, in *H & G* the witch/stepfather Brenden provides abundant food for the children, signalling (at least to Harley) that he is their friend.

Like some traditional versions, but also like realist live action “Hansel and Gretel” films which make the main characters older teens or adults, often the two primary characters are misbehaving or even vengeful rather than innocent, reflecting what Jewkes (2015, p. 126–127) describes as a broader societal ambivalence toward children and youth more generally. *Whoever*’s Christopher murders the stepmother/witch, burning her to death in a pantry, perhaps echoing the conventional Grimm oven – but the Gretel figure, Katy, unlike her Grimm counterpart, remains innocent. The gender reversal of the clever/active character who kills the witch – making it Hansel, not Gretel – echoes sexist notions that females need to be saved by males. In *Night*, too, it is John not Pearl who takes charge. *Moment*’s bratty Lea, in contrast, is clearly the ringleader and main instigator. *H & G* has Gemma in control, as would be expected of its feminist writer/director Esterhazy.

The filmic practice of creating an identity/homology between the stepmother and the witch is less clear in these realist films about children than it is in realist films about adults or in children’s films (see e.g. Greenhill, 2020). Perhaps only in *Whoever* are the characters truly merged. In *Treeless*, the grandmother, who by her age and somewhat ragged appearance might be

mistaken for a witch character, turns out to be the kindest and best of all the children's caregivers. But very crucially, *Night*, *Moment*, and *H & G* explicitly reverse their evil characters' gender. *Night* has an evil stepfather and a good witch; *Moment* a harried, overwhelmed, and herself childish stepmother and a male witch; *H & G* has a biomother similar to stepmother Silvia in *Moment*, and a male witch.

Much of this reversal from convention in the fairy tale reflects the films' striking shared interest in complex relationships between male characters: in *Night* between John and his preacher stepfather, in *Moment* between Kuba and Konstantin, and in *H & G* between Harley and Brenden. Despite the witch/stepfathers' shortcomings – including murder and perhaps even cannibalism – their stepsons clearly love and forgive them. In each of these films, the children's fear of harm is overshadowed by their need for a relationship with their stepfather/witch.

These films very clearly invoke crime's emotive qualities – hurt, rage, harm, terror, yet also the grinding on of everyday life that continues in its wake. None seeks an objective, empirical view. They bring what Mike Presdee (2000) felicitously termed the carnival of crime – “the performance of excitement and transgression [which includes] ecstatic, marginal, chaotic acts [wherein] damage is done, people are hurt and some ‘pleasurable’ performances reflect on or articulate pain” (p. 32). Unlike some fairy-tale films which actively seek to revise popular notions of criminals and crime – think, for example, of *The Woodsman*'s (Daniels & Kassell, 2004) implicit call for sympathy/empathy for a paedophile (Kohm & Greenhill, 2014) – these films play with social relations of order and disorder.

Yet by avoiding neat resolutions and failing to clearly demonstrate the triumph of good over evil, these films form part of a growing oeuvre of works that open up popular cultural spaces for examining questions of justice by engaging sensitive topics (Kohm & Greenhill, 2011). Given Hollywood's longstanding interest in films interrogating murdered, missing, and abused children, it is noteworthy that films incorporating elements of ATU 327A diverge from mainstream filmic treatments of the subject. Cultural criminologists have only just begun to open their lines of inquiry to works that explore areas on the margins of mainstream criminality including child neglect. The ambivalence shown to that subject in the films discussed above should be of particular interest to cultural criminology – but also to analysts of child culture.

Though these are all realist, live action films, each includes crucial moments that perhaps go beyond simplistic notions of realism. *Night*'s Pearl

and John’s dreamy floating down the river, watched by a series of implicitly friendly animals, may invoke for current audiences a Disney animated feature fairy tale, but at the time it was made, only *Snow White and the Seven Dwarfs* (Disney, Cottrell, Hand, Jackson, Morey, Pearce, & Sharpsteen, 1937), and *Cinderella* (Disney, Geronimi, Jackson, & Luske, 1950) were available, so Disney traction would have been less firm. Instead, this scene demonstrates the children’s sense of harm, but also their hope for rescue. *Whoever’s* over-the-top Aunt Roo plays with *Psycho* (Hitchcock, 1960) when its title character “keeps her little daughter’s decaying corpse entombed secretly in an attic nursery” (Morrison, 2010, p. 134); a female – not male – character preserves her daughter – not mother – in the attic – not basement. *Butterfly* juxtaposes the real with the imagined when it presents, in black and white, the reunions between primary characters, victims of concentration camp gas chambers and ovens, and their loved ones. Even the more social realist *Moment*, *Treeless*, and *H & G* offer their Hansels and Gretels respite from their difficult lives – at a carnival, gathering grasshoppers, or playing in a field. These films enact, sometimes transgressively, multiple concepts of harm and crime, but also a sense of how the absence of harm and crime might be possible, in ways that beg multiple viewer responses.

Rather than directing viewers toward the simple pleasure of a binary “double movement” (Rafter, 2006, p. 3) of justice denied – justice restored, these films offer a more complex cultural space in which to contemplate issues of neglect and harms to children that allow for conceptions of justice that recognise non-criminalised harms beyond the formal criminal justice system or conventional acts of retribution, as well as sometimes hinting at alternatives and critical solutions.

References

- American-Israeli Cooperative Enterprise. (n.d.) Terezin Concentration Camp: History & overview. In *Jewish virtual library*. Retrieved from <https://www.jewishvirtuallibrary.org/history-and-overview-of-terezin>.
- Arkoff, S. Z., Nicholson, J. H. (Producers), & Harrington, C. (Director). (1971). *Whoever slew Auntie Roo?* [Motion picture]. United Kingdom: American International Pictures.
- Bauer, S. F. (1999). Oedipus again: A critical study of Charles Laughton’s *The Night of the Hunter*. *The Psychoanalytic Quarterly*, 68(4), 611–636.
- Bignell, J. (2013). *An introduction to television studies: 3rd edition*. London & New York, NY: Routledge.

- Brown, M., & Rafter, N. (2013). Genocide films, public criminology, collective memory. *The British Journal of Criminology*, 53(6), 1017–1032. <https://doi.org/10.1093/bjc/azt043>.
- Cotten, J., Pollack, M., Sobel, S., Morgan, M., Hudson, B., Thompson, E. (Producers), & Journey, D. (Director). (2013). *Hansel & Gretel get baked* [Motion picture]. United States: Tribeca Film & Jinga Films.
- Couchman, J. (2009). *The Night of the Hunter: A biography of a film*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Daniels, L. (Producer), & Kassell, N. (Director). 2004. *The woodsman* [Motion picture]. United States: Newmarket Films.
- Disney, W. (Producer), Cottrell, W., Hand, D., Jackson, W., Morey, L., Pearce, P., & Sharpsteen, B. (Directors). (1937). *Snow White and the seven dwarfs* [Motion picture]. United States: Walt Disney Productions & RKO Radio Pictures.
- Disney, W. (Producer), Geronimi, C., Jackson, W., & Luske, H. (Directors). (1950). *Cinderella* [Motion picture]. United States: Walt Disney Productions & RKO Radio Pictures.
- Ferrell, J., Hayward, K., & Young, J. (2008). *Cultural criminology: An invitation*. Los Angeles, CA, London, New Delhi, & Washington, DC: SAGE.
- Ferrell, W., Flynn, B., McKay, A., Messick, K. (Producers), & Wirkola, T. (Director). (2013). *Hansel & Gretel: Witch hunters* [Motion picture]. United States: Paramount Pictures & MGM.
- Gibson, R., Hirt, A., Sandulak, R. (Producers), & Esterhazy, D. (Producer & Director). (2013). *H & G* [Motion picture]. Canada: Multiple Media Entertainment.
- Gray, B. R., Howe, B., Hoy, J. V., Knudsen, L. (Producers), & Kim, S. Y. (Producer & Director). (2008). *Na-moo-eobs-neun san* [Treeless mountain] [Motion picture]. Korea & United States. With Cinema & Oscilloscope Pictures.
- Greenhill, P. (2014). *Le piège d'Issoudun: Motherhood in crisis*. *Narrative Culture*, 1(1), 49–70.
- Greenhill, P. (2020). *Reality, magic, and other lies: Fairy-tale film truths*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Greenhill, P., & Brydon, A. (2010). Mourning mothers and seeing siblings: Feminism and place in *The Juniper Tree*. In P. Greenhill & S. E. Matrix (Eds.), *Fairy tale films: Visions of ambiguity* (pp. 116–136). Logan, UT: Utah State University Press.
- Greenhill, P., & Kohm, S. (2010). “Little Red Riding Hood” crime films: Criminal themes and critical variations. *Annual Review of Interdisciplinary Justice Research*, 1, 77–93.
- Greenhill, P., & Kohm, S. (2013). *Hoodwinked!* and *Jin-Roh: The Wolf Brigade*: Animated “Little Red Riding Hood” films and the Rashômon effect. *Marvels & Tales*, 27(1), 89–108.

- Greenhill, P., Magnus-Johnston, K., & Zipes, J. (n.d.). *The international fairy-tale filmography*. Winnipeg: University of Winnipeg. Retrieved from <http://iftf.uwinnipeg.ca/>.
- Gregory, P. (Producer), & Laughton, C. (Director). (1955). *The night of the hunter* [Motion picture]. United States: United Artists.
- Grollmann, C. (Producer), & Hochhäusler, C. (Director). (2003). *Milchwald* [This very moment] [Motion picture]. Germany & Poland: Royal Film.
- Hitchcock, A. (Producer & Director). (1960). *Psycho* [Motion picture]. United States: Paramount Pictures.
- Holbek, B. (1987). *Interpretation of fairy tales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Jewkes, Y. (2015). *Media and crime: Third edition*. Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Jiwani, Y., & Young, M. L. (2006). Missing and murdered women: Reproducing marginality in news discourse. *Canadian Journal of Communication*, 31(4), 895–917. <https://doi.org/10.22230/cjc.2006v31n4a1825>.
- Kohm, S. (2017). Popular criminology. In N. Rafter & E. Carrabine (Eds.), *Oxford research encyclopedia of crime, media, and popular culture*. New York, NY: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.158>.
- Kohm, S., & Greenhill, P. (2011). Pedophile crime films as popular criminology: A problem of justice? *Theoretical Criminology*, 15(2), 195–216. <https://doi.org/10.1177/1362480610388974>.
- Kohm, S., & Greenhill, P. (2014). Little Red Riding Hood crime films: Critical variations on criminal themes. *Law, Culture and the Humanities*, 10(2), 257–278. <https://doi.org/10.1177/1743872111416328>.
- Morrison, J. (2010). Shelley Winters: Camp, abjection, and the aging star. In J. Morrison (Ed.), *Hollywood reborn: Movie stars of the 1970s* (pp. 120–137). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Norris, A. (2013). *Where are all the grown-ups? Three films that understand why Hansel and Gretel must save themselves*. Unpublished manuscript.
- North, N. (Producer), & Kachyňa, K. (Director). (1991). *Poslední motýl* [The last butterfly] [Motion picture]. France, United Kingdom, & Czechoslovakia: Ustredni Pujcovna Filmu.
- Polak-Springer, K. (2011). On the difficulties of letting the other speak: The German-Polish relationship in Christoph Hochhäusler’s *Milchwald*. *EDGE – A Graduate Journal for German and Scandinavian Studies*, 2(1). Retrieved from <https://scholarworks.umass.edu/edge/vol2/iss1/2>.
- Presdee, M. (2000). *Cultural criminology and the carnival of crime*. London & New York, NY: Routledge.
- Rafter, N. (2006). *Shots in the mirror: crime films and society: Second edition*. Toronto: Oxford University Press.

- Rafter, N. (2007). Crime, film and criminology: Recent sex-crime movies. *Theoretical Criminology*, 11(3), 403–420. <https://doi.org/10.1177/1362480607079584>.
- Rafter, N. (2016). *The crime of all crimes: Toward a criminology of genocide*. New York, NY & London: New York University Press.
- Rafter, N., & Brown, M. (2011). *Criminology goes to the movies: Crime theory and popular culture*. New York, NY & London: New York University Press.
- Sugita, T., Terekawa, H. (Producers), & Okiura, H. (Director). (1999). *Jin-Roh: The Wolf Brigade* [Motion picture]. Japan: Bandai Visual.
- Uther, H.-J. (2004). *The types of international folktales: A classification and bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Vineberg, S. (1991). Enchantment and terror. *The Threepenny Review*, 47, 27–29.
- Wilke, C. (2010). Enter ghost: Haunted courts and haunting judgments in transitional justice. *Law & Critique*, 21, 73–92. <https://doi.org/https://doi.org/10.1007/s10978-009-9065-y>.
- Yar, M. (2010). Screening crime: Cultural criminology goes to the movies. In K. Hayward & M. Presdee (Eds.), *Framing crime: Cultural criminology and the image* (pp. 62–82). New York, NY & London: Routledge.
- Zipes, J. (2011). *The enchanted screen: The unknown history of fairy-tale films*. New York, NY & London: Routledge.
- Zipes, J. (2013). Abandoned children: ATU 327A – Hansel and Gretel. In J. Zipes (Ed.), *The Golden Age of folk and fairy tales: From the Brothers Grimm to Andrew Lang* (pp. 121–153). Indianapolis, IN & Cambridge: Hackett.

Uwaga, pułapki na dzieci! Topografia nawiedzonego domu w *Duchu* Stevena Spielberga i Tobe'a Hoopera

Abstrakt:

Artykuł jest analizą *Ducha* (1982) Stevena Spielberga i Tobe'a Hoopera. Autorka rekonstruuje w nim model przestrzenny filmowego domu Freelingów. Budynek, pojedyncze pomieszczenia i domowe sprzęty przybierają formę otwartych prostopadłościów, przez które do wnętrza rodzinnej posiadłości przedostają się demoniczne moce. Obecność ludzkich bohaterów w nawiedzonym domu manifestuje się w niejednolity sposób, a główną linią podziału jest ich wiek i status rodzinny. W odczytaniu autorki przestrzenie salonu i wnętrza sypialni dziecięcej w filmie *Duch* są sugestywną reprezentacją rodzicielskich frustracji oraz dziecięcych fascynacji i lęków. Analizie towarzyszą kontekstowe odwołania do kina grozy lat 80. XX wieku oraz innych tekstów kultury wykorzystujących podobne motywy i wątki.

Słowa kluczowe:

Duch, horror, kino amerykańskie lat 80. XX wieku, nawiedzony dom, pokój dziecięcy, przestrzeń w filmie, Steven Spielberg, Tobe Hooper

Beware the Traps for Children! The Topography of the Haunted House in *Poltergeist* by Steven Spielberg and Tobe Hooper

Abstract:

The article offers an analysis of *Poltergeist* (1982) by Steven Spielberg and Tobe Hooper. The author retraces the topographic model of the film Freeling's house. The building, its separate rooms, and domestic devices become the 'open cuboids' through which the demonic forces enter the family's estate. The presence of human

* Karolina Kostyra – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Instytucie Nauk o Kulturze Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach dotyczącą topografii pokoju dziecięcego w filmach fantastycznych lat 80. XX wieku. Kontakt: gilbertalbertyna@gmail.com.

protagonists in the haunted house manifests itself in heterogenous ways, and is divided mostly according to generational and functional criteria. In the author's reading of the film, the spaces of the living room and interiors of the children's bedroom function as a senseful representation of parental frustrations and children's fascinations and anxieties. The analysis is accompanied by contextual references to the horror cinema of the 1980s and to other cultural texts using similar motifs and plots.

Key words:

Poltergeist, horror, American cinema of the 1980s, haunted house, children's bedroom, space in cinema, Steven Spielberg, Tobe Hooper

Jednym z elementów, które eksploatujemy w *Duchu*, są wasze dziecięce lęki – strach przed szafą, strach przed tym, co kryje się pod łóżkiem, strach przed drzewem za oknem, które wygląda jak człowiek¹.

– Frank Marshall, producent *Ducha*,
w wywiadzie z Bobem Martinem (1982, s. 62)

[...] w tym samym stopniu, co koszmarem dzieci, *Duch* jest również rodzicielskim koszmarem.

– James Kendrick (2009, s. 179)

Wprowadzenie

Kadry z filmu *Duch* (Marshall, Spielberg, Hooper, 1982), ukazujące blond-włosą dziewczynkę wpatrzoną w telewizyjny „biały szum”, to obrazy ikoniczne dla amerykańskiego kina lat 80. XX wieku. Wizerunek kilkulatki zafascynowanej obrazem na ekranie odbiornika wywołuje ambiwalentne wrażenia, prowokując filmoznawców do kreślenia różnorodnych, często antynomicznych analiz. Niektóre symptomatyczne interpretacje przywołane zostaną w niniejszym tekście, ale bardziej niż na kompleksowej analizie *Ducha* będę się koncentrować na eksploracji tych obszarów filmu, które są związane ze szczególną obecnością dziecka w przestrzeni domowej. Owa obecność, trzeba zaznaczyć, jest naprawdę nietypowa – bohaterka dzieła Stevena Spielberga i Tobe'a Hoopera², Carol Anne (Heather O'Rourke), znajduje się bowiem zarówno w domu, jak i poza nim;

¹ Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Karoliny Kostyry.

² Według oficjalnych danych za scenariusz i produkcję odpowiedzialny był Steven Spielberg, podczas gdy reżyserią zajmował się Tobe Hooper. Dla większości komentatorów (Gordon, 2008, s. 93–94; Kendrick, 2014, s. 37–39; McBride, 2017, s. 338–339; Szyłak, 2011, s. 170) autorstwo filmu jest jednak kwestią sporną. Czasem mówi się wręcz o tym, że twórcza rola

funkcjonuje w strefie żywych i w strefie martwych; jej głos słyhać w rodzinnym salonie, dziecięcej szafie i we wnętrzu telewizyjnego pudła.

W *Duchu* dzieci chodzą innymi drogami niż dorośli. Różnice dzielące światy kilkuletnich Carol Anne i Robbiego (Oliver Robbins), nieco starszej Dany (Dominique Dunne) oraz ich rodziców (Craig T. Nelson, JoBeth Williams) przybierają formę paranormalnych barier obejmujących konstrukcję architektoniczną domu Freelingów. W ramy budynku wpisane są swego rodzaju pułapki na dzieci. Telewizor emitujący niesamowity blask, demoniczna szafa oraz groźna przestrzeń za oknem sypialni wyrrywają najmłodszych z oków rodziny. W scenach ukazujących nadprzyrodzoną agresję lub uwiedzenie małych bohaterów przez ożywione paranormalnymi mocami domowe sprzęty i elementy konstrukcyjne budynku film przyjmuje częściowo punkt widzenia dziecka. Szczególnie istotna jest dla całokształtu *Ducha* postawa Carol Anne, która gościnnie podejmuje obce byty, identyfikowane przez dorosłych jako potwory („bestie”), i ostatecznie podąża za nimi w miejsca niedostępne rodzicom.

Zaproponowana przeze mnie analiza będzie skoncentrowana na odtworzeniu topografii nawiedzonego domu oraz wyróżnieniu podziałów generacyjnych zarysowanych w dziele Spielberga i Hoopera. Rafał Syska (2012) twierdzi, że w amerykańskim horrorze lat 80. „złagodzone (przynajmniej na pierwszym planie fabuły) generacyjne konflikty” (s. 62). Warto jednak zauważyć, że w kinie grozy tego okresu podziały wiekowe i konflikty związane z funkcjami w obrębie nuklearnej rodziny znajdowały silną reprezentację na drugim planie – w przestrzeni filmu i elementach scenograficznych. W *Duchu* o odmienności sfery dorosłych i niedorosłych świadczy w dużym stopniu usytuowanie pokoi rodziców i pociech. Na pierwszy rzut oka sypialnię dzieci i salon przeznaczony dla opiekunów łączą nowoczesne, kręte schody wyłożone miękką wykładziną. Jednakże na innej siatce, uwzględniającej nadprzyrodzone przestrzenie, w tym miejscu znajdują się paskudne, oślizłe tunele. Przemierzyć je z powodzeniem mogą tylko matki i ojcowie, którym naprawdę zależy na dzieciach.

Niegrzeczne dzieci i rozwyrzone duchy

Trzeba zaznaczyć, że scenariusz *Ducha* – opowiadający o kilkulatec, która przebywając we własnym domu, gubi się w innym, nieludzkim wymiarze – nie jest całkiem oryginalny. Pomysł, jak pisze Andrew Gordon (2008, s. 96),

Hoopera była znikoma. Jednak, z uwagi na oficjalne dane, w artykule traktuję *Ducha* jako film dwóch twórców – Spielberga i Hoopera.

został zapożyczony z serialu *Strefa mroku* (Serling, 1959–1964). W odcinku *Little Girl Lost* (Matheson, Stewart, 1962)³ małżeństwo budzą w środku nocy odgłosy płaczu córki. Rodzice (Sarah Marshall, Charles Aidman) słyszą w pokoju dziecinnym i salonowej szafce szloch małej Tiny (Rhoda Williams), lecz nie mogą dotrzeć do źródła dźwięku. Okazuje się, że wystraszona pięcioletka wpadła – zgodnie z tytułem serialu – do strefy mroku, która otwarła się w jej pokoju. Miejsce pobytu dziecka przypomina spowite gwiazdami i mgłą niebo – przestrzeń miękka i migotliwa, odbijającą echem głos dziewczynki⁴. Odzyskanie córki okazuje się możliwe dopiero wtedy, gdy ojciec sam przekracza międzywymiarowy portal ulokowany obok łóżka dziewczynki. Mężczyzna wciąga w końcu zaginioną córkę z powrotem do domu, a kiedy pięcioletka jest już bezpieczna, matka zabiera ją daleko od groźnego pokoju dziecięcego. Odcinek *Little Girl Lost* został uznany przez jednego z krytyków za „zapadający w pamięć” (Grams Jr., 2014). W tym świetle nie dziwi, że niemal dwie dekady po emisji serialu, przed pisaniem scenariusza do *Ducha*, Spielberg poprosił twórców o kasetę z nagraniem (Gordon, 2008, s. 96).

W obydwu realizacjach narracji o małych zaginionych dziewczynkach ujawnia się wizja domu rodzinnego (ściślej zaś – sypialni dziecięcej) jako miejsca niezbadanego, wciągającego najmłodszych do tzw. strefy mroku. Pokoje dziecięce nie przybierają w tych przypadkach tradycyjnej formy czterech ścian, lecz zostają skonstruowane jako otwarte prostopadłości (otwarte od strony szaf, okien, ścian). Wyobraźnia twórców przedstawia pokoje dziewczynek jako przestrzenie wyposażone w wejścia do tuneli prowadzących do innych miejsc – zarówno w domu, jak i poza codzienny świat materialny (na drugą stronę lub do innego wymiaru); do sfer początkowo niedostępnych opiekunom.

Otwarte pokoje to przestrzeń niebezpieczna szczególnie dla rodziców. O ile Tina prosi z płaczem mamę i tatę o pomoc, o tyle Carol Anne wydaje się całkiem dobrze zadowolona w nieludzkim wymiarze. W *Duchu* rozbiecie między dorosłym (rodzicielskim) a dziecięcym postrzeganiem pozaludzkich bytów wprost wyraża Tangina Barrons (Zelda Rubinstein) – medium parapsychologiczne. Kobieta twierdzi, że najgroźniejszy z duchów „dla niej [dziewczynki] jest po prostu zwykłym dzieckiem, dla nas [rodziców i opiekunów] jest bestią”.

³ Pisarz i scenarzysta Richard Matheson (1953) zaadaptował na potrzeby serialu własne opowiadanie, również zatytułowane *Little Girl Lost*.

⁴ Upiornie brzmią wołania przerażonej Tiny, dubbingowane przez ponadtrzydziestoletnią wówczas Williams (aktorkę głosową zatrudnianą w wieku dziecięcym do imitowania dialogów dziewczynek w filmach i serialach familijnych). Niski głos dorosłej kobiety nie pasuje do słodkiej, niewinnej pociechy państwa Miller – widz może uznać, że inny wymiar, w którym znajduje się dziecko, sprawia, że Tina potwornieje.

Bestia, zdaniem medium, mówi córce Freelingów „takie rzeczy, jakie zrozumieć może tylko dziecko”. W prologu *Ducha* bohaterka zachęca moce paranormalne do kontaktu z domownikami – wita się z duchami, pyta, jak wyglądają i odpowiada „ludziom z telewizji” (Marshall, Spielberg, Hooper, 1982), że ma pięć lat. Jest radosna, pobudzona i uśmiechnięta w grymasie sprawiającym, że ledwo rusza ustami przy mówieniu. Bohaterka w końcu przykłada dłonie do mieniącego się „białym szumem” ekranu (rysunek 1). Starsi domownicy, obudzeni gadaniną dziecka, obserwują tę scenę w konsternacji. Być może zachowanie Carol Anne nie różni się znacząco od innych samotniczych dziecięcych zabaw, w trakcie których kilkulatki dyskutują z ożywianymi w myślach postaciami lub zabawkami. Dla postronnego obserwatora może przypominać rytm rozmowy telefonicznej, gdy słyszy się wyłącznie odpowiedzi jednej strony, a drugi interlokutor jest wyciszony (Hermans, Hermans-Jansen, 2003, s. 534). Nieruchoma postawa i nienaturalna mimika pięciolatki wydają się jednak niepokojące.



RYSUNEK 1. „Biały szum”. Kadr z filmu *Duch*.

Matka, aby zracjonalizować nietypowe zachowanie dziewczynki, zrzuca później nocny incydent na karb somnambulizmu, analizując przy tym własne perypetie z dzieciństwem. „Założę się, że to dziedziczne” – mówi do męża pani Freeling, wyjawiając, że w wieku dziesięciu lat często lunatykowała, a podczas jednego z takich epizodów zawędrowała wprost do samochodu obcego człowieka. Mężczyzna, nieświadomy faktu, że na tylnym siedzeniu śpi dziewczynka, wywiózł małą Diane daleko od domu, przez co podejrzewano go o porwanie na tle seksualnym (to nie jedyny raz, gdy w filmie pojawiają się insynuacje związane z pedofilią). „Było mi wtedy strasznie wstyd” – wyzna ze śmiechem bohaterka, skręcając dla męża marihuanowego jointa (Marshall, Spielberg,

Hooper, 1982). Motyw dziecięcego oddalenia się z sypialni jako aktywności, której praktykowanie przenosi się z matki na córkę⁵, jest wykorzystywany nie tylko w horrorach paranormalnych, lecz także w baśniach i opowieściach fantastycznych. Jedną z popularniejszych wersji tego tropu odnajdziemy w *Piotrusiu Panie i Wendy* J. M. Barriego (1911/2014), gdzie w finale tytułowa bohaterka, jako już dorosła kobieta, obserwuje swą córkę Jane oddalającą się z sypialni u boku latającego chłopca. Szkocki pisarz wieńczy opowieść przesłaniem o niezmiennym trwaniu cudownego dzieciństwa (Nikolajeva, 2004, s. 93). Poszczególno chłopcy i dziewczynki dorastają wprawdzie, zapominając o nocnych ucieczkach, ale zastępują ich następni żądni przynależności:

Jane jest już teraz zwykłą dorosłą osobą i ma córkę o imieniu Margaret. I w czasie każdego wiosennych porządków – z wyjątkiem tych, o których zapomni – Piotruś przylatuje po Margaret i zabiera ją do Nibylandii, gdzie ona opowiada mu bajki o nim samym, których on wysłuchuje tak gorliwie. Kiedy Margaret dorośnie, będzie miała córkę, która zostanie kolejną matką Piotrusia. I będzie to trwało dopóty, dopóki dzieci będą wesołe, niewinne i bezduszne (Barrie, 1911/2014, s. 322–323).

Barrie, tak jak Spielberg i Hooper, zwraca uwagę na rozdział pomiędzy bezwolnie opuszczającymi domostwa malcami a dorosłymi, którzy mają trudności, by towarzyszyć pociechom w oderwaniu się od ziemi (*Piotruś Pan i Wendy*) lub w wejściu do portalu prowadzącego na drugą stronę (*Duch*). W tych opowieściach kilkulatki wydostają się ze swych sypialni, zostawiając zmartwionym opiekunom puste pokoje, w których straszą otwarte okna, drzwi i szafy – znaki, że dziecko jest poza domem. Barrie'owski wątek porwania lub odejścia potomstwa z pokoju dziecięcego (czyli przestrzeni na pozór najbezpieczniejszej) zostaje przez Spielberga powtórzony w *Hooku* (Kennedy, Marshall, Molen, Spielberg, 1991)⁶ – wykreowanej przez reżysera kontynuacji

⁵ W sequele *Ducha*, filmie *Duch II. Druga strona* (Grais, Victor, Gibson, 1986), zależności łączące kobiety zostają rozciągnięte na wcześniejsze pokolenie. Babcia informuje Carol Anne o rodzinnym darze widzenia drugiej strony, który dziewczynka po niej odziedziczyła.

⁶ Innym przykładem przewijającego się w twórczości Spielberga motywu porwania dziecka z sypialni jest początek *BFG. Bardzo Fajnego Giganta*. W filmie cierpiąca na bezsenność wychowanka domu dziecka zostaje porwana przez olbrzymia; wielka postać dosłownie wyciąga ją z łóżka. Przed atakiem dziewczynka zdąży jeszcze wyrecytować mantrę: „Nigdy nie wychodź z łóżka, nigdy nie podchodź do okna, nigdy nie zaglądaj za zasłonę” (Marshall, Mercer, Spielberg, 2016). Słowa, które nie pojawiają się w pierwowzorze literackim Roalda Dahla (1985/2016), w wersji filmowej zdają się ostrzeżeniem dla ciekawskich dzieci, wskazującym na sposoby bezpiecznego użytkowania sypialni.

przygód Piotrusia Pana. W obu filmach podobnie rozegrano scenę wprowadzenia małych dzieci przez złe moce: rozpętana w sypialni wichura zapowiada nadejście fantastycznych przybyszów, rodzeństwo zostaje wciągnięte w wir, sam moment znikania jest jednak niedostępny spojrzeniu widza. W późniejszym obrazie uprowadzenie Jacka (Charles Korsmo) i Maggie (Amber Scott) przez piratów zostaje jedynie zasygnalizowane – o powodzeniu tego aktu dowiadujemy się z listu kidnaperów. Moment zniknięcia Carol Anne w czełściach szafy jest niewidoczny, gdyż postać dziecka zostaje zasłonięta przez znajdujące się w pokoju łóżeczko.

Wraz z pięciolatką w demonicznym wirze znika całe wyposażenie sypialni. Pomieszczenie zamieszkiwane przez dziewczynkę jeszcze do niedawna nosiło ślady jej obecności. Delikatne mebelki i akwarium ze złotą rybką zostają jednak porwane, a kąty, upstrzone wcześniej kolorowymi gadżetami, zmieniają się w niezagospodarowane wnętrza, jakby dopiero oczekujące na nowych lokatorów. Pusty pokój dziecka (motyw często powracający w realnych i fikcyjnych opowieściach na temat zmarłych i zaginionych kilkulatków; Moorhead, 2008) na moment nabiera w *Duchu* dosłownego wymiaru. W kolejnych scenach sprzęty powracają do sypialni, choć nie działają już tak, jak w czasie, kiedy dziewczynka przebywała w pokoju.

Wydaje się, że rodzice w filmach Spielberga powinni być ostrożniejsi, gdyż symptomy (dosłownego i metaforycznego) otwarcia domostwa na nadprzyrodzone wpływy objawiały się im, zanim jeszcze dzieci zniknęły na dobre. Atak piratów z *Hooka* poprzedza scena, w której skonfundowany ojciec (Robin Williams) zastaje sypialnię córki i syna wyziewioną wiatrem dmuchającym z otwartego na oścież okna. Okno, symbol niezwykle istotny dla imaginarium Piotrusia Pana (Rudd, 2006, s. 268), powraca w filmie Spielberga wielokrotnie. Jego znaczenie podkreśla Wendy (Maggie Smith), gdy zachęca wnuczęta do pokochania baśni: „To dokładnie to okno i ten sam pokój, w którym snuliśmy opowieści o Piotrusiu Panie, Nibylandii i Kapitanie Haku” (Kennedy, Marshall, Molen, Spielberg, 1991). Chłopiec patrzy w tym czasie w niebo, a dziewczynka ogląda ilustrację, na której młodziutka Wendy siedzi wsparta na parapecie, oczekując nadejścia Piotrusia. Okno jest w tym przypadku portalem otwierającym dom na sferę związaną z dziecięcą fantazją. To element charakterystyczny dla tekstów kultury opowiadających o ucieczkach niedorośliwych postaci. Katarzyna Slany (2016) zauważa, że w powieściach onirycznych i fantazmatycznych z dziecięcym bohaterem pojawia się szereg „symbolicznych progów mediacji” (s. 160), do których należą m.in. okna, tunele, lustra, drzwi i szafy. Tego rodzaju przedśmionki służą przede wszystkim jako symbole transgresji, zagłębienia się w wewnętrzne światy marzeń i snów (s. 160–161).

W *Duchu* podobną funkcję pełni odbiornik telewizyjny – obiekt zainteresowania Carol Anne. Zaokienne fantasmagorie utożsamiane są natomiast z siłami absolutnie niebezpiecznymi, charakterystycznymi dla horroru paranormalnego. Podobne zastosowanie okna w pokoju dziecięcym pojawiło się już w telewizyjnej realizacji Hoopera, miniserialu *Miasteczko Salem* (Kobritz, Silliphant, 1979) na podstawie powieści Stephena Kinga (1975/2018). Zarówno w adaptacji, jak i w pierwowzorze nastolatek zostaje skonfrontowany z wampirem skrobiącym pazurami szybę. W horrorach, zwłaszcza tych z dziecięcym protagonistą, za oknem przeważnie ujawniają się postaci mniej lub bardziej przypominające ludzi: zjawa kobiety-kocicy z *The Curse of the Cat People* (Lewton, Wise, von Fritsch, 1944), demoniczna dziewczynka ze świńskim rykiem z *Horroru Amityville* (Arkoff, Geisinger, Saland, Rosenberg, 1979), tytułowa bohaterka *Białej damy* (LaLoggia, La Marca, 1988). W *Duchu* ukazano bardziej abstrakcyjne strachy. Rozgorączkowany syn państwa Freelingów nie może zasnąć w obawie przed złowieszczym drzewem z przydomowego ogródka. Gdy posiadłość opanowują dusze spoczywających pod jej fundamentami zmarłych, spełniają się najgorsze obawy, jakie żywił chłopiec. Drzewo ożywa, wyszarpując zalęknionego Robbiego przez wybitą szybę. Ten fragment filmu, omawiany często w kontekście prywatnych lęków, jakie nawiedzały jego twórcę (kilkuletni Spielberg bał się drzewa za oknem; Baxter, 1997/2000, s. 319; Kendrick, 2009, s. 37; Sanello, 2002, s. 11), potwierdza, podobnie jak pierwsze minuty *Hooka*, pewną prawidłowość, stale powtarzaną w dziełach tego autora: dziecko wcale nie jest bezpieczne we własnym łóżku. Sypialnie w tych filmach nie są zamkniętymi twierdzami, lecz tworzą przestrzenie częściowo odsłonięte, których prostokątne luki (szafa, okno i telewizor) stanowią zaproszenie dla sił z zewnątrz.

Moce przybywające z drugiej strony jawią się jako niebezpieczne z perspektywy państwa Freelingów. Nie sposób jednak zignorować obrazu małej Carol Anne z fascynacją wpatrzonej w ekran telewizora – portal łączący dom ze sferą niematerialnych towarzyszy rozmów. John Baxter (1997/2000) stwierdza, że zachowanie bohaterki *Ducha* bliskie jest wrażliwości dziecięcej, która wykracza poza świat namacalny:

Kiedy Carol Anne schodzi chwiejnym krokiem po zdezelowanych schodach, które duchy obiorą za swój trakt, i wpatruje się w szumiący „śnieg” na ekranie, jej spokojna rozmowa z „ludźmi telewizji” i triumfalny okrzyk „Są tutaj!” znajduje oddźwięk w uczuciach każdego dziecka, które kiedykolwiek wyobrażało sobie istnienie innego świata przylegającego do jego własnego (s. 323–324).

Spielberg i Hooper sugerują, że najmłodszy członek rodziny wyposażony jest w zmysł, który pozwala im odnaleźć alternatywną sferę w domowej zwyczajności. Nie tylko Carol Anne, lecz także jej niewiele starszy brat z ożywieniem reagują na aktywność drugiej strony. Najstarsza pociecha Freelingów, nastoletnia Dana, pozostaje natomiast tylko świadkiem zdarzeń, co interpretatorzy *Ducha*, czytający agresję mocy paranormalnych jako wyraz rodzicielskich lęków przed pedofilią (Kincaid, 1998, s. 84), tłumaczą tym, że bohaterka przedstawiana jest jako aktywna seksualnie, a zatem nieatrakcyjna dla „bestii”. Jakkolwiek nie rysowałyby się szczegółowe motywacje napastników, duchy rzeczywiście wyraźnie lgną do małych dzieci, do ich niewinności, naiwności i wrażliwości na otoczenie, a Dana „jako szesnastolatka jest po prostu za stara, żeby je zainteresować” (Murphy, 2009, s. 131).



RYSUNEK 2. Strachy za oknem. Kadr z filmu *Duch*.

Celem ataku są zatem Robbie i Carol Anne. W scenach ukazujących lęki i wyobrażenia dzieci poetyka *Ducha* współgra ze stanami wewnętrznymi tych dwojga. Kluczem jest w tym przypadku światło (lub jego brak). Robbie cierpi na stany lękowe ewokowane przez ciemność (rysunek 2). W mroku nocy zabawkowy pajacyk i drzewo za oknem wydają się dziecku szczególnie groźne, jakby dopiero brak słońca czy światła elektrycznego ujawniał ich mordercze intencje (w początkowych dziennych scenach chłopiec wspina się przecież dzielnie na konar drzewa). Najbardziej przerażające efekty pojawiają się, gdy późno wieczorem nad osiedlem rozpętuje się burza z piorunami: jednocześnie z uderzeniem błyskawicy upiorne drzewo i zabawkowy klaun budzą się do życia.

W kreowaniu nastroju grozy istotną rolę odgrywa wyraziste oświetlenie. Reżyser obrazu Matthew F. Leonetti objaśniał po latach, że większość scen

sfilmowano w twardym, ostrym świetle i nawet gdy używano nieco bardziej miękkiego oświetlenia, nie było ono tak łagodne, jak to, do którego przyzwyczaiły widzów niektóre XXI-wieczne produkcje. Wybór takiej techniki pozwolił ukazać przestrzeń w „świeżej i bogatej” odsłonie, co tyczy się również tych fragmentów filmu, w których rejestrowano codzienne, a nie paranormalne sytuacje. Twórca zaznacza jednak różnicę między estetyką scen rozgrywających się w blasku dnia a momentami nawiedzeń: „[...] gdy nadchodził czas na dramatyzm, to łamaliśmy wszystkie zasady, czyli uciekaliśmy się do każdego sposobu, byle tylko dobrze to wyglądało” (Leonetti, Edlund, 2008). W filmie *mise-en-scène* odznacza się srebrną poświatą. Dominującymi kolorami w *Duchu* są barwy flagi amerykańskiej⁷, z tym że w scenach nawiedzeń kadry nie są matowe, lecz błyszczące. W warstwie diegetycznej takie efekty wizualne są następstwem błysku pioruna, światła telewizora i promieniowania demonicznej szafy. Według Johna Kennetha Muira (2007) charakterystyczne światło, które emanuje z garderoby i odbiornika telewizyjnego, sprawia, że te przestrzenie stają się jednakowo niebezpiecznymi pułapkami na dzieci:

To nie przypadek, że w *Duchu* migające światło telewizora stale odbija się na twarzach bohaterów i że taki sam układ kolorystyki i oświetlenia jest używany do przedstawienia szafy – portalu prowadzącego do niższych rejonów. Zarówno niebieskie światło w szafie, jak i niebieskie światło odbiornika telewizyjnego reprezentują to samo: portale do takich miejsc, które mogą porwać wasze dzieci (s. 270).

Niebieskie światło obejmuje zatem punkty na planie domu, które z perspektywy dorosłych zagrażają bezpieczeństwu dziecka. *Duch* niejednokrotnie był interpretowany jako opowieść naznaczona perspektywą rodzicielską. Andrew Gordon (2008, s. 102–103) w jednym ze swych odczytań filmu zauważa, że byty nazywane za pomocą tytułowego określenia można interpretować jako niegrzeczne dzieci. *Poltergeist* (jak brzmi oryginalny tytuł filmu) to inaczej „rozwydrzony duch”. Jego aktywność skoncentrowana jest na płatanii figli i dokuczaniu domownikom w sposób bliski zachowaniom niesfornych kilkulatków⁸. Badacz pisze, że scena z czołówki, w której grupka małych urwisów kieruje zdalnie sterowane samochodziki pod koła roweru jednego z sąsiadów (w zasadzie rowerku, gdyż niezdarny mężczyzna najpewniej za-

⁷ Symbolika Stanów Zjednoczonych zostaje wprowadzona już w pierwszym ujęciu, w którym widzimy obraz telewizyjny ukazujący Pomnik Korpusu Piechoty Morskiej.

⁸ Spielberg wyznał, że traktuje *Ducha* jako ewokację własnego dzieciństwa, kiedy dla zabawy straszyl swoje siostry (McBride, 2017, s. 89–90).

brał w pośpiechu pojazd swej pociechy), ukazuje w komediowej tonacji motyw dziecięcych złośliwości, powracający w całej opowieści (s. 102). Chwilę później psikusy kontynuuje irytujący sąsiad Freelingów, przełączając ze swego salonu kanał z meczem footballowym oglądanym przez Steve'a i jego kolegów na program z dziecięcym show Freda Rogersa. To kolejny moment, w którym telewizor filmowej rodziny działa inaczej, niż powinien. Przestrzeń, w której żyją bohaterowie, stale obraca się przeciw nim, choć część niewygód pozwala się łatwo wyjaśnić. Gdy mężczyźni oglądają mecz, matka Carol Anne sprząta pokój córki i syna. Potyka się o wrotki, co stanowi odzwierciedlenie gagu z zabawkowymi autami, które blokują przejazd mężczyzny na rowerze. Dziecięce zabawy albo przedmioty należące do małoletnich przeszkadzają dorosłym – dosłownie wchodzą im pod nogi. Dodatkowo pasmo dla najmłodszej widowni, nadawane w tym samym czasie co football, maćci ważne plany mężczyzn. Wieczory są równie kłopotliwe, gdyż zabiegające o uwagę potomstwo nie pozwala Steve'owi i Diane znaleźć spokojnej chwili na małżeńską intymność albo wypalenie marihuanowego skręta (rodzice palą wieczorem trawkę wspomagającą relaksacyjny sen, podczas gdy przestraszone dzieci pozostają w nocy czujne). Para niewątpliwie troskliwie zajmuje się potomstwem, ale nie zmienia to faktu, że hałaśliwa gromadka (a szczególnie dwójka młodszych pociech) wymaga od państwa Freelingów wiele cierpliwości.

Opowieść o zaginięciu „wchodzącego pod nogi” dziecka stanowi trzon fabularny filmu. To historia odsyłająca do narracji, w których niefrasobliwi dorośli zostają ukarani odebraniem im potomstwa. Z tym tematem mierzą się twórcy kameralnego dramatu science fiction *Testament* (Bernstein, Littman, 1983). Film Lynne Littman pojawił się na ekranach kin rok po premierze *Ducha* i choć jego ciężar emocjonalny znacznie różni się od tonacji dzieła Spielberga i Hoopera, to tematyka obydwu realizacji w pewnym stopniu się pokrywa. *Duch* i *Testament* (które już w tytułach odwołują się do śladów przeszłości) opowiadają o rodzinach mierzących się z odejściem dziecka. William J. Palmer (1995, s. 193) zauważa, że pierwsze sceny filmu Littman, ukazujące dynamikę życia szczęśliwej rodziny z przedmieść, mają spielbergowski charakter: ponownie „szumiący” telewizor oznajmia, że spokój mieszkańców domu został zakłócony, tylko że tym razem przyczyną nie są poltergeisty, lecz atak nuklearny. W *Testamencie* kilkakrotnie pojawia się nawiązanie do legendy o fleciście z Hameln, która poniekąd koresponduje również z treścią *Ducha*. Legenda jest wyraźnie obecna we współczesnej kulturze popularnej (Kowalczyk, 2015). O ile jednak *Testament* jest jej świadomym przetworzeniem, o tyle film Spielberga i Hoopera stanowi jedynie zbliżony do niej treściowo wariant opowieści o zauroczonym dziecku i nieodpowiedzialnych rodzinach.

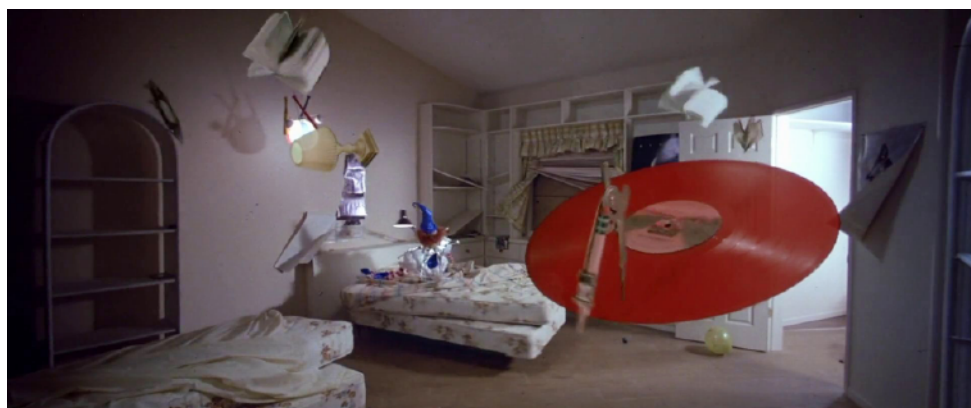
Legenda o szczurołapie, który nie otrzymawszy zapłaty za wyprowadzenie gryzoni z miasta, zabiera w zamian wszystkie dzieci, niesie niepokojące dla rodzica przesłanie. Chłopcy i dziewczynki nie są bowiem uprowadzeni siłą, lecz odchodzą samodzielnie, kuszeni muzyką nieznanego. Taką muzykę najwyraźniej zrozumieć może tylko dziecko; dorośli nie reagują na jej czar. Pierre Péju (2008, s. 40) w opisie baśniowego motywu zauroczonego dziecka wskazuje na nieoczywiste wnioski, jakie płyną z legendy. Opowieść można oczywiście interpretować jako napomnienie, że karą za długi są najcenniejsze dobra posiadane przez dorosłych – dzieci. Francuski humanista zauważa jednakże pewną ambiwalencję zawartą w podaniu (s. 102–103). Dzieci i uprzykrzające życie szczury mają z sobą wiele wspólnego:

Dzieci jedzą bez przerwy, pochłaniają, mnożą się, roją, wrzeszczą: oto punkt widzenia prowadzący do animalizacji dzieci, do wizji dzieciństwa jako dwuznacznej zbiorowości. Baśń *Flecista z Hameln* opowiada nam nie tylko o dwuznaczności, ale i ambiwalencji dzieci, które jawią się z jednej strony jako coś najniższego, obmierzłe darmozjady, podziemne stwory umorusane podkradającym jadłem; z drugiej strony uosabiają wysoką wartość, gdyż same w sobie są bogactwem, przyszłą siłą i źródłem obfitości, będąc jak pieniądź (s. 41).

To wizja bliska interpretacji *Ducha* wywiedzionej przez Gordona, w której dzieci i rozwydrzone duchy przeszkadzają swą obecnością dorosłym. W krótkiej analizie filmoznawca zwraca także uwagę na wyprodukowaną przez Spielberga komedię grozy *Gremliny rozrabiają* (Finnell, Dante, 1984), w której paskudne stwory przypominają złośliwe, agresywne niedorosłki (Gordon, 2008, s. 103; zob. także Smokler, 2016, s. 216–217). Gremliny, tak jak dzieci, bywają słodkie i rozkoszne, ale przy okazji są też małymi złośliwymi potworkami, które pochłaniają domowe zasoby i wymagają od opiekunów stałej czujności. Tym, co łączy dzieci i nieprzyjemne domowe stworzenia (niepożyteczne zwierzęta lub potwory), jest wspólny status niechcianych lokatorów. Takie istoty wprowadzają co prawda do wnętrza życie i dynamizm (Freelingowie pierwsze sygnały nawiedzenia odbierają jako znakomitą, przełamującą rutynę zabawę, a rozrzucone dziecięce przedmioty kwitują rozumiejącym uśmiechem), lecz ostatecznie ich obecność przesadnie rozluźnia dyscyplinę, co kończy się chaosem.

W *Duchu* dychotomia między dziecięcą anarchią i rządzonej racjonalistycznymi zasadami światem dorosłych znaczone jest przez przypisanie tym grupom konkretnych punktów domowej topografii: salonu i pokoju dziecięcego. W salonie Steve ogląda z kolegami mecz albo przysypia na fotelu przed telewizorem. Tutaj lokuje się na noc ekipa badaczy zjawisk paranormalnych, kiedy jej członkowie uznają, że spanie na piętrze jest zbyt niebezpieczne. Salon jest

centrum życia racjonalnych dorosłych, nie tylko przyziemnych rodziców, lecz także specjalistów od sił nadprzyrodzonych, którzy przywracają porządek i logikę w nawiedzonym domu. Przeciwnością salonu jest pokój dziecięcy. To miejsce, w którym Robbie co noc umiera ze strachu, a Carol Anne wybudzana jest przez poltergeisty. Sypialnia rodzeństwa jest siedliskiem chaosu i bałaganu. Czasem jest to bałagan dosłowny, tak jak w scenie z wrotkami i późniejszej fantastycznej wizualizacji nieporządku panującego we wnętrzach zajmowanych przez rozwyrzzone istoty. Dorośli zmuszeni są posprzątać ten nieporządek. To nie przypadek, że specjaliści od zjawisk paranormalnych używają retoryki właściwej sprzątaczkom i czyścicielom: Tangina jest znakomitym fachowcem, gdyż „wysprzątała już wiele domów” (Marshall, Spielberg, Hooper, 1982)⁹.



RYSUNEK 3. Groteskowa karuzela. Kadr z filmu *Duch*.

Scena, w której dorośli zaglądną do nawiedzonej sypialni należącej niegdyś do Robbiego i Carol Anne, obecnie zaś zajmowanej przez duchy, przedstawia pokój dziecięcy jako groteskową karuzelę (rysunek 3). Wciągnięte w wir elementy wnętrza wykonują ruchy wahadłowe, obracają się wokół własnej osi albo kręcą nieskoordynowane piruety przed oczyma zszokowanych ludzkich bohaterów. Część rekwizytów pochłoniętych przez wir wyposażona jest także w dodatkowe funkcje – lampka biurowa samoistnie się zapala, plastikowy jeździec na koniu galopuje w powietrzu, płyta winylowa wygrywa popularną melodię towarzyszącą śpiewaniu abecadła, tyle że zamiast igły gramofonowej wbija się w nią – zaplątane w tym zamieszaniu – ostrze cyrkla. Mechaniczny

⁹ Bernice M. Murphy (2009, s. 131) wskazuje, że taki język pozwala udomowić paranormalne zjawiska.

ruch kolorowych elementów kojarzy się właśnie z karuzelą, a cyrkiel tańczący na powierzchni longplaya to swego rodzaju pozytywka (takie urządzenia wygrywające niepokojące melodie to skądinąd motyw istotny dla horroru lat 80.; Muir, 2007, s. 795).

Nawiedzone wnętrza ukazywane są w tonacji właściwej dla ówczesnego kina grozy, w którym przerażające sytuacje niejednokrotnie podszyte były dowcipem lub groteską. Twórcy *Ducha*, porównywanego zaraz po premierze do już wspomnianego *Horroru Amityville* (Kael, 1982, s. 119–122), dokonali w ramach podgatunku *haunted house horror* przesunięcia estetycznego w kierunku konwencji psoty i niepowagi. Choć *Ducha* i opowieść o nawiedzonej posiadłości Amityville dzielą zaledwie trzy lata, a film Stuarta Rosenberga eksploruje podobne przejawy dziwnego sojuszu między kilkuletnią dziewczynką a duchami zamieszkującymi jej pokój (przykładowo, przekraczanie progu zachęca dziecko do rozmów i śpiewów z niematerialnymi przyjaciółmi), to obydwie realizacje różnią się znacząco stylem. Starszy film, pomimo upodobania twórców do pokazywania efektownych przejawów aktywności duchów, znamionują umowny realizm i surowość – atrybuty kojarzone z amerykańskim kinem grozy lat 70. XX wieku. Film Spielberga i Hoopera jest natomiast figlarny i humorystyczny, a nawet „dziecięcy” w nieszablonowej pomysłowości, zastosowanej choćby w scenie z przedmiotami wirującymi w sypialni kilkulatków (figurka Hulka dosiada białego rumaka, płyta gramofonowa paruje się z cyrklem).

Podobne wizje przejętego przez nadprzyrodzone siły dziecięcego pokoju będą powracać w kinie grozy, ujawniając, ku przerażeniu dorosłych bohaterów, zwyrodniałą stronę świata najmłodszych. Przykładowo, jedna ze scen *Dziewczynki z pajacem* (Massaces, Lenzi, 1988) rozgrywa się w nawiedzonej sypialni dziecięcej, w której elementy takie jak demoniczny klaun, lewitujące zabawki i rozpętany we wnętrzu wicher odsyłają do dzieła Spielberga i Hoopera. W amerykańsko-włoskiej produkcji młoda kobieta zostaje uwięziona w sypialni, której dawna lokatorka została zamordowana. Pokój kilkulatki pod jej nieobecność zmienia się w przestrzeń rządzoną przez złe duchy. Zostają one wyzwolone, gdy otwiera się wielki kufer. Unoszone przez wicher poduszkowe pierze i pluszaki atakują intruzkę. Ponownie więc nieobecność dziecka w jego pokoju skutkuje wymierzoną w dorosłych agresją wewnątrz. Film, określony przez Kima Newmana (2011) mianem „nudnawej imitacji *Ducha*” (s. 262), korzysta również z najbardziej charakterystycznego dla oryginału motywu: nawiedzzonego telewizora, w którym manifestuje się obecność kilkuletniej dziewczynki. Ku przerażeniu dorosłych gości nawiedzzonego domu w telewizji samoistnie pojawia się obraz upiornej „dziewczynki z pajacem”. W *Duchu* odbiornik transmituje jedynie głos Carol Anne.

Nawiedzone pudła i otwarte prostopadłości

Znawca twórczości Spielberga James Kendrick (2016, s. 82) stwierdza, że już w pierwszej scenie *Ducha* telewizor jawi się jako potencjalny portal prowadzący do innego wymiaru. Przez tę bramę przedostają się paranormalne byty, o czym najdobitniej świadczy fragment filmu ukazujący, jak przestraszone piorunami dzieci drzemią w sypialni rodziców. Carol Anne znów jako jedyna budzi się kuszona telewizyjnym „białym szumem”. Pięciolatka nie tylko obserwuje nadejście złych mar, ale wręcz wita je, podając dłoń szkieletowi wychylającemu się z ekranu. *Mise-en-scène* ostatecznego wtargnięcia duchów do domu przypomina kadry z Disneyowskich animacji, w których silne wonie czy właśnie złe moce oznaczają się za pomocą wijącej się w powietrzu półprzezroczystej smugi. Mleczne pasmo wbija się w końcu gwałtownie w ścianę sypialni i budzi rodziców Carol Anne.

Dziwna fascynacja, jaką kilkulatka przejawia w stosunku do odbiornika telewizyjnego, jest wariacją na temat motywu dziecka zaintrygowanego sprzętem audiowizualnym. Ten ostatni w wyobraźni najmłodszych nie jest jedynie medium rozrywki. Telewizor, ze względu na pudełkową budowę i emitowane światło, może stać się obiektem marzeń. To sprzęt, który – jak stwierdza Anne Friedberg (2006/2012) – jest również „przestrzenią wirtualną, innym miejscem zajmującym nowy wymiar” (s. 321–323). Peter Hughes Jachimiak (2014) autoanalizuje zaś marzenia dziecka oczarowanego innym wymiarem, który mieści się w telewizyjnym pudle, i w duchu autobiograficznym przywołuje własne wspomnienia z dzieciństwa:

Jestem w sypialni mamy i stoję przy telewizorze, który jest pod ścianą naprzeciw okna. Naciskam przycisk „Włącz” i czekam, aż się rozgrzeje. W końcu z zamazanej ekranowej mgiełki wydobywa się obraz. Ale nie interesują mnie programy telewizyjne. Chcę zobaczyć, co jest z tyłu, i zajrzeć do środka. Stojąc na placach, próbuję zerkać do otworu wentylacyjnego u góry i wgapiam się w ponure głębi-ny. Zawory zaczynają świecić w zakurzonej, wyłożonej pajęczyną wnętrze. Wdycham delikatny zapach ciepłych obwodów. Dotykam wymodelowanej tylnej obudowy i czuję elektryczne ciepło. To świat wewnątrz pudełka wewnątrz pokoju (s. 65).

Zdaniem Hughesa Jachimiaka, dzieci pociąga pudełkowa budowa telewizora zaprojektowanego w ich skali i zachęcającego, aby wnikać do środka (s. 65). Telewizor w tym przypadku to nie tyle przedmiot, ile miejsce, „świat wewnątrz pudełka wewnątrz pokoju”, tajemniczy pojemnik, który dla kilkulatka jest równie interesujący, co wzbudzające ciekawość wielkie kufry, głębokie wysuwane szuflady i szafki.

Petera nie interesują programy telewizyjne. Podobną postawę przejawia filmowa Carol Anne. Warto w tym kontekście zauważyć, że niektórzy analitycy *Ducha* utożsamiają agresję odbiornika telewizyjnego z krytyką samej ramówki. Demoniczne szklane pudło miałyby stanowić metaforę rodzicielskich lęków związanych z przekonaniem, iż telewizja wywiera niszczyielski wpływ na ich pociechy (Brook, 2018, s. 53) albo z ogólnym wyrzutem czynionym pod adresem niskojakościowej rozrywki (Sternheimer, 2017, s. 1). Czy jednak groza w filmie Spielberga i Hoopera nie jest związana właśnie z samym odbiornikiem jako fizycznym artefaktem? W końcu najstraszniejsze sytuacje wydarzają się po zakończeniu ostatniego wieczornego seansu. Telewizor w omawianym filmie niepokoi właśnie dlatego, że nie wyświetla już znajomego, „ludzkiego” pasma programów (choćby najmniej wartościowych), lecz staje się nawiedzonym pudłem, nastrojonym na emisję treści pozaracjonalnych (rysunek 4).



RYSUNEK 4. Nawiedzone szklane pudło. Kadr z filmu *Duch*.

Kino grozy i, szerzej, kino fantastyczne lat 80. pokazuje, że dzieci predestynowane są do odbioru „nawiedzonej” telewizji¹⁰. Fabuła *Halloween 3. Sezo-*

¹⁰ Fantazje o przeniesieniu się do wnętrza odbiornika nadającego taką telewizję były realizowane w szeregu filmów, w których dziecko bądź jego rodzice w niezwykle sposób teleportowali się do środka odbiornika. Ten motyw pojawiał się przede wszystkim w realizacjach humorystycznych, m.in. w komedii grozy *Potwór z kosmosu* (Band, Band, Dion, Nicolaou, 1986), polskim filmie rodzinnym *Smaczny, telewizorku* (Bekmakhanow, Chmielewski, Włodarczyk, Trzaska, 1992) i mało popularnej produkcji *Andy Colby w świecie wideo* (Corman, Horowitz, Brock, 1988). Punkt wyjściowy tego ostatniego filmu, w którym brat udaje się na ratunek wessanej do wnętrza telewizora siostrzyczki, może budzić skojarzenia z fabułą *Ducha*. Dodatkowo *Andy Colby w świecie wideo* w humorystyczny sposób

nu czarownic skoncentrowana jest wokół skierowanego do najmłodszej widowni pasma halloweenowych programów, które – w połączeniu z nałożonymi na twarz świątecznymi maskami – dosłownie roztopiają głowy oglądającej je młodej publiczności. W horrorze Tommy'ego Lee Wallace'a rolę wabika na małych telewizorów przyjmuje prosta animacja dyniowej głowy z melodią towarzyszącą śpiewaniu znanej rymowanki *London Bridge is Falling Down*. Przerwywnik, tak jak muzyka flecisty z Hameln, działa hipnotyzująco na dzieci, ale rodziców pozostawia obojętnymi lub poirytowanymi. „Przełącz to” – mówi do barmana zdenerwowany bohater, ojciec kilkuletniej dziewczynki (Carpenter, Hill, Wallace, 1982). Interesujące, że zarówno *Halloween 3*, jak i *Duch* (filmy mające premierę w odstępie ledwie czterech miesięcy) rozpoczynają się w podobny sposób. W obydwu dziełach pierwsze ujęcia ukazują obraz telewizyjny: pomarańczowe pasy i symbol dyniowej głowy zakłócone „białym szumem” albo „szum” będący następstwem zakończenia ostatniego programu w danym dniu.

Spielberg i Hooper na wstępie zachęcają widzów do wiary w nawiedzone pudła. Standardowe dla amerykańskiej telewizji tamtego okresu zwieńczenie ramówki¹¹ przedstawia patriotyczne symbole zmontowane do melodii *Gwieździstego sztandaru*, tyle że obraz oglądamy w mikrodetalu. Roger Ebert (1982) zaraz po premierze *Ducha* zastanawiał się nad znaczeniem tych „złowieszczych” zbliżeń: „Dlaczego aż tak blisko? W zasadzie zaprasza się nas do spojrzenia pomiędzy kropki na ekranie, żeby znaleźć tam coś więcej”. Choć wzrok nie przebijają się przez szklaną taflę, to ma się wrażenie, że pierwsze ujęcia filmu rozgrywają się niemalże we wnętrzu odbiornika. Kamera patrzy na telewizor, podobnie jak robił to w dzieciństwie wspomniany wcześniej Hughes Jachimiak (2014), pragnąc zajrzeć w głąb „świata wewnątrz pudełka wewnątrz pokoju” (s. 65).

Kineskopowy telewizor może niepokoić nawet wtedy, gdy nie działa. Decyduje o tym jego specyficzna budowa, jeszcze do niedawna utożsamiana z pudłem – skrzynką zaaranżowaną na kształt „elektronicznego teatru kukielkowego”, jak pisze znawca nowych mediów Paul Frosh (2009, s. 96). Wyświetlane na ekranie obrazy są jedynie częścią maszyny napędzanej przez niewidoczny dla oka telewizora system, który (podtrzymując metaforę teatru kukielkowego)

wykorzystuje wizualne rozwiązania z dzieła Spielberga i Hoopera. Ekranowe „mrówki” zostają w nim spersonifikowane w postaci białego stwora o nazwie *Glitch* [Zakłócenie]. Mroczniejsze oblicze sprzętów audiowizualnych przedstawia horror *Impuls* (Stallone, Golding, 1988), w którym chłopiec zostaje zmuszony do zmierzenia się z pragnącym jego zguby inteligentnym impulsem elektrycznym znajdującym się w piecyku, pralce i telewizorze.

¹¹ Kendrick (2014, s. 42) zauważa, że dziś, w czasach całodobowych transmisji telewizyjnych, scena z *Ducha* jest anachroniczna.

można nazwać kulisami. Wspomniany wyżej badacz podkreśla rolę niepokojących przestrzeni skrytych za ekranową sceną:

Wyobrażenie o pozaekranowych kulisach, miejscu, skąd wychodzą obrazy, zasilalo niektóre przedziwne następstwa pojmowania telewizji jako oddzielnego, straszego, wykraczającego poza wirtualność świata: w *Duchu* Spielberga dziewczynka została uwięziona w telewizorze (1982), a Samara w *The Ring* (2002) w przerażający sposób wydostała się z odbiornika. Horror tych obrazów zasadza się na niesamowitej odmienności, podwójności i przestrzennej bliskości świata, który może mieścić się w telewizorze i który, co za tym idzie, ma szansę się z niego wydostać (s. 96).

Jeffrey Sconce (2010, s. 215), znawca fenomenu nawiedzonych mediów w kulturze, przekonuje, że idea odbiornika telewizyjnego jako „żywej maszyny” ma tradycję rozpoczynającą się na długo przed premierą *Ducha*. Analizując przykłady paranormalnych pudeł telewizyjnych, obok fikcji serialowej i komiksowej opowiadającej o odbiornikach pożerających widzów autor podaje także rzeczywisty przypadek pacjentki szpitala psychiatrycznego, którą ogarniał lęk za każdym razem, gdy ktoś choćby wymówił słowo *television*. Dwa lata terapii ujawniły, że kobieta słyszała je jako *tell a vision* [opowiedz wizję]. Telewizor, zdaniem pacjentki, domagał się, aby przekazywać mu wciąż nowe informacje. Zdaniem Sconce’a, przypadki psychiatryczne oraz szereg fikcyjnych i realnych telewizyjnych „nawiedzeń” potwierdzają przejawiające się w kulturze przekonanie, iż sprzęt audiowizualny „zawiera w sobie (lub przynajmniej gości) wrogie byty, pewną niezwykłą obecność pochodzącą z eteru, a lokującą się w kineskopach technologicznych pudeł, które wciąż czegoś się domagają” (s. 215–216).

Przypadek pacjentki identyfikującej telewizję z poleceniem *tell a vision* dotyczy lat 50. XX wieku, kiedy szklany ekran był *novum* w domowej przestrzeni. Obecność nawiedzonych telewizorów w kinie popularnym przypada jednak dopiero na pierwszą połowę lat 80., kiedy w kinach poza *Duchem* pojawił się także *Wideodrom* Davida Cronenberga (Héroux, David, Solnicki, Cronenberg, 1983). Anonimowy komentator filmu *The Video Dead* (Scott, 1987), opowiadającego o zombie wychodzących z telewizora, podzielił się spostrzeżeniem na temat niebezpiecznej natury ówczesnych odbiorników: „[...] w latach 80. takie sytuacje zdarzały się cały czas, ale płaskie ekrany położyły temu kres” (Vhs Horror, 2013). Świadczyć o tym może zła opinia, jaką wśród krytyków i widzów ma współczesny remake *Ducha* (*Poltergeist*; Raimi, Tapert, Lee, Kennan, 2015), w którym płaskie ekrany tabletów, telefonów komórkowych i nowoczesnych telewizorów wydają się nazbyt wąskie, by pomieścić potwornych

lokatorów. W nowej wersji horroru poltergeisty pozostawiają odciski swoich dłoni na cienkiej tafli telewizora. W remake'u ekran pełni tym samym funkcję urządzenia dotykowego, obdarzonego mniejszym potencjałem grozotwórczym niż analogowy kineskop.

Wielkie szklane pudło odgrywa w dziele Spielberga i Hoopera istotną rolę, jednakże relacje pomiędzy obudową i wnętrzem wypychającym do ludzkiego świata nieznane potworności przejawiają się w konstrukcji przynajmniej kilku elementów domostwa Freelingów. W podobny sposób ukazwane są szafa w pokoju dziecięcym (to wąska garderoba bądź śmiertelna otchłań), okno (przez szybę przedostają się konary ożywionego drzewa) i przede wszystkim fundamenty posiadłości. Obecność duchów spowodowana jest przecież aktem postawienia domu na starym cmentarzu. Swego rodzaju skrzynkami kryjącymi straszną zawartość są zatem również groby zmarłych, których spokój został naruszony przez właściciela podmiejskiego osiedla. Ojciec rodziny orientuje się w sytuacji, kiedy w finale krzyczy do swego szefa – dewelopera: „Ty, skurwielu, zostawiłeś ciała i przeniosłeś tylko nagrobki! Przeniosłeś tylko nagrobki!” (Marshall, Spielberg, Hooper, 1982). Cmentarne podziemia ostały się na miejscu, tracąc jednak istotną nadbudowę. Tablica nagrobna to element mający bezpośredni materialny związek ze zwłokami, jej istnienie pomaga zachować „bezpieczną”, zapośredniczoną przed przedmiot łączność podziemia ze światem żywych (Straczuk, 2013, s. 83). Dom Freelingów, postawiony na mogiłach bez tablic, sam stał się medium między tymi przestrzeniami, tyle że w jego obrębie martwi znaleźli luki pozwalające im się wydostać (szafa, telewizor, zaokienne drzewo). Apogeum akcji stanowi scena, w której ciała w stanie rozkładu wypelzają samodzielnie z trumiennych skrzyń, a willa Freelingów zostaje zmiażdżona. Ostatnim sygnałem działania sił paranormalnych jest dobywająca się z ruin rezydencji niebieskawy błysk. Czy jest to światło telewizora?

Konstrukcją przestrzenną, na której wspiera się imaginarium *Ducha*, jest zatem otwarte pudło albo skrzynia – te formy są właściwe dla trumien, szafy w pokoju dziecięcym oraz odbiornika telewizyjnego. Otwartym prostopadłością jest również pozbawiony wody ogrodowy basen. Puste wnętrza tego zbiornika napawają obawami matkę Carol Anne: „Co jeśli podczas lunatykowania dziecko wpadnie do basenu bez wody?” – pyta bohaterka (Marshall, Spielberg, Hooper, 1982). Kiedy córka Freelingów znika, pierwszą myślą Diane jest szukanie jej ciała w pustym basenie. Ostatecznie to nie życie dziewczynki, lecz jej matki będzie zagrożone przez otwartą przestrzeń, gdy betonowe kąpielisko napełni się płynem – mulistą cmentarną wilgocią wciągającą kobietę pod powierzchnię szlamu. Scena topienia się kobiety wśród paskudnych szkieleatów zostaje poprzedzona dwoma fragmentami filmu ukazującymi kąpiele

w wannie. Po wyszarpaniu zaginionego dziecka ze sfery duchów rodzicielka wraz z dziewczynką wraca do świata żywych; obie są zanurzone w czystej wodzie do mycia. Kolejnego wieczoru Diane powtarza rytuał kąpieli, tym razem samotnej i pielęgnacyjnej, z farbą do włosów nałożoną pod frotowym turbaniem. Zbliżenia na odpływ i kurek z wodą sugerują, że do wanny potencjalnie może przedostać się coś groźnego, jednak to nie łazienka, a pokój dziecięcy staje się celem ataku. W czasie relaksu Diane jej syn zostaje przyduszony przez potwornego zabawkowego klauna. Spragniona odpoczynku matka nie ma ani chwili dla siebie. W *Duchu* dorośli bohaterowie są stale zaabsorbowani sprawami swego potomstwa.

Choć zbliżenie na odpływ i wannowy kurek ostatecznie nie ujawnia anomalii (przykładowo, ze szczelin nie wydostaje się robactwo lub brudna woda, co jest częstym dla kina grozy rozwiązaniem), to koncepcja tuneli transmitujących materię jest stale obecna w filmie. Nawiedzone domy to nierzadko miejsca o nietypowej konstrukcji. Takie budynki zdają się „rozrastać do wewnątrz”, mnożąc drzwi, schody i korytarze (Kubicka, 2010, s. 82–84). Spielberg i Hooper, obierając za *locus horridus* zwyczajną nieruchomości na przedmieściach, zmuszeni byli zrezygnować z części charakterystycznych dla toposu nawiedzzonego domu atrybutów, jak izolacja przestrzenna albo odpychający wygląd zewnętrzny budynku (miejsce zamieszkania Freelingów mimo wszystko pozostaje przykładem nudnej architektury suburbiów). Zaskakująca konstrukcja wnętrza i fundamentów została jednak zachowana. Bohaterowie intuicyjnie wydają się rozumieć połączenia w obrębie budynku. Steve jeszcze przed zniknięciem córki wyjaśnia mechanizm sterujący kombinacją elementów konstrukcyjnych podmiejskiego domu. Na złośliwy docinek klienta, któremu jako agent nieruchomości stara się sprzedać posesję, odpowiada, że domy w okolicy tylko z pozoru wyglądają identycznie: „Te domy rzeczywiście wyglądają jednakowo, ale nasze standardy budowlane pozwalają na swobodę. Mój sąsiad wybudował jacuzzi w swojej sypialni z podłączonym przepływem do brodzika, którego połowa jest w ogrodzie, a połowa w salonie. Pokazywali ten dom w magazynie *Town and Country*” (Marshall, Spielberg, Hooper, 1982). Dom Freelingów również jest systemem, w którym krążą osobliwe prądy, używające niewidocznych gołym okiem połączeń między oddalonymi od siebie pokojami i sprzętami domowymi. Dzieci lepiej niż dorośli rozumieją taką logikę wnętrza¹².

¹² W filmowym domostwie odtwarza się charakterystyczny dla baśni bieg wydarzeń: dziecko, z pozoru bezpieczne w czterech ścianach, z nudów, podczas zabawy, odkrywa nieznaną lub zapomnianą przez opiekunów korytarze, których fantastyczne przestrzenie metaforycznie i dosłownie oddalają małego bohatera lub bohaterkę od matki i ojca. Powieść *Królewna*



RYSUNEK 5. Szafa-portal. Kadr z filmu *Duch*.



RYSUNEK 6. Salon – wyjście z demonicznego tunelu. Kadr z filmu *Duch*.

Zakończenie

Dzieło Spielberga i Hoopera kreśli dwie mapy wnętrza. Pierwsza związana jest z tradycyjnym podziałem domu na konkretne, zaprojektowane w planie architektonicznym pomieszczenia połączone z sobą drzwiami, korytarzami

i goblin George'a MacDonalda (1872/2005) sytuuje takie przejście w komnacie ośmioletniej dziewczynki, a za punkt zainteresowania obiera podziemne jamy i kopalnie. Jedna z wersji *Śpiącej królowej* lokuje tajemnicze przejście na szczycie zamku (Manferto De Fabianis, 2015/2016). *Duch* również opowiada o przedostaniu się dziewczynki przez wyłom we wnętrzu domu rodzinnego, lecz nie do końca wiadomo, gdzie mieści się w tym wypadku druga strona – miejsce pobytu pięciolatki.

i schodami. Taki obraz przybytku Freelingów jest elementem przez większość czasu widocznym w kadrach. Na ten plan nakłada się innego rodzaju mapa, która ma charakter raczej imaginatywny, choć twórcy filmu wizualizują niektóre jej fragmenty, np. portale w szafie (rysunek 5) i salonowym suficie (rysunek 6). Jej charakterystykę kreśli Tangina, gdy tłumaczy rodzinie, że szafa dziecięca jest podstawowym punktem w topografii nawiedzonego domu, ale nie jedyną istotną przestrzenią, gdyż „ten dom ma wiele serc” (Marshall, Spielberg, Hooper, 1982). Słowa Tanginy są w zasadzie zbieżne z charakterystyką budynku, którą zarysowywał klientom ojciec rodziny. Dom Freelingów jest miejscem funkcjonującym wedle nietypowych zasad; posiada kilka centrów, a ogniwa je scalające, choć przeważnie niewidzialne, mają moc przeniesienia ludzkich i nieludzkich bytów pomiędzy pozornie nieprzepuszczalnymi ścianami.

Potwierdza to np. eksperyment z piłeczkami, które Freelingowie wraz z badaczami zjawisk paranormalnych wrzucają do szafy w pokoju dziecięcym. Piłeczki zostają najpierw pochłonięte przez targaną wirem demoniczną szafę, a później spadają z sufitu w salonie. Tę samą drogę obiera matka Carol Anne, gdy udaje się po córkę na drugą stronę – kobieta wyszarpuje dziewczynkę z przestrzeni mającej początek w sypialni dzieci i przywraca córcę życie w pokoju dziennym. W filmie Spielberga i Hoopera materia wędruje z sypialni dziecięcej wprost do salonu, przedzierając się po drodze przez sferę o niejasnym statusie, przestrzeń prawdopodobnie ohydną, choć w zasadzie niewidoczną dla widza, składającą się z nieprzyjemnego budulca, który w świecie żywych zamienia się w ektoplazmę (wszystko, co wraca z drugiej strony, jest zabrudzone galaretowatą mazią). Miękkawa, niesprecyzowana sfera może odsyłać do wyobrażeń strefy mroku z serialowego odcinka *Little Girl Lost*, choć w horrorze lat 80. jest ona nie tyle eteryczna, ile cielesna, śliska, wilgotna. Architektura domu Freelingów zaświadcza zatem, że między przestrzenią dzieci i dorosłych istnieje lepka sfera pośrednia. W tym obszarze gromadzą się potwory.

Nawiedzony dom w filmie Spielberga i Hoopera reprezentuje odmienne światy dzieci i dorosłych. W finale budowla o osobliwej konstrukcji zostaje jednak unicestwiona, a bohaterowie przenoszą się do pokoju hotelowego i na wszelki wypadek od razu usuwają z niego telewizor. Wszystko wydaje się wracać do normy. Kamera więc swobodnie oddala się od nowego lokum Freelingów. Choć finał tej historii prezentuje pozytywne rozwiązanie konfliktu (rodzina zostaje na powrót scalona, podobnie jak dzieje się zazwyczaj w filmach familijnych), to całe dzieło sugeruje, że dzieci wcale nie muszą być największym skarbem rodziców. Marudne córki i niesforni synowie psują małżeńskie

pożycie, niszczą relaksacyjne kąpiele, zakłócają sen i przerywają transmisję ważnych telewizyjnych widowisk. Dodatkowo kilkulatki stale gdzieś się gubią, wiedzione niezrozumiałymi dla rodziców impulsami. *Duch* dowodzi, że istnienie niedorośliwych w obrębie rodziny wiąże się z nieprzerwanym bałaganem, co upodabnia dzieci do złośliwych duchów zakłócających domowy porządek (często dosłownie, przez niszczenie lub przestawianie przedmiotów). Z jednej strony, film może być reprezentacją rodzicielskich frustracji. Z drugiej natomiast – obejmuje również perspektywę młodszych członków rodziny, czego wyrazistym przykładem jest motyw nawiedzonego odbiornika telewizyjnego – obiektu fascynacji dziecka. *Duch* jest zatem „horrorem dla całej rodziny” – zarówno dzieci, jak i rodzice mają szansę odnaleźć w nim własne lęki i kompensacyjne przyjemności.

Bibliografia

- Arkoff, S. Z., Geisinger, E., Saland, R. (prod.), Rosenberg, S. (reż.). (1979). *The Amityville horror* [Horror Amityville] [film]. USA: American International Pictures.
- Band, A., Band, C., Dion, D. (prod.), Nicolaou, T. (reż.). (1986). *TerrorVision* [Potwór z kosmosu] [film]. USA: Empire Pictures.
- Barrie, J. M. (2014). *Piotruś Pan i Wendy* (M. Rusinek, tłum.). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 1911).
- Baxter, J. (2000). *Spielberg. Nieautoryzowana biografia* (B. Hrycak, tłum.). Wrocław: Europa. (wyd. oryg. 1997).
- Bekmakhanow, E., Chmielewski, T., Włodarczyk, J. (prod.), Trzaska, P. (reż.). (1992). *Smacznego, telewizorku* [film]. Czechosłowacja, Kazachstan, Polska: Atan Studio, Studio Brik, Studio Filmowe Oko.
- Bernstein, J. (prod.), Littman, L. (reż.). (1983). *Testament* [film]. USA: Paramount Pictures.
- Brook, E. D. (2018). Un/Queering family in the media. W: A. M. Harris, S. Holman Jones, S. L. Faulkner, E. D. Brook, *Queering families, schooling publics: Keywords* (s. 49–67). New York, NY: Routledge.
- Carpenter, J., Hill, D. (prod.), Wallace, T. L. (reż.). (1982). *Halloween III: Season of the Witch* [Halloween 3: Sezon czarownic] [film]. USA: Universal Pictures.
- Corman, R., Horovitz, J. (prod.), Brock, D. (reż.). (1988). *Andy Colby's incredible adventure* [Andy Colby w świecie wideo] [film]. USA: Concorde-New Horizons.
- Dahl, R. (2016). *BFG* (Katarzyna Szczepańska-Kowalczyk, tłum.). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 1985).
- Ebert, R. (1982). Poltergeist. *RogerEbert.com*. Pobrane z: <https://www.rogerebert.com/reviews/poltergeist-1982>.

- Finnell, M. (prod.), Dante, J. (reż.). (1984) *Gremlins* [Gremliny rozrabiają] [film]. USA: Warner Bros.
- Friedberg, A. (2012). *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu* (A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, tłum.). Warszawa: Oficyna Naukowa. (wyd. oryg. 2006).
- Frosh, P. (2009). The face of the television. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 625(1), 87–102. <https://doi.org/10.1177/0002716209338571>.
- Gordon, A. M. (2008). *Empire of dreams: The science fiction and fantasy films of Steven Spielberg*. Lanham, MD, Boulder, CO, New York, NY, Plymouth: Rowman & Littlefield.
- Grais, M., Victor, M. (prod.), Gibson, B. (reż.). (1986). *Poltergeist II: The other side* [Duch II. Druga strona] [film]. USA: MGM.
- Grams, M. Jr. (2014). *The Twilight Zone: Unlocking the door to a television classic* [wersja na Kindle]. Pobrane z: www.amazon.com.
- Hermans, H. J., Hermans-Jansen, E. (2003). Dialogical processes and development of the self. W: J. Valsiner, K. J. Connolly (red.), *Handbook of developmental psychology* (s. 534–559). London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: SAGE.
- Héroux, C., David, P., Solnicki, V. (prod.), Cronenberg, D. (reż.). (1983) *Videodrome* [Wideodrom] [film]. Kanada: Universal Pictures.
- Hughes Jachimiak, P. (2014). *Remembering the cultural geographies of a childhood home*. Farnham: Routledge.
- Kael, P. (1982, 14 czerwca). The pure and the impure. *New Yorker*, 119–122.
- Kendrick, J. (2009). *Hollywood bloodshed: Violence in 1980s American cinema*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Kendrick, J. (2014). *Darkness in the bliss-out: A reconsideration of the films of Steven Spielberg*. New York, NY, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Kendrick, J. (2016). Ambiguous loss: The depiction of child abduction in Spielberg's early films. W: A. Schober, D. Olso (red.), *Children in the films of Steven Spielberg* (s. 71–90). London, Lanham, MD: Lexington Books.
- Kennedy, K., Marshall, F., Molen, G. R. (prod.), Spielberg, S. (reż.). (1991). *Hook* [film]. USA: TriStar Pictures.
- Kincaid, J. R. (1998). *Erotic innocence: The culture of child molesting*. Durham, London: Duke University Press.
- King, S. (2018). *Miasteczko Salem* (A. Niekoniecznik, tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka, Albatros. (wyd. oryg. 1975).
- Kobritz, R., Silliphant, S. (prod.). (1979). *Salem's Lot* [Miasteczko Salem] [serial telewizyjny]. USA: Warner Bros.
- Kowalczyk, K. (2015). Różne wcielenia Szczurołapa. O sposobach przetwarzania legendy o Fleciście z Hameln w kulturze popularnej. *Literatura Ludowa*, 59(3), 29–41.
- Kubicka, H. (2010). Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu. *Literatura i Kultura Popularna*, 16, 71–89.

- La Marca, A. G. (prod.), LaLoggia, F. (prod. i reż.). (1988). *Lady in white* [Biała dama] [film]. USA: New Century Vista Film Company.
- Leonetti, M., Edlund R. (2008). *Poltergeist* (1982) / Episode #6. *American Cinematographer*. Pobrane z: <https://ascmag.com/podcasts/poltergeist-matthew-leonetti-asc-richard-edlund-asc>.
- Lewton, V. (prod.), Wise, R., von Fritsch, G. (reż.). (1944). *The curse of the Cat People* [film]. USA: RKO Radio Pictures.
- MacDonald, G. (2012). *Królowna i goblin* (M. Sobolewska, tłum.). Warszawa: Muchomor. (wyd. oryg. 1872).
- Manferto De Fabianis, V. (adapt.). (2016). *Śpiąca królowna*. W: Najpiękniejsze baśnie Charles'a Perrault (P. Lange, tłum., s. 87–94). Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk (wyd. oryg. 2015).
- Marshall, F., Mercer S. (prod.), Spielberg, S. (prod. i reż.). (2016). *The BFG* [BFG. Bardzo Fajny Gigant] [film]. USA: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Marshall, F., Spielberg, S. (prod.), Hooper, T. (reż.). (1982). *Poltergeist* [Duch] [film]. USA: MGM.
- Martin, B. (1982). *Poltergeist*. An interview with producer Frank Marshall. *Fangoria*, 19, 54–62.
- Massaces, A. (prod.), Lenzi, U. (reż.). (1988). *La Casa 3* [Dziewczynka z pajacem] [film]. Włochy: Gruppo.
- Matheson, R. (1953). Little girl lost. *Amazing Stories*, 27(7), 50–59.
- Matheson, R. (scen.), Stewart, P. (reż.). (1962). Little girl lost [odcinek serialu telewizyjnego]. W: R. Serling (prod.), *The twilight zone*. New York, NY: CBS.
- McBride, J. (2010). *Steven Spielberg: A biography: Second edition*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Moorhead, J. (2008, 20 września). Missing kids and their empty rooms, *The Guardian*. Pobrane z: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2008/sep/20/family.children>.
- Muir, J. K. (2007). *Horror films of the 1980s: Volume 1 & 2*. Jefferson, NC, London: McFarland.
- Murphy, B. M. (2009). *The suburban Gothic in American popular culture*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Newman, K. (2011). *Nightmare movies: Horror on screen since the 1960s*. London, Berlin, New York, NY, Sydney: Bloomsbury.
- Nikolajewa, M. (2004). *From mythic to linear: Time in children's literature*. Lanham, MD, London: Scarecrow Press.
- Palmer, W. J. (1995). *The films of the eighties: A social history*. Carbondale, IL, Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press.
- Péju, P. (2008). *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*. (M. Pluta, tłum.). Warszawa: Sic!. (wyd. oryg. 1981).

- Raimi, S., Tapert, R., Lee, R. (prod.), Kenan, R. (reż.). (2015). *Poltergeist* [film]. USA: 20th Century Fox, MGM.
- Rudd, D. (2006). The blot of Peter Pan. W: D. R. White, A. C. Tarr (red.), *J. M. Barrie's Peter Pan in and out of time: A children's classic at 100* (s. 263–278). Lanham, MD, Toronto, Oxford: ChLA.
- Sanello, F. (2002). *Spielberg: The man, the movies, the mythology*. Lanham, MD, New York, NY, Oxford: Taylor Trade.
- Sconce, J. (2010). Haunted networks. W: K. Lacefield (red.), *The scary screen: Media anxiety in The Ring*. Farnham, MD: Routledge.
- Scott, R. (prod. i reż.). (1987). *The video dead* [film]. USA: Manson International.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: WN UP.
- Smokler, K. (2016). *Brat pack America: A love letter to the '80s teen movies*. Los Angeles, CA: Rare Bird Books.
- Stallone, P. A. (prod.), Golding, P. (reż.). (1988). *Pulse* [Impuls] [film]. USA: Columbia Pictures.
- Sternheimer, K. (2017). *Connecting social problems and popular culture: Why media is not the answer*. Boulder, CO: Westview Press.
- Straczuk, J. (2013). *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*. Toruń: WN UMK.
- Syska, R. (2012). Zmory, które straszą na jawie. Motyw dziecka w amerykańskim horrorze lat 80. *Studia Filmoznawcze*, 33, 57–70.
- Szyłak, J. (red.). (2011). *Kino Nowej Przygody*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Vhs Horror (2013, 14 lipca). The video dead 1987 Gr subs. *YouTube*. Pobrane z: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8hi0TPq1YU>.



Beware the White Rabbit: Tim Burton's *Alice in Wonderland* and A. G. Howard's *Splintered* as Gothic Cautionary Tales for Young Girls

Abstract:

The aim of this article is to speculate on the meaning that Lewis Carroll's (1865, 1871) Alice's journey through dark Wonderland has acquired in two examples of contemporary YA fiction, Tim Burton's 2010 film adaptation and A. G. Howard's 2013 *Splintered* novel, both depicting Wonderlands that are more dangerous and threatening than what Carroll himself envisioned in his novels. The study shows how Alice's gender and the fact that she is now portrayed as an adolescent affect her narrative. Among other reasons, the author of the paper argues that the fact that Carroll's books feature a girl protagonist who wanders alone in a strange land, together with a long-standing tradition of warning girls against doing precisely this, has resulted in the proliferation of YA narratives that turn Carroll's 'golden afternoon' into a Gothic nightmare.

Key words:

adaptation, A. G. Howard, *Alice's Adventures in Wonderland*, *Alice in Wonderland*, children's and young adult literature, fantasy, Gothic, Lewis Carroll, rewriting, sequel, *Splintered*, Tim Burton, *Through the Looking-Glass*, and *What Alice Found There*

Uwaga na Białego Królika. Alicja w Krainie Czarów Tima Burtona oraz *Alyssa i czary* A. G. Howard jako gotyckie opowieści ku przestrodze dla dziewcząt

Abstrakt:

Celem artykułu jest refleksja nad znaczeniem, jakie podróży Alicji wykreowanej przez Lewisa Carrolla (1865, 1871) przez mroczną Krainę Czarów nadają dwa młodzieżowe teksty kultury: filmowa adaptacja powieści w reżyserii Tima Burtona

* Auba Llompart Pons – PhD, works at the Department of Translation, Interpreting and Applied Languages of the Faculty of Education, Translation and Humanities at the University of Vic – Central University of Catalonia (Spain). Her research interests include children's and young adult literature, fairy tales, Gothic studies, and gender studies. Contact: auba.llompart@uvic.cat.

z 2010 roku i powieść *Alyssa i czary* A. G. Howard (2013). Oba przedstawiają Krainę Czarów jako miejsce groźniejsze i bardziej niebezpieczne niż to z oryginału Carrolla. Artykuł ukazuje wpływ, jaki na narrację mają płęć i nastoletni wiek Alicji. Autorka tekstu udowadnia, że jednym z powodów, dla których tak wiele tekstów młodzieżowych przekształca Carrollowskie „złote popołudnie” w gotycki koszmar, jest fakt, że główna bohaterka oryginalnej powieści to dziewczynka, która samotnie podróżuje po dziwnej krainie, podczas gdy właśnie przed tym przestrzega się dziewczynki od bardzo dawna.

Słowa kluczowe:

adaptacja, A. G. Howard, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, *Alicja w Krainie Czarów*, literatura dziecięca i młodzieżowa, fantastyka, gotyk, Lewis Carroll, rewriting, sequel, *Alyssa i czary*, Tim Burton, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie Lustra*

Alice in Young Adult Fiction

Since their publication, *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* by Lewis Carroll (1865/1998a, 1871/1998b) have inspired countless rewritings, sequels, adaptations, and imitations (Sigler, 1997). *Alice*¹ has also transgressed the confines of literature and film to become a transmedia phenomenon (Kérchy, 2016), inspiring video games, TV series, theatre plays, art exhibitions, graphic novels, and fan fiction, among other cultural productions. Young adult (YA) fiction has been no exception when it comes to appropriating *Alice* and reimagining it for its own purposes. In the last couple of decades, *Alice* has been adapted again for the big screen in Disney's *Alice in Wonderland* (Zanuck, Roth, Todd, Todd, & Burton, 2010) and its sequel (Roth, Todd, Todd, Burton, & Bobin, 2016), with screenplays by Linda Woolverton, and YA authors have also incorporated Wonderland in their novels. In fact, many of these books explicitly advertise themselves as *Alice*-inspired stories, as is the case with the *Splintered* trilogy by A. G. Howard (2013–2015), *The White Rabbit Chronicles* by Gena Showalter (2012–2017), *The Looking Glass Wars* by Frank Beddor (2004–2009), *Insanity* by Cameron Jace (2013) and the rest of the eponymic series, the short story collection *Beware the Little White Rabbit*, edited by Shannon Delaney and Judith Graves (2015), or *Alice in Deadland* by Mainak Dhar (2011) and its sequels, to name a few.

¹ In this article, 'Alice' will be used to refer to the two novels by Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1865/1998a, 1871/1998b).

Apart from their narrative structure, source of inspiration, and target audience, what many of these YA *Alice* stories have in common is that they are Gothic in form and content, and they turn Wonderland into a dark and menacing place, following a trend that started in the 1930s, according to Will Brooker (2004, p. xv). In these works, Alice is no longer a seven-and-a-half-year-old little girl as in Carroll's books. She has grown into an adolescent who has to fight monsters, villains, zombies, and, ultimately, herself, her fears, and her own disturbed psyche. What is more, waking up is not enough to make her dark Wonderland – to use Brooker's expression (p. 229) – disappear. As Catherine Siemann (2012) puts it, this "Victorian children's adventure has become unsuitable for children" (p. 175), and it has crossed over into YA fiction.

Previous scholarship has proposed many reasons that may account for *Alice's* appeal, "[y]et the key to the enduring power of these two Victorian children's fantasy novels and their pinafores young heroine has both eluded and absorbed critics ever since the books' publications," as stated by Carolyn Sigler (1997, p. xiii). She, however, suggests that their success may lie precisely in the fact that, "like dreams, [the *Alice* books] *can* mean whatever readers *need* [emphases in original] them to mean" (p. xiv). Thus, the main question that I seek to explore here is what Alice's journey through the dark Wonderland means in two selected examples of contemporary YA Gothic inspired by Carroll's novels: Tim Burton's 2010 sequel/adaptation² and A. G. Howard's *Splintered* series,³ with special emphasis on the first book. Burton's film will be treated as YA fiction here inasmuch as it was rated PG in the United States, which suggests that some content might be unsuitable for children, and that young adults and adults are its target audience. As for Howard's novel, it is clearly aimed at a teenage readership.

Both narratives rework Carroll's *Alice* in a Gothic light, 'Gothic' being understood here as a non-realistic representational mode centrally concerned with depictions of fear and transgression. In these narratives, dark Wonderlands mirror the female protagonists' fears and their disturbed psyches, also fitting into Dani Cavallaro's (2002) definition of the Gothic as "a cultural discourse that utilizes images of disorder, obsession, psychological disarray and physical

² Although the film was conceived as a sequel to, rather than an adaptation of, Carroll's novels, I adhere to Kamila Elliott's (2010) reading of the film as an adaptation because: "It adapts many scenes and most characters from the *Alice* books; it quotes many of its lines verbatim" (p. 194).

³ *Splintered* (Howard, 2013) is the first novel in the eponymous series. It was followed by *Unhinged* (Howard, 2014), *Ensnared* (Howard, 2015a) and *Untamed* (Howard, 2015b), a collection of stories that expands on some characters from the trilogy.

distortion for the purposes of both entertainment and ideological speculation” (p. vii). What I contend here is that, in a cultural context that constantly worries about young women’s safety, Burton and Howard have turned *Alice* into Gothic cautionary tales that warn against the dangers that young women are exposed to and try to propose ways in which they can become empowered. As we will see, their Alice-type protagonists travel to Wonderlands that are more hostile and dangerous than what Carroll himself originally envisioned, only to escape from realities that might be even worse.

Carroll's *Alice* and the Gothic

As the term ‘Gothic’ has been applied to such a wide range of texts and cultural productions, it has become increasingly elusive. According to David Punter (1996a), studying the Gothic nowadays implies that “almost nothing can be assumed, not even the limits of the field” (p. 18). Punter adds that, in contemporary usage, the term ‘Gothic’ means much more than just “a particular set of characteristics that we relate to eighteenth- and nineteenth-century Gothic fiction”; in the present day, “it has acquired a number of other usages, some of them apparently only tangentially related to the ‘original Gothic’” (pp. 1–2). Thus, in an attempt to find a definition that applies to all the different cultural manifestations that we instinctively identify as Gothic, Punter (1996b) concludes that the Gothic is “a mode – perhaps *the* mode – of unofficial history [emphasis in original]” (p. 187); the mode that tells us that “‘realism’ is not the whole story” (p. 186). Interestingly, this is precisely what the narratives discussed here seem to be telling us through their Gothicized renditions of Wonderland: that the *Alice* books are not the whole story and there is actually more darkness in the original “golden afternoon” (Carroll, 1865/1998a, p. 5) than meets the eye.

Although the idea that Carroll’s novels are Gothic texts has been refuted by several scholars, in this article, I propose a Gothic reading of *Alice* to highlight the Gothic potential that the novels have and which contemporary creators of YA fiction – like Burton and Howard – seek to exploit. In *The Gothic in Children’s Literature: Haunting the Borders*, Anna Jackson, Karen Coats, and Roderick McGillis (2008) affirm that, despite the tendency to read Alice’s journey as a frightening experience, “*Alice in Wonderland* is not a Gothic text” (p. 3); they go on to argue that:

[...] the logic that is so displaced in this world [Wonderland], the morals and manners that are overturned, belong to the didactic texts that had been designed

to take the Gothic story's place. When the genre of didactic narrative is turned back on itself, and indeed turned upside down and inside out, the result is not a return to the Gothic stories children used to read before children's literature was invented, but the beginning of a new children's literature tradition, the tradition to which all subsequent children's literature belongs (p. 3).

Along the same lines, Frankie Morris (2005) affirms that "Carroll had no intention of giving his young readers nightmares" (p. 183). Yet, it could very well be that Carroll unknowingly and unintentionally produced a narrative that is disturbing to the child reader, who might perceive something that looks harmless and ludicrous to an adult as scary and threatening. As C. S. Lewis (1963/2006) once stated: "We do not know what will or will not frighten a child" (p. 23). In fact, Brooker (2004) explains how one of his correspondents admitted to have met people who "disliked the [*Alice*] books and found them threatening when they were read to as children" (p. 300). Similarly, Morris (2005) alludes to journalist and *Punch* editor Malcolm Muggeridge's declaration that "[f]rom a child's point of view the story is full of an indefinable and incomprehensible horror. [...] *Alice* is a very sick book indeed" (p. 183). We could argue that characters like the Queen of Hearts are grotesque figures rather than Gothic villains, and that they are not intended to produce fear, but a comic effect. Yet the deep connection between the comic and the Gothic should not be overlooked. As Jackson, Coats, and McGillis (2008) themselves argue, "the exaggerated grotesqueries of the villains" and "the subtle play of parody" have "been at the heart of Gothic since its inception" (p. 4).

Other reasons that scholars attribute to our perception of *Alice* as dark and disturbing have less to do with the texts themselves, and more to do with extratextual elements, such as Carroll's biography and the novels' illustrations, for example, the first professional ones by John Tenniel. Regarding the former, there are two dominant ways of seeing Carroll and *Alice*, as Brooker (2004) asserts:

[...] one that evolved during Carroll's lifetime, and the other with its origins in the 1930s. [...] In the first discourse, Carroll is a sainted innocent, his books are joyous nonsense and *Alice* is his muse. In the other, Carroll is a paedophile, his books are dark allegories, and *Alice* is his obsession (p. xv).

The latter discourse would continue throughout the 20th century with psychoanalytical readings of Carroll's novels (pp. xvi–xvii). Despite their previous affirmation that *Alice* is not a Gothic text, Jackson, Coats, and McGillis (2008) also admit that "Alice disappears down a hole into a world which seems to invite exactly the same kind of psychoanalytic reading that the Gothic genre as a whole insistently calls for" (p. 3).

Other factors that connect *Alice* with the Gothic tradition are the dark feel and grotesquerie of the illustrations that have accompanied Carroll's texts through their many editions (Brooker, 2004, pp. 107–111; Morris, 2005, p. 184),⁴ the “blurry line between nonsense and terror” (Lerer, 2008, p. 191), and a commercial need to please contemporary audiences. Sonya Sawyer Fritz (2011) proposes that, by turning Alice's journey “into a rite of passage in which she must overcome her fears and prove herself in order to return home and be accepted into the adult company” (p. 115), filmmakers – and she refers to Harry Harris, in particular – “infuse Wonderland with a purpose where there was none before” (p. 115–116). This is supposed to give the story a coherent narrative arc, more engaging for the contemporary public than the “disconnected dream sequences” (p. 116) of Carroll's original. Thus, Alice's journey “from frightened to confident is meant to be both fulfilling and familiar to the children who watch it” (p. 117), a pattern that, as we will see, can be found in the Gothic narratives by Burton and Howard discussed here. This connects with Sigler's previously quoted statement that, precisely because of its lack of a predetermined meaning, *Alice* can be made to mean whatever readers want it to mean. Curiously, though, by giving a specific significance to Alice's journey, these narratives might actually be losing the nonsensical quality that made us perceive Carroll's novels as disturbing in the first place. As Kamila Elliott (2010) puts it (referring specifically to Tim Burton's film):

[...] the film makes the narrative structure of Carroll's Jabberwocky poem the narrative structure of the whole film [...] to produce a familiar and decisive ending to the film, in which Alice herself slays the Jabberwocky. Killing the Jabberwocky is a structuring principle not only for the film's plot but also for its destruction of Carroll's nonsensical aesthetic. The poem is the epitome of nonsense; to kill the Jabberwocky is to kill nonsense (p. 194).

Apart from all these connections between *Alice* and the Gothic, I propose another reason that may account for this trend to build upon the ‘dark Wonderland’ tradition in *Alice*-inspired YA fiction, which has to do with the protagonist's gender: the fact that it is an adventure story about a *girl* who wanders alone in a strange land. As American children's author Daniel Handler

⁴ Brooker (2004) mentions not only John Tenniel's first edition drawings, but also Arthur Rackham's 1907 *Wonderland* with its “somber atmosphere” (p. 107), Mervyn Peake's macabre images, and Peter Blake's 1970s watercolours that the scholar describes as “uncanny snapshots from a world of grotesques” (p. 111).

(2015), best-known as Lemony Snicket, stated in his article *The Righteous Anger of Girls*:

I agree, and don't we all? The world *is* pretty hard on girls [emphasis in original]. It's one reason I put so many of them in books. The narrative is more interesting if there are more obstacles. A man walking alone down a road at night may or may not be a good story; turn him into a 12-year-old girl, and it's already gripping. The vulnerability and the danger – the wrongness of a young girl wandering about – are a shortcut to creating a good read.

“A young girl wandering about” is precisely what Carroll's *Alice* novels revolve around, and Handler describes this as an image of “vulnerability”, “danger,” and “wrongness,” in other words, an image of transgression. This suggests the idea that Carroll's *Alice* might appeal to us nowadays, among other reasons, because of its potential to produce empowering narratives for young women, at the same time that it reveals the disquieting idea that, to become empowered, young girls need to transgress those boundaries that we have set for their safety; they need to visit a dark Wonderland.

Whereas male protagonists in children's and YA fiction have often been allowed to enjoy adventures in fantasylands, girls have usually been confined to the realm of the domestic and pressured to grow up. As Amy Billone (2004) affirms, “until very recently childhood has been an unsettling masculine space” (p. 179). Billone exemplifies this by comparing Alice to J. M. Barrie's (e.g. 1911) Peter Pan, whose “gender allows him to remain in Neverland (to control it, in fact) while Alice's gender causes her fantasy universe to distort into a nightmarish mirror reflection” (p. 179). Furthermore, in fantasy literature for young readers, there also seems to be more pressure on girls to be ‘grown-up’ than on boys. Billone mentions the example of Wendy, who assumes a motherly role in Neverland, while her brothers go on exciting adventures with Peter and the Lost Boys. The author also refers to Hermione in the *Harry Potter* series (Rowling, 1997–2007), who often acts like a mother or elder sister towards Harry and Ron. This suggests that, even when girls are allowed to travel to fantasylands, their experiences tend not to be as adventurous as the ones of their male companions, and they are less likely to be freed from the roles that they are expected to fulfil in their real worlds. A similar pattern can be found in the fairy-tale tradition, which all these works of fiction draw from: girls are often locked in for protection or warned against the dire consequences of wandering alone in the woods. According to Seth Lerer (2008), “[f]airy-tale girls are often in the forest, and they differ from the boys. Boys are explorers, woodcutters, path-makers, or controllers.

Girls remain lost or threatened” (p. 231).⁵ Of course, there are exceptions to this but, in the main, domesticity has been a predominant feature in girls’ fiction and, as we will see, in female Gothic as well.

Unlike other fictional girls, Carroll’s Alice visits and discovers a fantasyland on her own, with no male protectors or helpers, thus breaking away from this domestic tendency of girls’ fiction. As Anna Kérchy (2016) observes, Alice has been seen as the embodiment of many different qualities, depending on the eyes of the beholder, and what feminists see in her is “an empowering alternative for the claustrophobic, domestic narratives of feminine helplessness” (p. 6). Her journey, however, is by no means free of anxiety. Comparing *Alice* to the *Oz* books by L. Frank Baum (e.g. 1900, 1904),⁶ Alison Lurie (2003) remarks that:

Unlike Dorothy and Ozma, who collect loving friends and companions on their journeys, Alice travels alone, and the strange creatures she meets are usually indifferent, self-absorbed, hostile, or hectoring. Rather than helping her, as Dorothy’s companions do, they make unreasonable demands: she is told to hold a screaming baby, do impossible math problems, and act as a ladies’ maid (p. 43).

Thus, far from enjoying carefree childish fun in this alternative world outside the home, Alice’s adventures in Wonderland and through the Looking-Glass often verge on the disturbing. Yet, what is striking about the original Alice is that, despite the unsettling nature of her adventures, she feels anxious and confused but never afraid. On the contrary, when the Queen of Hearts threatens to behead her at the end of the first book, Alice fearlessly exclaims: “You’re nothing but a pack of cards!” (Carroll, 1865/1998a, p. 108), which causes Wonderland to disappear and Alice to wake up from her dream.

However, even if her journey triggers an identity crisis, Alice’s story is not a cautionary tale of the “Little Red Riding Hood” sort, which punished young women for their innocence and curiosity. As Perry Nodelman (2008) puts it, Alice is allowed to experience “the wonderfully frightening and frighteningly wonderful state of being in flux, uncertain, not finished yet” (p. 40). Along the same lines, Alex Brink (2014) observes that “Carroll never punishes his female

⁵ With the exception of Gretel, “who masterminds her and her brother’s salvation” (Lerer, 2008, p. 231).

⁶ Interestingly, *The Wonderful Wizard of Oz* by Baum (1900) has also been reworked from a Gothic perspective in narratives like *Dorothy Must Die* by Danielle Paige (2013–), and other volumes in the series of the same name, or the TV show *Emerald City* (Arnold, Friedman, 2016–2017).

protagonist for indulging her curiosity” (p. 4). In other words, venturing outside the home threatens Alice’s sense of a stable identity, but at the same time, there seems to be an implicit acknowledgment that this is necessary for one’s maturation and self-discovery; that everyone should have the right to leave their ivory tower and visit Wonderland. What is more, Carroll’s use of the dream as a narrative device implies that his heroine is never in real danger. For all these reasons, I believe that Alice *can* be read as a feminist icon, in line with what Roberta Seelinger Trites (1997) defines as the feminist children’s novel: “[...] a novel in which the main character is empowered regardless of gender. [...] in a feminist children’s novel, the child’s sex does not provide a permanent obstacle to her development” (p. 4).

The two YA *Alice* stories that will be examined in the next section attempt to build upon this interpretation of Alice as a feminist heroine that emerges triumphant from her Gothic experience. However, giving a specific meaning to Alice’s journey and emphasizing the Gothic potential of both Wonderland and the real world, Burton and Howard have put obstacles in Alice’s way that were not originally there, and these obstacles are directly related to the protagonist’s gender. They have encased their Alices inside a narrative that might turn out to be more oppressive and conservative than its Victorian precedent, to the extent that the original Alice might have actually enjoyed more liberation than her 21st-century descendants.

Burton’s Alice and Howard’s Alyssa

In Burton’s film and Howard’s series, Wonderland is not a dream. Alice and Alyssa are in real danger, which may partly account for the fact that, in both narratives, the target audience has aged, and so has Alice, who is nineteen in Burton’s film and sixteen at the beginning of Howard’s trilogy. Alice has become a teenager, and what was initially conceived as a children’s story has now evolved into YA fiction. This means that these two heroines will inevitably be faced with preoccupations that the original Alice did not have. Whereas Carroll’s little girl followed the White Rabbit because she was “tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do” (Carroll, 1865/1998a, p. 9), the heroines at stake here have other motivations to run away from their realities: Alice Kingsleigh (Mia Wasikowska) seeks to avoid a loveless marriage, and Alyssa Gardner has to save herself from being sent to a mental institution. As Siemann (2012) states, “in the first decade of the twenty-first century, the controlled menace of the original is transformed into outright violence, insanity,

and sexual threat. In order to negotiate this darkening terrain, Alice is portrayed as a young woman in her teens or early twenties” (p. 175). The fact that Burton’s Alice and Howard’s Alyssa are teenage girls therefore allows their creators to explore the dangers that young women face. Wonderland has become darker because Alice has become older in a world that victimises and sexualises young women. Yet the opposite might also be true: authors and filmmakers have made Alice age to be able to further explore the endless possibilities and meanings of the dark Wonderland.

Set in the Victorian era, Tim Burton’s film takes place years after the events narrated in *Through the Looking-Glass*. Alice Kingsleigh, who has just lost her father and suffers from recurring nightmares, receives a marriage proposal from Hamish (Leo Bill), an aristocratic man that she does not love. Feeling pressured by her society’s expectations to accept him, Alice escapes and soon finds herself following a White Rabbit (Michael Sheen) and falling down the rabbit hole. This takes her to Underland, a devastated version of both Wonderland and the Looking-Glass world under the tyranny of the Red Queen (Helena Bonham Carter) – a merging of the Queen of Hearts and the Red Queen from Carroll’s books. Like her Carrollian counterpart, Burton’s Alice also goes through an identity crisis, as the Underland inhabitants wonder whether she is the real Alice or not, the Alice that – according to the Oraculum owned by the Caterpillar (Alan Rickman) – will slay the Jabberwocky (Christopher Lee) and put an end to the Red Queen’s reign of terror. Alice will finally learn that she has been there before, and that what she thought were recurring nightmares were actually childhood memories of her previous visits to Underland, which correspond to the events described in Carroll’s novels. When Alice finally accepts her role and saves Underland, she returns to the real world empowered enough to reject Hamish’s proposal and do what she wants to do: set off to China on a trading ship. As Alice finally proclaims: “This is my life. I decide what to do with it” (Zanuck, Roth, Todd, Todd, & Burton, 2010).

In Burton’s *Alice*, there is a sense that the decadence of Underland reflects how Alice herself feels in her real world: constricted by the tyranny of Victorian ideals and in need of liberation. It is the White Queen (Anne Hathaway) who teaches her the valuable lesson that Alice will have to apply in both worlds: “You cannot live your life to please others. The choice must be yours. Because when you step out to face that creature [the Jabberwocky], you will step out alone” (Zanuck, Roth, Todd, Todd, & Burton, 2010). These words imply that there is a strong connection between Underland and Alice’s everyday reality, and that killing the Jabberwocky is in fact metaphorically killing her fears of challenging her society’s expectations. Burton’s heroine has run away to a fantasy land

that is full of perils to escape something that is even more frightening: being locked inside the home with a patriarchal figure, which is, incidentally, the fate of many victims/heroines of female Gothic. In fact, as Alice is played by actress Mia Wasikowska, who would later play Jane Eyre in Alison Owen, Paul Trijbits, and Cary Fukunaga's (2011) adaptation of Charlotte Brontë's (1847) novel, it is inevitable to relate Burton's Alice to this other Victorian heroine, confined in Mr. Rochester's Thornfield Hall. Burton's Alice, however, actually occupies a position in her narrative that corresponds to both male and female Gothics. Like the female Gothic, the film warns against the dangers of marriage and patriarchy, but the alternative to this is the masculine world of adventure, war, and entrepreneurship. As Kate Ferguson Ellis (1989) states, the home in the Gothic tradition is "the place from which some (usually 'fallen' men) are locked out, and others (usually 'innocent' women) are locked in" (p. ix). Alice rejects the home and escapes a potential female Gothic experience by becoming masculinised in the world outside. As Brink (2014) argues:

Burton's modern adaptation pushes Alice into traditional male roles, such as becoming a knight in shining armor and embarking on a career in the capitalist trade industry, to prove her worth. Burton's attempt to shatter the mold of past female Disney characters ultimately suggests that female characters can only gain equality and power by shirking femininity and instead embodying masculine qualities (p. 3).

In her journey through Underland, Alice becomes a warrior that actively fights and slays the Jabberwocky, and she adopts a traditional male role upon returning to her real world by entering the trading business.

As in the previously discussed feminist interpretation of Carroll's novels, the journey through the dark Wonderland is presented as anxiety-inducing, but necessary for the young woman's maturation and empowerment. As Siemann (2012) affirms, Burton's *Alice* "is, or wants to be, a female empowerment fantasy" (p. 183). Despite being set in the Victorian era, Siemann argues, "what Alice faces in this imagined Victorian setting are the concerns of a twenty-first-century young woman coming into her own, seeking autonomy through professional achievement" (p. 186). Traditional femininity and marriage are represented as oppressive and undesirable in the film. Like Carroll, Burton breaks away from the domesticity that characterises girls' fiction and the female Gothic, the repeated idea "throughout most male literature, [that] a sweet heroine inside the house [...] is opposed to a vicious bitch outside" (Gilbert & Gubar, 1979/2000, p. 29). Yet, what problematizes the reading of Burton's film as a feminist narrative is the fact that the alternative that the film offers to traditional femininity is

traditional masculinity. Burton masculinises not only Alice, but also her journey, as Alice's dialogic, peaceful interactions with the creatures of Wonderland in Carroll's novels have been replaced by action and violence in this adaptation. Burton's *Alice* can be read as a cautionary tale inasmuch as it warns young women against the dangers of traditional femininity like the female Gothic does, and it seems to imply that, for young women, perils are both inside and outside the home: Alice is in danger both in her real world and in Underland, and her chances of survival depend on her willingness and capacity to adopt a more masculine role.

A. G. Howard's *Splintered* has much in common with Burton's film: it takes place years after the events in Carroll's books, it reimagines Wonderland as a dark place, and its protagonist is a teenage girl, Alyssa Gardner. As *The Bulletin of the Center for Children's Books* announced, establishing a connection between the two *Alice* narratives, "[f]ans of dark fantasy, as well as of Carroll's Alice in all her revisionings (especially Tim Burton's), will find a lot to love in this compelling and imaginative novel" (Howard, 2013, back cover). Living in the present day, Alyssa is a descendant of Alice Liddell, and she is developing a strange affliction. Like the other women in her family, she hears whispers and sees what seem to be glimpses of another world, a condition that is strongly reminiscent of schizophrenia and which already got Alyssa's mother sent to a mental institution. Determined to save herself and her mother, Alyssa sets off to prove that she is not mentally ill, and that the world she sees in her hallucinations is actually real. She will soon discover that this world is none other than Wonderland, and that what Carroll described in his novels was actually true: her ancestor Alice Liddell did travel to Wonderland and told Carroll about it when she came back, inspiring him to write his stories. In Howard's reimagining, what Carroll's novels depicted was actually a little girl's innocent vision of a much darker and more sinister place. As Alyssa remarks when she sees what Wonderland is really like, "Alice must've been too young to understand what she saw. Maybe her mind blocked out the darker details" (p. 104). In the end, Alyssa will find out that her ancestor was not Alice Liddell at all, but Queen Red, who returned to the human world and took Alice's place, unleashing a curse on all her female descendants. Throughout her journey, Alyssa will also have to come to terms with her attraction for Jeb, her friend from the human world who accompanies her in her quest, and Morpheus, Howard's version of Carroll's Caterpillar. Whereas *Splintered* mostly focuses on Alyssa's discovering her true origins, in the subsequent books, *Unhinged* (Howard, 2014) and *Ensnared* (Howard, 2015a), Alyssa will return to Wonderland to fight Queen Red and save her two worlds, very much like Burton's Alice liberating Underland from the Red Queen.

As Siemann (2012) affirms, “[m]any of the adult Alices are victims of other types of threats, including madness and death” (p. 180), and this is certainly the case of Alyssa Gardner. The playful madness of Carroll’s *Wonderland* has acquired connotations of psychological disorder in Howard’s re-imagining. If Burton’s heroine had to escape the possibility of being locked inside a loveless household, Alyssa is also running away from a potential female Gothic narrative: she will be sent to a mental institution if she fails to prove that she is not ill but cursed. Like Burton’s Alice, Alyssa is in danger both in her real world and in her fantasy world, reinforcing the idea that young women are unsafe everywhere. Not even their psyches are safe places. In Burton’s and Howard’s works, the protagonists’ contact with their fantasy worlds endangers them physically and mentally. Ever since she visited *Wonderland* when she was a little girl, Burton’s Alice has been haunted by nightmares. Similarly, the presence of Alyssa’s ancestor in *Wonderland* triggered the curse that has mentally affected the women in her family – *only* the women, a fact that is strongly reminiscent of how, in the past, hysteria was regarded as an exclusively feminine disease. This and the fact that the novels are narrated in the first person by Alyssa, the ‘madwoman’ herself, suggest that Howard will be challenging patriarchal narratives that have traditionally depicted subversive women as ‘freaks’ or, in the words of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar (1979/2000), as madwomen in the attic. Despite this interesting premise, however, the male characters in the story and the presence of the romantic plot ultimately undermine Alyssa’s empowerment and self-discovery.

Both Burton and Howard hint at the dangers that young women have to face for being either too traditional or too subversive. In contrast to Burton, however, Howard’s solution to surmount these difficulties and keep young women safe is not to adopt a masculine role, but to choose a suitable male partner to guide you through your journey. If Burton’s film warned young girls against the dangers of traditional romance, Howard puts romance right at the center of *Splintered*, to the extent that the love triangle between Alyssa, Jeb, and Morpheus often eclipses what was supposedly Alyssa’s main motivation: saving herself and her mother, and discovering who she really is. Significantly, unlike the original Alice and most Alice-type protagonists, Alyssa does not travel to *Wonderland* alone. She is accompanied by her crush, Jeb, who is described by Alyssa as often being “in surrogate-big-brother mode” (Howard, 2013, p. 13), a patronising attitude that Alyssa finds profoundly attractive: “My entire body goes soft and warm at the gruff possessiveness in his voice” (p. 190). The other male character that guides Alyssa through *Wonderland* is the dark and seductive Morpheus, who Alyssa describes as “[m]ysterious. Rebellious. Troubled. All those qualities women find irresistible” (p. 360). The love triangle thus takes

center stage, and the question “Who am I?,” so central to the original Alice’s journey, is relegated to secondary importance. For most of the novel, Alyssa’s judgement is clouded by “those biceps” (p. 114) and “how good his muscles feel” (p. 233), and deciding whether she can trust Morpheus or not and which of the two men would make a more suitable lover seem to become her main preoccupations. Alyssa is torn between the familiar and reliable Jeb from the human world, and the dark and mysterious Morpheus from Wonderland. Even when she is threatened by insanity and death, all that Alyssa can wonder about is: “What’s wrong with me? Why should I care about Morpheus’s love life, when I’ve finally kissed Jeb after all these years?” (p. 200). As these passages show, Alyssa is not masculinised like Burton’s Alice, but keeping her femininity means that her need for a male helper is emphasised and her agency undermined.

Concluding Remarks

Burton and Howard are two examples of how present-day YA fiction is exploiting the Gothic and feminist potential already present in Carroll’s works to produce empowering narratives about young women who, like Alice, escape the confines of their reality to wander bravely in dark lands, full of peril and adventure. Despite this potential, Alice Kingsleigh and Alyssa Gardner are oppressed female characters, thwarted and conditioned by their gender and their age, and they are eventually enshrined in patriarchal Gothic narratives. They live in worlds that oppress them, only to escape to fantasylands that are liberating and threatening at the same time. Burton’s and Howard’s dark Wonderlands are as contradictory as the texts themselves: on the one hand, both narratives acknowledge that their heroines need to visit the dark Wonderland to exorcise their fears, acquire self-knowledge, and become empowered. Yet, in both cases, the dark Wonderland is also associated with danger and psychological disorder, almost as if Burton and Howard could not really decide whether journeying through it is a positive or a negative experience for their young female characters. Burton and Howard seem to respect their heroines’ thirst for knowledge and exploration, like Carroll did, but both narratives find ways of blaming femininity for the problems that young women face. Thus, the solutions that they propose are to either discard it (like Burton’s Alice) or accept their dependence on the protection of a male companion (like Alyssa). In the hands of Burton and Howard, *Alice* has become a cautionary tale that ultimately represents femininity as an obstacle to one’s development and warns against the dangers of being a young woman in a dark world.

References

- Arnold, M., & Friedman, J. (Producers). (2016–2017). *Emerald City* [Television series]. New York, NY: NBC.
- Barrie, J. M. (1911). *Peter and Wendy*. London: Hodder & Stoughton.
- Baum, L. F. (1900). *The wonderful Wizard of Oz*. Chicago, IL: George M. Hill Company.
- Baum, L. F. (1904). *The marvelous Land of Oz*. Chicago, IL: Reilly & Britton.
- Beddor, F. (2004). *The Looking Glass wars*. London: Egmont.
- Beddor, F. (2007). *Seeing Redd*. London: Egmont.
- Beddor, F. (2009). *ArchEnemy*. London: Egmont.
- Billone, A. (2004). The Boy Who Lived: From Carroll's Alice and Barrie's Peter Pan to Rowling's Harry Potter. *Children's Literature*, 32, 178–202. <https://doi.org/10.1353/chl.2004.0005>.
- Brink, A. (2014). The masculinization of the female hero in Tim Burton's *Alice in Wonderland*. *Journal of Undergraduate Research and Creative Expression*, 1, 1–18.
- Brontë, C. (1847). *Jane Eyre*. London: Smith, Elder & Co.
- Brooker, W. (2004). *Alice's adventures: Lewis Carroll in popular culture*. London & New York, NY: Continuum.
- Carroll, L. (1998a). Alice's adventures in Wonderland. In *Alice's adventures in Wonderland and through the Looking-Glass* (H. Haughton, Ed.). London: Penguin. (Original work published 1865).
- Carroll, L. (1998b). Through the Looking-Glass, and what Alice found there. In *Alice's adventures in Wonderland and through the Looking-Glass* (H. Haughton, Ed.). London: Penguin. (Original work published 1871).
- Cavallaro, D. (2002). *The Gothic vision: Three centuries of horror, terror and fear*. London: Continuum.
- Delaney, S., & Graves, J. (Eds.). (2015). *Beware the little White Rabbit*. Otego, NY: Leap.
- Dhar, M. (2011). *Alice in Deadland*. San Bernardino, CA: CreateSpace.
- Elliott, K. (2010). Adaptation as compendium: Tim Burton's *Alice in Wonderland*. *Adaptation*, 3(2), 193–201. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apq009>.
- Ellis, K. F. (1989). *The contested castle: Gothic novels and the subversion of domestic ideology*. Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Fritz, S. S. (2011). Alice still lives here: The implied Victorian reader and film adaptations of Lewis Carroll's Alice books. In L. Weldy (Ed.), *Crossing textual boundaries in international children's literature* (pp. 109–122). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2000). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven, CT: Yale University Press. (Original work published 1979).

- Handler, D. (2015, March 18). The righteous anger of girls. *More*. Retrieved from <https://thesnicketfile.tumblr.com/post/114174151176/the-righteous-anger-of-girls-by-daniel-handler>.
- Howard, A. G. (2013). *Splintered*. New York, NY: Amulet.
- Howard, A. G. (2014). *Unhinged*. New York, NY: Amulet.
- Howard, A. G. (2015a). *Ensnared*. New York, NY: Amulet.
- Howard, A. G. (2015b). *Untamed*. New York, NY: Amulet.
- Jace, C. (2013). *Insanity*. San Bernardino, CA: CreateSpace.
- Jackson, J., Coats, K., & McGillis, R. (Eds.). (2008). *The Gothic in children's literature: Haunting the borders*. New York, NY & London: Routledge.
- Kérchy, A. (2016). *Alice in transmedia Wonderland: Curiouser and curiouser new forms of a children's classic*. Jefferson, NC: McFarland.
- Lerer, S. (2008). *Children's literature: A reader's history, from Aesop to Harry Potter*. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Lewis, C. S. (2006). On three ways of writing for children. In P. Hunt (Ed.), *Children's literature: Critical concepts in literary and cultural studies* (pp. 17–26). London: Routledge. (Original work published 1963).
- Lurie, A. (2003). *Boys and girls forever: Children's classics from Cinderella to Harry Potter*. New York, NY: Penguin Books.
- Morris, F. (2005). *Artist of Wonderland: The life, political cartoons, and illustrations of Tenniel*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- Nodelman, P. (2008). *The hidden adult: Defining children's literature*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Owen, A., Trijbits, P. (Producers), Fukunaga, C. J. (Director). (2011). *Jane Eyre* [Motion picture]. United Kingdom & United States: Universal Pictures & Focus Features.
- Paige, D. (2014). *Dorothy must die*. New York, NY: HarperCollins.
- Punter, D. (1996a). *The literature of terror: A history of Gothic fictions from 1765 to the present day. Volume 1: The Gothic tradition*. London & New York, NY: Routledge.
- Punter, D. (1996b). *The Literature of Terror: A history of Gothic fictions from 1765 to the present day. Volume 2: The modern Gothic*. London & New York, NY: Routledge.
- Roth, J., Todd, S., Todd, J., Burton, T. (Producers), & Bobin, J. (Director). (2016). *Alice through the Looking Glass* [Motion picture]. USA: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1998). *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1999). *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2000). *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2005). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury.

- Rowling, J. K. (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury.
- Showalter, G. (2012). *Alice in Zombieland*. Toronto: Harlequin.
- Showalter, G. (2013). *Through the zombie glass*. Toronto: Harlequin.
- Showalter, G. (2014). *The queen of zombie hearts*. Toronto: Harlequin.
- Showalter, G. (2015). *A mad zombie party*. Toronto: Harlequin.
- Showalter, G. (2017). *Kat in Zombieland*. Toronto: Harlequin.
- Siemann, C. (2012). "But I'm grown up now": *Alice* in the twenty-first century. *Neo-Victorian Studies*, 5(1), 175–201.
- Sigler, C. (Ed.). (1997). *Alternative Alices: Visions and revisions of Lewis Carroll's Alice books*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Trites, R. S. (1997). *Waking Sleeping Beauty: Feminist voices in children's novels*. Iowa City, IA: University of Iowa Press.
- Zanuck, R. D., Roth, J., Todd, S., Todd, J., (Producers), & Burton, T. (Director). (2010). *Alice in Wonderland* [Motion picture]. USA: Walt Disney Studios Motion Pictures.

Surrounded by Spirits: Hauntings of Identity in *Waimea Summer* by John Dominis Holt

Abstract:

In 1976, John Dominis Holt published what would be considered the first novel by a Kanaka Maoli [Native Hawaiian] author in English, *Waimea Summer*. This coming-of-age narrative set in 1930's Hawai'i follows fourteen-year-old Mark Hull, a half White, half Kanaka Maoli boy who experiences a series of hauntings on his uncle's farm, all the while grappling with a burgeoning queer identity and conflicted cultural loyalties. In the post American-occupied Hawai'i, the teachings of Christian missionaries and anti-sodomy laws have all but eradicated the aikāne [homosexual] relationships practiced by the ali'i [royals] of Marks' genealogy, and yet the boy's queer desires refuse to die. In this paper, the novel is interpreted through Laura Westengard's theory of the queer Gothic, in which concepts of the American nuclear heterosexual family are challenged by the burgeoning past, thus returning the narrative and agency to the queer Indigenous subject.

Key words:

coming-of-age literature, Gothic fiction, Hawaiian literature, John Dominis Holt, Pacific literatures, *Waimea Summer*, queer theory

W otoczeniu duchów. Nawiedzona tożsamość w powieści *Waimea Summer* Johna Dominisa Holta

Abstrakt:

W 1976 roku John Dominis Holt opublikował *Waimea Summer* [Lato w Waimeii], utwór uznawany za pierwszą powieść autorstwa *Kanaka Maoli* [rdzennego Hawajczyka] w języku angielskim. W tej narracji o dorastaniu, osadzonej na Hawajach w latach 30. XX wieku, śledzimy losy czternastoletniego Marka Hulla, w połowie białego, a w połowie *Kanaka Maoli*, który doświadcza serii nawiedzeń podczas pobytu na farmie należącej do wuja. Wszystko to dzieje się, gdy w chłopcu rozwija się queerowa tożsamość i narastają jego problemy z dochowaniem wierności własnej

* Alexander Casey – MA, prepares a doctoral dissertation at the Department of English of the University of Hawai'i at Mānoa (United States) on queer children's literature. Contact: ancasey@hawaii.edu.

kulturze. Po amerykańskiej okupacji Hawajów nauki chrześcijańskich misjonarzy oraz prawna penalizacja aktów homoseksualnych doprowadziły do wykorzenienia relacji *aikāne* [homoseksualnych], praktykowanych przez *ali'i* [starszyznę] z rodu Marka, ale jego queerowe pragnienia nie wygasają. W artykule powieść zostaje zinterpretowana w odniesieniu do teorii queerowego gotyku w wersji zaproponowanej przez Laurę Westengard. W tej perspektywie przybierająca na sile przeszłość podważa wyobrażenia na temat amerykańskiej nuklearnej heteroseksualnej rodziny, a w ten sposób narracja i sprawczość zostają zwrócone queerowemu rodzimemu podmiotowi.

Słowa kluczowe:

literatura inicjacyjna, literatura gotycka, literatura hawajska, John Dominis Holt, literatury Pacyfiku, *Waimea Summer* [Lato w Waime], teoria *queer*

Though the paperback industry has profited greatly off the post-occupation, settler colonial Hawaiian fantasy (bookshelves filled with chiseled men and swooning women in hula skirts), Hawaiian literature by Kanaka Maoli¹ [Native Hawaiians] has been largely overlooked in favor of settler narratives.² In many cases, Kanaka authors have self-published or published through local presses, leading to an increase in picture books and children's literature. At the time of this essay's construction, however, only one Kanaka-written queer text has been published for children,³ yet it is the novel widely considered to be the first Kanaka novel ever written in English, John Dominis Holt's 1976 *Waimea Summer: A Novel*, that may mark the beginning of a queer tradition in Hawaiian writings for and about young people.

In his memoirs, Holt (1993) claims: "One by one, the old ones die and take with them the treasures of the past. All of Hawaiian life seems to slip away from us" (p. 143). *Waimea Summer* seems to literalise this sense of loss. This coming-of-age novel follows protagonist Mark Hull, a fourteen-year-old descendant of

¹ Both Kanaka and Maoli are suitable synonyms and will be used interchangeably in this essay. Additionally, because 'ōlelo Hawai'i [Hawaiian language] is not considered a foreign language in Hawai'i, Hawaiian words will not be put in italics.

² On this, Hawaiian literature scholar ku'ualoha ho'omanawanui (2017) writes: "Hawaiian literature' as an academic discipline and cultural practice has been rather obscured, suppressed alongside the language it was created from, the result of multiple layers of haole (Amer-European) colonialism and the accompanying insistence of cultural and linguistic hegemony" (p. 51).

³ *Ho'onani, Hula Warrior* by Heather Gale (2019) is a picture book published by Tundra Press.

both European royalty and Hawaiian ali'i [royals], caught between the traditions of both genealogies and his first inklings of sexual desire. Mark, however, does not fall for the girls he is recommended but focuses his attention on a male farmhand, dark-skinned and unmistakably Hawaiian in all the 'traditional' ways Mark claims to despise. In a narrative grappling with issues of colorism, class, and colonial occupation, *Waimea Summer* turns inward, mimicking the Gothic fiction of the early United States to interrogate "the social anxieties unique to the colonial context" (Westengard, 2019, p. 11). The more Mark grapples with this identity, the more haunted his life in Waimea appears to be, and his journey of self-discovery is marred by the worry that ghosts have taken over his family's farm and are harming his young cousins. When read as a queer Gothic, *Waimea Summer* reflects the genre's paranoia over the breakdown of the traditional nuclear family, but rather than place the agency back in the hands of the colonial forces looking to maintain the norm, Holt gives voice to a boy haunted by the traumas of his family's past and his own fragmented sense of self.

Waimea Summer begins when Mark awakens in his uncle's rural home three days after arriving from Honolulu. From the moment he opens his eyes, the boy is "gripped by a sense of doom," feeling that all he had heard of Waimea being "ridden with ghosts and black magic seemed now to be true" (Holt, 1976/1998, p. 1). His anxieties are not unfounded: his host, the cruel and crass Uncle Fred, is set to remarry after the mysterious deaths of his previous wives; Fred's youngest son falls ill with an untraceable fever; and an akualele – a flying god and fire "sent out to find victims" (p. 43) – is soon spotted in the night sky. In the American Gothic tradition, which Aldona Witkowska (2013; as cited in Skowera, 2019, p. 93) calls a "'domesticated' version of the European one [...] [that] moves away from the ghosts in the castles to [...] houses and disturbed families," these themes are well-established and repeated: the dreaded 'witching hour,' the murdered wives, and the mysteriously ill and depressed child. Like it happens in many hauntings, the house in Waimea appears at first to carry the danger, but it is the occupants that prove more troublesome.

After he explores the house that third morning, Mark returns to find Julian, a dark-skinned Hawaiian farmhand, standing in his room. Julian is described as appearing "as suddenly as if from the spirit world," but he is also framed as the dark erotic Other, having "coppery skin, ebony eyes, and black beard all glistening in the flickering light" (Holt, 1976/1998, p. 3). Children's literature scholar Ebony Elizabeth Thomas (2019) calls such depictions "the dark fantastic" in which characters of colour are framed as monsters. She writes: "*Fear of the monster is really a kind of desire* [italics in original]. [...] the monster provides an enticement, a poisonous lure" (p. 21; Thomas refers to one out

of seven theses on monster culture, proposed by Jeffrey Jerome Cohen, 1996). Julian, it transpires, has only come to greet the new guest and to offer help, but when Mark surmises that the farmhand may be gay (a trait in opposition to the teachings of Mark's Christian missionary ancestors, violently condemned by his uncle, and officially outlawed in 1850), the knowledge haunts him, leaving him "shaking" and "speechless" (Holt, 1976/1998, pp. 3, 68; see also Aleardo, 2013, p. 58). Julian, as a representative of both Hawaiian identity and queer desire, is Mark's first monstrous ghost.

Eve Kosofsky Sedgwick (1997; as cited in Westengard, 2019, p. 36) called this fear the "paranoid Gothic." Just as the Puritans of early America were seized by paranoia over the perceived social changes in the moral make-up of the nuclear family, the queer subject, when realising a homosexual desire in a world so heterosexually pre-described, is apt to turn that paranoia inward and attack the perceived monster of desire. Queer Gothic theorist Laura Westengard traces these fears to the British tradition, writing that "the Gothic responded to British [...] fears about race, class, gender, and sexuality" (p. 8). Mark, for his part, is fascinated with this European past, noting that his uncle's "parlor was a tribute to Victorian England" (Holt, 1976/1998, p. 9) and worrying over what his "British earl" (p. 103) ancestors might think when he dares to acknowledge his own emotions. In fact, many of the boy's ancestors noted in the text either came from or studied in England, something Mark proves far more comfortable discussing than his Hawaiian roots. He appears critical, for example, of an uncle who "did things the old-fashioned [Hawaiian] way," while another "had been trained in California and England" (p. 120). When Hawaiian relatives or customs are mentioned, they arise – like ghosts – in the past tense, titled "the old-fashioned way," a "historic relic," "da 'ole way," and "shreds of the past enter[ing] our lives" (pp. 2, 28, 90).

That Mark begins his story on the third day of his stay and notably after the witching hour has just passed⁴ marks the beginning of his re-emerging Hawaiian identity after what appears to be fourteen years of mostly European influences. When Julian first tells him the house is haunted, Mark reacts defensively, asking: "Was he [Julian] taunting me, a stranger from the city [...]? Was I being challenged [...] because I *was* [emphasis in original] fair-skinned, even though I was nearly one-half Polynesian[?]" (Holt, 1976/1998, p. 10). Mark treats his sudden awakening that fateful morning and his sense of doom as an

⁴ He awakens at 4 a.m., while the 'witching' or 'devil's hour' is said to be a variety of times between 3 a.m. – 4 a.m. This is believed to be a taunt by evil spirits in response to the Holy Trinity (the Father, the Son, and the Holy Spirit) and Jesus Christ being crucified in the third Roman hour.

interruption in an otherwise peaceful life, stating that “the excitement of being at last in this place [his] father had so endlessly extolled, [his] explorations around the once handsome house and garden, and exhaustion had successfully kept back the age-old sensitivity Hawaiians have to the world of spirits” (p. 1). While Mark (roughly) speaks Hawaiian and will later note that there is no White or Hawaiian ‘sides’⁵ of his family (that is, his genealogy is not split cleanly down the middle with one White/Haole side of the family and one Hawaiian), it is clear that he is far more familiar with the beliefs of his European ancestors than his Hawaiian ones, particularly when it comes to a religious and spiritual context. Not only has he never been to Waimea before (where rests Mauna Kea, a burial ground and embodiment of many sacred Hawaiian ancestral deities), but he comes from an Episcopalian family, “among [the] Bishop[...]’s first parishioners” and was “confirmed two years ago” (p. 120) in this Christian tradition. Mark is aware of Waimea’s significance but relates it immediately to Christianity, stating that “[he] had the sense that the Gods had blessed Waimea as once the God of the Old Testament had bestowed magical, extravagant beauty upon Eden” (p. 11). As for his Uncle Fred, Mark “viewed him as a historic relic: something to be treasured and admired” (p. 2). This view is at once problematic, framing Kanaka as disembodied figures of the past, while simultaneously hinting toward Mark’s repressed desire to re-connect with and “treasure” his Kanaka genealogy.

If the Gothic is meant, as Westengard (2019) proposes, to invoke a “fascination with the past [...] and supernatural metaphors that work through the [...] anxieties accompanying social upheaval” (p. 8), then Holt’s version serves to highlight a pivotal moment of loss in the history of Hawai‘i. Set in the 1930s, *Waimea Summer* brings to light the period prior to statehood but post American occupation which Holt (1964/1995) calls “the holocaust of the 19th century” (p. 15). He writes:

I marvel that the introduction, by foreigners, of new ideas, new laws, and new ways of doing things, could have so devastated a people so superbly organized

⁵ At a luau hosted by Uncle Fred, Mark is approached by a man who wishes to speak about family lines. He recalls many members of the boy’s family as “a huge clan” and says: “Now, with the new crop, I imagine you find it hard to keep track of everyone, even among yourselves.” This unknowable mix of genealogies – beyond just a Haole/Hawaiian context, a great-aunt is mentioned who “married a fellow from Shanghai” (Holt, 1976/1998, p. 118) and moved to England – undoubtedly spurred further identity confusion within young Mark, particularly as so many of the adults he meets in the novel declare him solely White while simultaneously shaming him for not being Hawaiian enough.

[...]. But I am proud of the chiefs and people who attempted to keep order [...]. They were the victims of the historic process the human wreckage that is always left in the wake of change (p. 14).

For young Mark, these changes come not only in the form of literal human loss – the “death of eighty percent of [the Hawaiian population] [...] in one hundred years following the arrival of the first foreigners” (pp. 17–18) by Holt’s estimation – but also in the form of enforced heterosexuality, Christianity, and Americanisation. The three are historically linked, tracing back to, among others, 19th-century American missionary Hiram Bingham (1855) who believed Christianity would “raise that [Hawaiian] people from their degradation and barbarism” and convert Hawaiian’s “cruel superstitions, and their unbridled lusts” (p. v). In 1816, he introduced a missionary school to spread “the Gospel in heathen countries” (p. 58). The boarding school legacy would continue through the decades, and though the eventual move into Kamehameha Schools would, in time, provide an appreciation for Hawaiian tradition, the focus upon learning English and converting to Christianity remained firmly in place.

Of his time in boarding school, Holt (1964/1995) speaks of this Christian sense of morality and “stern Victorian principles” (p. 61) employed by teachers and family, but also writes that such schools were “widely known for the sexual unions which take place between young people of the same sex” (Holt, 1993, p. 191). The author is careful not to address his sexuality outright in his memoirs but moves into the neutral third person, claiming that “a boy’s first ejaculation is something of an exciting or frightening experience” (p. 192) while placing the act in a communal setting with his fellow male classmates. Earlier in his recollections, he writes about a family member who “talked about sex and scandalous love affairs without the slightest inhibition,” claiming “she was a true Hawaiian in this sentence” (p. 129). The paranoia that Mark experiences in *Waimea Summer*, therefore, appears not as a fear over a new social emergence, but the paranoia over a re-emerging and haunting past, one the boy wishes to stifle, thinking: “I cursed myself for being afraid. I cursed myself for being Hawaiian” (Holt, 1976/1998, p. 136). For Mark, the pressures to conform to new American standards are overwhelming, but as Hawaiian scholar Lilikalā Kame‘eleihiwa (1992) notes: “The Hawaiian stands firmly in the present, with his back to the future, and his eyes fixed upon the past, seeking historical answers for present-day dilemmas” (p. 23).⁶

⁶ This is a common Hawaiian ‘ōlelo no‘eau [proverb]: “i ka wā ma mua, ka wā ma hope” [The future is in the past].

Prior to Christianity, Hawaiian power structures did not rest solely within the nuclear heterosexual family but included hānai [adopted] children and aikāne [queer persons],⁷ who were both accepted and popular amongst the ruling ali‘i class (Osorio, 2018, p. 94). Kanaka scholar Mary Kawena Pukui, E. W. Haertig, and Catherine A. Lee (1972) further note that “pre-missionary homosexual practices were never ‘sins’ as Christianity later labeled them” (p. 109). Of Kamehameha,⁸ perhaps the most famous warrior and king in Hawaiian history, the sailors under British naval officer Captain Cook wrote of a man “whom he [Kamehameha] seems very fond, [...] a detestable part of [Kamehameha’s] Character which he is not in the least anxious to conceal” (Morris, 1990, p. 31). Further entries recall another Hawaiian man who encountered “a handsome young fellow whose appearance he liked [...], such is the strange depravity of these Indians” (p. 33). In *Waimea Summer*, Mark’s uncle mimics this sentiment, calling Julian “pretty primitive” (Holt, 1976/1998, p. 4). When discussing gay men and the farmhand in particular, Fred states that he “suspected that son-of-a-bitch [...]. That’s why [Fred] didn’t like [Julian] being in [Mark’s] room!” (p. 68). Mark reacts to this condemnation with a religious connection, noting “that Fred recited as though his excoriations were prayers. He had found his Prince of Darkness in Julian” (p. 64). Such attempts to exorcise darkness and perceived ghosts fill the novel, and Mark often worries over rumors of those prayed to death⁹ in the process. Holt (1993), for his part, had “utter revulsion [for] the Christian activities and teaching[s]” (p. 223) a distaste that arises in many of his written works but, for the sake of his mother who “had given her life” (p. 107) to the religion, did not voice his oppositions. Mark, then, reads as a projection of this stifled discontent.

Like Holt, Mark is a descendant of Kamehameha and may share parts of his sexual identity, but he is unwilling to accept these pieces of himself. He also associates, like missionary Bingham and Uncle Fred, the ‘superstitions’ of

⁷ Osorio (2018) cites three different dictionaries with definitions ranging from “[t]o cohabit, as male with male, or female with female” to “an intimate and trustworthy companion” (p. 94). She also notes, however, that to firmly define the word “would demonstrate a complete misunderstanding of the very nature of Kanaka Maoli aikāne relationships” (p. 49).

⁸ In a nightmare, Mark dreams that he “came face to face with young Kamehameha [...]. He made a lunge for [Mark’s] throat” (Holt, 1976/1998, p. 47). Like Julian, Kamehameha appears both as a dangerous haunting and an embodiment of Hawaiian and queer identities.

⁹ This is thought to be caused by kahu ‘ana‘anā [sorcerers] associated with the akualele that Mark sights circling Uncle Fred’s house. William K. Kikuchi (1976) asserts that “fireballs seen at one’s residence indicate disharmony” (p. 165) which seems apt to Mark’s internal struggle.

the Hawaiians with the farmhand Julian. Unlike Uncle Fred, Mark approaches Julian with a queer attraction that becomes greatly conflated with his religious crisis. When Julian comes to the house to help his sick cousin, Puna, Mark considers his Hawaiian practices of healing and praying to be evil, for they “conflict with his Christian upbringing and missionary heritage, both the British [...] and the white American past” (Najita, 2001, p. 179). In this sense, Julian embodies all that Bingham hoped to eradicate.

Mark repeatedly demonstrates both disapproval of and desire for Julian. At Uncle Fred’s luau, the boy watches Julian dance with a woman and claims that “a pagan air, lingering on from earlier days, seemed to surround [Mark, Julian, and the woman]. [They] [...] were really phantoms skittering perilously close to the outer edges of reality in [their] play” (Holt, 1976/1998, p. 95). Mark, in a jealous attempt to catch Julian’s attention, positions himself within a group of girls to assure he remains in Julian’s line of sight. His allusions to a “pagan air,” indicating that which is incompatible with the morals of Christianity, and his self-identification as a phantom, are at once self-critical and exemplary of Mark’s burgeoning identity outside of the Christian expectations he has tried thus far to fulfill. That Mark calls this a “play” also suggests a sort of posturing that is further emphasised when, later, Mark experiences his first sexual encounter with a woman.

Kimiko, the “picture bride” (Holt, 1976/1998, p. 152) of a Japanese man Mark comes to visit and a woman whose rape by a drunken guest he stops, leads the boy away from the other men, and to please her he “assumed her position, as best as [he] could” (p. 156). This mimicking – the desire to be what she expects of him – is expounded when the woman, after undressing Mark, “turned back, holding masks” (p. 156). Mark accepts his “with misgivings” but notes that these feelings were not “about what mana or signs it contained” (p. 156). Mana [power, life force] is discussed frequently by the characters in the preceding pages, particularly when Mark receives a pair of spurs once belonging to a dead man. Mark reacts with a Western superstition and fear but is assured that they should have good mana and that bad mana can be exorcised (p. 138). He also learns that there is mana¹⁰ in all things, something Holt (1964/1995) notes in his essay *On Being Hawaiian*: “We are links to the ancients: connected by inheritance to their mana [...] respecting all things of

¹⁰ Mana stretches well beyond Holt or Mark; it is a key Hawaiian cultural concept, defined by Pukui, Haertig, and Lee (1972) as a “characteristic [that] brought high regard to men and women [...]: supernaturally bestowed power [...], the specialized talent that was also the gift of the gods” (p. 296).

the earth, including rocks and dirt as living things related somehow through a cosmic connection to ourselves” (p. 7). Mark does not expand on what about the masks gives him pause, but if it is not the mana or appearance of the masks that worry him, his “misgivings” seem instead to indicate a deeper discomfort and personal confusion. He accepts the encounter but the next morning feels “waves of gloating, embarrassment, and shame” and rides his horse away at top speed, for “the panic was on [him] again” (Holt, 1976/1998, p. 157, 160). This, Westengard (2019) calls the Gothic queer’s ability to resist “narratives of wholeness and progress,” a way of understanding the text and Mark’s confusing, conflicting reactions that avoids “conceptual binaries, and gives voice to innumerable experiences of queer insidious trauma” (p. 20). The problematic nature of the teenager’s first sexual encounter – both in its paedophilia and the trauma Kimiko reacts to moments before – are beyond the scope of this paper, but it seems clear that both characters attempt to escape, albeit temporarily, the potentially dangerous sexuality of men. For Kimiko, Mark provides a non-threatening intimacy; for Mark, she is an initiation into the heterosexual world in which he feels obligated to conform.

The continued pressures Mark faces to choose a female companion are frequent and reflective of Westengard’s “conceptual binary” and queer trauma. Mark is told by his Uncle Fred, just before arriving at Kimiko’s home, that if he were the boy’s “age [he would] have found [his] way here a long time ago. Have you [Mark] seen those beautiful girls?” (Holt, 1976/1998, p. 147). Uncle Fred often questions his nephew’s lack of interest in female companions, until Mark begins to worry himself, noticing that he does not understand sexual allusions to women, nor does he feel the desire he knows he is supposed to. Instead, the boy reacts in ways his uncle cannot approve of; the morning after he leaves Kimiko, Mark assists one of the other men he travels with and is told: “[If] you was one wahine [girl], Markie, I geeve you one keez [kiss] now!,” to which the teenager, turning his cheek, responds, “Kiss me anyhow.” Both men notably “fell silent” (p. 159) when Uncle Fred reappeared. Later, when Mark meets Mr. Hanohano, a man who tries to cure him of his fear of ghosts, he calls him “an older family-edition of Julian” and reacts to the men Mr. Hanohano goes to meet by “let[ting] [his] eyes wander. There was so much to please them” (p. 171). The two swim naked in the ocean, where Mark “ran yelling like a savage into the pounding surf” (p. 178). This self-degradation is paired with a rare moment in which he allows himself to feel unrestrained, a reaction in opposition to his previous assertion that to openly express his emotions was to be ‘too Hawaiian,’ something he gathered “from the perspective of the judge, the British earl, and the American missionary, [his] haole ancestors” (p. 103). Pacific literature

scholar Paul Lyons (2018) calls this “sensation of being beside oneself” one that “produces uncanniness and panic” (p. 106) and indeed, when Mark says good-bye to the man, he sinks his “nose into his chest muscles and drank in the smell of the sea” and then pulls away, claiming that “memory of the early morning intimacy at the beach made [him] tremble” (Holt, 1976/1998, p. 181). This is not the first time Mark has struggled to accept the many facets of his identity – both leaning into his desires and isolating himself from their possibilities. This may reflect Holt’s personal fears from his boarding school experience that Hawaiian children would internalise anti-Hawaiian sentiment; it is also likely side-effect of the early American pressures (and laws) to stifle queer desire.

This sort of “conflict and fragmentations within the Maoli community,” according to Lyons (2018), is a “result from displacement and internalized thought” that stems from how people “relate to or are alienated from the ‘āina” (p. 102). Holt, therefore, “links attacks on queer subjectivities directly to paternalism, domestic abuse, and alcoholism, and to in-community racism between lighter and darker complexioned Hawaiians” (p. 102). As was true with Julian, Mr. Hanohano is darker-skinned, as opposed to Mark’s own fair complexion, and he is well-versed in Hawaiian tradition; he also brings the boy into the ocean, reconnecting him with the natural world and reminding him, as the novel’s author himself asserted in his memoirs, that “[m]ana is spirit. It’s the life force,” and that even rocks “are alive in their own way” (Holt, 1976/1998, p. 176). Most importantly, Mr. Hanohano tells Mark, “[p]eople don’t believe in spirits here, Sonny. They *live* [emphasis in original] with them” (p. 172). The fear of ghosts, therefore – though attributed throughout the novel to ‘Hawaiian superstition’ – is painted as an American imposition. In Hawaiian belief, while the messages or warnings they bring can be frightening, ghosts themselves are not to be feared; they are ‘aumākua [ancestors] (Pukui, Haertig, & Lee, 1972, p. 39). The ‘aumākua are also “judge and jury after death,” however, and for Mark, as is the case for many with a conflicted soul, the possibility of judgement is too great a risk; already under the threat of Christian hell fire, the possibility of believing in and possibly failing another set of ancestors¹¹ and deities is too much for the teen to face (p. 40). The ‘ghosts’ that truly haunt Mark, then, are

¹¹ Though it is not said outright, given Holt’s own feelings on the subject and Mark’s disposition, it is possible he is also overwhelmed by what might be referred to as ‘White guilt.’ Throughout the novel, Mark becomes violently ill, tearful, or terrified whenever violence occurs around him, even in situations deemed quite ordinary, such as the killing of a goat which those in Waimea claim to do “every week” (Holt, 1976/1998, p. 14). Knowledge of the violent Hawaiian genocide by European arrivals, then, is likely a terrifying haunting for Mark in of itself.

the possibilities of an identity beyond that which he has already comfortably accepted. “Many strange things did go on in Hawaiian families where the mixture of blood and heritage divided one in two,” he notes, “causing people – much to their own distress – to combine both defiance and acceptance of the old beliefs” (Holt, 1976/1998, p. 21). The more Mark defies these ‘old beliefs’ – particularly as it relates to queer intimacy – the more the possibilities haunt him.

Lyons (2018), however, is careful to note that “binaries [...] are shown to be inadequate” (p. 101) in Holt’s work, and that this is “not about confusion, but about coming to terms with the somatic effects and historical sources of confusion” (p. 105). Mark, as a fourteen-year-old, White-appearing biracial boy on his path to self-discovery, is steeped in contradictions and confusions, but this does not mean that Holt has declared this divide incompatible. In fact, near the end of the novel, Mark is wrongfully assumed to be purely “from the haole side” of his family and responds that “there is no haole side” (p. 170), suggesting that his family lines are not so divisively split. Further, Kanaka understanding of genealogy “does not consider blood quantum” (ho’omanawanui, 2017, p. 53). Holt (1993) is transparent in admitting temptations to forget his Hawaiian roots, that “this glittering world [of European literature] intrigued [him] to the point where [he] became alienated from Hawai‘i” (p. 231) and that “for many good reasons, some of [Kanaka Maoli] are satisfied to forget [their] ethnic roots, and [...] [be] good, productive citizens: Americans, in spite of [their] color or [their] cultural heritage,” (p. 13) but he also proudly asserts his Hawaiian identity, adding that this self-questioning is part of the process. He writes: “They say we dwell too much on the sentimental and romantic aspects of our past. They say that we have too much pride, and not enough get-up-and-go [...] but what do we think of ourselves?” (p. 19).

This is not a question Holt answers, nor does Mark. The boy eventually leaves the island, leaves Julian and Mr. Hanohano, leaves the land and a history he has yet to fully understand. Before embarking, however, he stops at a sacred site and is confronted by an old man who serves as its protector. Here, according to the old man, rests “the stone of Kamehameha” who he calls “the Great One, the Lonely one” and who was known to fight sharks by “run[ning] down the hill and into the waters.” Though the man claims that “to some [the sharks] are loving and mindful. They protect those who are theirs,” Mark reacts to the sight of sharks in the water below with great fear, indicating further that he does not yet feel that he is “theirs” (Holt, 1976/1998, p. 193). As Mark continues to speak with the old man, the ghosts he has faced all summer become literal, materialising as chiefs of the heiau [religious temple] flanked by wooden sculptures of “angry, protective deities” (p. 194). The old man cries out to Mark,

“Stay! You belong to us,” but Mark, like Kamehameha, “run[s] pell-mell down the hillside” (p. 195). The boy, however, runs to avoid his ancestors, not to face them.¹² This last line fails to present any definitive closure to his story, but such a neat conclusion cannot be expected of the genre, for “Gothicism emerges as a slippery, shadowy rhetoric [...] [for] those traumatic experiences that tend to dissipate before our eyes and slip from our grasp” (Westengard, 2019, p. 63).

The lack of an idealised ending (one in which Mark comes to embrace all aspects of his identity), however, has led to questions over Holt’s motives. With its status as the first known Kanaka authored novel in English, *Waimea Summer* is positioned under tremendous pressure, expected both to honour a Kanaka identity and to present Hawai‘i to the world, as is the unfortunate fate of underrepresented peoples in literature: to be, at once, every story of every Hawaiian.¹³ Yet, Holt’s (1964/1995) writings, in which he fears for the “loss of Hawaiianess” due to the information “that came to us [...] garbled or deliberately distorted” (p. 7), show his determination to explore but not provide a definitive answer on what it means to be Hawaiian. Holt has instead taken on the role of investigator, a role he then lends to Mark. The boy “is identified as a keeper of mo‘olelo [stories] [...] who is, therefore, more sensitive to the ancestral” (McDougall, 2011, p. 124). Mark is not a spokesperson for Hawaiian identity but a story collector. It is a common Hawaiian saying: “‘A‘ohe pau ka ‘ike i ka hālau ho‘okahi” [Not all knowledge is contained in one school (as translated by ku‘ualoha ho‘omanawanui, 2017, p. 53)] and throughout the novel, Mark ventures through many schools – for better or for worse.

If Holt’s goal is not to provide a single narrative for the Hawaiian experience, perhaps it is to illuminate the uphill battle faced by Hawaiian youth, particularly those of mixed race, and to suggest a multitude of ways in which one can ‘be Hawaiian.’ In his essay of that name, *On Being Hawaiian*,¹⁴ which he describes as coming “out of [him] like an anguished child,” Holt (1964/1995) states, “I see scores of handsome children who will grow up to be less the victims of their heritage than I and my generation [...] less bound to the fragmented, but imposingly powerful image of the past” (p. 20). *Waimea Summer*, set in the 1930s but published in 1976, suggests that Holt, while asking us to look

¹² The story the old man tells here is of the shark Keoua Kuahuula, “one of [Kamehameha’s] most hated enemies” (Holt, 1976/1998, p. 194) but some sharks are considered to be aumākua, or ancestors sent in animal form to protect family.

¹³ See Chimamanda Ngozi Adichie’s (2009) “The Danger of a Single Story.”

¹⁴ This essay, denied publication by the *Honolulu Advertiser*, was self-published. Holt then created two presses in Hawai‘i: the Topgallant Press in 1964 and Ku Pa‘a press in the early 1990s (McDougall, 2011, p. 121).

back, calls with hope upon the ‘ōlelo no‘eau [proverb]: “i ka wa ma mua, ka wa ma hope” [The future is in the past] (Lyons, 2018, p. 95). Reading queer Hawaiian identity as a ghost in *Waimea Summer* suggests that, despite great efforts by colonial forces, queer Kanaka refuse to stay locked in the past, to be silenced. When, decades later, Hawaiian representation still takes the form of a historical long-before, as exemplified by the newest Disney attempt at ‘diversity’ via the film *Moana* (Shurer, Clements, Musker, 2016), seeing Hawai‘i as a thriving nation of the *present* remains vitally important.

With one published children’s queer Kanaka text now on the market (as of late 2019), there is hope that Holt’s optimism for those “scores of handsome children” will come to fruition, but for Mark (and, by extension, Holt), identity, both queer and racial, remains an elusive specter – an ever present haunting of a life “less [...] fragmented” (Holt, 1964/1995, p. 20) and just out of reach.

References

- Aleardo, Z. (2013). Sodomy laws and gender variance in Tahiti and Hawai‘i. *Laws*, 2(2), 51–68. <https://doi.org/10.3390/laws2020051>.
- Bingham, H. (1855). *A residence of twenty-one years in the Sandwich islands; or the civil, religious, and political history of those islands: Comprising a particular view of the missionary operations connected with the introduction and progress of Christianity and civilization among the Hawaiian people: Third edition revised and corrected. To which is added a table of missionaries of the American board to the Sandwich islands*. Canandaigua, NY: H. D. Goodwin.
- Cohen, J. J. (1996). Monster culture (seven theses). In J. J. Cohen (Ed.), *Monster theory: Reading culture* (pp. 3–25). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Gale, H. (2019). *Ho‘onani, hula warrior*. Toronto: Tundra Books.
- ho‘omanawanui, k. (2017). A cairn of stories: Establishing a foundation of Hawaiian literature / He ahu mo‘olelo: e ho‘okahua i ka paepae mo‘olelo Palapala Hawai‘i. *Palapala*, 1, 51+.
- Holt, J. (1993). *Recollections: Memoirs of John Dominis Holt 1919–1935*. Honolulu, HI: Ku Pa‘a.
- Holt, J. (1995). *On being Hawaiian*. Honolulu, HI: Ku Pa‘a. (Original work published 1964).
- Holt, J. (1998). *Waimea summer: A novel*. Honolulu, HI: Ku Pa‘a. (Original work published 1976).
- Kame‘eleihiwa, L. (1992). *Native land and foreign desires*. Honolulu, HI: Bishop Museum.

- Kikuchi, W. K. (1976). The fireball in Hawaiian folklore. In A. L. Kaeppler & H. A. Nimmo, *Directions in Pacific traditional literature: Essays in honor of Katharine Luomala* (pp. 157–172). Honolulu, HI: Bishop Museum.
- Lyons, P. (2018). John Dominis Holt's Kanaka Maoli modernism. *Symploke*, 26(1), 93–108.
- McDougall, B. (2011). 'O ka lipo o ka lā, 'O ka lipo o ka pō: Cosmogonic kaona in contemporary Kanaka Maoli literature. Unpublished PhD thesis, Department of English, University of Hawai'i at Mānoa, Mānoa, USA. Retrieved from <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/handle/10125/101627>.
- Morris, R. (1990). Aikāne: Accounts of Hawaiian same-sex relationships in the journals of Captain Cook's Third Voyage (1776–80). *Journal of Homosexuality*, 19(4), 21–54. https://doi.org/10.1300/J082v19n04_03.
- Najita, S. (2001). History, trauma, and the discursive construction of 'race' in John Dominis Holt's *Waimea Summer*. *Cultural Critique*, 47(1), 167–214. <https://doi.org/10.1353/cul.2001.0026>.
- Ngozi Adichie, C. (2009, July). *The danger of a single story* [Video file]. Retrieved from https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story.
- Orosio, J. H. (2018). *(Re)membering 'upena of intimacies: A Kanaka Maoli mo'olelo beyond queer theory*. Unpublished PhD thesis, Department of English, University of Hawai'i at Mānoa, Mānoa, USA. Retrieved from <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/handle/10125/62423>.
- Pukui, M. K., Haertig, E. W., & Lee, C. A. (1972). *Nānā i ke kumu (look to the source)* (vol. 2). Honolulu, HI: Hui Hānai.
- Sedgwick, E. K. (1997). Paranoid reading and reparative reading; or, you're so paranoid, you probably think this introduction is about you. In E. K. Sedgwick (Ed.), *Novel gazing: Queer readings in fiction* (pp. 1–37). Durham, NC: Duke University Press.
- Shurer, O. (Producer), Clements, R., & Musker, J. (Directors). (2016). *Moana* [Motion picture]. United States: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Skowera, M. (2019). Lewis Barnavelt and the rainbow over New Zebedee: Queering *The House with a Clock in Its Walls*. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, 1(1), 85–108. <https://doi.org/10.32798/dlk.29>.
- Thomas, E. E. (2019). *The dark fantastic: Race and the imagination from Harry Potter to the Hunger Games*. New York, NY: New York University Press.
- Westengard, L. (2019). *Gothic queer culture: Marginalized communities and the ghosts of insidious trauma*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Witkowska, A. (2013). American Gothic, czyli horror amerykańskiego domostwa. Analiza „udomowionej”, amerykańskiej wersji gotyku na przykładzie seriali *American Gothic* i *American Horror Story*. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 9, 154–162.

Groza doświadczania. Sytuacja graniczna jako obrzęd przejścia w inicjacji dojrzałościowej na przykładzie sztuki dla młodzieży *Pacamambo* Wajdiego Mouawada

Abstrakt:

Artykuł stanowi studium sztuki kanadyjskiego pisarza Wajdiego Mouawada *Pacamambo* (2000), łączącej cechy dramatu inicjacyjnego z komponentami horroru i ukazującej koszmar dorastania poprzez nieoczekiwane zetknięcie ze śmiercią. Autorka wykazuje analogię pomiędzy strukturą obrzędu przejścia proponowaną przez Arnolda van Gennepa i pogłębioną przez Victora Turnera a aspektami związanymi z doświadczaniem siebie w sytuacji granicznej w ujęciu Karla Jaspersa oraz poetyką horroru. Na tej podstawie proponuje wyodrębnienie tragicznego modelu adolescencji (obok klasycznego – idyllicznego i romantycznego – cierpiącego), w którym rolę tradycyjnych obrzędów zastępuje doświadczenie graniczne. Wskazuje, że jest to model, z którym często możemy się spotkać we współczesnych dramatach dla młodzieży, a nawet w sztukach skierowanych do dzieci. Wyodrębnia także pojęcie dramatu inicjacyjnego, który wciąż pozostaje poza obszarem zainteresowań literaturoznawców.

Słowa kluczowe:

adolescencja, dramat dla młodzieży, dramat inicjacyjny, horror, obrzęd przejścia, *Pacamambo*, sytuacja graniczna, Wajdi Mouawad

The Horror of Experiencing: A Limit Situation as a Rite of Passage in Adolescent Initiation on the Example of Wajdi Mouawad's Young Adult Play *Pacamambo*

Abstract:

The article is a study of *Pacamambo* (2000), a play by Canadian writer Wajdi Mouawad, which combines the features of an initiation drama with horror elements

* Katarzyna Mazur-Lejman – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim dotyczącą inicjacji w dorosłość w dramaturgii dla niedorosłego odbiorcy. Kontakt: kamazur@protonmail.com.

and shows the nightmare of growing up through unexpected encounters with death. The author shows an analogy between the structure of the rite of passage, proposed by Arnold van Gennep and deepened by Victor Turner, and the aspects related to experiencing oneself in a limit situation in terms of Karl Jaspers and to the poetics of horror. On this basis, she proposes to isolate the tragic model of adolescence (next to the classic – idyllic and romantic – suffering) in which the role of traditional rites is replaced by a limit experience. She indicates that this is a model that we can often come across in contemporary young adult dramas and even in plays for children. She also distinguishes the concept of initiation drama, which still remains outside the area of interest of literary scholars.

Key words:

adolescence, young adult drama, coming-of-age drama, horror, rite of passage, *Pacmamambo*, limit situation, Wajdi Mouawad

Według Mircei Eliadego (1959/1997) „wszelka inicjacja polega na symbolicznej śmierci, po której następują odrodzenie lub zmartwychwstanie” (s. 12), na umieraniu w jednym byciu, aby narodzić się w nowym, lepszym. Śmierć rozumiana jest tu jako ostateczny kres pewnego stanu. W przypadku inicjacji dojrzałościowej jest to kres dzieciństwa, któremu patronują wymowne figury – Eros, Tanatos i Prometeusz (Czyżak, 2003). Narodziny oznaczają więc osiągnięcie dorosłości, rozumianej jako wtajemniczenie w niedostępne dotąd obszary życia, poznanie miłości, śmierci lub poświęcenia, a w konsekwencji uzyskanie nowego statusu społecznego. W społeczeństwach pierwotnych inicjacji towarzyszyły obrzędy – zestandaryzowane i powtarzalne zachowania określone przez Arnolda van Gennepa (1909/2006) jako rytuały przejścia. Przypisywano im rolę „strażników ładu społecznego” mających niwelować niepożądane okoliczności związane z nadchodzącą zmianą egzystencjalną. Dziś to antropologiczne pojęcie, służące opisowi pierwotnych społeczeństw plemiennych i ich mistycznych wtajemniczeń, często stosuje się jako narzędzie analityczne w innych dziedzinach naukowych. Zwraca się uwagę, że rytuały mogą mieć charakter świecki i jednostkowy, nie muszą się wiązać ze społecznym statusem, a ich materią może być „zmiana dokonująca się w człowieku” (Jaskulska, 2016, s. 46). Kategoria *rite de passage* znajduje zastosowanie w analizach współczesnych inicjacji dojrzałościowych m.in. na gruncie psychologii, pedagogiki, literaturoznawstwa i kulturoznawstwa. Szczególnie chętnie bada się za jej pomocą bań. W znanym modelu bajki magicznej (Propp, 1928/2011) mamy do czynienia z powtarzającą się strukturą i schematycznym protagoinistą, który poddawany jest licznym i trudnym próbom (taką postacią jest

choćby Kopciuszek). W ich wyniku następuje dojrzewanie do nowej roli, zakończone zmianą statusu społecznego. Uważa się ponadto, że w dobie zaniku obrzędowości to opowieść może przejąć funkcję obrzędów inicjacyjnych (Leszczyński, 2006a) poprzez „budowanie zasobów osobistych” odbiorcy (Molicka, 2006, s. 117), a baśń uznaje się za „współczesną przestrzeń dojrzałościowych doświadczeń rytualnych” (Jaskulska, 2016, s. 45).

Uważam, że kategorię Gennepowskich rytuałów przejścia z powodzeniem można zastosować także w literaturoznawczej analizie współczesnej dramaturgii dla dzieci i młodzieży, zwłaszcza dramatu inicjacyjnego, rozumianego dwojako w niniejszym artykule (w analogii do definicji powieści inicjacyjnej) – jako dzieło, którego główną problematyką jest kwestia poznania, zdobycia wiedzy o sobie lub świecie poprzez hermetyczny proces wtajemniczenia (Illg, 1983), bądź też jako utwór o przekraczaniu granicy, umieraniu dla dzieciństwa (Baluch, 1998). Podobnie jak w przypadku baśni, analizując rytualne przejścia w dramacie, trzeba mieć na uwadze wewnątrztekstową sytuację bohatera literackiego oraz zewnątrztekstowy inicjacyjny charakter, jaki może mieć dany utwór dla odbiorcy (Leszczyński, 2006a). W przypadku dramatu jest to zagadnienie o tyle specyficzne, że niezwykle rzadko podlega on samodzielnej lekturze¹, poznawany jest natomiast za pośrednictwem teatralnego spektaklu, który ma silnie liminalny (Turner, 1969/2010) charakter, co tym bardziej czytać może z dramatu przestrzeń rytualnych doświadczeń.

Dramat dla dzieci i młodzieży, tak jak współczesna proza dla niedorosłych czytelników, odchodzi od nostalgicznej wizji szczęśliwego dziecka w idyllicznym ogrodzie dzieciństwa oraz rezygnuje z misji dydaktyczno-wychowawczej. Jednocześnie coraz częściej widzi w dziecięcym odbiorcy pełnoprawnego mieszkańca świata, uczestnika życia, a tym samym czyni go partnerem w rozmowie (Bucholc, 2013). Oferuje mu zarówno pełnię artystycznych środków wyrazu, jak i problematykę poważną (przez dłuższy czas zarezerwowaną dla osób dorosłych), demaskującą tabu, kontrowersyjną, związaną ze śmiercią, przemocą, depresją, wojną oraz rozkładem rodziny. Marta Karasińska (2007) pisze o „nowym brutalizmie” jako ogólnej tendencji współczesnej dramaturgii dla dzieci i młodzieży. Na tym tle zaobserwować można także szczególnie rozwinięty nurt inicjacyjny – bohaterowie dramatu w odartej ze złudzeń, brutalnej rzeczywistości muszą uporać się z własnym dorastaniem, dookreślić tożsamość i odnaleźć swoje miejsce w świecie. Nierzadko są przy tym pozbawieni jakiegokolwiek przewodnictwa, wchodzą w dorosłość sami, na własną

¹ Wskazuje na to np. szczegółowy raport Biblioteki Narodowej o stanie czytelnictwa w Polsce w 2017 roku (Koryś, Michalak, Zasacka, Chymkowski, 2018).

rękę muszą stawiać czoła chaosowi i rozpadowi wartości. Samodzielnie odkrywają prawdę o świecie, pokonują strach przed nieznanym i przechodzą próby, którym poddaje ich los.

Na straży ładu nie stoi rytuał, jego miejsce zajmuje przeżycie sytuacji granicznej. Jest to, według Karla Jaspersa (1938/1978), taki splot okoliczności zewnętrznych, których jednostka, uświadomiwszy je sobie, nie może kreować ani zmieniać, gdyż stawiają jej one radykalny opór. W konsekwencji prowadzi to do silnego przeżycia egzystencjalnego, mogącego mieć wpływ na postrzeganie rzeczywistości. Wyróżnione przez tego autora przykłady sytuacji granicznych to: świadomość bycia stale w jakiejś sytuacji, cierpienie i śmierć (niezależne od człowieka) oraz walka i przyjęcie winy (mające związek z jego działaniem). Wykażę później, że sytuacja graniczna w swojej strukturze wpisuje się w naturę obrzędu przejścia i go zastępuje, tworząc swoiste „dzikie przejście”, pozbawione rezonerów, rytuałów i przygotowania. Rolę umownego obrzędu pełni tu rzeczywiste przeżycie, a samo przejście wyraźnie traci strukturalno-funkcjonalne znaczenie, przestaje być gwarantem społecznego porządku i staje się osobistym doświadczeniem jednostki (Jaskulska, 2013).

Obraz inicjacji wyłaniający się z takiego modelu nie jest już ani klasycznie idylliczny, ani nawet romantyczny, ukazujący młodość cierpiącą, ale znamienne tragiczny – naznaczony traumą lub klęską. Bohater dramatu, będący podmiotem inicjacji, nie osiąga nowego statusu społecznego, nie zostaje wprowadzony do nowej wspólnoty, nie zostaje mu objawiona „nowa koncepcja świata” (Eliade, 1959/1997, s. 8). Jako przykład posłużyć może sztuka *W beczcze chowanny* Roberta Jarosza (2006). Próba dojrzałości, której zostaje poddany bohater, kończy się powrotem do becзки (symbolizującej zarówno matczyną macicę, jak i okres niedojrzałości, wychowania, uzależnienia od innych, dziecięcych lęków i bezsilności), skąd wypuszczono go, gdy osiągnął metrykalną dorosłość, ale ostatecznie nie sprostał jej wyzwaniom (Gromadzka, 2016). W *Stopklatce* Maliny Prześlugi (2011) nastoletni chłopak zostaje natomiast sparaliżowany w wyniku wykonania nierozważanego skoku do wody. Sytuacja graniczna, w której się znajduje, otwiera proces inicjacyjny. Bohater zyskuje niedostępną mu wcześniej wiedzę o naturze życia, ale traci wszystkie dotychczasowe osiągnięcia – stworzenie związku, uzyskanie samodzielności, wypracowaną perspektywę rozwoju; ponownie wymaga opieki matki i noszenia pieluch. Bohaterowie obu tych sztuk zostają uwięzieni w koszmarze dzieciństwa opozycyjnego do „sentymentalnego i naiwnego raju zaprzepaszczonego”, „w świecie upiornej baśni, skąd nie ma ucieczki” (Leszczyński, 2006b, s. 20). Ich inicjacja jest tragiczna, przynosi odwrotny od zamierzonego rezultat – bohater umiera dla jednego bytu, ale drugi, dla którego się rodzi, nie tylko nie jest lepszy, ale z wielu względów gorszy.

W większości przypadków postaci dramatu inicjacyjnego przekraczają jednak „modalność dziecka” i doświadczają pełni człowieczeństwa, „innego sposobu istnienia, niedostępnego dla tych, którzy nie stawili czoła próbom inicjacyjnym, nie poznali śmierci” (Eliade, 1959/1997, s. 9), choć wciąż obraz ich dorastania daleki jest od arkadyjskiego. Wobec towarzyszącego inicjacji upadku starego porządku, rozkładu wszystkiego, co dotychczasowe i znane, bohater (nowicjusz) odczuwa niepewność i lęk. Jeśli zaś do zdefiniowania pojęcia grozy posłużymy się koncepcją Stephana Kinga (1995; za: Has-Tokarz, 2011, s. 49), według której ta właściwość „powstaje w wyniku uczucia powszechnej dezintegracji, wrażenia, że rzeczy wokół zaczynają się rozpadać”, to horror stanie się elementem naturalnie wpisanym w cały proces przejścia, sytuując ów proces w obszarze koszmaru.

Wyrazistym przykładem tekstu dramatycznego uwypuklającego przerażające aspekty dojrzewania i ukazującego grozę przeżywania inicjacji w dorosłość jest *Pacamambo*, dzieło kanadyjskiego pisarza Wajdiego Mouawada (2000/2011), które stanowi przedmiot analizy w niniejszym artykule. Pragnę podkreślić, że trudno byłoby udowodnić, że pod względem gatunkowym ta sztuka jest horrorem, jeśli w pewnym uproszczeniu przyjąlibyśmy, że „horror ma przede wszystkim przerażać” (Has-Tokarz, 2011, s. 52). Horror jako odmiana gatunkowa stosunkowo rzadko pojawia się w twórczości dramatycznej w ogóle, a już w szczególności w dramaturgii przeznaczonych dla dzieci i młodzieży (co zresztą zasługuje na osobne studium). Bez wątpienia jednak *Pacamambo* poprzez wykorzystanie wybranych elementów poetyki grozy wyraźnie wpisuje się w nurt „literatury strachu” (Papuzińska, 1996, s. 84). Nabiera to szczególnego znaczenia, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że dzieło jest jednocześnie dramatem inicjacyjnym.

Julia, pierwszoplanowa bohaterka utworu, odkrywa tajemnicę istnienia poprzez doświadczenie i poznanie śmierci w czasie samotnego dziewiętnastodniowego czuwania przy rozkładającym się ciele zmarłej babci. Dziewczynka przechodzi przez proces inicjacji w sposób nietypowy dla plemiennych nowicjuszy, których ponowne narodziny odbywały się w ustalonych społecznie ramach symbolicznych zachowań, ale znamienne dla współczesnych bohaterów dramatycznych – nieoczekiwany, przypadkowy, bez przygotowania i bez przyzwolenia społeczności, tj. poprzez przeżycie wspomnianej wcześniej sytuacji granicznej. Jeśli przyjrzymy się strukturze obrzędu przejścia proponowanej przez van Gennepa (1909/2006), a pogłębionej przez Victora Turnera (1969/2010; zob. także Jaskulska, 2013), i aspektem związanym z doświadczaniem siebie w sytuacji granicznej w ujęciu Jaspersa (1938/1978; zob. także Rozmarynowska, 2012) oraz weźmiemy pod uwagę wybrane *differentias specificas* poetyki horroru (Has-Tokarz, 2011), dostrzeżemy pomiędzy nimi wiele

punktów wspólnych, czyniących ze spania „u stóp trupa babci, który był w stanie poważnego rozkładu” (Mouawad, 2000/2011, s. 10), koszmarne rytuały dojrzałościowe bohaterki *Pacamambo*.

Julia wraz ze swoim psem, Grubasem, spędza noc w domu babci i staje się świadkiem jej niespodziewanej śmierci. Choć przebieg wydarzeń poznajemy poprzez retrospektywną rozmowę dziewczynki z psychiatrą, większość z nich zostaje ukazana odbiorcy w sposób bezpośredni. W scenie przedstawiającej umieranie kobiety autor posługuje się „treściami i rekwizytornią, które wzbudzają silne emocje, w tym przerażenie” (Has-Tokarz, 2011, s. 51). Rozpoczyna się ona od didaskaliów, wywołujących wrażenia wizualne², wykorzystane zostają też archetypiczne motywy ciemności i nocy. Czytamy: „Noc. Ciemność. Można ujrzyć starą kobietę śpiącą w łóżku. Księżyc wchodzi przez okno i oświetla pokój” (Mouawad, 2000/2011, s. 11). W tym świetle dostrzec można również śpiącego psa i drzemiącą w fotelu dziewczynkę. Mouawad opisuje także towarzyszące temu obrazowi wrażenie akustyczne – jest to tykanie zegara, które zostaje przerwane wtargnięciem Księżyca do pokoju: „Zegar »tika«, ale nie »taka«. Zatrzymał się” (s. 11). To zatrzymanie jest znamienne dla wszelkich inicjacji – nastaje czas przejściowy. W przytoczonym fragmencie stary, naturalny porządek zostaje zaburzony przez pojawienie się fantastycznej postaci uosobionego Księżyca, którą – jak sugeruje warczenie psa – można identyfikować jako antagonistę. Nowy ład jeszcze się nie ukonstytuował. Szok poznawczy związany z wtargnięciem do świata, który wcześniej rządził się ustalonymi prawami, zjawiska spoza tej rzeczywistości (potwora), a także poetyka ciemności i nocy, to także elementy charakterystyczne dla literatury grozy (Knap, 2008).

Warto zwrócić uwagę również na przestrzeń, w której rozgrywa się akcja – nie jest to teren mistyczny, specjalnie przeznaczony dla obrzędów, ale zwykły dom, pokój pełen „mebli babci” (Mouawad, 2000/2011, s. 11). Has-Tokarz (2011) analizując kategorię przestrzeni grozy, sporo miejsca poświęca domowi jako miejscu, które w horrorze traci swe pozytywne konotacje: „Groza, od której dom w założeniu powinien chronić, ma swe źródło właśnie w nim” (s. 197). Tak jest i w omawianym przypadku: meble w pokoju „zaczynają się ruszać, wznoszą się, zaczynają latać”, a okno samoistnie otwiera się, umożliwiając Księżycowi wprowadzenie staruszki (Mouawad, 2000/2011, s. 13). Wśród ciemności

² Analizując dramat wyłącznie z perspektywy literackiej teorii dramatu, mówiąc zatem o jego warstwie wizualnej, będę odnosić się jedynie do wewnątrztekstowego kształtu spektaklu, to jest do wizji scenicznej opisanej przez autora w didaskaliach. Poszczególne realizacje, sposób adaptacji i interpretacje reżyserskie wymagają innego instrumentarium badawczego i należą do osobnej dziedziny.

rozproszonej tylko bladym księżycowym światłem, wśród unoszących się w powietrzu sprzętów, w domu niedającym schronienia, rodzi się groza. „Boję się” – mówi Maria-Maria, kobieta, po którą przyszedł Księżyc, a Grubas zaczyna skomleć, „próbuję ukryć się pod fotelem, ale fotel unosi się” (s. 12). Intruz żąda od Marii-Marii wydania ostatniego tchnienia. Julia wciąż śpi, jeszcze aktywnie nie uczestniczy w akcji, nie jest świadoma tego, co się dzieje. Są to zatem zabiegi lękotwórcze skierowane w stronę odbiorców. To oni, będąc naoczniymi świadkami wydarzeń, mają odczuwać przerażenie, gdyż jak mówi antagonistą: „Wszyscy się boją, gdy znajdują się twarzą w twarz z Księżycem” (s. 12).

Tuż przed śmiercią starsza kobieta wyrывa dziewczynkę ze snu. Ma to wymiar symboliczny: wszystko, co wydarzy się później, będzie nosić znamiona przebudzenia duchowego. Maria-Maria, tak jak przedstawiciele starszyny w inicjacjach plemiennych, wzywa będące pod jej opieką dziecko do inicjacji, mówiąc: „Musisz być teraz duża, Julio” (s. 15). Inicjacja dziewczynki rozpoczyna się zatem, jak każda inicjacja dojrzałościowa, „aktem przerwania” (Eliade, 1959/1997, s. 18). Związane z fazą preliminalną wyłączenie, czyli pozbawienie statusu, odłączenie nowicjusza od dotychczasowej grupy, w czasie obrzędu inicjacji odbywa się zazwyczaj symbolicznie poprzez czasowe fizyczne oddzielenie od matki lub jakiś rodzaj oznaczenia – rytualne okaleczenie, obcięcie włosów czy założenie specjalnego ubioru. W przypadku doświadczenia sytuacji granicznej również mamy do czynienia z wyłączeniem, jednak traci ono wymiar symboliczny i staje się autentycznym doświadczeniem jednostki. Tak też jest w przypadku Julii. Dziewczynka spędza z umarłą babcią całą noc, a kiedy wstaje dzień i słońce rzuca światło na martwe oblicze kobiety, młoda bohaterka decyduje się zawlec ciało do piwnicy i dalej czuwać przy nim w ciemnościach. Zanim zostaje odnaleziona, mija dziewiętnaście dni, podczas których nie kontaktuje się ze światem i właściwie nie opuszcza swojego stanowiska. Oczekuje wtedy na spotkanie śmierci. Jak nowicjusz jest zatem izolowana, wyłączona, odseparowana od rodziców i innych ludzi. Ponadto sama siebie swoiście oznacza: „Od kiedy babcia umarła – mówi – zdecydowałam, że nie mam już tego samego koloru skóry” (Mouawad, 2000/2011, s. 23). W innym miejscu dodaje: „A pod bielą mojej białej skóry ujrzałam czarną skórę gniewu. Moja skóra stała się nagle czarna jak otchłań” (s. 27)³. Zarówno inicjacja, jak i sytuacja

³ Charakter tego oznaczenia jest także antyrasistowskim manifestem Julii, symbolizuje jej niezgodę na zło, w definicji którego mieści się zarówno śmierć, jak i nieludzkie traktowanie człowieka, np. ze względu na jego pochodzenie. Autor w posłowie sztuki deklaruje, że bunt i złość Julii były inspirowane wojną w Libanie (Mouawad, 2000/2011, s. 50). Wydaje mi się to jednak wątkiem pobocznym i wymagającym osobnej analizy.

graniczna wiąże się z dezintegracją tego, co znane. Inicjacja to rozpad porządku świata i rządzących nim reguł, przejście spod opieki matki pod kuratelę ojca, wygaśnięcie wcześniejszych praw czy obowiązków. Doświadczenie graniczne zaś może stać się przyczyną zwątpienia w istnienie dobra i podważać poczucie własnej sprawczości. Z jednej strony więc rzeczywistość Julii zmienia się, gdyż babcia, dotąd stale obecna, odchodzi na zawsze, z drugiej – rzeczy do tej pory istotne tracą na wartości. Zabawa okazuje się niemożliwa. Zostaje zaburzone bezpieczeństwo istnienia, pojawia się poczucie bezradności. Julia mówi do psa: „A jutro będzie bez znaczenia, bo jutro możesz umrzeć [...]. A jeśli to ja umrę, jeśli jutro umrę, jeśli jutro księżyc wejdzie przez okno i mi powie: do góry, Julio, wstań. Twoja kolej by przejść przez okno – co byś zrobił, co? Możesz mi powiedzieć? Nic byś nie zrobił” (Mouawad, 2000/2011, s. 19).

Rozpada się więc cały dotychczasowy świat Julii, co znajduje symboliczne odzwierciedlenie we wzmagającym atmosferę grozy wizerunku rozkładu martwego ciała, w opisach przykrych doznań olfaktorycznych towarzyszących gniciu, we fragmentach dotyczących wręcz zobrazowanych obrzydliwości. Są to znów elementy zaczerpnięte z rekwizytorni horroru, który „admiraże ponad wszystko ikonografię śmierci, choroby, dematerializacji, biologicznego rozkładu, zarazy itp.” (Has-Tokarz, 2011, s. 223). Julia uwspólnia z odbiorcą swoje doświadczenia poprzez dokładny opis wyglądu martwego ciała. Nazywa je bez ogródek trupem, określa jego pozycję, sugerującą, że w istocie Maria-Maria wcale nie siłowała się z Księżycem ani nie przechodziła przez okno. Metaforykę umierania zastępuje bezwzględny naturalizm śmierci. „Spójrz” – mówi Julia do psa. „Spójrz na Marię-Marię. Już się nie rusza. Nie oddycha. Już nie mówi. Zobacz, z czym zostajemy. Zobacz, co dostaliśmy: trupa na plecach” (Mouawad, 2000/2011, s. 20). Dziewczynka podkreśla przedmiotowość zmarłej osoby: „Duża rzecz, jak duży kostium [...]. Maria-Maria odeszła z duszą pod pachą. Naga, naprawdę naga, bo nie zabrała kostiumu. Jej jedyny i prawdziwy kostium zostawiła nam” (s. 20). Julia musi się uporać z jego obecnością zupełnie niemetaforycznie: „A potem zaczęłam ciągnąć Marię-Marię na kocu aż na klatkę schodową i zjechałam windą, bo schodami nie dałabym rady, była za ciężka” (s. 33).

W tekst sztuki wpisane jest założenie o rzeczywistym, fizycznym istnieniu martwego ciała – istnieniu dostępnym percepcji odbiorcy nie tylko poprzez poznanie opisu. Świadczą o tym i słowa dziewczynki, i didaskalia, niepozostawiające wątpliwości co do dosłownej obecności szczątków w wizualnej warstwie utworu. Mouawad (2000/2011) pisze wprost: „Jej trup leży na łóżku” (s. 28). Owo ciało staje się także przedmiotem zabiegów wykonywanych przez Julię, takich jak robienie makijażu czy zamykanie oczu. W sztuce nie brak też odniesień do biologicznych procesów rozkładu – bohaterka wyznaje psychiatrze, że

„Maria-Maria z dnia na dzień zaczynała cuchnąć coraz bardziej” (s. 35); dowiadujemy się, że „stawała się coraz brzydsza i brzydsza” (s. 39). Ekspozycja fetoru gnijącego ciała, narastającego wraz z przebiegiem akcji do stanu, w którym „był tylko smród, a potem jeszcze ciemność” (s. 39), ma wywołać w odbiorcy poczucie niesmaku, wstrętu, obrzydzenia, a więc wszystkiego, co składa się na groźbę rozkładu i wywołuje lęk przed śmiercią: „Zgroza, jaką śmierć w nas budzi, jest najsilniejszą ludzką reakcją nie tylko dlatego, że śmierć człowieka unicestwia, ale też dlatego, że wiąże się ze zgnilizną, z wydaniem martwego ciała na pastwę fermentacji” (Bataille, 1999; za: Has-Tokarz, 2011, s. 224).

Konsekwencją odejścia od tego, co znane, jest znalezienie się poza normą. Turner (1982/2005) zaznacza, że w fazie liminalnej jednostki znajdują się „poza normatywną strukturą społeczną” (s. 11), podobnie „w sytuacjach granicznych normy znane z codziennego doświadczenia przestają służyć człowiekowi za regulatory postępowania” (Rozmarynowska, 2012, s. 168). Należy zatem wypracować nowe zasady i rozwiązania. Julia podejmuje więc działanie, będące zupełnie poza normą społecznych zachowań, a nawet poza potocznie rozumianą normalnością. Ukryta z martwą babcią w piwnicy, maluje jej twarz i perfumami stara się stłumić zapach rozkładu. W ten sposób chce nabrać śmierć, że życie jeszcze nie odeszło, i zmusić ją do ponownych odwiedzin, a następnie do wytłumaczenia się ze swoich czynów. W rozmowie z psychiatrą, podczas której poznajemy Julię i – retrospektywnie – wydarzenia z czasu jej niezwyklego czuwania przy zmarłej, lekarz mówi wprost: „Zgadzasz się, że to, co zrobiłaś, nie jest normalne? Że takich rzeczy się nie robi?”, a na pytanie dziewczynki, dlaczego tak się nie robi, odpowiada: „Bo umarli, to umarli, a żyjący, to żyjący. Ten, kto żyje z umarłym, nie jest normalny” (Mouawad, 2000/2011, s. 38). Poza normą jest także przestrzeń, w której przebywa bohaterka. Są to podkreślające atmosferę niepokoju ciemne i klaustrofobiczne podziemia budynku.

Osamotnienie jednostki to kolejna wspólna cecha inicjacji, granicznego przeżycia i horroru. Rozmarynowska (2012) pisze, że w sytuacji granicznej „człowiek jest sam, ponieważ nikt nie może go zastąpić w jego decyzji. Odpowiedzialność ciąży jedynie na nim i z nikim nie może jej dzielić” (s. 175). Podobnie osamotnieni są członkowie *communitas*, Turner (1982/2005) podkreśla, że choć pozornie są razem, łączy ich jedynie to, że wszyscy biorą udział w rytuale – jednak dorosłość każdy z nich musi osiągnąć sam. Julia także, mimo obecności psa, którego szczekania „i tak nie rozumie” (Mouawad, 2000/2011, s. 19), musi sama dokonać wewnętrznej przemiany. Jest to rzecz, której się nie da uwspólnić: „Nikt nie umie sobie wyobrazić, co się stało w moim sercu, w mojej głowie. Przede wszystkim w mojej głowie. Nikt nic nie wie” – zaznacza dziewczynka na samym początku sztuki (s. 7). Samotność to również element

wywołujący strach, w horrorze bohater samotnie mierzy się z niebezpieczeństwem, a jego lęk wzmożony jest tym, że nie ma go kto ukoić.

Typowe dla inicjacji jest poddawanie nowicjuszy różnym próbom, którym muszą sprostać, aby udowodnić gotowość na zmianę, bycie godnym poznania tego, co tajemne. Julia pragnie dowieść, że jest mocniejsza od śmierci oraz ma dość siły, aby stawić jej czoła i pokonać strach. Podczas rozmowy z psychiatrą dziewczynka wspomina pierwszy poranek po wizycie Księżyca: „No i przez okno wpadło światło [...]. I nagle wszędzie było słońce. A jeszcze więcej go było na twarzy Marii-Marii. Rozjaśniło ją bezlitośnie. Do zieleni, do chłodu i samotności. Miała tylko słońce na twarzy. To była Śmierć, która chciała mnie przestraszyć” (Mouawad, 2000/2011, s. 33). Wszystkie działania Julii – ukrycie się w piwnicy, malowanie coraz bledszej twarzy i perfumowanie ciała kobiety, kiedy woń rozkładu staje się trudna do zniesienia – są próbą odparcia strachu. „Ona myśli, że nas tym przestraszy” – mówi bohaterka do psa, ale za chwilę stwierdza: „Śmierć nas nie dosięgnie [...]. Jesteśmy silniejsi od niej” (s. 35). „Gdybym mogła, powiedziałabym, jej, że jest bardzo odważna” (s. 42) – komentuje słyszana tylko przez widza, zauważana tylko przez odbiorcę martwa Maria-Maria. Ostateczna próba odwagi przychodzi jednak wtedy, gdy Julia decyduje się zrobić jedyną rzecz, której naprawdę się bała – zamknąć dotąd otwarte oczy babci i tym samym na zawsze się z nią pożegnać. Tuż po tym Śmierć we własnej osobie przychodzi objawić dziewczynce wiedzę tajemną, prawdę, którą Eliade (1959/1997) nazywa „konceptją świata”. Próba kończy się zwycięstwem Julii, która udowadnia, że jest godna dostąpienia tajemnicy istnienia. W czasie rozmowy ze Śmiercią zostaje ustalony nowy porządek: „Jeśli zgadzasz się na narodziny, to zgadzasz się i na śmierć. Takie są reguły tej gry” (Mouawad, 2000/2011, s. 47).

W sytuacjach granicznych próbie zostają poddane wyznawane wartości, spośród których ocaleją tylko niektóre; często tego testu nie przechodzą poglądy i przekonania „uznawane dotąd za oczywiste” (Rozmarynowska, 2011, s. 168). W przypadku Julii wśród nich znalazło się zaufanie do struktur społecznych. Zapytana, dlaczego w momencie śmierci babci nie zadzwoniła na policję, tylko czekała na niemożliwe spotkanie ze śmiercią, odpowiada: „[...] jeśli pan nie wierzy w spotkanie śmierci, to ja tym bardziej nie wierzę w pomoc policjanta w takim momencie” (Mouawad, 2000/2011, s. 26). Będąc w stanie zawieszenia, kryzysu egzystencji, pomiędzy dwoma biegunami, jakimi są życie i śmierć, Julia wiedziała, że nie może oczekiwać pomocy ani zrozumienia ze strony społeczności, której częścią już nie była. Wartością, która zwycięsko przechodzi tu przez próbę, okazuje się natomiast samo życie. W dramacie uosabia je pies, Grubas, który tkwi w piwnicy razem z dziewczynką. Bohaterka mówi: „Myślę, że bez mojego psa

i ja bym umarła. Ale on był ze mną [...], był żywy. Zасыpiałam z głową na nim, żeby słyszeć bicie jego serca. Mówiłam do siebie »życie«» (s. 40). To właśnie uznanie życia za wartość nadrzędną, sprawdzoną w próbie, pozwoliło Julii bez buntu przyjąć regułę zaproponowaną przez Śmierć.

Porządek egzystencjalny zmienia się zarówno w wyniku przeżycia przez jednostkę sytuacji granicznej, jak i przejścia rytuału adolescencyjnego. W ostatniej fazie inicjacji następuje włączenie do nowej grupy i zmiana statusu społecznego. Julia także wraca do społeczeństwa, jednak nie w chwili odnalezienia jej przez służby, ale kiedy po okresie milczenia decyduje się otworzyć przed psychiatrą i podzielić doświadczeniem wykraczającym poza empirię dziecka – wiedzą, której psychiatra nie śmie zakwestionować. W przypadku przeżycia granicznego zmiana egzystencjalna nie musi mieć wymiaru społecznego, ale dotyczy indywidualnych przeżyć jednostki, nowy staje się nie status, a samo-poznanie: „Wiedza o tym, jaki człowiek jest, dotąd niedostępna, często dopiero wtedy się odsłania” (Rozmarynowska, 2011, s. 176). „Dzisiaj wiem – mówi psychiatrze Julia – że jest ziemia, która nazywa się Pacamambo” (Mouawad, 2000/2011, s. 48). Tytułowa fantastyczna kraina, w której nie ma zła, staje się metaforą wiedzy życiowej, dojrzałości i pełni człowieczeństwa, będących teraz udziałem Julii, a niedostępnych dla wszystkich, którzy nie poznali śmierci.

Pacamambo to sztuka łącząca elementy dramatu inicjacyjnego oraz horroru. Autor, operując „czynnikami lękotwórczymi” (Has-Tokarz, 2011, s. 49), tworzy atmosferę grozy, która służyć może pogłębieniu refleksji egzystencjalnych, a tym samym mieć walory terapeutyczne (Urbańczyk, 2014). Odbiorca nie tylko przyswaja nowe schematy poznawcze poprzez towarzyszenie głównej bohaterce na drodze inicjacyjnej w charakterze świadka, lecz także wskutek przeżycia strachu (wywołanego takimi zabiegami lękotwórczymi jak ukazanie martwego ciała czy uosobionej śmierci) oswoić może własny lęk przed śmiercią, bowiem „nadanie abstrakcyjnemu lękowi konkretnych kształtów jest spowodowaniem go do kategorii strachu i umożliwia w interpretacji psychologicznej przewyciężenie go” (Gemra, 2001, s. 189). Odwołanie się do archetypicznych, pierwotnych lęków, do prawideł rządzących ludzką psychiką oraz poruszanie trudnych problemów i zastosowanie motywów wanitatywnych sytuuje tekst Mouawada w trzeciej⁴, proponowanej przez Joannę Papuzińską (1996), kate-

⁴ Papuzińska (1996) dokonuje typologii utworów grozy dla dzieci: do pierwszej grupy zalicza te dzieła, w których strach zostaje skompromitowany, ośmieszony; do drugiej, te, których celem jest doświadczenie strachu i jest on główną emocją przeżywaną przez bohatera utworu i czytelnika; trzecią grupę stanowią teksty „trudnych tematów”, oswajające lub analizujące archetypiczne lęki, np. lęk przed śmiercią (s. 84).

gorii „literatury strachu” dla dzieci, a więc na antypodach wciąż popularnego trendu w literaturze dziecięcej – zabawy ze strachem i jego kompromitacji. Przede wszystkim jednak ten tekst jest symbolicznym i sugestywnym obrazem grozy dojrzewania poprzez przeżywanie doświadczeń, które przynoszą wiedzę egzystencjalną, gdy tragizmu inicjacji nie łagodzą tradycyjnie pojęte rytuały i przygotowania.

Bibliografia

- Baluch, A. (1998). Powieść inicjacyjna (na przykładzie wybranych utworów). W: *Czyta, nie czyta... (o dziecku literackim)* (s. 91–99). Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne.
- Bucholc, G. (2013). Pełnoprawny widz. *Teatr*, 12. Pobrane z: http://www.teatr-pismo.pl/przegląd/662/pelnoprawny_widz/.
- Czyżak, A. (2003). Modele inicjacji. Wobec wspólnoty – przeciw wspólnotcie. W: W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna* (s. 341–351). Toruń: Dom Wydawniczy Duet.
- Eliade, M. (1997). *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne* (K. Kocjan, tłum.). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 1959).
- Gemra, A. (2001). Doświadczenia grozy. Kilka słów o horrorze. *Prace Literackie*, 39, 183–194.
- Gromadzka, B. (2016). O potrzebie mitu. W *beczce chowany* Roberta Jarosza w odbiorze gimnazjalistów. W: M. Wiśniewska, M. Wróblewski (red.), *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży* (s. 41–52). Toruń: WN UMK.
- Has-Tokarz, A. (2011). *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Illg, J. (1983). Konstrukcja postaci w powieściach inicjacyjnych Tadeusza Micińskiego. *Pamiętnik Literacki*, 74(3), 101–117.
- Jaskulska, S. (2013). „Rytuał przejścia” jako kategoria analityczna. Przyczynek do dyskusji nad badaniem rytualnego oblicza rzeczywistości szkolnej. *Studia Edukacyjne*, 26, 79–97.
- Jaskulska, S. (2016). Współczesne rytuały przejścia z dzieciństwa do dorosłości: baśń o Śpiącej Królewnie. W: A. Grabowska, M. Zaorska (red.), *Bajka, baśń, legenda i mit w naukowych opracowaniach* (s. 45–56). Olsztyn: Katedra UNESCO UWM.
- Jaspers, K. (1978). Sytuacje graniczne (M. Skwieciński, tłum.). W: R. Rudziński, *Jaspers* (s. 220–254). Warszawa: Wiedza Powszechna. (wyd. oryg. 1938).
- Jarosz, R. (2006). W *beczce chowany*. *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*, 22, 197–250.
- Karasińska, M. (2007). Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu. W: M. Karasińska, G. Leszczyński (red.), *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury. Tom 2. Świat w teatrze* (s. 32–49). Poznań: Centrum Sztuki Dziecka.

- Knap, J. (2008). Niesamowitość i groza w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans badawczy). *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, 8, 44–55.
- Koryś, I., Michalak, D., Zasacka, Z., Chymkowski, R. (2018). *Stan czytelnictwa w Polsce w 2017 roku*. Warszawa: BN. Pobrane z: <https://www.bn.org.pl/download/document/1535441771.pdf>.
- Kowalska, J. (1999). Obrzędy przejścia w rzeczywistości końca XX wieku. Wprowadzenie. *Etnografia Polska*, 43(1–2), 21–35.
- Leszczyński, G. (2006a). Baśń: rytuał przejścia (*rite de passage*). W: G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni. Tom 2. W poszukiwaniu straconego królestwa* (s. 41–68). Poznań: Centrum Sztuki Dziecka.
- Leszczyński, G. (2006b). *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku. Wybrane problemy*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW.
- Molicka, M. (2006). Psychologiczne aspekty aksjologii baśni. W: G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni. Tom 2. W poszukiwaniu straconego królestwa* (s. 110–122). Poznań: Centrum Sztuki Dziecka.
- Mouawad, W. (2011). Pacamambo (K. Skorupski, tłum.). *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*, 31, 11–49. (wyd. oryg. 2000).
- Papuzińska, J. (1996). Atelier strachu. W: *Dziecko w świecie emocji literackich* (s. 74–88). Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- Propp, W. (2011). Morfologia bajki magicznej (P. Rojek, tłum.). Kraków: Nomos. (wyd. oryg. 1928).
- Prześluga, M. (2011). Stopklatka. *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*, 32, 221–241.
- Rozmarynowska, K. (2012). Sytuacja graniczna jako moment doświadczenia siebie w ujęciu Karla Jaspersa. *Studia Philosophiae Christianae*, 48(3), 165–183.
- Turner, V. (2005). Od rytuału do teatru. Powaga zabawy (M. Dziekan, J. Dziekan, tłum.). Warszawa: Volumen. (wyd. oryg. 1982).
- Turner, V. (2010). Proces rytualny. Struktura i antystruktura (E. Dżurak, tłum., J. Tokarska-Bakir, wstęp). Warszawa: PIW. (wyd. oryg. 1969).
- Urbańczyk, L. (2014). Horror dla dzieci – korzyści i zagrożenia. *Prace literaturoznawcze*, 2, 195–206.
- van Gennep, A. (2006). *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii* (B. Biały, tłum.). Warszawa: PIW. (wyd. oryg. 1909).

Horror i troska. Narracje antropocenu dla dzieci na przykładzie *Miasta Złotej* Daniela Chmielewskiego i Magdy Rucińskiej

Abstrakt:

Autorka artykułu, interpretując książkę *Miasto Złotej* Daniela Chmielewskiego i Magdy Rucińskiej (2018), nazwaną przez twórców horrorem urbanistycznym, podejmuje próbę rozszerzenia tej kategorii o cechy horroru ekologicznego. Odwołując się do koncepcji antropocenu, humanistyki ekologicznej oraz ekokrytyki, stara się ustalić, na ile postulaty sformułowane przez te idee realizowane są w interpretowanym tekście. Okazuje się, że ich obecność nie tylko w interesujący sposób modyfikuje wyznaczniki gatunkowe horroru, ale przede wszystkim czyni z analizowanej książki minitraktat o wychowaniu do wspólnoty.

Słowa kluczowe:

antropocen, Daniel Chmielewski, horror ekologiczny, horror urbanistyczny, humanistyka ekologiczna, ekokrytyka, Magda Rucińska, *Miasto Złotej*, scenariusze przyszłości

Horror and Concern: Anthropocene Narratives for Children on the Example of *Miasto Złotej* by Daniel Chmielewski and Magda Rucińska

Abstract:

The article presents an interpretation of the book by Daniel Chmielewski and Magda Rucińska, *Miasto Złotej* [Inner City] (2018), classified by the authors as an urban horror story. The author of the paper attempts to expand this category with elements of the eco-horror genre. The study is supplemented by the concept of Anthropocene, as well as an approach that integrates ecological humanities and ecocriticism. It is aimed to determine to what extent the postulates related to those

* Małgorzata Wójcik-Dudek – dr hab., pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze obejmują dydaktykę literatury oraz literaturę dla dzieci i młodzieży. Kontakt: malgorzata.wojcik-dudek@us.edu.pl.

notions are implemented in the analysed book. The author of the article proves that not only does their presence modify generic conventions of horror, but most of all it transforms the book into a small treaty on community education.

Key words:

Anthropocene, Daniel Chmielewski, eco-horror story, urban horror story, ecological humanities, ecocriticism, Magda Rucińska, *Miasto Złotej*, scenarios for the future

Anita Has-Tokarz (2010), autorka fundamentalnej pracy poświęconej estetyce horroru, przekonuje, że sam termin „horror” został zaczerpnięty z języka angielskiego dla „sygnowania zjawisk filmowych i literackich posługujących się treściami i rekwizytornią, które wzbudzają silne emocje, w tym przerażenie” (s. 50). Badaczka, uszczegóławiając definicję, rozbudowuje przede wszystkim dwa jej elementy, tj. treść oraz rekwizytornię, proponując następujące rozumienie pojęcia:

[...] horror jest formułą artystyczną uwarunkowaną zindywidualizowanym czynnikiem estetycznym doznawania grozy, którego realizacja dokonuje się poprzez zastosowanie – na poziomie tekstu – określonych motywów, stylistyczno-językowych środków narracyjnych, efektów dramaturgicznych (suspens, stopniowanie potencjału napięcia fabularnego) oraz kompozycyjnych (ambiwalentna struktura świata przedstawionego) podporządkowanych ewokacji atmosfery lęku i grozy u odbiorcy (s. 50).

Katarzyna Slany (2016) w znakomitej książce *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, powołując się na powyższe ustalenia, dokonuje szczegółowej egzegezy grozy w baśniach magicznych, folklorze dziecięcym oraz literaturze dla niedorośliwych. Uzupełnianie prowadzonych przez nią badań byłoby zadaniem karkołomnym, choć warto podjąć próbę włączenia w obszar rozpoznany przez badaczkę zagadnień związanych z szeroko dziś dyskutowaną ideą antropocenu, który, jak się wydaje, może generować teksty literackie z jednej strony spełniające kryteria estetyczne horroru, a z drugiej – dzięki podejmowanej problematyce – otwierające dyskusję nad istotnymi problemami współczesności. Mimo że dość łatwo dziś można wyobrazić sobie horror o tematyce ekologicznej, to czytelnikowi bliższe wydają się jednak tego typu narracje realizowane przez literaturę *science fiction*, w której temat katastrofy ekologicznej bywa na tyle mocno eksploatowany, że doczekał się już wyodrębnienia swoistej ekotopiki. To jednak nie wszystko. Eric M. Conway, współautor głośnej książki *Upadek cywilizacji zachodniej. Spojrzenie z przyszłości* (Oreskes,

Conway, 2014/2017), przekonuje, że dla literatury *science fiction* zaangażowanej w ekologiczne narracje punktem odniesienia są badania naukowe, więcej – ona sama ma na nie wpływ. Przykładem tego typu relacji jest właśnie wspomniana publikacja, będąca na tyle ważną narracją *science fiction*, znakomicie udokumentowaną danymi na temat klimatu oraz polityki klimatycznej, że spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem naukowców, doceniających jej alarmistyczną rolę (Popkiewicz, Kardaś, Malinowski, 2019). Conway argumentuje, że:

Fantastyka naukowa już od kilku dekad zgłębia kwestię zmiany klimatycznej i zakłóceń klimatu. Pierwszym autorem, o którym wiem, że poważnie przyglądał się relacji ekosystemów i ludzkiej aktywności, był Frank Herbert. Jego wydana w 1965 roku *Diuna* stanowiła fascynujące studium tego, w jaki sposób ekosystem jednej planety wpłynął na całe imperium galaktyczne. Najbardziej jednak wpłynęły na nas dwie trylogie Kima Stanleya Robinsona – *Trylogia Marsjańska* oraz *Trylogia Zmiany Klimatycznej* [...]. Obie te opowieści są skomplikowane, ale podstawowa narracja *Trylogii Marsjańskiej* dotyczy konfliktu o to, jak zmieniać klimat Marsa, aby możliwe stało się zamieszkiwanie na tej planecie [...]. *Trylogia Zmiany Klimatycznej* została napisana w sposób realistyczny – niektórzy mogą w ogóle nie uznać jej za fantastykę naukową, gdyż została ona ściśle oparta na ustaleniach naukowych, podobnie jak nasza opowieść (Orseskes, Conway, 2014/2017, s. 125–126).

Włączenie do dyskursu o antropocenie gatunków należących do literatury popularnej wydaje się czymś tak samo naturalnym, jak stosowanie współczesnych metodologii wobec kanonicznych już tekstów. O ile więc eksperyment genologiczny wyrasta z potrzeby poszukiwań nowych narracji, a jednocześnie uwrażliwiania czytelników na zmiany, jakie zaszły i zachodzą w środowisku, o tyle poszukiwania metodologiczne reprezentowane np. przez humanistykę ekologiczną¹ (Domańska, 2013) czy ekokrytykę mają nie tyle zmienić kanoniczne sposoby interpretacji znanych dzieł, ile w ogóle uczulić na dotychczasowe sposoby ich odczytywania, podporządkowane wyłącznie antropocentrycz-

¹ Biorąc pod uwagę rozstrzygnięcie zaproponowane przez Ewę Domańską (2013), w artykule będę posługiwać się przede wszystkim terminem „humanistyka ekologiczna” [*ecological humanities*], choć jest on często stosowany wymiennie z pojęciem humanistyki środowiskowej [*environmental humanities*] lub humanistyki zrównoważonej [*sustainable humanities*]. Domańska przekonuje, że tego rodzaju działanie prowadzi do fałszywej synonimii znoszącej różnicę między tymi terminami. Badaczka przypomina, że humanistyka środowiskowa jest związana z ruchami ochrony środowiska, podczas gdy „ekologizm jest pojęciem znacznie szerszym i dotyczy nie tylko specyficznej idei wiedzy/nauki, jej uprawiania i sposobu poznania, lecz także zmiany świadomości” (s. 14).

nemu oglądowi świata. Pomijając spory badaczy dotyczące wykonalności tego zadania, warto odnotować prawdziwy wysyp książek proponujących nowy tryb lektury².

Tym samym paradoksalny wydaje się fakt, że perspektywa nieantropocentryczna zdominowała badania kultury antropocenu, który jest pojęciem dość nowym, choć, jak twierdzą badacze, opisuje okres od opatentowania silnika parowego przez Jamesa Watta w 1784 roku po współczesność (Bińczyk, 2018, s. 11). Warto przypomnieć, że dopiero w 2000 roku amerykański biolog Eugene F. Stoermer oraz holenderski badacz atmosfery Paul J. Crutzen zaproponowali, aby współczesną epokę geologiczną nazwać antropocenem, co oznacza „epokę człowieka” (Bińczyk, 2018, s. 11). Według zwolenników tego pojęcia aktywność człowieka (m.in. urbanizacja świata, eksploatacja paliw kopalnych, zanieczyszczenie środowiska, emisje gazów cieplarnianych) obecnie jest tak silna, że staje się najpoważniejszym czynnikiem przeobrażającym Ziemię. Nie dziwi więc fakt, że antropocen „coraz bardziej organizuje współczesną wyobraźnię i pobudza do działania” (Bendyk, 2015, s. 28), kreując dwie sprzeczne opowieści: optymistyczną (zatrzymanie zmian na Ziemi jest możliwe, tak jak możliwe jest przekonanie naszej świadomości, koncentrującej się na myśleniu oraz działaniu prośrodowiskowym) oraz pesymistyczną (katastrofa polegająca na zniknięciu natury, zarówno w sensie symbolicznym rozumianym jako wyrugowanie jej ze społecznej wyobraźni, jak i fizycznym, będącym efektem nadmiernej eksploatacji przyrody). Antropocen uruchamia na tyle ważne

² Warto wymienić choć kilka: *Pisarze w zwierzyńcu* (Abramowska, 2010), *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* (Barcz, Dąbrowska, 2014), *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu* (Barcz, Łagodzka, 2015), *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze* (Barcz, 2016), *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Fiedorczyk, 2015), „Dlaczego gęsi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Krupiński, 2016), *Jedną przyrodę czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji* (Tabaszewska, 2010), *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)* (Jarzyna, 2019). Literatura dla niedorośliwych doczekała się również tego typu opracowań, choć pewnie to dopiero początek badań: *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (Mik, Pokora, Skowera, 2016), *Doktor Dolittle i jego zwierzęta — lektura ekokrytyczna* (Mytych-Forajter, 2015), „Tę książkę wymyślił pies”. Ferdynand Wspaniały Ludwika Jerzego Kerna jako lektura ekokrytyczna (Gralewicz-Wolny, 2015), *Zwierzęta i ich dzieci – poznanie, empatia, etyka. Perspektywa ekokrytyczna w literaturze dla dzieci i młodzieży* (Rąbkowska, 2017). Cieszy fakt, że badacze zdołali dostrzec wagę ekokrytycznych badań nad antropocenem, wskazując przy tym pilną potrzebę ich transmisji do dydaktyki szkolnej. Pierwszą tego rodzaju propozycją jest książka *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich* pod redakcją Przemysława Czaplińskiego, Joanny B. Bednarek oraz Dawida Gostyńskiego (2017).

i spektakularne tematy, że trudno nie zgodzić się z Brunonem Latourem (2014), który podczas wykładu dla Amerykańskiego Towarzystwa Antropologicznego przekonywał, iż idea „epoki człowieka” jest przede wszystkim wspaniałym podarunkiem badaczy nauk ścisłych dla humanistów. Nie powinniśmy jednak zapominać, że próby rozbicia antropologicznego paradygmatu były podejmowane dużo wcześniej przez wewnątrznie niejednorodną posthumanistykę. To, co jednak różnicuje badania nad antropoceniem od wcześniejszych koncepcji odchodzenia od idei antropocentryzmu, to paradoksalnie powrót do człowieka, ale na zupełnie innych zasadach. Otóż antropocen generuje jedno, główne pytanie. Mianowicie pyta o zakres ludzkiej sprawczości i odpowiedzialności za kształt współczesnego świata, nie tylko Ziemi, ale w ogóle systemów planetarnych. Tym samym, jak wykazał Latour, „w fundamentalny sposób wpływa to na podniesienie prestiżu nauk humanistycznych, ekofilozofii i etyki środowiskowej, a także prestiżu samej debaty na temat antropocenu” (za: Bińczyk, 2018, s. 28).

Do badania narracji o antropocenie z pewnością przydatne będzie ekokrytyczne instrumentarium zaangażowane w „wyjaśnienie genezy i charakteru ludzkich praktyk decydujących o sytuacji środowiska oraz poszukiwanie sposobów korygowania tej sytuacji” (Czapliński, 2017, s. 182). Tym samym ekokrytyka bierze na siebie odpowiedzialność opisu nie tylko zmian w relacjach między światem ludzkim i pozaludzkim, ale także tworzenia scenariuszy wychodzenia ze środowiskowego kryzysu. Jak pisze Przemysław Czapliński, ekokrytyka czerpie inspiracje z wielu metodologii (dekonstrukcja, badania kulturowe, badania postkolonialne, feminizm), a preferowana przez nią analiza dzieła literackiego uwzględnia następujące pytania:

[...] 1) jak w badanym tekście przedstawia się różnica kultura-natura i jakie pociąga za sobą konsekwencje w obrębie świata przedstawionego? 2) z jakich tradycji (religijnych, filozoficznych, politycznych, naukowych) podział się wywodzi? 3) jakie praktyki materialne w świecie pozatekstowym dane dzieło wspiera? 4) jak można zmienić wynikające z tekstu wyobrażenia o naturze i odpowiadające temu praktyki? (s. 183).

To, co wydaje się szczególnie istotne w ekokrytycznym oglądzie i zarazem w humanistycie ekologicznej, skoro ta ostatnia ma wypracować plan przeciwdziałania zmianom wywoływanym przez człowieka, to oczywiście nacisk położony na wychowanie, przygotowujące kolejne pokolenie do tego, aby nie tylko umiało funkcjonować w nowym, odmiennym od naszego świecie, ale przede wszystkim było zdolne do pokonywania ograniczeń uniemożliwiających ratowanie środowiska. Jeżeli kryzys ekologiczny jest zarazem kryzysem ludzkiej

cywilizacji, konieczne wydaje się wypracowanie nowej formuły kultury. Z poszukiwań takiego „wzorca” rodzi się koncepcja kultury ekologicznej, której główne przesłania można sprowadzić do czterech podstawowych cech. Ma być to kultura: „przyjazna Ziemi i przyrodzie; bazująca na wizji prometejskiej, a nie faustycznej; duchowa w sensie kosmicznym; partycypująca w sensie głębokiego zrozumienia, że w czym partycypuję, tym się staję” (Skolimowski, 2003, s. 197). Powyższe wyznaczniki z pewnością mogą stać się punktami orientacyjnymi dla osób odpowiedzialnych za edukację oraz podstawy programowe³, choć jak się zdaje, to właśnie literatura, a nie szkoła, szybciej i chętniej reaguje na humanistyczny apel o konieczne zmiany w zakresie myślenia o środowisku. Miażdżącą diagnozę edukacji w tym zakresie przynosi klasyczna już dziś książka *Umysł i przyroda. Jedność konieczna* Gregory’ego Batesona (1979/1996), w której znany antropolog przekonuje:

Dlaczego szkoły prawie niczego nie uczą o wzorcu, który łączy? Czyżby nauczyciele wiedzieli, że niosą pocałunek śmierci, który obróci w nijakość wszystko, czego dotkną, i dlatego mądrze nie chcą tykać ani nauczać niczego, co jest naprawdę ważne w życiu? [...] Jakiż to wzorzec łączy kraba z homarem i storczyk z pierwiosnkami, a całą tę czwórkę z nami? A ciebie ze mną? I wszystkich nas sześcioro z amebą z jednej strony, a z zamkniętym w sobie schizofrenikiem – z drugiej? [...] Jak zbudowana jest ta całość? (s. 19).

O ile na wypracowanie edukacyjnej refleksji o wszystkim jako całości z pewnością trzeba jeszcze będzie poczekać, o tyle literatura dla niedorosłych podejmuje w tym kierunku dość widoczne działania. Szczególnie ostatnio na półkach księgarskich można znaleźć wiele tytułów odpowiadających na alarmistyczne doniesienia zarówno ekologów, jak i humanistów⁴. Tego typu ekoliteratura najczęściej sprowadza się do atrakcyjnie wydanych przewodników oraz poradników, a rzadziej – fabularyzowanych opowieści. W zasadzie większość tytułów ma charakter edukacyjny, a celem autorów jest po prostu opisanie konkretnego zjawiska (np. ginących gatunków fauny i flory, zanieczyszczenia środowiska), postulowanie rozwiązań problemów ekologicznych oraz propagowanie wśród najmłodszych zachowań proekologicznych. Wśród tego

³ Obliczono, że wśród ponad 2000 tematów w podstawie programowej realizowanych w szkole podstawowej nie ma takich terminów jak: „zmiana klimatu”, „emisja CO₂”, „topnienie lodowców”, „efekt cieplarniany” (Pacewicz, 2019).

⁴ Warto przyrzeć się najnowszej ofercie książek dla najmłodszych na temat ekologii, np. przeglądając kategorię *Ekologia dla dzieci* na stronie księgarni internetowej Ambelucja (<https://www.ambelucja.pl/>).

typu tekstów, nazwijmy je, prewencyjnych, rzadko zdarza się książka, która po pierwsze realizowałaby Batesonowski postulat wzorca, wyrażający się w podkreślaniu relacji między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie, a po drugie – wpisywałaby to „przesłanie” w rozpoznawalny gatunek literacki⁵.

Czy w literaturze dla dzieci i młodzieży jest więc miejsce na horrory pisane w duchu antropocenu i humanistyki ekologicznej, poddające się choć częściowo ekokrytycznemu opisowi?

Przyznaję, że znam tylko jedną taką propozycję, choć proponowane przez ekokrytykę modele lektury umożliwiają dostrzeżenie w niejednym utworze takich treści, o których nie śniło się czytelnikom sprzed antropocenu. Zresztą w ekokrytycznej lekturze chodzi przecież o czytanie raz jeszcze, wyostrowające uważność, umożliwiające układanie opowieści według nowych wzorców⁶, choć te nie powinny być tworzone w ramach radykalnych założeń metodologicznych. Peter Barry (2002/2017), przeciwstawiając się fundamentalizmowi wszystkich przedrostków i przyrostków uzurpujących sobie prawo do takiej, a nie innej szkoły czytania, twierdzi, że:

Nie istnieje [...] żaden konkretny, powszechnie uznany model ekokrytycznego postępowania, którego moglibyśmy się nauczyć i który następnie moglibyśmy zastosować. Często jest to jedynie kwestia podejścia do – być może – dobrze znanego dzieła z większym wyczuleniem na omówione kwestie; od zawsze unosiły się one nad danym tekstem, my jednak nigdy wcześniej nie poświęciliśmy im pełni uwagi (s. 30).

⁵ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że być może wyjątkiem od tej zasady jest seria kryminałów dietetycznych dla dzieci *Walenty i spółka* Moniki Oworuszko (2015–2019). Autorka, propagując zdrowy styl życia, odwołuje się do rozpoznawalnego gatunku literackiego, co z kolei ośmiela do sformułowania twierdzenia, że promowaniu zachowań proekologicznych wśród dzieci sprzyjają nie tylko teksty popularnonaukowe, ale i beletrystyka gatunkowa.

⁶ Znakomicie o zjawisku kolejnej lektury tego samego tekstu pisze w *We Talk About When We Talk About Ecocriticism* Ralph W. Black (1994): „Nie tak dawno temu widziałem znów *Króla Leara* z Laurence’em Olivierem w roli głównej. Jak zwykle podziwiałem głęboki gniew i jeszcze głębszy smutek tytułowego bohatera i jak zwykle popłakałem się na końcu, gdy niósł on przez całą scenę ciało Kordelii. Ale bardziej uderzył mnie początek: mapa królestwa leży rozwinięta, namalowana na wyprawionych skórach małego stada królewskich jeleni. Stary Władca używa miecza, by symbolicznie podzielić swoje królestwo pomiędzy córki. Jeszcze nim córki słowem, czy też jego brakiem, zaświadczą o sile swojej miłości, dochodzi do skandalu: utowarowiony krajobraz zostaje pokrojony i wydany tej, która da najlepszy popis retoryki. Przez moment zacząłem zastanawiać się nad tym, jak rozumem tę tragedię. Zwróciłem uwagę na aroganckość czynu prowadzącego Leara do upadku, na znaczenia, jakie w sztuce mają świat przyrody i chwile jasności – każda z nich zdaje się wydarzać gdzieś na zewnątrz – w trakcie burzy, na wrzosowisku, na brzegu morza” (za: Barry, 2002/2017, s. 30).

Korzystając z powyższej rady, jesteśmy w stanie z wielu tytułów adresowanych do niedoroslých czytelników wyczytać treści w duchu humanistyki ekologicznej, nie podejrzewawszy wcześniej znanych utworów o tego rodzaju przesłanie. Autorzy książki, o której zamierzam napisać, w pewnym stopniu ułatwili odbiorcy zadanie, wpisując ją w genologiczne ramy, w jakimś sensie ukierunkowując lekturę. Daniel Chmielewski i Magda Rucińska, twórcy *Miasta Złotej* (2018), nazwali swój tekst horrorem urbanistycznym. Na okładce można przeczytać wyjaśnienie takiej decyzji:

Autor *Burz kuchennych i bestii bezsennych* [...] oraz malarka [...] przedstawiają horror urbanistyczny dla najmłodszych! Tylko nieokiełznana wyobraźnia, myślenie poza schematami i praca zespołowa pozwolą bohaterom oraz czytelnikom zrozumieć i okiełznać ten nieobliczalny, groźny i jedynie z pozoru uporządkowany świat (czwarta strona okładki).

Zaryzykuję twierdzenie, że o ile nie warto spierać się o ustalenia autorów dotyczące gatunku, o tyle można podyskutować o rozszerzeniu kategorii urbanistyki o kategorię ekologii. Dlatego też *Miasto Złotej*, książka napisana w okresie szczególnego zainteresowania ekologią i ekokrytyką, mogłaby z powodzeniem funkcjonować w czytelnicznym (szkolnym) obiegu jako tekst bliski ideom humanistyki ekologicznej.

Kilka słów o fabule. Główną bohaterką opowieści jest Złota, samotna dziewczynka mieszkająca w wielkim, betonowym mieście. Pozbawiona opieki rodziców, polega jedynie na przyjaciółach: Misiu i lalce Tinie, ożywionych zabawkach. Miasto bez nazwy jest dosłownie betonową dżunglą: wydaje się nieskończone i nikt w nim nie mieszka. O dziwo, nie przeraża to Złotej, wręcz przeciwnie – nauczyła się czytać przestrzeń, której budulec, choć wydaje się jednolity, tak naprawdę może być zaskakująco zmienny. Beton, w zależności od pory dnia, roku czy materiałów go tworzących, może przyjmować różne barwy, zmieniać swą temperaturę, a nierzadko i fakturę. Złota wraz z przyjaciółmi spaceruje po labiryncie ulic, wchodzi do pustych sklepów, bawi się w sprzedawcę i kupującego, jednym słowem – betonowe miasto staje się tłem jej dzieciństwa. Ulubione zajęcie gromadki to rysowanie, a niedokończonym dziełem jest mapa, która w zasadzie jako jedyny niebetonowy artefakt wprowadza do świata Złotej jakieś kolory. Rzecz w tym, że miejski krajobraz nie daje się łatwo przenieść na mapę, wszak mapa i terytorium to nie to samo. Gęszcz budynków, a co gorsza nieustanne zmiany zachodzące w tkance betonowej architektury, uniemożliwiają bohaterom ukończenie mapy. Ulice zmieniają swe trajektorie, a niektóre przestają istnieć, tylko po to, aby w nieoczywistych miejscach powstały inne; u wylotu ulic, na placach wyrastają nagle przed

bohaterami wysokie ściany, odgradzając ich od tego, co dotąd było im dobrze znane. Przestrzeń z jednej strony przypomina pleniące się, wręcz drapieźnie rozrastające się nowoczesne miasta, których apetyt każe pochłaniać wszystko, co napotka na swej drodze, niszcząc istniejącą już zabudowę. Rozprzestrzenianie się, zarówno wertykalnie, jak i horyzontalnie, powoduje efekt nie tylko zacienienia miejskiej przestrzeni, ale i chłodu oraz nigdy nieustającego wiatru (przykład Nowego Jorku i tzw. praw powietrznych). Warto w tym miejscu przypomnieć etyczne wezwanie z *Siedmiu lamp architektury* Johna Ruskina (1849), który przekonywał:

[...] nie jest sprawą doraźnego celu, czy powinniśmy chronić budynki z przeszłości, czy nie. Nie mamy prawa ich dotykać. One do nas już nie należą. Należą częściowo do tych, którzy je budowli, a częściowo do wszystkich pokoleń, które po nas przyjdą (za: Scruton, 2012/2017, s. 322).

Ilustracje Rucińskiej skutecznie wspierają wrażenie drapieżności oraz wrogości przestrzeni. Oryginalny format książki, dość niewygodny podczas lektury, powoduje, że dyskomfort przestrzeni betonowego miasta jest niemal odczuwany przez czytelnika. Ilustracje są duże, ale ubogie w szczegóły. Graficzka rezygnuje z drobiazgowych przedstawień na rzecz pewnego rodzaju rutyny: postaci poruszają się w podobnym otoczeniu, którego kolorystyka utrzymana jest w zimnych bielach, błękitach, szarościach oraz granatach. Ciepłe barwy są reprezentowane przez pomarańczowe włosy Złotej oraz pojawiające się rysunki wykonanych przez bohaterów map. Umieszczono na nich sześciany i prostopadłością. Geometryczne bryły tylko pozornie nawiązują do estetyki miasta Złotej. Choć przypominają drewniane klocki, korespondujące z żywiołem zabawy, w której często uczestniczą postaci, to stanowią także czytelne odwołanie do samego aktu projektowania miasta, w przypadku metropolii Złotej wydającego się nie mieć zasad. Klocki wprowadzałyby jednak jakąś regularność oraz ład, tymczasem bezkształty beton zalewający przestrzeń niweczy tego rodzaju plany. Wszystkie rysunki wykonane przez postaci – mapy, plany, rzuty pionowe i poziome klocków, przerywane kolorowe linie – wprowadzają do beztroskiej zabawy nową jakość. Złotowłosa chce zmian, przemodelowania miasta, choć sama nie wie, skąd bierze się ta potrzeba oraz jaki kształt powinna przyjąć.

Z drugiej strony, ta sama przestrzeń przypomina postapokaliptyczne miasto, którego architektura sprowadza się do płątaniny kryjówek, bunkrów oraz labiryntów, będących zarówno zagrożeniem dla człowieka, jak i ratunkiem. Miasto Złotej to pewnego rodzaju Metropolis, w którym „jednostka wydaje się zerem”, z tą różnicą, że w mieście nie widać zarządzających tą przestrzenią, co jednak nie znaczy, że władzę nad nią ma Złotowłosa. Jest jeszcze gorzej: betonowa masa

wyduje się przerażającym superorganizmem, samowystarczalnym, samoregulującym się i jednocześnie niszczycielskim, pożera bowiem wszystko, co napotka na swej drodze. Beton jest wsobny, a jego skupienie wyłącznie na sobie skutkuje nie tylko zmarginalizowaniem, ale i anihilacją każdej formy życia.

W takim kontekście ilustracje Rucińskiej zyskują nową jakość, wszak monochromatyczność nie będzie oznaczać monotonii betonu, nudy przestrzeni, która prowokuje Złotowłosą do jej przekonstruowania. Grafika ukazująca postaci niby w świetle jarzeniówki wydobywa z nich niepokojącą trupiość. Ale to nie wszystko. Dziewczynka wśród swych przyjaciół, Misia i lalki, jako jedyna jest „żywa”, choć zabawki oraz jej postać wykreowane przez Rucińską przypominają zombie. Trupia bladeść twarzy, podkrążone czarną, grubą kreską oczy, czarne usta, ostre kontrasty, sylwetka szmacianej lalki oraz czarno-biały strój, czyniący z sylwetki postać z balu wampirów, sprawiają wrażenie niesamowitości. Dodatkowo postacie poruszają się w przestrzeni wypełnionej cieniami budynków, chmur czy też własnych sylwetek. I choć puste place nieco przypominają metafizyczne malarstwo Giorgia de Chirico, to jednak pozbawione są tak charakterystycznego dla jego obrazów ciepła barw oraz dojmującej nostalgii. U Chmielewskiego i Rucińskiej kraina cienia jest miejscem wygnania, które wbrew deklaracjom Złotej, twierdzącej, że miasto może się podobać, nie jest przestrzenią przyjazną żywym⁷.

Oczywiście taka kreacja przestrzeni może uzasadniać adres genologiczny wskazany przez autorów: horror urbanistyczny, wywołujący do tablicy problem estetycznego zagospodarowania przestrzeni, uwzględniającego potrzeby jej mieszkańców. O tym, że Polacy mają z tym problem, mogliśmy się przekonać po publikacjach Piotra Sarzyńskiego czy Filipa Springera, a ostatnio dzięki „edukacyjnej” aktywności tandemu Radosław Gajda i Natalia Szcześniak – autorów bloga *Architecture is a GOOD IDEA* (2015–2018) oraz niedawno wydanej książki *Archistorie. Jak odkrywać przestrzeń miast?* (2018). Jeszcze kilka lat temu, niezainteresowana zupełnie humanistyką ekologiczną, z pewnością przystałabym na taką propozycję odczytania tekstu, a także próbowałabym forsować inne interpretacje. W opowieści o złotowłosej⁸ dziewczynce

⁷ O Wiek Półcienia piszą w bazującej na wiedzy naukowej, ale beletrystycznej książce *Upadek cywilizacji zachodniej* wspomniany wcześniej Eric M. Conway i Naomi Oreskes (2014/2017). Termin oznacza prowadzący do katastrofy okres antyintelektualizmu, który uniemożliwił podjęcie działań opartych na dostępnej w XXI wieku wiedzy naukowej. Należy odnotować, że w 2020 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie będzie można oglądać wystawę pod tytułem *Wiek Półcienia*, nawiązującą do tej opowieści *science fiction*.

⁸ Być może kolor włosów bohaterki nie jest bez znaczenia. W literaturze „ekologicznej” często Słońce nazywa się Złotowłosą: „Ziemia jest planetą Złotowłosej, położoną nie na tyle

widziałabym popularne wtedy tropy, np. samotność dziecka, opresyjność otoczenia, oniryczną narrację czy przypowieść o dziecięcym cierpieniu, którego źródłem są patologiczne zachowania dorosłych. Wtedy zagrażające mu betonowe miasto byłoby metaforą zła, podobną funkcję pełni przecież architektura w *Domu nie z tej ziemi* Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby (2017).

Opowieść o Złotej można jednak czytać jako sprzeciw wobec niekontrolowanej rozbudowy tkanki miejskiej, zalewania betonem miejsc, które wcześniej służyły rekreacji oraz spotkaniom i w ogóle jako bunt przeciwko utowarowieniu przestrzeni. Jeśli weźmiemy pod uwagę wcześniejsze projekty autorów książki, ich zainteresowanie estetyką (oboje skończyli szkoły artystyczne: Chmielewski Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, a Rucińska – w Poznaniu), nietrudno zgodzić się na taką interpretację. Według mnie horror wykreowanej przestrzeni zasadza się na fundamentalnej zasadzie, sformułowanej przez norweskiego architekta Christiana Norberga-Schultza (1971): „[...] skala krajobrazu stanowi podstawę, na której ujawniają się konfiguracje przestrzeni egzystencjalnej” (za: Kopczyński, 2008 s. 92). Innymi słowy, krajobraz tworzy nie tylko życiową przestrzeń, ale również scenografię dla ludzkich przygód, a jakby tego było mało, wpływającą na ich kształt. Przyjmując sugestie twórców *Miasta Złotej*, należy się również zgodzić z Has-Tokarz (2006), która przekonuje, że:

Przestrzeń w horrorze w równym stopniu jest, co znaczy [...]. Bez względu na to, jaki kształt formalny przybiera miejsce, w którym rozgrywają się zdarzenia i umieszczony jest bohater, zawsze jest to „[...] obszar groźny, narażający protagonistów na różne przeprawy i generujący liczne niebezpieczeństwa” (s. 485).

Rzeczywiście, przestrzeń w *Mieście Złotej* nie jest mapowana elementami znanymi z horrorów. Na próżno w opowieści szukać „przestrzennej” topiki grozy w tradycyjnym ujęciu, o którym pisze Slany (2016), sprowadzając ją do dwóch przydatnych pojęć: *exterior* oraz *interior* (s. 27, 258). Czytelnik ma wrażenie, że bohaterowie znaleźli się w przestrzeni *à rebours*, a znane mu dotąd zasady fabularne związane z topografią grozy w tym przypadku nie działają. W mieście Złotej przede wszystkim brakuje centrum, a dom, na który zresztą dziewczynka się nie uskarża, nie tyle zmienia swe położenie, ile znajduje się w sytuacji niepewnej, gdyż krajobraz go otaczający podlega ciągłym transformacjom. Są one powodem niestabilności przestrzeni, którą bohaterowie, wykonując mapy, próbują gestem artysty architekta przywrócić do porządku. Ich

blisko swej gwiazdy, by spiec się na skwarek, i nie na tyle daleko, by skuł ją wieczny lód” (Wilson, 2016/2017, s. 187).

działania okazują się bezskuteczne, wszak mapa nie oddaje zmian zachodzących w obrębie terytorium, które odwzorowuje. Zmiany betonowej przestrzeni są szybkie, drapieżne i zastępują nie tylko rytm pór roku (widok z okna Żłotej umożliwia jedynie obserwacje przekształcania się betonowych form, a nie cyklu natury). W ruchu betonu można również widzieć niejako „zastępczą” i tym samym pseudogenealogiczną opowieść o historii Ziemi, z tą różnicą, że miasto Żłotej nie jest podporządkowane siłom natury, ale zupełnie niezdefiniowanym mocom, dokonującym nieustannych oraz niezrozumiałych transformacji przestrzeni. Beton się wypiętrza, zapada, zalewa, rośnie, wnika, pokrywa; jest aktywny, dominujący, ale co ważniejsze – wsobny i samoistny. Najlepiej charakteryzuje go zaimek „się”. Ta cecha betonu sprawia, że choć w opowieści wspomniane są drewniane domki na obrzeżach miasta i kamienice z cegły, to tak naprawdę należą już one do legendy, a pochłonięte przez beton niszczący niczym lawa wszystko na swej drodze, nie tworzą już przestrzeni, którą można by nazwać obrzeżami czy peryferiami (Slany, 2016, s. 27). W horrorze urbanistycznym brakuje więc centrum i obrzeży, a co za tym idzie – nie ma również istot je zamieszkujących: poczwara, demonów czy upiórów (Elia-de, 1957/1999, s. 68). Tym samym egzotyczna dla narracji będzie przestrzeń *exterior*, którą w baśniach magicznych, jak przekonuje Slany (2016) za Brunonem Bettelheimem i Władimirem Proppem, tworzy las: „miejsce przynależne w tradycji wierzeniowej obłąkanym, obcym, czarownicom, mordercom. Baniotom, demonom, wilkom, czyli wszelkim istotom o destrukcyjnej tożsamości, wzbudzającej paniczny strach” (s. 27–28). Nie ma ona swej opozycji. Przestrzeń *interior*, rozumiana jako miejsce powszechnego bytowania, z niezmienną wewnętrzną organizacją, oraz zorientowana wobec stałych elementów (centrum i peryferii), po prostu nie istnieje. Zarówno dom, jak i przestrzeń poza nim budzą grozę. I odwrotnie: tak dom, jak przestrzeń poza nim grozy nie budzą, ponieważ jej mieszkańcy nie znają innych miejsc, a tym samym nie biorą pod uwagę innych życiowych scenariuszy: „Powiem, czego nie ma w mieście Żłotej. Nie ma roślin. Nie ma drzew ani trawy, ani owoców. Może dlatego Żłotej tak się podoba jej miasto – bo nie wie, że mogłoby wyglądać inaczej” (Chmielewski, 2018, s. [8]). W tym miejscu horror urbanistyczny przekształca się w horror ekologiczny (Has-Tokarz, 2015, s. 88)⁹, zasadzający się na kryzysie epistemologicznym wyrażającym się w niemożności ujrzenia różnicy.

⁹ Choć używam terminu „horror ekologiczny” i przywołuję pracę Has-Tokarz, to jednak nieco inaczej w kontekście lektury *Miasta Żłotej* rozumiem jego znaczenie. O ile dla badaczki *natural horror*, *ecological horror* oraz *animal attack horror* realizują motyw krwiożerczej natury, która odgrywa się na człowieku za spustoszenie, jakie jest skutkiem jego działań,

Złota nie wie, że można żyć „inaczej”. Nie zna przecież wzorca, mogącego stać się probierzem rzeczywistości, w której jest zanurzona. Płynność betonu nieustannie zmienia przestrzeń, nie dopuszczając, aby powstały w niej jakieś punkty orientacyjne. Wyklucza to więc porównywanie. Wspomniany wcześniej Bateson, upominający się o wzorzec, przekonuje, że jest on o tyle potrzebny, o ile sprzyja temu, aby „postrzeżenie różnicy uruchamia[ło] [...] proces poznawczy [...]”. Rozpoznawanie różnicy zmusza poznającego do selekcji postrzeżeń i wyboru jedynie znaczących” (za: Wyka, 1996, s. 310). Brak kategorii różnicy nie pozwala na wyodrębnienie, oddzielenie i wyróżnienie, jednym słowem, wyklucza wiedzę, że można „inaczej”. Odkrycie różnicy to prawdziwy wstrząs, co raczej nie dziwi, jeśli przypomnimy sobie słowa Platona o wychowaniu, którego istotę stanowi zwrócenie duszy w kierunku źródła światła, czy to, co przytrafiło się Szawłowi w drodze do Damaszku. Spotkanie z „inaczej” poraża, ścina z nóg, olśniewa, daje do myślenia, zmienia perspektywę (Maliżewski, 2015, s. 111).

W przypadku Złotej jest nim poznanie Sylvy, niemal jej sobowtóra, dziewczynki różniącej się od Złotej tylko jedną cechą: kolorem włosów, które u Sylvy są srebrne. Spotkanie poprzedza bolesny incydent – zranienie się przez Złotą drzazgą pochodzącą z nieznanego jej świata, sprzed ery betonu. Rana, choć niewielka i niebolesna, daje do myślenia. Drzazga nieprzypominająca niczego, do czego dziewczynka byłaby przyzwyczajona, tworzy precedens. W tym sensie kawałek drewna w świecie zalanym betonem ma status „niesamowitego” – w znaczeniu, jakie temu określeniu nadał Zygmunta Freud (1919/1997) – podobnie jak spotkanie z sobowtorem (s. 236). Na początku wydaje się przerażający, gdyż przypomina o istnieniu różnic i granic, podających w wątpliwość

o tyle omawiany tekst zamiast natury wprowadza element krwiożerczej kultury/cywilizacji pożerającej swe dzieci. Świat natury jest „wyzerowany”, a agon to starcie człowiek *versus* cywilizacja, swoisty potwór Frankensteina, którego stworzyła ludzkość. Wydaje się, że również popularny ostatnio termin *urban fantasy* nie do końca przystaje do *Miasta Złotej*. Na próżno w opowieści o betonowym mieście szukać najważniejszych wyznaczników tego podgatunku opisanego m.in. przez Stefana Ekmana (2016/2018). Według badacza dla identyfikacji *urban fantasy* jako podgatunku istotne jest nadanie odpowiedniej funkcji miejskiej przestrzeni zamieszkiwanej przez ludzkich i paraludzkich bohaterów najczęściej pozostających w konflikcie. Metropolitalna przestrzeń, a w zasadzie powstające w niej tunele, przekopy, krótko mówiąc, fałdy, służą protagonistom za schronienie. Tymczasem w *Mieście Złotej* metropolia jest nie tylko ważnym dla tego podgatunku tłem, ale czymś więcej – głównym antagonistą zagrażającym dzieciom. Z uwagi na to, być może adekwatniejszym terminem określającym książkę Chmielewskiego i Rucińskiej byłoby pojęcie *urban horror*, łączące niejako zarówno wspomniane badania Has-Tokarz, jak i literaturę poświęconą fantastyce miejskiej.

homogeniczną, bo betonową, przestrzeń miasta. Zranienie drzazgą oraz pojawienie się dziewczynki o srebrnych włosach przypomina, że:

[...] podstawowy podział świata przedstawionego i jego elementów w utworach grozy przebiega zwykle wzdłuż linii „swoje”/„obce”, „my”/„oni” [...]. „Swoje” i „nasze” jest „wspólne”, znane, bezpieczne, akceptowane. Po drugiej stronie stoi „obce”: niebezpieczne, groźne [...]. Granica między „naszym” a „obcym” jest zarazem granicą pomiędzy Dobrem a Złem (Gemra, 2006, s. 501–502).

Skoro ustaliliśmy, że miasto Złotej należy do przestrzeni *exterior*, pozbawionej odpowiadającej jej, ale zarazem przeciwstawnej przestrzeni *interior*, to również Sylva, choć „nie stąd”, nie będzie w odniesieniu do Złotej charakteryzowana jako obca. Złota w relacji z przybyszem dostrzega wszak szansę na wyjście z samotności. Opowieści Sylvy o nieistniejących już przedmieściach, z których sama pochodzi, wprawiają Złotą w konsternację. Zaczyna czuć brak tego, czego nigdy nie poznała, a Sylva, przywracając Złotej utraconą relację z naturą, przestrzenią dotąd jej zupełnie obcą, wyposaża przyjaciółkę w empatię protetyczną¹⁰:

Sylva jest podekscytowana, a Złota nie może uwierzyć, że tyle ją ominęło. Jej miasto już nie wydaje się takie ciekawe jak kiedyś. I już nie jest obrażona na drewniany budynek, który ukłuł ją drzazgą. Dziewczynki przez cały czas rozmawiają i okazuje się, że bardzo im ze sobą dobrze. Złota przestała czuć nieufność do nowo przybyłej dziewczynki, a Sylva nie czuje się już samotnie, odcięta od lasu i zwierząt. Co nie zmienia faktu, że obie dziewczynki są zjedzone przez miasto [...] (Chmielewski, 2018, s. [56]).

Sylva, wykorzystując zasadę wzorca i różnicy, odtwarza utracony świat. Okazją do tego rodzaju działań jest industrialna przestrzeń, w której szczelinach, a może Heideggerowskich „prześwitach”, objawia się inna rzeczywistość. Jej odkrycie poraża i wytrąca z równowagi, choć ono samo, mimo swej doniosłości, ma raczej skromny charakter. Takie jest pęknięcie na szybie, które dzięki „różnicy”, pozwalającej na nie inaczej spojrzeć, może być prawdziwą iluminacją:

– Pokażę ci coś – mówi i kuca przy cieniu rzucanym przez pęknięcie w szybie. Wokół niego rysuje poszarpane kształty, których Złota nigdy w życiu nie widziała [...].

¹⁰ Termin nawiązuje do koncepcji pamięci protetycznej sformułowanej przez Alison Landsberg (2004/2012).

– Drzewo! Tak wygląda drzewo! – woła Sylva. – To są liście – wskazuje na poszarpane kształty – to jest pień [...].

– A tak wyglądają kwiaty!

– I ślimak! I motyle!

Sylva dostaje od Złotej wszystkie kredki i rysuje na ścianach i podłodze kolejne rzeczy, które pamięta, a o których Złota nigdy nie słyszała (Chmielewski, 2018, s. [52]).

Rysunek pokrywa betonowe ściany pokoju Złotej. Fresk stworzony przez dziewczynki różni się od innego artefaktu powstającego wcześniej w mieście. Przypomnijmy, że Złota wraz z Misiem i lalką Tiną próbują narysować mapę. Ich wysiłek nie zostaje nagrodzony, bo niestabilność przestrzeni udaremnia zamiary małych kartografów. Inaczej jest z rysunkiem fauny i flory, który wydaje się dziełem skończonym i wręcz doskonałym. Może dlatego, że po pierwsze, to wyraz przedefiniowania idei projektowania nierespektującego dotąd relacyjności istot żywych¹¹; po drugie – jest niejako owocem „inicjatywy” oddolnej, bo lokalnej, *mikro* i dziecięcej, mającej na celu próbę odpamiętania utraconego świata; po trzecie – przywraca myślenie totemiczne, w które wpisuje się poczucie równoległości organizacji świata ludzkiego oraz świata zwierząt i roślin (Bateson, 1979/1996, s. 32). Rysowanie oraz przywoływanie świata „z pamięci” oznacza jednocześnie egzorcyzmowanie przestrzeni *exterior*, wprowadzanie do niej nowej jakości. Betonowe mieszkanie to współczesna jaskinia Lascaux, z odbywającym się w niej rytym (warto zwrócić uwagę, że pojęcie to oznacza zarówno obrzęd, jak i rysunek wykonany rylcem) odpamiętywania utraconych relacji z naturą, a także przebłagania Gai za to, co uczynił jej człowiek. Czy autorzy książki, przypomnijmy – artyści – chcą przez to powiedzieć, że to właśnie sztuka jest formą egzorcyzmowania urbanistyczno-ekologicznych lęków oraz ponownego nawiązywania relacji z przyrodą? Dlaczego nie. W terapeutycznym akcie tworzenia malowidła można również widzieć szansę na pokonanie samotności, ponieważ to właśnie obecność natury „pozwała porządkować stosunki z otoczeniem – ujrzeć je w nowym świetle, odnaleźć sens społecznego współistnienia, zrozumieć znaczenie przyjaźni i miłości oraz szukać dróg więzi wspólnotowych” (Dubas, 2006, s. 336).

Humanistyka ekologiczna nie zadowala się lekturą rozpoznającą nie-trudne do zdefiniowania toposy. Ekokrytyka również zachęcałaby raczej do

¹¹ Warto przypomnieć o koncepcji ekologicznego planowania przestrzeni, idei zaproponowanej przez Paula Soleriego, nazywanej *arcology* (połączenie pojęcia architektury i ekologii), która polega na konstruowaniu zwartej architektury tak, aby pozostałe miejsce oddać naturze (Czoehrska, 2001).

pogłębionych eksploracji tekstu, angażując wyobraźnię czytelnika w tworzenie scenariuszy pozwalających na konkretne działania zmierzające do naprawy świata. Opuśćmy więc jaskinię, ale nie sami, tylko we wspólnocie. Śmiało można tak nazwać grupę bohaterów utworu Chmielewskiego i Rucińskiej: Złotą, Sylwę, Misia i lalkę Tinę. Nie bez kozery tworzą ją dzieci i ich zabawki, przecież w marszach na rzecz klimatu uczestniczą przede wszystkim młodzie. Wydaje się, że Złota i jej przyjaciele, rozumiejąc doniosłość chwili, będącej prawdziwą cezurą antropocenu, zaczynają działać. Rozpoczynają od ustaleń, wszak nowy ład wymaga nowej umowy, a potem przystępują do wykonywania konkretnych zadań. I choć przeciwstawiają się molochowi, to robią to wspólnie oraz według ustalonego planu: zdobywają ziemię i niosą ją w wyznaczone miejsca, hodują rośliny, drążą tunele łączące dachy i tarasy, na których zakładają ogródki. Strach zostaje zastąpiony aktywnością, a samotność – wspólnotą.

Jeśli celem horroru jest zawłaszczenie bohaterów i uczynienie ich zakładnikami często własnych lęków, to celem horroru urbanistycznego dla niedorośliwych czytelników – uwrażliwienie ich na opresyjność przestrzeni i często nieetyczną, nastawioną na zysk politykę planowania przestrzeni (choć edukacyjny wymiar opowieści z dreszczykiem pozbawiony jest tej „poważnej” terminologii). A co z horrorem ekologicznym, takim jak *Miasto Złotej*? Nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że miasto w tej opowieści jest metaforą Ziemi, a „urbanistycę” odpowiada zniszczenie ziemskich ekosystemów. W tym sensie horror ekologiczny fundowany jest na katastroficznej wizji środowiska, której apokaliptyczna wymowa może jedynie paraliżować. „Ekologiczna” literatura mroku dla dzieci, zgodnie zresztą z postulatami ekokrytyki, dopominającej się o sposoby rozwiązywania problemów, proponuje jednak wyjście z tego impasu, zupełnie podobne do planu działania przedstawionego przez Christiana Schwägerla (Bińczyk, 2018, s. 139). Ten niemiecki dziennikarz odrzuca strach, który proponuje zastąpić racjonalnością i odpowiedzialnością, będącymi podstawą „dobrego antropocenu”, rozumianego jako budowanie zrównoważonej i sprawiedliwej przyszłości. Dzieci z *Miasta Złotej* realizują ten postulat, ufając sile wspólnotowego działania. Być może to echa lekcji rysunku wykonywanego na betonowych ścianach, lekcji przybliżającej relacje między roślinami, których obserwacja może wiele nauczyć o tym, jak działa wspólnota:

Nie widziałam nigdy pojedynczej łodygi mchu, co zauważać mam zwyczaj u drzew czy różnych roślin. Mszaki zawsze są blisko siebie. I tu tkwi opowieść o ich sposobie na suchą przestrzeń, na własne niedoskonałe, delikatne ciało nieprężące się sztywnymi badyłami, a wysycające się tylko czasem wilgocią

z powietrza [...]. Mchy, rośliny pierwotne, wspierające się, nawadniające się i wrażliwe na środowisko. Ale tylko razem (Zajączkowska, 2019, s. 78, 90).

Jeśli dobry antropocen przywróci myślenie totemiczne, w którego kręgu znajdują się również i mchy, to może właśnie ich obraz zachęci do przeformułowania idei wychowania, przygotowującego nie do świata zastanego i nie do świata, jakim będzie, lecz do działania w świecie zastanym na rzecz świata, jaki powinien być (Muszyński, 1977, s. 37). Przypomnimy sobie o tym, czytając horror ekologiczny zachęcający do troski o świat.

Bibliografia

- Abramowska, J. (2010). *Pisarze w zwierzyńcu*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Barcz, A., Dąbrowska, M. (red.). (2014). *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*. Lublin: E-naukowiec.
- Barcz, A., Łagodzka, D. (red.). (2015). *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Barcz, A. (2016). *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze*. Katowice: WN Śląsk.
- Barry, P. (2017). Ekokrytyka (M. Białodzia, M. Furmaniak, R. Korzeń i in., tłum.). W: P. Czapliński, J. B. Bednarek, D. Gostyński (red.), *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich* (s. 21–36). Poznań: Rys. (wyd. oryg. 2002).
- Bateson, G. (1996). *Umysł i przyroda. Jedność konieczna* (A. Tanalska-Dulęba, tłum.). Warszawa: PIW. (wyd. oryg. 1979).
- Bendyk, E. (2015). Świat bez węgla. W: M. Sutowski (red.), *Polski węgiel*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Bińczyk, E. (2018). *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*. Warszawa: WN PWN.
- Black, R. W. (1994). *What we talk about when we talk about ecocriticism*. Referat wygłoszony podczas spotkania Western Literature Association Meeting, Salt Lake City, UT. Pobrane z: https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf.
- Chmielewski, D. (2018). *Miasto Złotej*. Warszawa: Tadam.
- Czapliński, P. (2017). Ekokrytyka. W: P. Czapliński, J. B. Bednarek, D. Gostyński (red.), *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich* (s. 182–184). Poznań: Rys.
- Czochralska, B. (2001). Spotkanie z innym człowiekiem. W: A. Papuziński, Z. Hull (red.), *Wokół eko-filozofii. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Henrykowi*

- Skolimowskiemu dla uczczenia siedemdziesięciolecia urodzin* (s. 25–30). Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego.
- Domańska, E. (2013). Humanistyka ekologiczna. *Teksty Drugie*, 1–2, 13–32.
- Dubas, E. (2006). Samotność – uniwersalny „temat” życia ludzkiego i wychowania. W: P. Domeracki, W. Tyburski (red.), *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne* (s. 329–349). Toruń: WN UMK.
- Ekman, S. (2018). *Urban fantasy* – literatura Niewidocznego (M. Wąsowicz, tłum.). *Creatio Fantastica*, 1(58), 7–27. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1419517>. (wyd. oryg. 2016).
- Eliade, M. (1999). *Sacrum i profanum. O istocie religijności* (R. Reszke, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo KR. (wyd. oryg. 1957).
- Fiedorczyk, J. (2015). *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: WN Katedra.
- Freud, Z. (1997). *Niesamowite*. W: *Pisma psychologiczne* (R. Reszke, tłum., s. 233–262). Warszawa: KR. (wyd. oryg. 1919).
- Gajda, R., Szcześniak, N. (2018). *Archistorie. Jak odkrywać przestrzeń miast?*. Kraków: Znak.
- Gajda, R., Szcześniak, N. (2015–2018). *Architecture is a good idea*. Pobrane z: <https://goodidea.archi>.
- Gemra, A. (2006). Twarz pod maską. Kilka uwag na marginesie wybranych ikon grozy. W: J. Kolbuszewski (red.), *Literatura i wyobraźnia. Prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu* (s. 501–510). Wrocław: Agencja Wydawnicza a linea.
- Gralewicz-Wolny, I. (2015). „Tę książkę wymyślił pies”. *Ferdynand Wspaniały* Ludwika Jerzego Kerna jako lektura ekokrytyczna. W: B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, A. Zok-Smoła (red.), *(Przed)szkolne spotkania z lekturą* (s. 315–324). Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Has-Tokarz, A. (2006). Horror architektoniczny. O fizycznym i semantycznym statusie przestrzeni w literaturze i filmie grozy. W: J. Kolbuszewski (red.), *Literatura i wyobraźnia. Prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu* (s. 465–485). Wrocław: Agencja Wydawnicza a linea.
- Has-Tokarz, A. (2010). *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Has-Tokarz, A. (2015). Zwierzę-zabójca jako motyw literacki i filmowy. Rzecz o horrorze eko(logicznym). W: E. Łoch, A. Trześniewska, D. Piechota (red.), *Emancypacja zwierząt?* (s. 88–103). Lublin: LTN.
- Jarzyna, A. (2019). *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- Kopczyński, K., Skoczylas, J. (2008). *Krajobraz przyrodniczy i kulturowy. Próba ujęcia interdyscyplinarnego*. Poznań: WN UAM.

- Krupiński, P. (2016). „Dlaczego gęsi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Warszawa: IBL PAN.
- Landsberg, A. (2012). Pamięć protetyczna (M. Szewczyk, tłum.). W: I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej* (s. 690–698). Warszawa: Wydawnictwa UW. (wyd. oryg. 2004).
- Latour, B. (2014). *Anthropology at the time of the Anthropocene – a personal view of what is to be studied*. Referat wygłoszony podczas dorocznego spotkania American Association of Anthropologists, Waszyngton, DC. Pobrane z: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/139-AAA-Washington.pdf>.
- Maliszewski, K. (2015). *Pedagogika na pograniczu światów. Eseje z cyklu „Medium Mundi”*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Mik, A., Pokora, P., Skowera, M. (red.). (2016). *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- Muszyński, H. (1977). *Zarys teorii wychowania*. Warszawa: WN PWN.
- Mytych-Forajter, B. (2015). *Doktor Dolittle i jego zwierzęta – lektura ekokrytyczna*. W: B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, A. Zok-Smoła (red.), *(Przed)szkolne spotkania z lekturą* (s. 325–334). Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Norberg-Schultz, Ch. (1971). *Existence, space and architecture*. London, New York, NY: Studio Vista, Praeger.
- Oreskes, N., Conway, E. (2017). *Upadek cywilizacji zachodniej. Spojrzenie z przyszłości* (E. Bińczyk, J. Gużyński, K. Tarkowski, tłum.). Warszawa: WN PWN. (wyd. oryg. 2014).
- Oworuszko, M. (2015a). *Walenty i spółka*. Warszawa: Mobuki.
- Oworuszko, M. (2015b). *Walenty i spółka ruszają w świat*. Warszawa: Mobuki.
- Oworuszko, M. (2016a). *Walenty i spółka budują piramidę*. Warszawa: Mobuki.
- Oworuszko, M. (2016b). *Walenty i spółka szukają witamin*. Warszawa: Mobuki.
- Oworuszko, M. (2017). *Walenty i spółka podróżują w czasie*. Warszawa: Mobuki.
- Oworuszko, M. (2018). *Walenty i spółka znajdują mapę*. Warszawa: Mobuki.
- Oworuszko, M. (2019). *Walenty i spółka organizują olimpiadę*. Warszawa: Mobuki.
- Pacewicz, P. (2020, 19 stycznia). RPO: Uczcie o zmianach klimatu! MEN: Uczymy o dziurze ozonowej i korozji. OKO: Co to ma do rzeczy?. Pobrane z: <https://oko.press/rpo-uczcie-o-zmianach-klimatu-men-uczymy-o-dziurze-ozonowej-oko-press-analizuje-szkolny-program/>.
- Popkiewicz, P., Kardaś, A., Malinowski, S. (2019). *Nauka o klimacie. Obserwacje zmian klimatu teraz i w przeszłości, mechanizmy działania systemu klimatycznego, dawne zmiany klimatu – co, kiedy, jak i dlaczego, obecna zmiana klimatu – obserwacje, przyczyny, przyszła zmiana klimatu – dokąd zmierzamy, klimatyczne kontrowersje*. Katowice: Sonia Draga.
- Rąbkowska, E. (2017). *Zwierzęta i ich dzieci – poznanie, empatia, etyka. Perspektywa ekokrytyczna w literaturze dla dzieci i młodzieży*. W: P. Czapliński, J. B. Bednarek,

- D. Gostyński (red.), *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich* (s. 37–48). Poznań: Rys.
- Ruskin, J. (1849). *The seven lamps of architecture*. London: The Waverley Book Company.
- Scruton, R. (2017). *Zielona filozofia. Jak poważnie myśleć o naszej planecie* (J. Grzegorzczak, R. P. Wierzchosławski, tłum.). Poznań: Zysk i S-ka. (wyd. oryg. 2012).
- Skolimowski, H., Górecki, J. K. (2003). *Zielone oko kosmosu. Wokół ekofilozofii w rozmowach i esejach*. Wrocław: Atla 2.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: WN UP.
- Strękowska-Zaremba, M. (2017). *Dom nie z tej ziemi*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Tabaszewska, J. (2010). *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Wilson, E. O. (2017). *Pół Ziemi. Walka naszej planety o życie* (B. Baran, tłum.). Warszawa: Aletheia. (wyd. oryg. 2016).
- Wyka, A. (1996). Próba komentarza. W: G. Bateson, *Umysł i przyroda. Jedność konieczna* (A. Tanalska-Dulęba, tłum., s. 305–315). Warszawa: PIW.
- Zajączkowska, U. (2019). *Patyki, badyle*. Warszawa: Marginesy.

Pierwszy pitawał wegetariański, czyli o ilustracjach Emilii Dziubak do *Horroru* Madleny Szeligi

Abstrakt:

W artykule autorka skupia się na warstwie wizualnej książki *Horror* Madleny Szeligi z ilustracjami Emilii Dziubak, wydanej przez krakowskie wydawnictwo Gereon w 2017 roku. Jest to zbiór dwudziestu miniatur literackich opisujących tragiczne losy siedemnastu różnych gatunków warzyw i owoców, a także pieczarek, słonecznika i pokrzyw, na co dzień traktowanych przez ludzi jako produkty spożywcze, a tu przedstawionych jako żyjące, a zatem czujące osobniki. Książka w interesujący sposób odnosi się do wielowiekowej tradycji obrazowania śmierci, męczeństwa i cierpienia oraz popularnych zwłaszcza w epoce baroku wątków wanitatywnych, bardziej niż do rekwizytorium horroru. Jako gatunek bowiem horror jest dobrze osadzony w literaturze i filmie, ale nie w refleksji nad sztukami plastycznymi. W artykule przedstawiono zatem inspiracje europejskim malarstwem nowożytnym, zarówno religijnym, alegorycznym, jak i martwymi naturami, a także epitafiami oraz ornamentem barokowym, twórczo wykorzystanymi przez ilustratorkę. Autorka wskazuje także na tradycję animowania roślin wywodzącą się z europejskiej XIX-wiecznej ilustracji książkowej.

Słowa kluczowe:

barok, Emilia Dziubak, *Horror*, ilustracja książkowa dla dzieci, Madlena Szeliga, martwa natura, *vanitas*

The First Vegetarian Pitaval – Emilia Dziubak’s Illustrations to *Horror* by Madlena Szeliga

Abstract:

In the article, the author focuses on the visual aspects of the book entitled *Horror*, written by Madlena Szeliga and illustrated by Emilia Dziubak, published by Gereon from Krakow in 2017. It is a collection of twenty literary miniatures

* Anita Wincencjusz-Patyna – dr, pracuje w Katedrze Historii Sztuki i Filozofii na Wydziale Malarstwa i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Jej zainteresowania obejmują historię i teorię ilustracji książkowej, a także historię dizajnu, zwłaszcza XX-wiecznego w Polsce. Kontakt: a.wincencjusz@asp.wroc.pl.

which describe the tragical fate of seventeen different species of vegetables and fruit, and also champignons, a sunflower, and nettles, treated as food on a regular basis, whereas here they are depicted as living, and therefore feeling, specimens. The book makes interesting references to a centuries-old tradition of representing death, martyrdom, and suffering as well as vanitas threads popular especially in the period of Baroque rather than to a horror repertoire. For horror as a genre is quite well established in literature and film studies and not so much in fine arts research, the article discusses inspirations from Early Modern European painting, both religious, allegorical, and still life, as well as from Baroque epitaphs and ornamentation, very creatively used by the illustrator. The author of the article also underlines the tradition of animation and personification of plants which derives from the 19th-century European book illustration.

Key words:

Baroque, Emilia Dziubak, *Horror*, children's book illustration, Madlena Szeliga, still life, vanitas

Horror, ściśle związany z fantastyką grozy, ma ugruntowaną pozycję w literaturze. Zrodzony z XVIII-wiecznej powieści gotyckiej, za dzieło prekursorskie mając *Zamczysko w Otranto. Opowieść gotycką* Horacego Walpole'a (1764/1976), rozwinął się w XIX stuleciu, zwłaszcza jako powieść grozy¹, by pozostać do dzisiaj bardzo popularną odmianą prozy fantastycznej. Odbiorca dziecięcy horroru pojawił się z relatywnie niewielkim opóźnieniem, zaledwie pół wieku później, za sprawą Wilhelma i Jakuba Grimmów (1812, 1815), którzy publikując swoje zbiory baśni, zadedykowali je dzieciom². W obszarze literatury dla dzieci i młodzieży opracowaniem zasługującym na szczególną uwagę, nie tylko ze względu na rzetelne potraktowanie wielowymiarowości poruszanej problematyki, lecz także liczne referencje do współczesnej humanistyki, jest książka *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana* Katarzyny Słany (2016). Horror jest także dobrze rozpoznany przez badaczy gatunkiem filmowym, który swoje początki z przełomu XIX i XX wieku zawdzięcza Georges'owi Mélièsowi³,

¹ Por. definicje horroru, powieści gotyckiej i powieści grozy w *Słowniku terminów literackich* (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, 1976/1989, s. 186, 383, 384).

² Problem odbiorcy baśni – „dorosły czy dziecko?”, związanej z tym gotowości małych dzieci do przyjmowania pewnych treści, już choćby ze względu na rozwój psychiczny i pozyskane doświadczenie życiowe, jest złożony i poruszany przez wielu badaczy (np. Słany, 2016, s. 46–53; tam także dalsza literatura przedmiotu).

³ Więcej o kinie Georges'a Méliès'a piszą m.in. André Gaudreault (1995), Małgorzata Hendrykowska (1998) i Tadeusz Lubelski (2012).

twórcy lubującemu się w diabolicznych, niesamowitych i groteskowych materiach. Tożsamość horroru filmowego wzmocnili swoimi dokonaniem ekspresjonści niemieccy, m.in. Robert Wiene, Fritz Lange i Friedrich Wilhelm Murnau z jego kultowym filmem grozy *Nosferatu – symfonia grozy* (Dieckmann, Grau, Murnau 1922)⁴. Literaturoznawczyni i bibliolożka Anita Has-Tokarz (2010) pochyliła się nad obiema dziedzinami w pracy zatytułowanej *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Badaczka, wychodząc od zaproponowanej przez siebie definicji horroru, wskazuje na kryterium estetyczne, które winno w pierwszej kolejności decydować o rozpoznaniu tekstu jako przynależnego do horroru (s. 50).

Odnosząc się do estetyki, niejako śmieiej można wkroczyć w obszar sztuk wizualnych (film), ale również sztuk plastycznych, w których kategoria horroru nie decyduje o przynależności genologicznej dzieł, co najwyżej odnosi się do atmosfery ewokowanej przez konkretną scenę. Historycy sztuki odwołują się raczej do pojęcia groteski (Gryglewicz, 1984) lub okropności, a przecież, jak zaskakująco, choć niezwykle trafnie zauważył Andrzej Pieńkos (2000) we wstępie do swojej książki poświęconej okropnościom sztuki nowoczesnej, „[sztuka dawna] była okropna, bo była sztuką” (s. 6). Wszak wystarczy spojrzeć na ociekające krwią przedstawienia malarskie, graficzne i rzeźbiarskie Pasji Chrystusa oraz męczeństwa świętych Pańskich torturowanych na najbardziej wymyślne sposoby – sceny obecne w sztuce od czasów średniowiecza. Jeśli doda się do tego występujące powszechnie w Europie wizje Apokalipsy, Sądu Ostatecznego, czeluści piekielnych i tortur, jakim poddawano grzeszników, następnie reprezentacje triumfu śmierci i *danse macabre* utrwalone przez epokę nowożytną, figury typu *transi* ukazujące rozkładające się ciało, popularne w sztuce sepulkralnej XIV–XVI wieku, ociekające krwią głowy po dekapitacji, nie tylko św. Jana Chrzciciela, lecz także Meduzy, Holofernesa czy ofiar wojen, obraz straszności i okrucieństw nadal będzie niepełny⁵. Jak w tym kontekście prezentuje się książka adresowana do dzieci⁶ pod tyleż lakonicznym, co elektryzującym tytułem *Horror* autorstwa Madleny Szeligi (2017) z ilustracjami Emilii Dziubak? W niniejszym artykule chciałabym się zająć przede wszystkim warstwą wizualną tej książki, która w interesujący sposób odnosi się do

⁴ Więcej o niemieckim filmie ekspresjonistycznym pisze Tomasz Kłys (2012).

⁵ Krótki przegląd niektórych z poruszonych tu wątków zawiera książka *Historia brzydoty* (Eco, 2007).

⁶ Świadczy o tym chociażby bezpośredni zwrot autorki do czytelnika zawarty w *Zakończeniu* na ostatniej stronie książki.

wielowiekowej tradycji obrazowania śmierci, męczeństwa i cierpienia oraz popularnych zwłaszcza w epoce baroku wątków wanitatywnych.

Horror Szeligi jest zbiorem dwudziestu miniatur literackich opisujących tragiczne przypadki określane mianem „spraw”⁷, jakie stały się udziałem siedemnastu różnych gatunków warzyw i owoców, a także pieczarek, słonecznika i pokrzyw, na co dzień traktowanych przez ludzi jako produkty spożywcze, a w omawianej książce uznanych za osobniki żywe z wszystkimi tego konsekwencjami. Bohaterowie ci, poddawani przez ludzi rozlicznym torturom, mają **ciało**, a także krewnych, przyjaciół i znajomych, przeżywają cały wachlarz emocji, odczuć i doznań: od strachu, lęku i trwogi, przez wstyd i zobojętnienie, po olbrzymią skalę bólu zadawanego na rozmaite sposoby i mściwą satysfakcję, kiedy samemu zada się cierpienie krzywdzicielowi. Kolejnych dwadzieścia historii-spraw staje się szczegółowymi aktami oskarżenia, relacjonującymi nieczne procedery, jakich na roślinach dopuszcza się człowiek-oprawca, a które stają się niejednokrotnie podtytułami rozdziałów (np. *Ukiszona żywcem*, *Podwójne morderstwo*, *Zbrodnia bez noża*, *Wrywa serce kto sam jest bez serca*). Stąd w tytule tego artykułu pojawiło się odwołanie do publikacji określanej w literaturze mianem pitawala, czyli zbioru sprawozdań sądowych (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, 1976/1989, s. 358). Pitawale z reguły charakteryzowało pewne uporządkowanie – najczęściej bowiem zbierały zdarzenia z określonego terenu, okresu lub o zbliżonych wątkach, z czasem te specyficzne antologie zaczęły zawierać głównie opisy przestępstw kosztem relacji z przebiegu rozpraw (Siewierski, 1979, s. 109–110). Drobiazgowość opisów zbrodni zawartych w *Horrorze* przypomina jednocześnie *theatrum mortis* obecne we współczesnej powieści kryminalnej. Oto próbka z rozdziału *Sprawa Groszku. Zbrodnia w kołysce*:

Dwa wielkie palce chwytają drugi Groszek, wrywają go z kołyski, podnoszą.

– Młodziutki – mówią usta żądne krwi – pyszny.

Palce zbliżają się do ust. Widać już białe zęby, czekające tylko, aby zacisnąć się na młodym ciele. Bracia i siostry patrzą na tę egzekucję. Ginie, rozgryziony przez lewą górną jedynekę (Szeliga, 2017, s. [21]).

Wskazanie lewej górnej jedynek jako narzędzia zbrodni natychmiast wywołuje w wyobraźni czytelnika przeskalowany obraz siekacza, który staje się gilotyną dla bezbronnej zielonej kuleczki groszku. Okrucieństwo przejawia się zatem

⁷ Skojarzenia ze „sprawami”, jakie były przedmiotem dochodzeń literackich detektywów, np. Sherlocka Holmesa w powieściach Arthura Conana Doyle’a, są tu jak najbardziej uzasadnione.

nie tylko w samym celebrowaniu egzekucji, lecz także w akcie dokonywania jej na oczach bliskich. Książka zbudowana jest na dramatycznych okolicznościach, zindywidualizowanych w każdym z dwudziestu przypadków. Człowiek rośliny te ucina, ukręca im głowy, otwiera czaszki, wyrwa serca, upuszcza krew, gniecie, miażdży, dusi, skalpuje, wrzuca do wrzątku, obdziera ze skóry pasczek po pasczku, soli rany. Warzywa i owoce są krojone w drobne pasczki, plasterki, kosteczki, obierane ze skóry, przypiekane na czarno, upokarzane, ich brzuchy są krojone na pół, tracą przytomność, ich czerwone wnętrza spływają po murze lub są wycinane i wyrzucane.

Horror wydaje się zatem zawierać wszystkie nieodzowne elementy: wywołuje uczucia lęku i grozy przez prezentowanie obrazów nieuchronnych śmierci kolejnych gatunków roślin i jednego grzyba oraz szczegółowe opisanie okoliczności ich tragicznych zgonów. W warstwie tekstowej natrafimy na takie sformułowania: „zbiorowy mord”, „miejsce ostatecznej kaźni”, „pachniało zbrodnią”, „brutalna masakra”, „realizacja morderczego planu”, „Czy zabić to za mało?” (Szeliga, 2017, s. [8], [12], [13], [17], [28]). To tylko kilka cytatów ukazujących determinację człowieka-oprawcy i potworność zdarzeń. W każdym rozdziale pojawiają się błyskające ostrzami noże różnej wielkości i rozmaitego przeznaczenia oraz inne narzędzia tortur: łyżki wydłubujące fragmenty ciała, tarki, miksery, drylownice, patelnie z rozgrzany olejem, garnki z wrzątkiem, buchające gorącym piekarniki. Co ciekawe, w warstwie wizualnej rekwizyty te nie są jednak w ogóle eksponowane. Na ilustracjach nie ma żadnego z wymienionych wcześniej utensyliów kuchennych, czasami uda się dostrzec filigranowe widelczyki. Jako narzędzia zbrodni pojawiają się: szklany słoik, beczka czy deska do krojenia – niebezpośrednio ewokujące groźbę. Wyobrażenie tortur najczęściej stanowią płomienie, budzące jednoznaczne skojarzenia ikonograficzne z ogniem i mękami piekielnymi. Z rekwizytorni grozy zaczerpnięte zostały czaszki i kościotrupy (choć te ostatnie za sprawą miniaturowej skali owadów, do jakiej zostały sprowadzone, nie są chyba w stanie wzbudzić w czytelniku przerażenia). Wśród roślin-ofiar jest i dynia, która kojarzy się niewątpliwie z karnawałowym światem towarzyszącym tradycji celebrowania Halloween, rozpropagowanej przez kulturę amerykańską. Jabłko widoczne na stronie tytułowej także zostało ucharakteryzowane na czaszkę z głębokimi oczodołami i przerażającą szczęką. Krew pojawia się w ilustracjach sporadycznie, bo tylko niektóre z owoców (malina, czereśnia, porzeczka) i warzyw (marchew, burak) z natury swej mają sok w odpowiednim kolorze. Zwłaszcza burak broczy małowidocznie w słoju, a zakrzepnięte krople jego soku/krwi u dołu stron stanowią wizualne akcenty rozkładówki zawierającej historię podwójnego morderstwa (w tym rozdziale ginie bowiem też cytryna).

Analizując warstwę wizualną *Horroru*, dość szybko można spostrzec, że głównym źródłem inspiracji dla Dziubak nie jest wcale rekwizytorium Halloween⁸ czy filmów grozy, w których występują przerażające, wynaturzone postacie ludzkie, krwiożercze bestie, czarownice i wiedźmy, diabły i inne hybrydy, rozmaite potwory, nietoperze, pająki, węże i jaszczury, nocne ptaki, szczury oraz czarne koty. Bogatym źródłem inspiracji dla ilustratorki okazała się sztuka dawna z różnych epok, zwłaszcza z okresu baroku, w nieco mniejszym stopniu także manieryzmu. Już bowiem sam koncept, by animizować rośliny i nadać im cechy antropomorficzne, ma – jak się wydaje – rodowód manierystyczny. Ekspozowanie warzyw na ciemnych neutralnych tłach, komponowanie ich w eleganckim ujęciu portretu (Pomidor, Słonecznik, Ananas, Karczoch) przywodzi natychmiast na myśl zaskakujące i dziwaczne, alegoryczne *concetti* Giuseppe Arcimbolda, malarza włoskiego czynnego na praskim dworze cesarza Rudolfa II Habsburga. Ich „cielesność” podkreśla także stosowany przez Dziubak silny modelunek światłocieniowy.

Ożywianie roślin w *Horrorze* nie jest przypadkiem odosobnionym. W bajkopisarstwie osobnicy ze świata fauny i flory (zwłaszcza drzewa i niektóre kwiaty) są bohaterami na równi z postaciami ludzkimi, a i przedmioty niejednokrotnie prowadzą fantastyczne, tajemne życie. Ten potencjał niesamowitości chętnie wykorzystywali też surrealiści. W tradycji plastycznej wątek antropomorfizacji natury oraz animizacji przedmiotów ma swoje liczne realizacje. Przykłady znajdziemy nie tylko, co do pewnego stopnia oczywiste, w ilustracjach książek dla dzieci. Warto tu wspomnieć chociażby Jeana Ignace’a Isidora Gérarda zwanego Grandvillem i jego dzieła graficzne zebrane w tomach *Les métamorphoses du jour* [Metamorfozy dnia] (1828–1829), *Scènes de la vie privée et publique des animaux* [Sceny z życia prywatnego i publicznego zwierząt] (1840–1841), *Un autre monde* [Inny świat] (1842)⁹. Inny twórca ważny dla omawianego tu wątku animizacji roślin to niewątpliwie Edward Lear ze swoją *The Book of Nonsense* [Księga nonsensu] (1846), a zwłaszcza *Nonsense Botany*

⁸ Warto w tym miejscu wspomnieć może o debiucie ilustratorskim Lane’a Smitha, który opracował graficznie *Halloween ABC* – 26 „strasznych” wierszyków Eve Merriam wydanych w 1987 roku przez Aladdin Paperbacks (imprint wydawnictwa Simon & Schuster z Nowego Jorku). Jednak podobieństwa między obiema książkami znaleźć można jedynie w warstwie kolorystycznej, która opiera się na ciemnej tonacji, z dominacją brązów i czerwienu, mrocznym klimacie przedstawianych przestrzeni oraz motywie zanimizowanej dyni. Książka od 2002 roku (Macmillan, New York) ukazuje się pod tytułem *Spooky ABC*.

⁹ Więcej na temat prac Grandville’a piszę w innym tekście: *Cztery panowie ilustratorzy, nie licząc zwierząt. XIX-wieczna grafika ilustracyjna we Francji i jej polskie echa* (Wincencjusz-Patyna, 2008).

(1888; oryginalnie prezentowane w latach 1870–1871)¹⁰, w której kwiaty mają fizjonomie i kończyny.

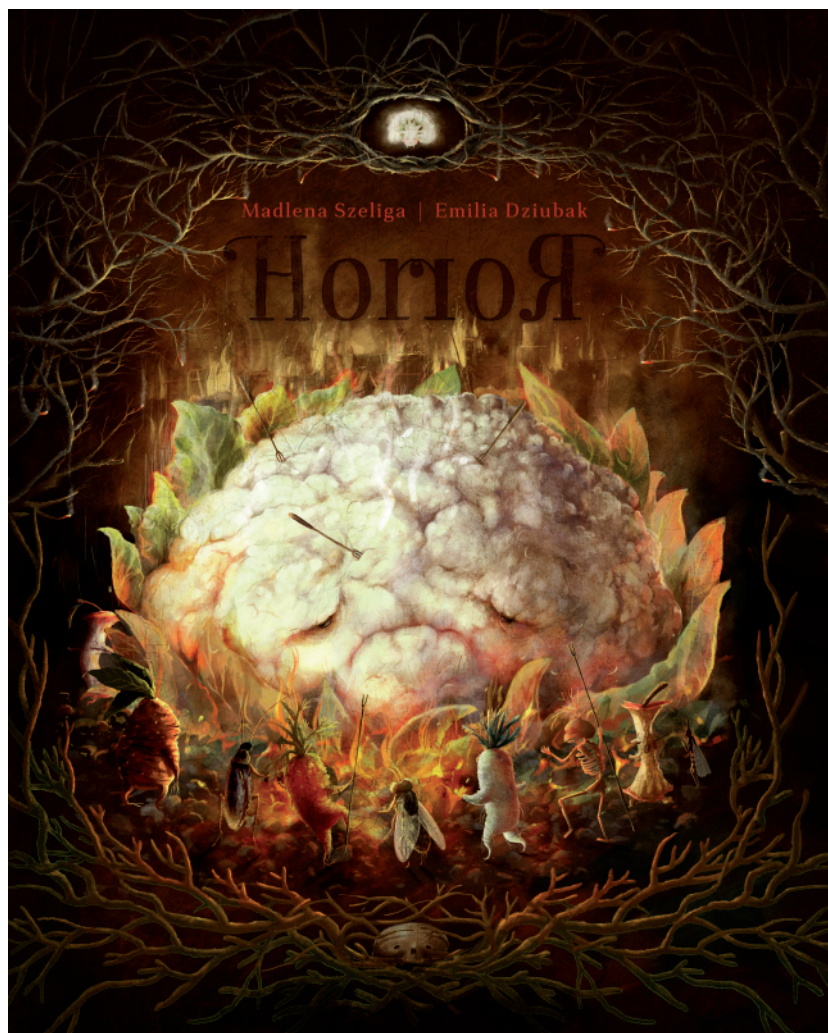
U Dziubak w *Horrorze* wszystkie rośliny mają twarze, a właściwie oczy i buzie, z rzadka nosy. Czytelnik widzi więc łzy, grymasy cierpienia, stężone bólem oblicza, opuszczone snem wiecznym powieki. Warzywa i owoce zostały wyposażone również w ręce i nogi, z wyjątkiem słonecznika, który został tu sprowadzony do swej promienistej głowy. Najsilniej zantropomorfizowanymi bohaterami są niewątpliwie: pieczarka, która jawi się jako malutka dziewczuszka z ogromnym białym kapeluszem, i ananas w roli wodza plemiennego o ciele przyobleczonym w zbroję z charakterystycznych łusek. Animizacja w najmniejszym stopniu objęła pokrzywy, które właściwie otrzymały jedynie oczy, i to bardziej zwierzęce niż ludzkie. Osobniki-ofiary wzbudzają ciepłe uczucia, ponieważ ich kończyny przedstawione są w zdecydowanie mniejszej skali niż korpusy. Większość ciał bohaterów *Horroru* charakteryzuje przyjemna krągłość (np. brukselka, kapusta, pomidor, burak, dynia, jabłko), w przypadku groszku wręcz idealna, stąd komiczny efekt zrodzony z wyposażenia tych ciał w wyrostki w postaci krótkich, „dziecińczych” rączek i nóżek.

Wracając do inspiracji barokiem, ciekawe nawiązanie do sztuki tego okresu znajduje się już na okładce (patrz rysunek 1), która powstała na bazie ilustracji do rozdziału *Sprawa Kalafiora. Kto daje życie i odbiera*. Główny element przedstawienia to głowa kalafiora, przed którą tańczą w półokręgu warzywa (dynia, marchewka i pietruszka lub raczej skorzonera), owady (karaczan, mucha i osa), kościotrup i dwa ogryzki (komiczny ekwiwalent zwierzęcego szkieletu), wszystkie zaprezentowane w jednej skali. Motyw tańca w kręgu, zwłaszcza na ciemnym tle, niesie skojarzenia z wizerunkami tańca śmierci (*danse macabre*) znanego w ikonografii już od średniowiecza, a rozpowszechnionego w okresie baroku¹¹. Subtelność rysunku Dziubak, kompozycja całości oraz pozy marchewki i pietruszki (lub może raczej skorzonery) pozwalają przywołać tu jako możliwą inspirację dla artystki jeden z najlepiej znanych polskich przykładów *danse macabre*, a mianowicie *Taniec śmierci* z kaplicy św. Anny z kościoła OO. Bernardynów na Stradomiu w Krakowie, datowany na czwartą ćwierć XVII wieku¹². Wspomniane pozy warzyw przypominają w swej dynamiczności wiotkie szkielety z barokowego *memento*

¹⁰ Więcej o Learowskim nonsense piszę w książce *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowych* (Wincencjusz-Patyna, 2019).

¹¹ Ten temat szeroko zaprezentowany został np. w katalogu wystawy *Taniec Śmierci. Od późnego średniowiecza do końca XX wieku* pod redakcją Ewy Ryżewskiej i Ewy Schuster (2002).

¹² Obraz olejny na płótnie o wymiarach 252 x 210 cm o nieustalonym autorstwie.



RYSUNEK 1. Emilia Dziubak, okładka książki *Horror*.

mori. Bordiurę złożoną z obrazków-medalionów bernardyńskiego tańca śmierci zastąpiła gęsta wić roślinna (kształtem trochę przypominająca nać marchwi). Układ wici zachowuje ścisłą symetrię, na osi została ona zaakcentowana w górnej części świecącym przekrojem główki kalafiora sugerującym jego „pośmiertne wniebowstąpienie”, a w dolnej wizerunkiem jakiegoś zszarzałego warzywa korzennego zaaranżowanego na kształt czaszki. Taka kompozycja całości przedstawienia nawiązuje też do barokowych epitafiów masowo fundowanych przez szlachtę i bogate mieszczaństwo w XVI i XVII wieku dla upamiętnienia zmarłych członków ich rodzin. Obramienia epitafiów

były bardzo często akcentowane na osi (u dołu lub u góry) motywem trupiej czaszki, nierzadko na skrzyżowanych pischcelach, najbardziej oczywistym symbolem śmierci. Zabieg ten pojawia się i w innych ilustracjach w *Horrorze*. W ilustracji towarzyszącej historii kalafiora portret warzywa w mękach ukropu stracił bordiurę roślinną na rzecz półwieńca płomieni podgrzewających metalowy kocioł. Półokrąg tancerzy został rozbity na większą grupę pływającą przed naczyniem i mniejszą, która miała na tyle odwagi, by wejść na krawędź kotła. Przekrojona główka kalafiora z okładki została tu zastąpiona fantomowym wyobrażeniem quasi-czaszki kalafiora, którego nie znajdziemy już u dołu kompozycji.

Kolejną wizualną referencją do sztuki nowożytniej są wyklejki zaprojektowane przez Dziubak na podobieństwo wzorów z barokowych tapet, w eleganckiej barwie grafitowej stanowiącej tło dla o ton jaśniejszego ornamentu. Motyw plecionki w układach symetrycznych, pasowych, złożonych z liści akantu, lilijek i margerytek, został też powtórzony na lewej stronie rozkładówki przedtytułowej, której strona prawa z quasi-widokiem tytułu książki zawiera tylko wizerunek małej dyni – jednej z bohaterek *Horroru* – na sepiowym poddruku. Kolor ten spaja całość książki aż po rozkładówkę z *Zakończeniem*. Rozkładówka tytułowa na lewej stronie zawiera kolumnowo zaprojektowany kolofon, po prawej cienka prostokątna ramka zwraca uwagę na autorki i tytuł oraz buduje nastrój za sprawą czaszkopodobnego wizerunku jabłka, które w pierwszej chwili może być omyłkowo wzięte za dynię. Ten zabieg nie jest przypadkowy (o konotacjach dyni była już mowa), a służy mu celowe powiększenie jabłka, podkreślone też rozmiarem muchy wędrującej po jego wierzchu, spomarańcowienie owocu w wyniku procesów gnilnych, pomarszczenie skórki oraz wykrojenie w jabłku oczodołów i zaznaczenie przerażającej górnej szczęki. Osadzone w pustej przestrzeni jabłko zostanie powtórzone przez Dziubak, tym razem na tle pejzażu i w złożonej ramie, w rozdziale *Sprawa Jabłka. Zbrodnia bez noża* (patrz rysunek 2).

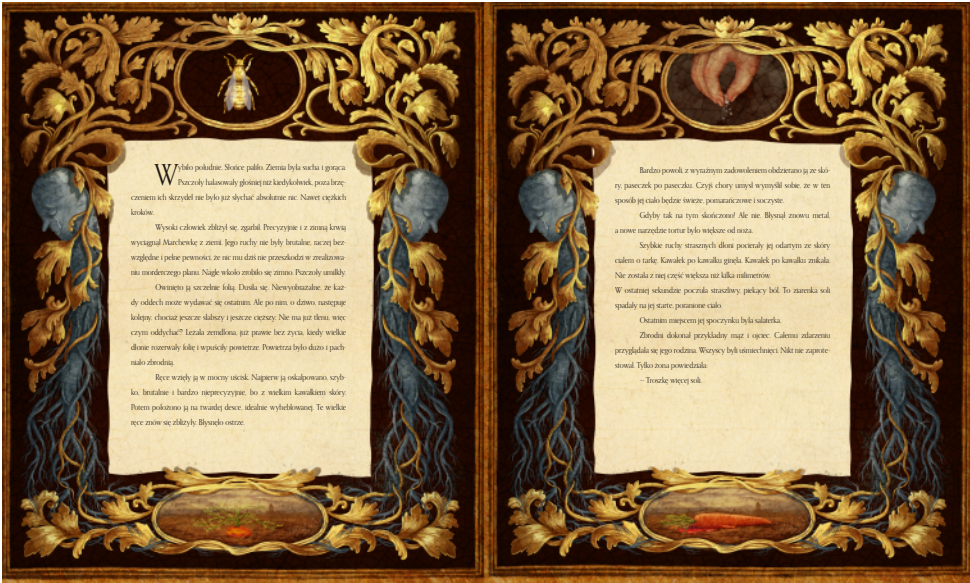
Dwie kolejne rozkładówki (ze spisem treści, a właściwie *Spisem przykrych zdarzeń* i *Wstępem*) zaprojektowane są bardzo oszczędnie i elegancko. Wizualnie porządkują je cienkie ramki, a w charakterze winiety pojawia się miniaturowy wizerunek ziarenka groszku, subtelnie wprowadzając kolejnego bohatera tragicznego.

Projekt zasadniczej części książki opiera się na naprzemiennym układzie rozkładówek tytułowych anonsujących kolejną zbrodnię oraz rozkładówek tekstowych zawierających kolejne makabryczne historie. Ten układ podkreślony został kontrastem ciemnej tonacji rozkładówek tytułowych i tonacji jasnej, sepiowej, oszczędnie wzbogaconej kolorem – rozkładówek tekstowych.



RYSUNEK 2. Emilia Dziubak, ilustracja do rozdziału
Sprawa Jabłka. Zbrodnia bez noża.

Dla urozmaicenia całości projektu w kilku przypadkach rozkładówki tekstowe otrzymały szerokie ciemne obramienia, niejednokrotnie z rozbudowanym ornamentem. Lewa strona rozkładówki tytułowej to numer rozdziału, nazwa sprawy oraz umieszczona poniżej winieta zapoznająca czytelnika z bohaterem opowiadania. Prawa strona rozkładówki tytułowej, to – rzecz by można – ilustracja właściwa, całostronicowa, niejednokrotnie w specjalnym obramieniu, którego kształt czasami dodatkowo nawiązuje do ram dawnego malarstwa (zaokrąglone naroża, łukowe zamknięcie od góry, owal). Rozkładówki tekstowe ujmują bloki tekstu w osobne symetrycznie zakomponowane bordiury, zawierające skorelowane treściowo elementy, najczęściej przetworzone części rośliny, której dotyczy konkretna historia. Najwięcej jest tu zatem łodyg, pędów, liści i owocników. Czasami bordiura wydaje się wprost zaczerpnięta z dzieł sztuki barokowej (ram obrazów, zdobników graficznych, obramień epitafiów i tablic inskrypcyjnych) z wkomponowanymi w nią elementami warzywa czy owocu, jak w *Sprawie Marchwi. Soleniu ran*, w której złożony mięsisty akant został przepleciony systemem korzennym szaro-błękitnych, obumarłych warzyw (patrz rysunek 3.). W tę bogatą ramę wkomponowano na osi obrazki-medaliony przedstawiające życie – pełna witalności nać wystająca z gruntu, i śmierć marchewki – korzeń spoczywający na ziemi, na której rozlała się plama krwistego soku.



RYSUNEK 3. Emilia Dziubak, ilustracja do rozdziału *Sprawa Marchwi*. *Solenie ran*.

Warto zwrócić uwagę na te miniatury, bowiem zawierają nie tylko motywy symboliczne odnoszące się jednocześnie do konkretnej historii (w przypadku marchewki np. jest to pszczoła towarzysząca jej za beztroskiego życia), lecz także przedstawienia narzędzia lub sceny zbrodni (tu jest to kobieca dłoń sypiąca sól). We wszystkich ilustracjach widać doskonale wycucie formy u Dziubak, jak choćby w liściu kapusty, który przybiera kształt główki barokowego putta – „dzieciuk”¹³ (patrz rysunek 4), czy we wniebowziętym ziemniaku, którego łęty układają się na kształt poroża, a cały wizerunek kojarzy się przez to z myśliwskim trofeum.

W historii o cebuli pojawił się detal płaczącego oka, jakby zacytowany z wizerunków *Mater Dolorosa* pędzla Hansa Memlinga lub Dirka Boutsy z końca XV wieku albo może innej płaczącej niewiasty (patrz rysunek 5).

Najczęściej miniatury te odnoszą się jednak do opozycji życia i śmierci. I tak wizerunek jędrnego młodego kalafiora zestawiony jest ze ślimakiem, winnego grona – z rodzynką, zaś słońce o kształcie plastra ananasa – z wizerunkiem soczystego żółtego owocu przeciętego na pół (patrz rysunek 6). Te małe

¹³ „Dzieciuk” jest bardziej swojską nazwą dla puciołowatych amorków znanych powszechnie w sztuce jako putta, odnoszącą się zwłaszcza do późnonowożytnej rzeźby z Kresów (np. Gębarowicz, 1986, s. 6).



RYSUNEK 4. Emilia Dziubak, ilustracja do rozdziału *Sprawa Kapusty. Ukiszona żywcem.*



RYSUNEK 5. Emilia Dziubak, ilustracja do rozdziału *Sprawa Cebuli. Kilka łez nic nie znaczą.*



RYSUNEK 6. Emilia Dziubak, ilustracja do rozdziału *Sprawa Ananasa. I zbroja nie ochroni.*

obrazki, podobnie jak starannie zakomponowane bordiury, zdają się dla Dziubak tak samo ważne jak całostronicowe kompozycje.

W ilustracjach Dziubak do *Horroru* wyraźne są rozmaite odwołania do arcydzieł europejskiego malarstwa barokowego, z uwagi na tematykę książki przede wszystkim do martwych natur (np. Sterling, 1985/1998). Wśród inspiracji na pierwszym miejscu należy wymienić martwe natury Juana Sáncheza de Cotána, który w swych obrazach eksponuje w intensywnym światłocieniu warzywa i owoce, wydobywając je z głębokiej czerni tła. Reprezentatywnym przykładem może tu być *Martwa natura z pigwą, kapustą, melonem i ogórkiem* z 1602 roku¹⁴. Ważny wydaje się także Francisco de Zurbarán, m.in. ze swoimi bodegonami, ale i za sprawą obrazu olejnego *Agnus Dei* (ok. 1635–1640, Prado), którego minimalizm w warstwie przedstawieniowej współgra z dążącą do oszczędnej dyspozycją kolorystyczną: biel runa Baranka Bożego oraz czerni i szarości tła. U Dziubak czytelnik ujrzy marchewkę spoczywającą płasko na równomiernym, ciemnym tle, która na swój sposób jest asocjacją wizualną z przejmującym obrazem Hiszpana (patrz rysunek 3). Także martwe natury pędzla Caravaggia i całej plejady Holendrów, zwłaszcza specjalizujących się w tematyce kulinarnej i wanitatywnej, stanowią przekonujący punkt

¹⁴ Obraz olejny o wymiarach 68,9 x 84,5 cm, w zbiorach Museum of Art w San Diego.

odniesienia dla kompozycji malarskich Dziubak. Artystka konsekwentnie umieszcza w nich różne gatunki owadów – ważki, stonki, pszczoły, osy, muchy. Z jednej strony urealnijają mikroświat ukryty między źdźbłami trawy, a z drugiej są częstymi motywami martwych natur typu *vanitas* jako symbole odnoszące się do procesów rozkładu, a zatem do śmierci, przemijania. Wątki są także podkreślane przez pożółkłe, zwiędłe lub zeschnięte liście sygnalizujące kres wegetacji, użyte na przykład w *Sprawie Słonecznika. Torturowanie wciąga* i *Sprawie Winogron. Horrorze przemijania*.

Emilia Dziubak, absolwentka grafiki poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych¹⁵, z temperamentu jest jednak przede wszystkim malarką. Choć jej prace powstają w całości na tablecie¹⁶, sprawiają wrażenie pieczołowicie wykonanych, drobiazgowo namalowanych pędzlem z sobolowego włosia. Wyraźny modelunek światłocieniowy, miękkie przejścia tonalne, celowo użyte w niektórych ilustracjach rysunek rzekomej siatki spękań werniksów, tzw. krakelury, charakterystyczny dla starych dzieł wykonanych techniką olejną – kierują skojarzenia odbiorcy w stronę dawnego malarstwa. Tych tropów uda się czytelnikowi być może odnaleźć jeszcze więcej. W „morzu” czerwonego soku wygotowywanego z porzeczek, malin i jabłka widać pewne podobieństwa do malarstwa marynistycznego Iwana Ajwazowskiego, w ujęciu „wniebowzięcia” kapusty (patrz rysunek 4) pobrzmiewają echa wizerunków świętych męczennic z okresu późnego renesansu (Tycjan) lub wizerunków Marii Immaculaty z baroku (np. pędzla Bartolomé Estebana Murilla). Z kolei ilustracje, w których pojawia się fragment człowieka (dłoń w *Sprawie Marchwi* – rysunek 3 i w *Sprawie Pieczarek* – rysunek 7 oraz noga z butem w *Sprawie Cebuli* – rysunek 5), ze względu na grę skalą przypominają rozwiązania kompozycyjne, jakie Dziubak stosowała w ilustracjach swojego autorstwa do serii książek o przygodach Pożyczalskich spisanych przez Mary Norton (1952/2012, 1955/2014a, 1959/2014b, 1961/2015a, 1982/2015b).

Podsumowując, należy uznać, że okrucieństwo, dosadność, drobiazgowość w opisywaniu cierpień doznawanych przez bohaterów książki *Horror Madlenny Szeligi* zostaje złagodzona eleganckimi, potraktowanymi bardzo dekoracyjnie, subtelnymi konterfektami roślin (i jednego grzyba) *post mortem*. Ilustratorka nie epatuje okrucieństwem, a obrazy śmierci wyraźnie estetyzuje, odwołując się do stylistyki manierystycznej i barokowej. Dziubak śmiało czerpie z dziedzictwa sztuki, ale i z kultury epoki baroku, która spopularyzowała wątki wanitatywne, niekoniecznie łącząc je z obrzędami funeralnymi. Tekst

¹⁵ Obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.

¹⁶ O procesie twórczym ilustratorki pisze Sebastian Frąckiewicz (2017).



RYSUNEK 7. Emilia Dziubak, ilustracja do rozdziału *Sprawa Pieczarek. Cudze wnętrzości*.

książki oparty na przewrotnym koncepcie: „A co[,] gdyby warzywa naprawdę miały uczucia?” (s. [5]) brać przecież należy w wyraźny cudzysłów. Tym bardziej adekwatne wydają się wysmakowane, dosłownie i w przenośni, ilustracje Emilii Dziubak.

Bibliografia

- Dieckmann, E., Grau, A. (prod.), Murnau, F. W. (reż.). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu – symfonia grozy] [film]. Niemcy: Prana Film.
- Eco, U. (red.). (2007). *Historia brzydoty* (J. Czaplińska i in., tłum.). Poznań: Rebis.
- Frąckiewicz, S. (2017). Emilia Dziubak. Umysł stuprocentowego introwertyka. W: *Ten łokieć źle się zgina. Rozmowy o ilustracji* (s. 11–52). Wołowiec: Czarne.
- Gaudreault, A. (1995). Teatralność, narracyjność, trickowość. Oceniając kino Georges’a Mélièsa. W: M. Hendrykowska (red.), *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina* (s. 24–35). Poznań: Ars Nova.
- Gębarowicz, M. (1986). Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej. *Artium Questiones*, 3, 5–46.
- Głowiński, M., Kostkiewiczowa, T., Okopień-Sławińska, A., Sławiński, J. (1989). *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. (wyd. oryg. 1976).

- Grimm, W., Grimm, J. (1812). *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Grimm, W., Grimm, J. (1815). *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Zweiter Band. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Gryglewicz, T. (1984). *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Has-Tokarz, A. (2010). *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Hendrykowska, M. (1998). Georges Méliès. W: A. Kołodyński, K. J. Zarębski (red.), *Historia kina. Wybrane lata* (s. 24–32). Warszawa: „Kino”.
- Kłys, T. (2012). Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 1. Kino nieme* (s. 408–423). Kraków: TAIWPN Universitas.
- Lear, E. (1846). *A book of nonsense*. London: Routledge.
- Lear, E. (1888). *Nonsense books*. Boston: Little, Brown.
- Lubelski, T. (2012). Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom 1. Kino nieme* (s. 111–136). Kraków: TAIWPN Universitas.
- Merriam, E. (1987). *Halloween ABC*. New York: Aladdin.
- Norton, M. (2012). *Kłopoty rodu Pożyczalskich* (M. Wisłowska, tłum.). Warszawa: Dwie Siostry. (wyd. oryg. 1952).
- Norton, M. (2014a). *Pożyczalscy idą w świat* (M. Wisłowska, tłum.). Warszawa: Dwie Siostry. (wyd. oryg. 1955).
- Norton, M. (2014b). *Pożyczalscy na wyspie* (M. Wisłowska, tłum.). Warszawa: Dwie Siostry. (wyd. oryg. 1959).
- Norton, M. (2015a). *Pożyczalscy w przestworzach* (M. Wisłowska, tłum.). Warszawa: Dwie Siostry. (wyd. oryg. 1961).
- Norton, M. (2015b). *Pożyczalscy pomszczeni* (M. Wisłowska, tłum.). Warszawa: Dwie Siostry. (wyd. oryg. 1982).
- Pieńkos, A. (2000). *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Ryżewska, S., Schuster, E. (red.). (2002). *Taniec Śmierci. Od późnego średniowiecza do końca XX wieku* [katalog wystawy]. Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich.
- Siewierski, J. (1979). *Powieść kryminalna*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP.
- Sterling, C. (1998). *Martwa natura. Od starożytności do XX wieku* (J. Pollakówna, W. Dłuski, tłum.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, WN PWN. (wyd. oryg. 1985).

- Szeliga, M. (2017). *Horror*. Kraków: Gereon.
- Walpole, H. (1976). *Zamczysko w Otranto. Opowieść gotycka* (M. Przymanowska, tłum.). Kraków: Wydawnictwo Literackie. (wyd. oryg. 1764).
- Wincencjusz-Patyna, A. (2008). Cztery panowie ilustratorzy, nie licząc zwierząt. XIX-wieczna grafika ilustracyjna we Francji i jej polskie echa. *Quart*, 2(8), s. 18–45.
- Wincencjusz-Patyna, A. (2019). *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowych*. Wrocław: ASP im. Eugeniusza Gepperta.

W nieznanym. Zaświaty i tanatyczne katharsis w serialu animowanym *Po drugiej stronie muru* Patricka McHale'a

Abstrakt:

Śmierć, smutek, wyobcowanie, zagubienie – to tematy, które rzadko kojarzone są z serialami animowanymi dla dzieci. Istnieją jednak wieloodcinkowe programy telewizyjne, które – podobnie jak książki, gry wideo i filmy – poruszają wspomniane kwestie, a są przeznaczone dla młodych odbiorców. W ten sposób nie tylko przełamują kulturowe tabu, lecz także oferują estetykę i wrażliwość, które uzupełniają obraz głównonurtowych produkcji dla dzieci jako beztrudnych i wesołych. Ciekawym przykładem animacji, która w nietypowy sposób radzi sobie z opowiadaniem m.in. o strachu czy śmierci, ukazując je na tle przygody i wędrówki, jest serial *Po drugiej stronie muru* Patricka McHale'a (2014). Autorzy artykułu skupiają się na tym, jak dzieło wchodzi w rezonans nie tylko ze wspomnianymi wyżej motywami, lecz także z historią oraz kulturą popularną. Analiza prowadzi do wniosku, że *Po drugiej stronie muru* to serial intertekstualny, otwarty na interpretacje zarówno młodszych, jak i starszych odbiorców, a także umożliwiający przeżycie tanatycznego katharsis – oczyszczenia z negatywnych uczuć związanych ze śmiercią i stratą.

Słowa kluczowe:

animacja, Cartoon Network, katharsis, kultura dziecięca i młodzieżowa, kultura popularna, Patrick McHale, *Po drugiej stronie muru*, serial telewizyjny, śmierć, tanatyzm

* Piotr Prósiniowski – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Instytucie Pedagogiki Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego dotyczącą wychowania w kontekście gier wideo; prezes Fundacji Inicjatywa Nox. Kontakt: piotr.games.research@gmail.com.

** Piotr Krzywdziński – mgr, wiceprezes Fundacji Inicjatywa Nox. Jego zainteresowania badawcze obejmują gry wideo, literaturę piękną, kulturę współczesną oraz metodologię prowadzenia badań społecznych. Kontakt: krzywdzinski.piotr@gmail.com.

Into the Unknown: The Underworld and Thanatic Catharsis in the Animated Series *Over the Garden Wall*

by Patrick McHale

Abstract:

Death, sadness, alienation, and confusion are themes that are rarely associated with children's animated series. Nevertheless, there are multi-episode TV programs that – similarly to books, video games, and films – raise such issues even though they are created for young viewers. In that way, they not only break the cultural taboo, but also offer aesthetics and sensitivity that complement the image of mainstream children's programming as laid-back and cheerful. As an interesting example, one might point to Patrick McHale's *Over the Garden Wall* (2014), an animated series that deals with such themes as fear or death in a unique way, showing them against the background of adventure and wandering. In this article, the authors focus on the ways in which the work resonates with the mentioned motifs, but also with history and popular culture. The analysis leads to a conclusion that *Over the Garden Wall* is an intertextual series, open to interpretation for younger and older viewers alike, as well as enabling the experience of a Thanatic catharsis – a cleansing from the negative feelings associated with death and loss.

Key words:

animation, Cartoon Network, catharsis, children's and young adult culture, popular culture, Patrick McHale, *Over the Garden Wall*, TV series, death, thanatism

Wprowadzenie

W myśleniu potocznym o filmach animowanych i telewizyjnych kreskówkach wciąż obecny jest ich stereotypowy obraz jako tętniących życiem, niedojrzałych produkcji rozgrywających się w barwnych sceneriach. Wiele animacji, owszem, już swoją estetyką może budzić w niektórych odbiorcach wrażenie niepowagi – zwłaszcza gdy patrzy się na nie w sposób powierzchowny¹. Przyczyną podobnych reakcji mogą być np. abstrakcyjność świata *Pory na przygodę!* (Ward, 2010–2018), wizualna oraz tematyczna figlarność i nietypowość *Niesamowitego świata Gumballa* (Bocquelet, 2011–2019) czy barwna różnorodność *Stevena Universe'a* (Sugar, 2013–2019). Wszystkie te popularne

¹ Część badań sugeruje, że postrzeganie kreskówek może być silnie uzależnione od statusu socjoekonomicznego i poziomu wykształcenia rodziców (Ívrendi, Özdemir, 2010). Niższy poziom wykształcenia sprzyjać ma negatywnym postawom wobec produkcji animowanych. Wydaje się to powiązane z potocznym przeświadczeniem o niższości telewizji względem innych mediów (Mittel, 2013, s. 56).

produkcje pozornie sprawiają wrażenie reprezentacji kultury niepoważnej. Jednocześnie – tak na poziomie formy, jak treści, czyli opowiadanej historii – wpisują się w trend poszukiwań artystycznych i przekraczania obyczajowego tabu we współczesnych serialach i filmach animowanych (Mąka-Malatyńska, 2016, s. 144)

Część dorosłych odbiorców widzi w animacjach to, co „niegrzeczne” i „niestosowne”. W efekcie powstają alarmistyczne raporty, np. *Wolves in Sheep's Clothing: A Content Analysis of Children's Television* [Wilki w owczej skórze. Analiza treściowa telewizji dziecięcej] (Fyfe, 2005), w których wytyka się palcami treści budzące niepokój w bardziej konserwatywnych kręgach społecznych. Dotyczy to m.in. niektórych rodziców – zachowanie pewnego percepcyjnego dystansu może sprawić im trudność, zwłaszcza w przypadku odnoszenia się danej animacji do tego, jak z dziecięcej perspektywy mogą być postrzegani dorośli opiekunowie czy nauczyciele (np. jako grupy reprezentujące wartości przeciwstawne do tych łączonych z młodością i dzieciństwem). Wydaje się, że uwidacznia się tu konflikt o postulowany kształt mediów dziecięcych (w tym literatury i kinematografii skierowanych m.in. do młodych czytelników i widzów), jak również różne wyobrażenia na temat dzieciństwa oraz dynamiki relacji władzy między dorosłymi i dziećmi, co jest istotne także dla antypedagogiki.

Można też, oczywiście, nawiązać w tym miejscu do myśli romantycznej i wizji dziecka jako wyidealizowanego awatara czystości (Pugh, 2011, s. 4). Takie postrzeganie dzieciństwa oraz niedorosłych jest często sygnalizowane również w kontekście badania literatury dziecięcej i młodzieżowej (Hunt, 2004/2008; Spuffort, 2002). Należy jednak pamiętać, że dzieci nie są jedynie uosobieniami dobra i niewinności (Nikolajewa, 2003, s. 146; Slany, 2016, s. 162–163), ale – jak każda jednostka ludzka – mają potencjał do operowania pełnym wachlarzem zachowań oraz mogą odczuwać potrzebę doznawania różnych uczuć i stanów, także złości, smutku czy niepewności (Sorin, 2003, s. 82). Te emocje wpisane są w naturę człowieka, a dziecko, będąc przede wszystkim właśnie człowiekiem, ma prawo przeżywać własne radości, smutki, przygody i horrory (s. 85–86).

Zagłębiając się w świat współczesnych animacji, możemy w nich dostrzec wiele istotnych odniesień kulturowych lub komentarzy dotyczących rzeczywistości (czy to w jej wymiarze społecznym, czy politycznym, ideologicznym, a nawet religijnym) – jak bowiem sądzi Tessa Moulton-Milewska, animacja to „sztuka jak każda inna, która także widzi i opisuje świat” (Czubaszek, 2019). Wraz z innymi formami kultury współczesnej tworzy świat naszego doświadczenia (Szkudlarek, Melosik, 1998/2010, s. 97), tym samym wchodząc w swoistą synergię z naszym rozumieniem codzienności i otaczających zjawisk. Na tle wymienionych wcześniej animacji wyróżniają się mniej znane produkcje,

które – chociaż nierzadko tworzone są przez te same studia i w ramach działalności tych samych korporacji, co najpopularniejsze tytuły – oferują zupełnie inną estetykę i atmosferę. Opowiadają m.in. o kwestiach budzących niepokój i grozę, operując postaciami ze snów i koszmarów. W ten sposób stają się dla odbiorców okazją do przeżycia wyjątkowego doświadczenia. Przykładem takiej animacji jest *Po drugiej stronie muru*² Patricka McHale'a (2014), które jest w niniejszym artykule przedmiotem analizy i interpretacji. Skupiamy się przede wszystkim na tym, jak ta produkcja rezonuje z motywami strachu i śmierci, a także z historią oraz kulturą popularną. Celem tekstu jest zatem ukazanie intertekstualnego potencjału tego programu telewizyjnego, zwłaszcza w aspekcie wychowawczym.

Po drugiej stronie muru – formalny opis produkcji

Pomysłodawcą, producentem i głównym scenarzystą *Po drugiej stronie muru* jest wspomniany już Patrick McHale, znany również z pracy jako dyrektor kreatywny *Pory na przygodę!* i zaangażowania w produkcję *Niezwykłych przypadków Flapjacka* (Van Orman, 2008–2010). Wykreowana dla znanej także w Polsce stacji telewizyjnej Cartoon Network animacja składa się z dziesięciu odcinków, a każdy z nich trwa około jedenastu minut (Tymińska, 2016, s. 35).

Program powstał na podstawie innej miniprodukcji tego samego autora, trwającej niecałe dziesięć minut animacji *Tome of the Unknown: Harvest Melody* [Księga Nieznandii. Melodia żniw] (Brownngardt, Funaro, McHale, 2013). Pierwowzór nie był emitowany w naszym kraju, natomiast *Po drugiej stronie muru* miało polską premierę w Cartoon Network pod koniec marca 2015 roku. W Stanach Zjednoczonych program był zaś wyświetlany na początku listopada 2014 roku – tym samym towarzyszył obchodom Halloween, przypadającym na 31 października. Atmosfera tego święta udziela się także samej produkcji.

Serial opowiada o dwojce przyrodnych braci – starszym, Wircie, oraz młodszym, Gregu – którzy znajdują się pośrodku wielkiego i gęstego lasu (co jednocześnie nawiązuje do popularnego motywu baśniowego) w fantastycznej krainie, Nieznandii [*the Unknown*]. Nie wiadomo, skąd się tam wzięli i jak mogą wrócić do domu. Już na początku przygody, w odcinku pierwszym pt. *Stary młyn* (Allegri, Gorman, Wolfhard, Cash, 2014), dołącza do nich błękitnik

² Tytuł oryginalny to *Over the Garden Wall*, w Polsce serial wyświetlano też jako *Za bramą ogrodu*.

(ptak z rodziny drozdowatych) o imieniu Beatrice. Szukając drogi powrotnej, spotykają różne postacie, m.in. objaśniającego im realia tego świata Drzewiarza, odgrywającego funkcję humorystyczną Żabusia (pojawiającego się w serialu pod wieloma innymi imionami) oraz potwornego Bestiusza. Ostatni z nich to czyhające na braci monstrum, które podąża za nimi i obserwuje bohaterów z ukrycia, chcąc zamienić ich w widmodrzew – opał z tej rośliny jest wykorzystywany do podtrzymywania ognia latarni, gdzie przechowywana jest dusza antagonisty, co chroni go przed zagładą. Sprytny Bestiusz wykorzystuje do ochrony lampy Drzewiarza, który chroniąc światło, sądzi, że podtrzymuje życie córki, a w rzeczywistości staje się strażnikiem mrocznego żywota swojego oprawcy.

Wędrując po Nieznandii, bracia nie tylko poznają różne istoty, lecz także odwiedzają rozmaite miejsca i przeżywają liczne przygody. Mają nadzieję, że każdy kolejny krok zaprowadzi ich bliżej domu. Czy jest to jednak możliwe? Czy będą w stanie opuścić tę krainę? Pytania te są o tyle istotne, że końcowe odcinki serialu ujawniają prawdziwy, tragiczny powód obecności Wirta i Grega w Nieznandii – uciekając przed policją po halloweenowym spotkaniu ze znajomymi na cmentarzu, bracia unikają zderzenia z pociągiem, ale wpadają do zbiornika wodnego i tracą przytomność, by następnie obudzić się w niezwykłej czasoprzestrzeni. Ta zaś, biorąc pod uwagę okoliczności, interpretowana może być jako zaświaty, a sami bohaterowie – jako znajdujący się na granicy życia i śmierci.

Po drugiej stronie muru – analiza kulturowa i interpretacja fragmentów produkcji

Patrick McHale i pozostali twórcy *Po drugiej stronie muru* nie czerpią inspiracji wyłącznie z tradycyjnych baśni i klasycznych animacji, ale sięgają także do elementów konstrukcyjnych oraz innych aspektów literatury gotyckiej, wykorzystują liczne odniesienia kulturowe, przenoszą postaci literackie i historyczne do własnej opowieści (Tymińska, 2016, s. 35–37). Proponują też zabawę na poziomie graficznym, nawiązując do historii kinematografii – np. już w pierwszych scenach serialu widza witają plansze tytułowe, czołówki przypominające te znane z kina niemego (Allegri, Gorman, Wolfhard, Cash, 2014). Jednocześnie, na poziomie estetyki, *Po drugiej stronie muru* umiejętnie operuje stopniowym budowaniem napięcia i atmosfery grozy, jednymi z kluczowych elementów definiujących horror (Has-Tokarz, 2011, s. 50).

Aspekty wizualne

Warstwa wizualna analizowanego serialu odróżnia go od wielu popularnych współcześnie animacji – widać to zwłaszcza na przykładzie kolorystyki. Barwy są najczęściej stonowane (z kilkoma wyjątkami, np. większym ich nasyceniem cechuje się scena w pokoju Wirta na początku odcinka dziewiątego pt. *Droga w nieznanie*; Gorman, Nguyen, Sanchez, 2014), nierzadko wypłowiałe i przytłumione, a zastosowanie takiej palety w animacji ma znaczenie. Ciemne kolory – dominują czerń, brąz, ciemna zieleń itp. – nadają całości wymiar grozy i mają potencjał, by wprawić widzów w nastrój sprzyjający odbiorowi nie tylko treści, lecz także estetyki tej produkcji. Już sam początek historii wprowadza w świat nocy, mrocznych zakamarków, głębokich cieni, z którymi kontrastuje światło charakterystycznej latarni, zwracającej odbiorczą uwagę, ale jednocześnie podkreślającej ciemność wokół bohaterów – widać to na rysunku 1.



RYСУNEK 1. Wirt (po prawej) spotyka Drzewiarza (po lewej).
Kadr z odcinka *Stary młyn*.

Ciemność jest zresztą silnie obecna w całej omawianej animacji. Spowija leśne ścieżki, drzewa i zwierzęta, tworzy zarówno przestrzeń istnienia bohaterów, jak i pole działania antagonisty. Można także przypomnieć, że czerń to barwa, która symbolicznie nawiązuje do śmierci, uwięźdu czy strachu (Petru, 2010–2011, s. 1718). W tym przypadku jednak odnosi się także do sekretów – jako spowitych mrokiem, ukrytych, a odseparowanych od tego, co jasne

i jawne. Tak tajemnice, jak uobecniające je czernie często pojawiają się w historii Wirta i Grega. Kolor nie jest wtórny względem fabuły, ale buduje rzeczywistość przygody, zakotwicząc ją w konkretnej atmosferze i symbolice.

Całości dopełniają inne barwy – zarówno bardziej nasycone, jak i blade, nienasycone – tworzące tło dla niektórych obiektów widocznych w kadrze: krwista czerwień, chłodny błękit, często pojawiające się brązy (w ich kolorze są m.in. powykręcane drzewa czy przestrzeń, z której płynnie wyłania się chata jednej z postaci – Adelajdy – w odcinku szóstym pt. *Żabia kołysanka*; Edward, Youn, Cash, 2014), zgniła zieleń leśnej trawy. Uzupełniają one kompozycję barwną, nadając jej ciekawych i istotnych akcentów – tłumaczących ciemność i jej konteksty na bardziej skomplikowane składnie wizualne, które nie wybijają jednak całości z grozotwórczego rytmu, a raczej dopełniają ją o dodatkowe konotacje i wydźwięki. W efekcie omawiana animacja zyskuje mroczny charakter.

Chociaż wiele postaci występujących w *Po drugiej stronie muru* ma uproszczone sylwetki, pozbawione dużej ilości detali, to opisane wyżej wykorzystanie barw „postarza” produkcję, wyróżniając ją na tle innych współczesnych seriali animowanych – uwzględniając także pozostałe produkcje Cartoon Network. W programie skorzystano też ze wspomnianych już stylizowanych plansz (jedną z nich ukazuje rysunek 2), których forma odwołuje się do tablic tytułowych dawnych filmów m.in. z epoki kina niemego (np. z *Frankensteina* na rysunku 3;



RYSUNEK 2. Plansza tytułowa. Kadr z odcinka *Stary młyn*.



RYSUNEK 3. Plansza tytułowa. Kadr z filmu *Frankenstein*.

Dawley, Edison, 1910) oraz XVII- i XVIII-wiecznych tablic nagrobnych (jak ta zaprezentowana na rysunku 4). Ten element estetyki grozy – a zarazem swoiste dzieło sztuki w duchu sentencji *memento mori*, „wryte” w animacji jak na dawnych kamieniach nagrobnych – zostaje wspomniany przez Martę Tymińską (2016), która analizując serial, dostrzega w nim także nawiązania do innych form artystycznych i pisze, że produkcja „ma bardzo malarski charakter, przy czym nie stroni też od karykatury” (s. 36).

Takie wykorzystanie grafiki jest intencjonalnym zabiegiem artystycznym wprowadzającym odbiorców w specyficzne uniwersum omawianej produkcji oraz jego estetykę, jak również stanowi jasne nawiązanie do śmierci i zaświatów. Nie da się zaprzeczyć, że można rozpoznać w warstwie wizualnej serialu McHale’a te same źródła inspiracji, które charakteryzują tzw. burtoneską³ znaną m.in. z filmów *Sok z żuka* (Bender, Hashimoto, Wilson, Burton, 1988), *Jeździec bez głowy* (Rudin, Schroeder, Burton, 1999) i *Gnijąca panna młoda* (Abbate, Burton, Johnson, 2005). W ten sposób serial, podobnie jak kino Tima Burtona, balansuje na granicy komizmu i grozy, humoru i powagi, jawy i koszmaru – łącząc różne porządki estetyczne oraz proponując zabawę kształtem i kompozycją obrazu.

³ Styl charakterystyczny dla większości filmów Tima Burtona: mroczny, groteskowy, karykaturalny, zakładający zabawę kompozycją i kształtem.



RYSUNEK 4. Dee E. Warencia, zdjęcie nagrobka Josiaha Leavitta (zm. 19 grudnia 1717), Hingham Center Cemetery, Hingham, Plymouth Co., MA. *Wikimedia Commons*⁴.

W całym programie widać też inne zabiegi znane z twórczości Burtona, jak choćby częste u tego reżysera wykorzystanie postaci szkieletów i monstrów, m.in. głównego antagonisty *Po drugiej stronie muru*, Bestiusza (wydaje się on zbliżony także do kreatur z licznych ilustracji inspirowanych twórczością H. P. Lovecrafta). Przedstawianie czyhającego w mroku, budzącego lęk potwora przede wszystkim za pomocą konturowego zarysu postaci jest ponadto artystyczną reprezentacją tajemnicy oraz niepewności (Caillois, 1965/2005, s. 163). To, czego w pełni nie można zobaczyć, dostrzegając jednak fragmenty materialnego kształtu, może być bowiem o wiele bardziej przerażające niż jawnie ukazane zjawisko, z którym przyjdzie się zmierzyć; to, co ukryte, nie tylko przeraża, lecz także może wywołać dziwne i koszmarnie fantazje. Dlatego właśnie postać Bestiusza w całej okazałości zostaje w serialu zaprezentowana tylko raz, przez ułamek sekundy – taki zabieg stanowi jednoczesną grę z percepcją i oczekiwaniami widzów.

⁴ Obraz na licencji Creative Commons – Attribution-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0). Pobrane z: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>.

Na tym nie koniec odniesień wizualnych serialu McHale'a do rozmaitych dzieł i tradycji. Kristiana Willsey (2016, s. 51) zwraca uwagę, że *Po drugiej stronie muru* stanowi specyficzny hołd dla historii książki ilustrowanej i animacji dla młodych odbiorców, czerpiąc inspiracje do intertekstualnych gier m.in. z kultury dziecięcej przełomu XIX i XX wieku. Przykładowo odcinek trzeci, *Rozśpiewana szkołka* (Campbell, Park, Cash, 2014), nawiązuje estetycznie do dziecięcych książek obrazkowych i ilustrowanych wydawanych w XIX wieku przez wydawnictwo McLoughlin Bros., a odcinek ósmy, *Leśne dzieci* (Bodnar, Campbell, Youn, Cash, 2014), odwzorowuje stylistykę prac ilustratora z początków XX stulecia, Winsora McCaya (Willsey 2016, s. 51), oraz wczesnych obrazów wytwórni Walta Disneya (aluzje do nich obecne są też w innych odcinkach). W serialu znajdziemy jednak również odwołania do nowszych produkcji, choćby nagrodzonego Oscarem filmu animowanego pt. *Spirited Away. W krainie bogów* (Suzuki, Miyazaki, 2003); można dostrzec np. pewne podobieństwo Cioci Szepcik z odcinka siódmego, *Magiczny dzwonczek* (Herpich, McHale, Youn, Cash, 2014), do Yubaby, jednej z kluczowych postaci wspomnianego dzieła studia Ghibli. Niektóre sceny *Po drugiej stronie muru* zostały ponadto skonstruowane w taki sposób, by naśladować efekty uzyskiwane za pomocą określonych technik animacji. Przykładowo w odcinku czwartym, *Pieśni mrocznej lampy* (McLeod, Ward, Youn, Cash, 2014), krótki fragment taneczno-wokalny wykonuje rozbójnik. Mamy wówczas do czynienia z charakterystycznym odwzorowaniem ruchu i zaburzoną perspektywą (w odniesieniu do statycznego tła, na którym pojawia się postać) – w ten sposób w tej niedługiej scenie odzwierciedlono możliwości, które daje rotoskopia, czyli poklatkowe animowanie ruchu aktora, utrwalonego na taśmie filmowej, stosowane m.in. w animacjach braci Fleischer (Cartwright, 2012, s. 62).

Warstwa graficzna omawianej produkcji ma dodatkowy cel – tworzy także geograficzno-historyczne zakorzenienie dla fabuły. *Po drugiej stronie muru* jest bowiem z gruntu „amerykańskie”. O ile czerpie wiele inspiracji z tradycyjnych europejskich baśni czy podań ludowych, o tyle akcję osadza silnie w przeszłości USA, zwłaszcza w dawnych dziejach wiejskich terenów Stanów Zjednoczonych. Stroje postaci, architektura budynków, płynące po rzekach statki parowe – to rozpoznawalne i łatwe do zidentyfikowania sygnały historycznej „amerykańskości”. Na próżno szukać tu natomiast ruin średniowiecznych zamków czy innych materialnych znaków przeszłości Europy (poza sporadycznymi wyjątkami, by wspomnieć połączone posiadłości Quincy'ego Endicotta i Margueritte Grey, które cechują się efektowną mieszaniną stylu angielskiego i francuskiego rokoko, co wzmacnia obraz Nieznandii jako mozaiki epok i stylów),

choć pozostają one obecne w warstwie narracyjnej. Taki zabieg wydaje się pełnić funkcję integrującą: choć środowisko i doświadczenia historyczne różnią się między kontynentami i zamieszkującymi je narodami, to dawne opowieści wciąż są zrozumiałe, a dzięki temu – możliwe do zaadaptowania w Nowym Świecie. Różnica wizualna, paradoksalnie, podkreśla tu wspólnotę marzeń, lęków i sposobów postrzegania świata przez pryzmat historii wywodzących się z podobnych źródeł.

Wszystkim opisanym wyżej zabiegom graficznym towarzyszą również inne sposoby kreowania świata serialowej narracji – elementy współgrające ze sobą i współtworzące nietypowe, acz jednocześnie spójne wewnętrznie uniwersum *Po drugiej stronie muru*.

Muzyka, gra aktorska, liryczność

Kolejną cechą wyróżniającą *Po drugiej stronie muru* spośród innych seriali animowanych jest ścieżka dźwiękowa tej produkcji. Silnie liryczna i wzorowana na twórczości z pierwszej połowy XX wieku muzyka została w znacznej części skomponowana i instrumentalnie wykonana przez zespół The Petrojvic Blasting Company (znany także jako The Blasting Company). Utwór tytułowy, *Into the Unknown* [Droga w nieznanne], skomponowany został natomiast przez twórcę serialu, Patricka McHale'a. Ścieżka dźwiękowa doczekała się też osobnego wydania, m.in. na płycie winylowej uzupełnionej o zapis nutowy i teksty piosenek (Mondo, 2016). Większość utworów została udostępniona przez Cartoon Network w internecie.

W warstwie wokalne przeważająca część piosenek wykonywana jest przez aktorów podkładających głosy pod poszczególne postaci. Polska wersja językowa serialu – co warto nadmienić – zawiera pełne tłumaczenie piosenek i również są one wykonywane przez aktorów używających głosu bohaterom. W obsadzie wersji oryginalnej znaleźli się m.in. Elijah Wood (Wirt), Collin Dean (Greg), Melanie Lynskey (Beatrice), Christopher Lloyd (Drzewiarz), Jack Jones (Żabuś) oraz artysta operowy Samuel Ramey (Bestiusz); w polskiej wersji językowej usłyszymy zaś Macieja Musiała (Wirt), Bernarda Lewandowskiego (Greg), Lidie Sadową (Beatrice), Andrzeja Blumenfelda (Drzewiarz), Arkadiusza Jakubika (Żabuś) oraz Dariusza Odię (Bestiusz). Autorką polskich dialogów jest Dorota Filipek-Załęska, a za reżyserię dubbingu odpowiadała Dorota Matysiak.

Słowa wspomnianej wyżej piosenki przewodniej – w oryginale i w wersji polskiej – wprowadzają w dość melancholijną, spokojną atmosferę, co obrazuje tabela 1.

TABELA 1. Początkowe słowa piosenki przewodniej serialu *Po drugiej stronie muru* w oryginale i w oficjalnej polskiej wersji językowej

Oryginał	Oficjalna polska wersja językowa
Led through the mist By the milk light of moon, All that was lost is revealed. Our long bygone burdens, Mere echoes of the spring. But where have we come, And where shall we end? If dreams can't come true, Then why not pretend?	To, co przez mgłę błądy księżyc wiódł w dal, Dziś wraca tu, żyje znów. Czy troski minęły jak wiosny dawne dni? Co było? Co jest? Gdzie los pchnąć nas chce? Choć mrzonką są sny, Zagrajmy w tę grę. Drzewa muska wiatr, Słychać liści szept. To jesień idzie już.

Opracowanie własne na podstawie oryginalnej i polskiej wersji serialu (McHale, 2014).

W tekście polskim można rozpoznać takie motywy jak przemijanie, śnienie, śmierć. Ekspozowany jest tu ponadto popularny motyw pór roku (szczególnie jesieni), odnoszący się do etapów życia w kontekście np. dojrzewania, ale i odchodzenia. Co ciekawe, tekst angielski wydaje się bardziej dosadny i niesie większy ciężar gatunkowy. Pytanie przetłumaczone na polski jako „Gdzie los pchnąć nas chce?” w wersji oryginalnej brzmi *And where shall we end?* – w przekładzie widać więc nacisk na przyszłość, mniej bądź bardziej oczekiwaną, podczas gdy pierwowzór pyta właściwie: „Gdzie skończyć przyjdzie nam?”. Nacisk położony jest więc nie na „bycie popychanym przez los”, które nie ma określonego końca, a raczej na „skończenie”; to zaś kojarzyć się może nie tylko z zakończeniem przygody, lecz także ze znacznie poważniejszym końcem – śmiercią.

Ostatnie wersy piosenki pojawiają się dopiero w finałowym odcinku pt. *Nieznandia* (Allegri, Campbell, Herpich, Cash, 2014), kiedy to znana od początku linia melodyczna powraca, by ostatecznie zakończyć utwór. Wtedy widzowie mogą poznać zwieńczenie utworu (zaprezentowane w tabeli 2), nadające całości nowy sens i wchodzące jednocześnie w rezonans nie tylko z pierwszymi wersami piosenki, lecz także z całym serialem. Na poziomie wizualnym obserwujemy wówczas m.in. Drzewiarza, ponownie spotykającego córkę, czy Beatrice wraz z rodziną po zdjęciu klątwy przemieniającej ich wszystkich w ptaki. Jakkolwiek są to obrazy kojące, towarzyszące im słowa piosenki mogą sugerować, że to jedynie kłamstwa – szczęśliwe zakończenia, w które chcielibyśmy uwierzyć, gdyż nadają pozytywny wydźwięk całej historii, a nie dlatego, że są prawdziwe.

TABELA 2. Końcowe słowa piosenki przewodniej serialu *Po drugiej stronie muru* w oryginale i w oficjalnej polskiej wersji językowej

Oryginał	Oficjalna polska wersja językowa
How the gentle wind Beckons through the leaves, As autumn colors fall. Dancing in a swirl Of golden memories, The loveliest lies of all, The loveliest... lies... of all...	Drzewa muska wiatr, Słysząc liści szept. Przemija jesień już. Tańczy w tańcu kłamstw Tych złotych wspomnień czar. Balsamem jest dla dusz, Balsamem... jest... dla dusz...

Opracowanie własne na podstawie oryginalnej i polskiej wersji serialu (Allegri, Campbell, Herpich, Cash, 2014).

Ponownie widać złagodzenie wydźwięku słów piosenki. Choć w obu wersjach pojawia się nawiązanie do jesieni – a tym samym, znów, motyw przemijania, to modyfikacjom uległy ostatnie trzy linijki. Polski przekład przedstawia wspomnienia jako coś magicznego, kojącego, przynoszącego ulgę, a na kwestię kłamstw – ze względu na przeniesienie refleksji na ten temat do centralnej części strofy – nie kładzie nacisku. W angielskiej wersji kłamstwo zostaje zaś zdecydowanie silniej wyeksponowane, a zakończenie piosenki ma inny wydźwięk, co udowodnimy we własnym roboczym przekładzie zaprezentowanym w tabeli 3.

TABELA 3. Końcowe słowa piosenki przewodniej serialu *Po drugiej stronie muru* w oryginale i w roboczym tłumaczeniu autorów artykułu

Oryginał	Prósiniowski i Krzywdziński
How the gentle wind Beckons through the leaves, As autumn colors fall. Dancing in a swirl Of golden memories, The loveliest lies of all, The loveliest... lies... of all...	Jakże łagodny ten wiatr Pośród liści dmie, Gdy opadają jesienne kolory. Tańczą w piruecie Pozłacanych wspomnień Najpiękniejsze ze wszystkich kłamstw, Najpiękniejsze... ze wszystkich... kłamstw...

Opracowanie własne na podstawie oryginalnej wersji serialu (Allegri, Campbell, Herpich, Cash, 2014).

Oczywiście tłumaczenie dosłowne pozbawia całość właściwego rytmu, lecz warto wskazać znaczenia, które uległy transformacjom w wyniku translacji. Oryginalne zwieńczenie piosenki nie oferuje, jak oficjalna wersja polska, samego ukojenia, prezentuje raczej gorzkie przyjęcie do wiadomości kłamstwa, które – choć piękne – pozostaje fałszem.

Utwór przewodni, także pod względem melodii i rytmu, wchodzi w rezonans z całą produkcją, odzwierciedlając właściwą temu serialowi melancholię, nostalgię i zadumę. Może jednak wpłynąć również na odbiór zakończenia owej historii: mimo że na ekranie widzimy szczęśliwe zwieńczenia różnych wątków, to słyszymy utwór opowiadający o „pięknych kłamstwach”, co może pozostawić widza tak ze wzruszeniem, jak z pewnym zwątpieniem, czy to co, zobaczył, faktycznie miało miejsce.

Nawiązania historyczne i kulturowe

Jak wspomniano już wcześniej, *Po drugiej stronie muru* jest produkcją bazującą na licznych odniesieniach kulturowych. Jest to dostrzegalne tak w warstwie graficznej i dźwiękowej, jak w skonstruowaniu postaci oraz samej narracji. Wiele spośród tych odniesień ma charakter swoistej lokalizacji – przeniesienia znanych i rozpoznawalnych motywów obecnych w kulturze zachodnioeuropejskiej (i nie tylko) oraz dopasowania ich do amerykańskiego kontekstu. O ile serial jest generalnie przystępny dla hipotetycznych młodych odbiorców, o tyle zrozumienie dużej części szczegółowych nawiązań może wymagać znacznej wiedzy i kapitału kulturowego. Za przykład mogą posłużyć wspomniane już graficzne odniesienia serialu McHale’a do książek oficyny McLoughlin Bros. czy prac ilustratora Winsora McCaya (pierwsze z tych odwołań pojawia się w produkcji także w sposób dosłowny – taką samą nazwę jak przywołane wydawnictwo nosi bowiem statek, którym bohaterowie podróżują w odcinku szóstym; Edward, Youn, Cash, 2014).

Same imiona głównych bohaterów i innych postaci występujących w produkcji niosą ze sobą znaczenia, które na pierwszy rzut oka mogą nie być oczywiste. Starszy z braci, Wirt, w nawiązaniu do niemieckiego słowa *Wirt* – ‘gospodarz’, pełni funkcję „gospodarza” całej opowieści jako centralna postać, z którą projektowany widz ma się domyślnie utożsamiać i której ma towarzyszyć. Z charakteru racjonalny, ale też neurotyczny, prezentowany jest on też jako chłopiec o silnie artystycznym duchu. W trudnych chwilach często ucieka się do poetyckich metafor czy wręcz wypowiada swe myśli wierszem. Młodszy brat, Greg (z łacińskiego *Gregorius* i greckiego *Grēgōrios* – ‘czujny’, ‘ważny’), prezentuje zgoła inną postawę życiową. Choć z pozoru niepoważny i dziecinny, wydaje się dużo bardziej otwarty na otaczającą go rzeczywistość – często stosuje rozwiązania, które w normalnych okolicznościach zdawać by się mogły pozbawione sensu. W odcinku trzecim wykorzystuje np. piosenkę, by rozweselić grupę zwierząt i odwrócić ich uwagę od niedostatków jedzenia, a w szóstym przebiera się za bęben, by pomóc innym bohaterom w podszyciu

się pod członków orkiestry. Nawiązuje też przyjaźń ze znaną po drodze żabą – narratorem całej opowieści i jednocześnie swoistym zwierzęciem przewodnikiem.

Wiele wskazuje również na to, że imiona niektórych bohaterów powiązane są z główną konstrukcją narracyjną samej produkcji, która odwołuje się wyraźnie do *Boskiej komedii* Dantego Alighieri (1472/1978) – w przeważającej mierze do jej części poświęconej podróży po Piekło. Wirt odgrywa tu zdecydowanie rolę Dantego, któremu towarzyszy Greg wcielający się poniekąd w Wergiliusza – swym zachowaniem, bardziej niż słowami, zdaje się objaśniać realia Nieznandii. Nie przypadkiem pierwszą napotkaną przez braci postacią jest mówiący ludzkim głosem ptak – błękitnik o imieniu Beatrice (pol. Beatrycze), takim samym jak imię przewodniczki po Raju i ukochanej Dantego opiewanej przezeń w wierszach (Ascoli, 2007, s. 52). Znamienny jest też fakt, że inicjalny odcinek kończy się wypowiedzianym przez Drzewiarza ostrzeżeniem przed Bestiuszem, który „gasi wszelką nadzieję” (Allegri, Gorman, Wolfhard, Cash, 2014), polując na zbłąkane w lesie dusze. Jest to bezpośrednie echo inskrypcji zdobiącej bramy piekielne u Dantego, a jednocześnie, dla bohaterów serialu, stanowi początek wyprawy i zapowiedź nadchodzących wyznań.

Należy również zwrócić uwagę na silną paralelę pomiędzy konstrukcją serialu a Dantejską podróżą przez Piekło. W kolejnych odcinkach bracia napotykają galerię różnorodnych postaci stanowiących reminiscencje kolejnych infernalnych kręgów, gdzie cierpią dusze dręczone przez własne błędy czy wady charakteru. To np. nauczycielka miotana tęsknotą za kochankiem w odcinku *Rozśpiewana szkółka* (odniesienie do pożądania; Campbell, Park, Cash, 2014) czy magnat handlowy, którego bogactwo jest tak wielkie, że nie zna nawet wielkości swego pałacu, w odcinku *Szalona miłość* (nawiązanie do chciwości; Allegri, Gorman, Cash, 2014). Porządek ten zostaje zachowany w kontekście podstawowych praw rządzących światem narracji. By kontynuować podróż, bracia muszą przepłynąć przez rzekę, za co, jak się dowiadują, wymagana jest opłata w wysokości dwóch „grosików”; zamiast łodziami Charona, u Dantego przewożącego zmarłych przez Acheront, lub Flegiasza, przewoźnika przez Styks, bohaterowie płyną parostatkiem, którego głównymi pasażerami są antropomorficzne żaby.

W ramach odwołującej się do *Boskiej komedii* interpretacji serialowej opowieści Bestiusz (w oryginalne *the Beast* – ‘bestia’) odgrywa oczywiście rolę Szatana. We własnej osobie pojawia się on rzadko – zwykle widać go tylko jako cień wśród drzew. Jak już zostało wspomniane, jego postać zostaje w pełni zaprezentowana tylko w jednej scenie – okazuje się, że jest pokracznym monstrem, którego zdrewniałe ciało wydaje się złożone z zamaryłych w wyrazie

grozy twarzy. Rogaty stwór żywiący się duszami zagubionych podróżników nie tylko doskonale wpisuje się w odczytanie serialu w kluczu bazującym na dziele Dantego, lecz także reprezentuje szerszą kategorię popkulturowych satanicznych antagonistów działających w ciemności i z ukrycia, a uosabiających mroczną stronę osobowości samych bohaterów. Bestiusz jest bowiem groźny nie tyle z uwagi na swoją potęgę, ile dlatego, że eksploatuje ludzką rozpacz, smutek czy autodestrukcyjne tendencje człowieka (w odniesieniu do horroru w ogóle o takim zjawisku pisze Anita Has-Tokarz, 2011, s. 287, 289, 297). Tak postępuje np. z Drzewiarzem, którego historię przytoczyliśmy wcześniej.

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że *Boska komedia*, choć zdecydowanie służy za podstawę głównej osi fabularnej serialu, nie stanowi jedynego źródła inspiracji twórców *Po drugiej stronie muru*. Wiele obecnych w produkcji motywów zaczerpnięto wprost z tradycyjnych europejskich oraz amerykańskich baśni i legend. Wiodący czarny charakter, mimo że pełni naczelną funkcję Szatana, w zakresie wyglądu i zachowania reprezentuje inspiracje zaczerpnięte z różnych źródeł. Postać Bestiusza może bowiem przywołać na myśl np. wizerunki Wendigo lub innych istot nadprzyrodzonych z podań sprzed okresu kolonialnego. Jego specyficznym atrybutem jest latarnia, która – jak pamiętamy – mieści w sobie duszę owego stworzenia, a tym samym jest jego słabym punktem, co stanowi znany motyw obecny w baśniach, mitach i legendach z różnych rejonów świata (Frazer, 1890/2009, s. 1559–1584).

Po drugiej stronie muru nie korzysta jednak z prostego i bezrefleksyjnego przeniesienia rozpoznawanych motywów kulturowych – możemy tu raczej mówić o swoistej relokacji i rekonceptualizacji określonych idei. Przede wszystkim, jak już wspomnieliśmy, zmieniony zostaje kontekst historyczny i geograficzny rozmaitych opowieści. Jakkolwiek Nieznandia wydaje się krainą poza czasem, dysponującą własną osobliwą geografiją (co skądinąd typowe dla baśniowych narracji; Nikolajewa, 2003, s. 141), rozpoznawalna jest jednocześnie jako tereny przypominające Stany Zjednoczone z przełomu XVIII i XIX wieku (z pewnymi anachronizmami, co potwierdza tezę, że owa czasoprzestrzeń wykracza poza normalny bieg dziejów). Przemawiają za tym, przypomnijmy, stroje postaci, specyficzna architektura budynków, nietrudne do zidentyfikowania rozwiązania techniczne (choćby przywołany wcześniej charakterystyczny rzeczny parostatek z odcinka szóstego). Nawet jasne sugestie, że podróż bohaterów prowadzi ich po zaświatach, podlegają tu swoistej adaptacji geograficznej. W odcinku drugim pt. *Perypetie na święcie plonów* (McHale, Renier, Youn, Cash, 2014) bohaterowie trafiają do niewielkiej wioski, zamieszkałej przez – z pozoru – mężczyzn i kobiety o dyniach w miejscu głów, świętujących nadchodzący czas żniw kukurydzy. Jak się później okazuje, są to przebrani zmarli (ukazani jako

szkielety), co nabiera szczególnego znaczenia w kontekście nazwy samej wioski, Pottsville (*potter's field* – ‘pole garncarza’ – to nazwa cmentarza dla ludzi ubogich lub o nieznanym tożsamości). Przywódcą społeczności jest natomiast budzący respekt osobnik obdarzony imieniem biblijnego proroka Enocha. Nawet archaiczne elementy są więc w serialu adaptowane do nowych warunków historycznych, kulturowych i geograficznych.

Charakterystycznym aspektem tych przeniesień jest swoista kreatywna reinterpretacja. Serial wykorzystując wiele motywów z legend, baśni czy dzieł literackich stanowiących fundamenty zachodniego dziedzictwa kulturowego, często adaptuje je w formie zmuszającej do zadania pytań o ich głębszy sens i znaczenie. Jak zostało wcześniej wspomniane, na początku pierwszego odcinka bracia ratują z opresji ptaka – Beatrice, która w podzięcie oferuje im wsparcie (Allegri, Gorman, Wolfhard, Cash, 2014; to motyw powszechny w wielu tradycyjnych baśniach, gdzie protagonistom pomagają tzw. donatorzy). Bohaterowie dopiero później dowiadują się, że całe zajście zostało zainscenizowane przez samą Beatrice, która chciała wciągnąć chłopców w pułapkę. W odcinku siódmym (Herpich, McHale, Youn, Cash, 2014) Wirt i Greg trafiają do domu starej kobiety, kojarzącej się z baśniową wiedźmą, która używa magicznego dzwoneczka, by kontrolować młodą siostrzenicę. Bracia usiłują pomóc dziewczynie (zakładają, że jest ona ofiarą czarownicy), by odkryć, że – inaczej niż w klasycznych historiach – staruszka jedynie próbowała chronić podopieczną przed złym duchem, który ją opętał. W ostatnim odcinku serii (Allegri, Campbell, Herpich, Cash 2014) Bestiusz obiecuje natomiast Gregowi pomoc w powrocie do domu, jeśli bohater wypełni zlecenie przez antagonistę niezmiernie trudne zadanie. Chłopiec przynosi więc kłębek pajęczyny, gdy proszony jest o szpulę srebrnej nici, i wykorzystuje iluzję optyczną, otrzymawszy polecenie złapania słońca do filiżanki. Stosuje więc spryt, by sprostać niewykonalnym wyzwaniom. Okazuje się jednak, że padł ofiarą podstępny – dowiadujemy się, że Bestiusz wymyśla kolejne misje, zajmując czymś młodszego z braci, by nie zwrócił on uwagi, iż opada z sił i powoli zamarza na śmierć wśród szalejącej śnieżycy. Tego rodzaju zabiegi pokazują, że nie zawsze wzór zachowania, który znamy z baśni, jest właściwy w konkretnej sytuacji. Nie jest to jednak zjadliwa krytyka czy sugestia bezsensowności tych opowieści, a raczej wskazówka, że nie zawsze prosty morał jest najlepszą nauką, którą możemy z nich wynieść.

Po drugiej stronie muru można określić jako serial intertekstualny, sięgający w warstwie narracyjnej do licznych źródeł: od europejskich baśni, legend, podań ludowych, przez *Boską komedię* Dantego, po popularne wyobrażenia o przeszłości Stanów Zjednoczonych. Korzystając z tych inspiracji, nie tylko reinterpretuje je i spaja w nową całość, lecz przede wszystkim toczy z odbiorcą grę

bazującą na rozpoznawaniu motywów i archetypów kulturowych (Muszyńska, 2011, s. 297). Nie każdy widz będzie w stanie dostrzec wszystkie aluzje, zapożyczenia czy parafrazy – znaczna część z nich pozostaje jednak, przynajmniej na podstawowym poziomie, czytelna dla publiczności niezależnie od wieku czy indywidualnych kompetencji kulturowych.

Nastrój i emocje

Specyficzny nastrój oraz główne emocje, które kryją się w *Po drugiej stronie muru*, są podobne do tych właściwych literaturze gotyckiej, horrorowi czy wiktoriańskim *ghost stories* – dostrzeżemy więc w serialu przede wszystkim poczucie tajemnicy, mocno splatające się z grozą i nostalgią. Przestrzeń jesiennego lasu epatuje melancholią, a wiele postaci napotkanych przez Wirta i Grega wydaje się odczuwać trudną do opisania tęsknotę – jak choćby bogaty Quincy Endicott, który mimo znacznego majątku cierpi z powodu braku życiowego celu bądź też poczucia sensu własnej egzystencji. Jednocześnie, wśród cieni, na bohaterów wciąż czyha zagrożenie, czy to w postaci budzącego grozę Bestiusza, czy rozmaitych przerażających stworzeń, jak choćby podobne do wilka czy ogromnego psa monstrum atakujące chłopców w pierwszym odcinku produkcji.

Chociaż w animacji znalazła się także przestrzeń dla żartów, to humor wydaje się tu funkcjonować jako element wprowadzający chwile odpoczynku od mrocznych sekretów, problemów i wątpliwości, które towarzyszą odkrywaniu w tej opowieści kolejnych wątków i obserwowaniu zachodzących w niej zwrotów akcji. Taka funkcja żartów nie umniejsza jednak ich wartości. Choć bowiem *Po drugiej stronie muru* można zaklasyfikować jako dreszczowiec, a nawet horror dla dzieci (i nie tylko), to właśnie humorystyczne sceny i dialogi ujawniają złożoność sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie. Można tu wskazać wątek kamyka z namalowaną twarzą, znajdującego się w posiadaniu Grega – chłopiec kilkakrotnie posługuje się nim, aby przytoczyć żartobliwe „fakty”, takie jak np. informacja, że dinozaury miały uszy, ale nikt o tym nie wie, bo nie zachowały się z nich żadne kości. Dopiero pod koniec serialu dowiadujemy się, że bohater dręczony był wyrzutami sumienia z powodu kradzieży kamienia z ogrodu sąsiadki – humorystyczna funkcja tego przedmiotu zyskuje zatem nowy wymiar.

Po drugiej stronie muru intencjonalnie żongluje więc komizmem i grozą lub tragizmem, paradoksalnie naśladując realia codzienności. Jest to ciekawe zwłaszcza w kontekście dominującej w świecie Zachodu wizji dzieciństwa, gdyż omawiana animacja staje się dowodem na zasadność tworzenia masowych produkcji, które nie stronią od emocji uważanych za trudne.

Dużo łatwiej jest opowiadać – zwłaszcza dzieciom – o miłości, przyjaźni, braterstwie, szczerości i szczęściu niż o poczuciu lęku, wyobcowania, złości, smutku oraz o doświadczeniach takich jak śmierć. Wszystkie te zjawiska są w końcu elementem rzeczywistości, w której żyje człowiek. Jak pisze Antoni Kępiński (1977/2012), „świat otaczający roi się od różnego rodzaju niebezpieczeństw i nie możemy przed nim wciąż się wycofywać, trzeba iść naprzód, a to wymaga odwagi” (s. 239). Świat dzieci, tak jak świat dorosłych, nie jest idealny – uniwersum dzieciństwa nie jest zatem wolne od lęków, grozy, niebezpieczeństw czy śmierci. Chociaż nierzadko chcielibyśmy chronić młodych ludzi przed tym, co trudne, np. stosując rozmaite tabu, to nie jesteśmy w stanie zaprzeczyć prawom życia i otaczającej rzeczywistości, która – niezależnie od naszych chęci – zawsze obejmuje także to, co drażliwe: smutek, zazdrość, poczucie niesprawiedliwości.

Ciekawe jest jednak, jaką funkcję pełnią teksty grozy (książki, gry, animacje itd.) w odniesieniu do doświadczania codzienności. Jak zauważa Michał Kruszelnicki (2010, s. 70), człowiek doświadczający horroru⁵ – literackiego, filmowego czy „zakłętego” w grze wideo – może doznawać go na własnych warunkach, z bezpiecznej perspektywy, np. w domowym fotelu: antycypując pewne wydarzenia, przeżywając je przez pryzmat losów bohaterów, nie jest bowiem jednocześnie wystawiony na to samo niebezpieczeństwo, co fikcyjne postaci. Można tu mówić o swojego rodzaju spektaklu kontrolowanym przez odbiorcę – spektaklu, który może zaferować „straszne katharsis”. Autorzy tekstów grozy są więc, jak pisze przywołany badacz (s. 77), potężnymi twórcami, którzy posiadają zdolność do uzewnętrzniania naszych wewnętrznych lęków, zmuszając nas do zmierzenia się z owymi lękami. Eksternalizując mroczne fantazje, poprzez kontrolowaną grozę pozwalają na okiełznanie drzemających w nas niepokojów.

Oczywiście jest to zjawisko ryzykowne, zwłaszcza w kontekście dzieci jako odbiorców – szczególnie że warunkiem powodzenia zarysowanego wyżej procesu jest właśnie odczuwanie bezpieczeństwa, które w przypadku najmłodszych łatwo zachwiać (Slany, 2016, s. 52). Jednakże *Po drugiej stronie muru* bierze pod uwagę, kim są odbiorcy. Nie zderza dziecka z tym, co w nas – dorosłych – budzi taką samą grozę (choćaby ze względu na zastosowaną w serialu formę wizualną i formułę opowiadania). Mimo że śmierć jest zjawiskiem trudnym dla każdego, niezależnie od wieku, serial McHale’a opowiada o niej z bezpiecznego dystansu. Choć wykorzystuje mechanizmy grozotwórcze, nie wystawia odbiorcy na bezpośrednie, obezwładniające działanie horroru, jak dzieje się

⁵ Kruszelnicki odnosi się głównie do horroru literackiego, ale jego spostrzeżenia można odnieść także do innych form horrorów i dreszczowców, w tym – do animacji.

często w produkcjach dla dojrzałych widzów, a stosując okazjonalny humor, pozwala na zaczerpnięcie oddechu i przypomnienie sobie, że życie nie składa się jedynie z lęku.

Potencjał *Po drugiej stronie muru*

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania, można uznać, że animacje takie jak *Po drugiej stronie muru* mają wysoki potencjał edukacyjny, wychowawczy, kulturowy i emocjonalny. Warto wspomnieć w tym miejscu również o pozytywnym odbiorze, z jakim spotkała się ta produkcja wśród widzów i krytyków. Dowodem może być uhonorowanie jej licznymi branżowymi wyróżnieniami. Na szczególną uwagę zasługują dwie nagrody Emmy: jedna w kategorii najlepszego programu animowanego, druga – dla dyrektora artystycznego, Nicka Crossa – w kategorii najlepszego indywidualnego osiągnięcia w animacji. Serial otrzymał też nagrodę dla najlepszej produkcji animowanej na Międzynarodowym Festiwalu Animacji w Ottawie w roku 2015. Wśród recenzentów dominujące były pozytywne opinie dotyczące jakości samej animacji oraz innowacyjnej formuły programu, wychodzącego poza ramy przyjęte we współczesnych produkcjach animowanych (np. Bree, 2014). Mimo że *Po drugiej stronie muru* to dzieło o wysokim poziomie złożoności, dość wymagające pod względem odbiorczym, nie odstrasza to widzów, a wręcz przeciwnie – spotyka się z pozytywną recepcją tak wśród krytyków, jak nieprofesjonalnej publiczności, o czym świadczy np. wygrana w plebiscycie Teen Choice Awards.

Po drugiej stronie muru i inne podobne programy, jako projekty wielopłaszczyznowe, zawierające liczne nawiązania do rozmaitych utworów i tradycji, mogą być postrzegane jako dzieła postmodernistyczne (w omawianym przypadku – wręcz jako baśnie postmodernistyczne), zwłaszcza w zakresie prowadzonej w nich gry z rozpoznawalnymi przez odbiorców motywami kulturowymi (Kostecka, 2014, s. 54). Takie produkcje otwarte są też na analizę w kontekście pozostałych aspektów kultury, posiadają bowiem wysoki potencjał intertekstualny i intersemiotyczny oraz stają się przestrzenią edukacyjną, oczekując na (re)interpretacje. Niewątpliwie rzeczywistość również wymaga umiejętności analizy, zwłaszcza w obliczu zmian obowiązujących paradygmatów myślowych oraz potrzeby społecznego tworzenia nowych sensów codzienności. Potencjał ten jest istotny jednak nie tylko w procesie edukacji młodych pokoleń, lecz także w odniesieniu do rozwoju wszystkich grup wiekowych. Bogactwo wykorzystanych motywów i wątków kulturowych otwiera się bowiem nie na jedną grupę demograficzną, a tworzy przestrzeń edukacyjną dla

wszystkich. Tam, gdzie młodszy dostrzegą odniesienia np. do najnowszych dzieł popkultury, dorośli dojrzą mniej bądź bardziej wyraźne odwołania do motywów literackich, konkretnych utworów, historii, w tym historii sztuki, animacji itp. Można więc postawić pytanie, czy różni odbiorcy obcuja z tym samym dziełem. Mimo że w artykule nie to jest przedmiotem naszej analizy, pozwolimy sobie na porównanie omawianego serialu (choć nie dotyczy to wyłącznie *Po drugiej stronie muru*) do swego rodzaju rozdroża, na którym spotkać się mogą rozmaici aktorzy życia społecznego – ludzie w różnym wieku, różnego pochodzenia oraz z różnymi doświadczeniami.

Z wychowawczego punktu widzenia potencjał omawianej produkcji nabiera znaczącej wagi. Wychodzimy bowiem z założenia, że zależy nam, dorosłym, na wychowaniu społeczeństwa gotowego do krytycznych analiz rozmaitych tekstów oraz dostrzegania w nich np. archetypów kulturowych. Wspólne oglądanie i omawianie animacji, takich jak np. serial McHale’a, może także, w aspekcie wychowawczym, prowadzić do nauki dostrzegania detali, do zadawania pytań, do rozbudzania ciekawości, rozwijanej później także w relacji z bliskimi ludźmi. Od rodzinnego seansu *Po drugiej stronie muru* można bowiem przejść do wspólnego przeglądania publikacji McLoughlin Bros. lub odkrywania muzycznych inspiracji twórców ścieżki dźwiękowej serialu, jak również do przypomnienia sobie znanych już wcześniej utworów. To nauka przechodzenia pomiędzy różnymi istotnymi perspektywami, być może też pierwszy krok do rozbudzania wyobraźni socjologicznej (Mills, 1959/2007) – na poziomie niekoniecznie akademickim, lecz niezmiernie istotnym, gdyż umiejętność owego przechodzenia pomiędzy perspektywami (a także motywami, ujęciami, tekstami) w podstawowej wersji ma szansę stać się istotną kompetencją transgresyjnego i wielokontekstowego świata XXI wieku. Dotyczy to, ponownie, nie tylko najmłodszych – mamy na myśli kształtowanie i trenowanie owej umiejętności w kontekście edukacji i wychowania w ujęciu całościowego rozwoju. Na szczęście wydaje się, że coraz częściej produkcje animowane (zarówno te skierowane do młodszych, jak i starszych odbiorców) doceniają kompetencje widzów – wymagając od nich spostrzegawczości oraz umiejętnego odczytywania intertekstualnych zapożyczeń, a także bawiąc się formą i formułą opowiadania historii. O ile *Po drugiej stronie muru* korzysta ze znanych motywów kulturowych, o tyle innowacyjność produkcji jest w dużej mierze rezultatem ich określonej kompozycji i szczególnego sposobu przedstawiania (Mittel, 2013, s. 60)

Jednocześnie, co warto przypomnieć, w serialu McHale’a obecna jest refleksja na temat śmierci i tego, co po niej następuje – powszechna współczesnie w popkulturze. W produkcji dostrzec można zadumę nad filozoficzną

kwestią końca, cykliczności, przemijania oraz wizji zaświatów, co czyni z pozornie „niepoważnej” animacji dzieło operujące tanatycznym katharsis poprzez uzewnętrznienie i zmaterializowanie mortalnego dyskursu. Podobnie jak w przypadku używanego przez Kruszelnickiego (2010, s. 69–70) pojęcia „straszno katharsis” mamy tu do czynienia ze swoistym oczyszczeniem odbiorcy z negatywnych uczuć związanych z doświadczeniem śmierci i straty poprzez ekspozycję na treści o nich mówiące. Projektując nasze uczucia i emocje na bohaterów oraz identyfikując się z postaciami, mamy niejako możliwość udziału w stanach, których doświadczają – ale jednocześnie jesteśmy świadomi fikcyjności całej sytuacji oraz przekonani o własnym bezpieczeństwie.

Zarówno główni bohaterowie, jak i postacie, które napotykają na drodze, osiągają wyzwolenie lub zwycięstwo poprzez pogodzenie się ze zmianami, przemijaniem, stratą i wreszcie – przez zrozumienie samych siebie. Najbardziej dobitnym przykładem jest ostateczna konfrontacja z Bestiuszem, w której uczestniczą Wirt i Drzewiarz. Gdy próby fizycznego atakowania potwora zawodzą, monstrum próbuje przekonać Wirta, by został jego nowym sługą. Obiecuje, że w zamian umieści żywot Grega w czarodziejskiej lampie, gdzie będzie on bezpieczny tak długo, jak długo latarnia będzie podsycana kolejnymi duszami zebranymi w lesie. Bestiusz ponosi klęskę, którą przypieczętowanie zdanie sobie przez Wirta sprawy z absurdalności owej obietnicy, z bezsensu egzystencji skupiającej się jedynie na podsycaniu bladego wspomnienia o utraconych osobach i dobrowolnym pogrążaniu się w rozpacz. Zrozumienie własnego smutku i zaakceptowanie żalu związanego ze stratą paradoksalnie przynosi wyzwolenie z beznadziei – ostatni odcinek prezentuje bowiem taką wizję biegu wydarzeń, w której Wirtowi udaje się uratować siebie i brata przed śmiercią w wodach jeziora (choć i to, zgodnie z końcowymi słowami piosenki przewodniej, może być „pięknym kłamstwem”). Program zderza więc odbiorców ze wspomnianym już mortalnym dyskursem, pozwala na myślowe zmierzenie się z ostatecznością, a także na jej oswojenie. Co ciekawe, forma zastosowana w realizacji *Po drugiej stronie muru* umożliwia dostosowanie tanatycznego katharsis do emocjonalnego poziomu odbiorców – zapewne młodszy, niezaznajomieni np. z *Boską komedią*, obcować będą z mniej rozbudowaną koncepcją śmierci niż ta, której doświadczać będą starsi, znający dzieło Dantego. Można więc powiedzieć, że animacja McHale’a otwiera się na kognitywną personalizację, zostawiając odbiorcom przestrzeń na takie pojęcie dyskursu o śmierci, na jakie są w danym momencie gotowi.

Po drugiej stronie muru nie tylko w konstruktywny sposób czerpie z szerokiej palety elementów kultury symbolicznej, lecz także samo stanowi rodzaj współczesnej, postmodernistycznej baśni. O ile przyjemne i interesujące może

być już oglądanie i wyszukiwanie kolejnych parafraz i odniesień do utworów literackich, filmowych czy muzycznych, o tyle jednym z bardziej istotnych elementów budujących jakość tego serialu jest psychologiczny efekt wywierany przez produkcję na odbiorcy. W ostatecznym rozrachunku postacie i miejsca składające się na Nieznandię stanowią eksternalizację ludzkich problemów, marzeń i obaw. Przeróżający Bestiusz uosabia depresję, rezygnację i utratę nadziei – tak jak służący mu Drzewiarz reprezentuje poczciwą duszę, pchaną do złych czynów przez irracjonalne zaprzeczanie faktom i niemożność pogodzenia się z utratą najbliższej osoby. Podobnie też, jak w każdej baśni o potencjale terapeutycznym, ostatecznym celem protagonistów nie jest odniesienie zwycięstwa za pomocą fizycznej siły czy samego tylko sprytu, ale na drodze zrozumienia samych siebie, akceptacji własnych emocji i uczuć (Bettelheim, 1976/2010, s. 52)⁶. Świat „po drugiej stronie” nie jest bardziej zły czy okrutny od rzeczywistego. Ubrany w formę dzieła sztuki, stanowi jednak bezpieczną przestrzeń eksploracji naszego życia wewnętrznego (Spitz, 2016, s. 481–482).

Zakończenie

Kultura współczesna bawi się nie tylko nowymi formami, lecz także klasycznymi ideami i historycznymi oraz wciąż popularnymi gatunkami: powieścią gotycką, dreszczowcem, horrorem, baśnią oraz narracją przygodową. Choć w artykule skupiliśmy się na serialu animowanym, podobne tendencje da się zauważyć także w rozwoju innych mediów, np. gier wideo. Jako przykłady można wskazać wykorzystującą podobne motywy co *Po drugiej stronie muru* grę *Little Misfortune* (Killmonday Games, 2019), wizualnie intrygujące *Limbo* (Playdead, 2010) czy grozotwórczą rosyjską produkcję *Knock-knock* (Ice-Pick Lodge, 2013).

Tego rodzaju teksty kultury nie tylko wzbudzają szeroki wachlarz emocji – począwszy od strachu przez ciekawość po rozbawienie, lecz także zachęcają do spojrzenia na codzienne zjawiska z nowej perspektywy. Oferują katharsis – nie zawsze „grzeczne”, a zorientowane na trudne tematy oraz na społeczne tabu. Powtórzmy, że doskonałym przykładem takiego dzieła jest *Po drugiej stronie muru* – animacja, która odbija w zwierciadle ekranu uniwersalne uczucia i lęki, kierując przekaz do różnorodnych widzów i tym samym skłaniając do refleksji

⁶ Jakkolwiek psychoanalityczna interpretacja baśniowej narracji może budzić wątpliwości natury metodologicznej (Bednarek, 2017, s. 208), nie odrzucamy całkowicie płynących z takiej lektury wniosków.

całą rzeszę zdywersyfikowanych odbiorców popkultury; animacja, która – jak wiele innych współczesnych produkcji tego rodzaju – wciąż odnawia swój język (Mąka-Malatyńska, 2016, s. 148), jednocześnie nie zapominając o tradycji i spuściźnie historycznej. Co ważne, takie programy telewizyjne coraz częściej postrzegane są jako istotne elementy współczesnego życia kulturalnego i przemysłu rozrywkowego.

Biorąc to wszystko pod uwagę, ważnym postulatem jest dalsze badanie popkultury, także dziecięcej, w różnych jej przejawach przez socjologów, pedagogów i psychologów, gdyż w tekstach owej kultury nierzadko kryją się idee dotyczące tak ludzkich lęków i pragnień, jak społecznej przeszłości, teraźniejszości, ale i czasów, które dopiero nadejdą. Dzieła takie jak *Po drugiej stronie muru* stymulują dyskusje toczone dziś, jak również uwrażliwiają na przyszłość, która, jak można podejrzewać, malować się będzie nie tylko w jasnych, radosnych barwach, lecz także w tych ciemnych. Nie można o tym zapomnieć, pracując ze współczesnymi dyskursami, kształcąc i wychowując nowe pokolenia.

Bibliografia

- Abbate, A. (prod.), Burton, T. (prod. i reż.), Johnson, M. (reż.). (2005). *Corpse Bride* [Gnijąca panna młoda] [film]. USA: Warner Bros.
- Alighieri, D. (1978). *Boska komedia* (E. Porębowicz, tłum.). Warszawa: PIW. (wyd. oryg. 1472).
- Allegrì, N., Campbell, J., Herpich, T. (scen.), Cash, N. (reż.). (2014). Chapter 10: The Unknown [Nieznandia] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: P. McHale (prod.), *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Allegrì, N., Gorman, Z. (scen.), Cash, N. (reż.). (2014). Chapter 5: Mad love [Rozdział 5. Szalona miłość] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: P. McHale, *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Allegrì, N., Gorman, Z., Wolfhard, S. (scen.), Cash, N. (reż.). (2014). Chapter 1: The old grist mill [Rozdział 1. Stary młyn] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: P. McHale (prod.), *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Ascoli, A. R. (2007). From *auctor* to author: Dante before the *Commedia*. W: J. Rachel (red.), *The Cambridge companion to Dante: Second edition* (s. 46–66). Cambridge, New York, NY: Cambridge University Press.
- Bednarek, M. (2017). Władca baśni. Wokół polskiej recepcji *Cudownego i pożytecznego* Brunona Bettelheima. *Porównania*, 20, 199–217. <https://doi.org/10.14746/p.2017.20.12796>.

- Bender, M., Hashimoto, R., Wilson, L. (prod.), Burton, T. (reż.). (1988). *Beetlejuice* [Sok z żuka] [film]. USA: Warner Bros.
- Bettelheim, B. (2010). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (D. Danek, tłum.). Warszawa: W.A.B. (wyd. oryg. 1976).
- Bocquelet, B. (prod.). (2011–2019). *The amazing world of Gumball* [Niesamowity świat Gumballa] [serial telewizyjny]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Bodnar, M., Campbell, J., Youn, B. (scen.), Cash, N. (reż.). (2014). Chapter 8: Babes in the woods [Rozdział 8. Leśne dzieci] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: P. McHale (prod.), *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Bree, J. (2014, 11 kwietnia). *Over the Garden Wall* is the best thing that the Cartoon Network has done – review. *Agents of Geek*. Pobrane z: <https://www.agentsofgeek.com/2014/11/over-the-garden-wall-is-the-best-thing-that-the-cartoon-network-has-done-review/>.
- Browngardt, P., Funaro, M. (prod.), McHale, P. (reż.). (2013). *Tome of the Unknown: Harvest melody*. USA: Cartoon Network.
- Caillois, R. (2005). *W sercu fantastyki* (M. Ochab, tłum.). Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria. (wyd. oryg. 1965).
- Campbell, J., Park, L. (scen.), Cash, N. (reż.). (2014). Chapter 3: Schooltown follies [Rozdział 3. Rozśpiewana szkółka] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: P. McHale (prod.), *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Cartwright, L. (2012). The hands of the animator: Rotoscopic projection, condensation, and repetition automatism in the Fleischer apparatus. *Body & Society*, 18(1), 47–78. <https://doi.org/10.1177/1357034X11432562>.
- Czubaszek, M. (2019, 28 sierpnia). Tessa Moulton-Milewska. Nie trzymać się kurczowo rzeczywistości. *Papaya.Rocks*. Pobrane z: <https://papaya.rocks/pl/people/tessa-moulton-milewska-nie-trzymac-sie-kurczowo-rzeczywistosci>.
- Edison, T. (prod.), Dawley, J. S. (reż.). (1910). *Frankenstein*. USA: Edison Manufacturing Company.
- Edwards, N., Youn, B. (scen.), Cash, N. (reż.). (2014). Chapter 6: Lullaby in Frogland [Rozdział 6. Żabia kołysanka] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: P. McHale (prod.), *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Frazer, J. G. (2009). *The golden bough. A study of magic and religion*. Auckland: The Floating Press. (wyd. oryg. 1890).
- Fyfe, K. (2006). *Wolves in sheep's clothing: A content analysis of children's television*. Los Angeles, CA, Alexandria, VA: Parents Television Council. Pobrane z: https://issuu.com/parentstv.org/docs/2006_wolvesinsheepsclathing.

- Gorman, Z., Nguyen, V.-D., Sanchez, C. (scen.), Cash, N. (reż.). (2014). Chapter 9: Into the Unknown [Droga w nieznanne] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: P. McHale (prod.), *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Has-Tokarz, A. (2011). *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Herpich, T., McHale, P., Youn, B. (scen.), Cash, N. (reż.). (2014). Chapter 7: The ringing of the bell [Magiczny dzwoneczek] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: P. McHale (prod.), *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Hunt, P. (2008). Literatura dla dzieci a dzieciństwo. W: M. J. Kehily (red.), *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem* (M. Kościelniak, tłum., s. 61–83). Kraków: WAM. (wyd. oryg. 2004).
- Ice-Pick Lodge. (2013). *Knock-knock* [gra wideo]. Moscow: Ice-Pick Lodge.
- İvrendi, A., Özdemir, A. A. (2010). Mothers' evaluation of cartoons' influence on early childhood children. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 2(2), 2561–2566. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2010.03.373>.
- Kępiński, A. (2012). *Lęk*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie. (wyd. oryg. 1977).
- Killmonday Games. (2019). *Little misfortune* [gra wideo]. Hedemora: Killmonday Games.
- Kostecka, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- Kruszelnicki, M. (2010). *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*. Toruń: Adam Marszałek.
- Mąka-Malatyńska, K. (2016). Od *Fantazji* do *Gumballa* – estetyka filmu animowanego. *Polonistyka. Innowacje*, 3, 135–150. <https://doi.org/10.14746/pi.2016.1.3.13>.
- McHale, P. (prod.). (2014). *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru] [serial telewizyjny]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- McHale, P., Renier, A., Youn, B. (scen.), Cash, N. (reż.). (2014). Chapter 2: Hard times at the huskin' bee [Perypetie na święcie plonów] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: P. McHale (prod.), *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru], Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- McLeod, S., Ward, P., Youn, B. (scen.), Cash, N. (reż.). (2014). Chapter 4: Songs of the dark lantern [Rozdział 4. Pieśni mrocznej lampy] [odcinek serialu telewizyjnego]. W: P. McHale (prod.), *Over the garden wall* [Po drugiej stronie muru]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Mills, C. W. (2007). *Wyobrażenia socjologiczne* (M. Bucholc, tłum.). Warszawa: WN PWN. (wyd. oryg. 1959).
- Mittel, J. (2013). *Phineas & Ferb: Children's television*. W: E. Thompson, J. Mittel (red.), *How to watch television* (s. 56–64). New York, NY, London: New York University Press.

- Mondo. (2016). *Over the Garden Wall* original television soundtrack!. Mondo Shop. Pobrane z: <https://mondoshop.com/blogs/news/over-the-garden-wall>.
- Muszyńska, A. (2011). Intertekstualność jako forma dialogu kulturowego. *Przekłady Literatury Słowiańskich*, 2(1), 295–305.
- Nikolajeva, M. (2003). Fairy tale and fantasy: From archaic to postmodern. *Marvels & Tales*, 17(1), 138–156.
- Petru, S. (2010–2011). The power of colour. *Préhistoire, Art et Sociétés*, 65–66, 1713–1723.
- Playdead. (2010). *Limbo* [gra wideo]. Copenhagen: Playdead, Microsoft Games Studios.
- Pugh, T. (2011). *Innocence, heterosexuality and queerness of children's literature*. <https://doi.org/10.4324/9780203831410>.
- Rudin, S., Schroeder, A. (prod.), Burton, T. (reż.). (1999). *Sleepy Hollow* [Jeździec bez głowy] [film]. USA: Paramount Pictures.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: WN UP.
- Sorin, R. (2003). Validating young children's feelings and experiences of fear. *Contemporary Issues in Early Childhood*, 4(1), 80–89. <https://doi.org/10.2304/ciec.2003.4.1.8>.
- Spitz, E. H. (2016). Revisiting fairy tales. *Contemporary Psychoanalysis*, 52(3), 478–488. <https://doi.org/10.1080/00107530.2016.1149416>.
- Spufford, F. (2002). *The child that books built*. London: Faber & Faber.
- Sugar, R. (prod.). (2013–2019). *Steven Universe*. USA: Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Suzuki, T. (prod.), Miyazaki, H. (reż.). (2003). *Sen to Chihiro no kamikakushi* [Spirited away. W krainie bogów] [film]. Japonia: Studio Ghibli, Toho.
- Szkudlarek, T., Melosik, Z. (2010). *Kultura, tożsamość i edukacja. Migotanie znaczeń*. Kraków: Impuls. (wyd. oryg. 1998).
- Tymińska, M. (2016). Kreskówkowe transgresje – o animowanych serialach Cartoon Network i ich recepcji. W: D. Bruszevska-Przytuła, M. Cichmińska, P. Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Sfery życia – z życia sfer* (s. 29–45). Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii UWM.
- Van Orman, T. (prod.). (2008–2010). *The marvelous misadventures of Flapjack* [Niezwykłe przypadki Flapjacka] [serial telewizyjny]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Ward, P. (prod.). (2010–2018). *Adventure time* [Pora na przygodę!] [serial telewizyjny]. Atlanta, GA, New York, NY, Burbank, CA: Cartoon Network.
- Willsey, K. (2016). “All that was lost is revealed”: Motifs and moral ambiguity in *Over the Garden Wall*. *Humanities*, 5(3), 51. <https://doi.org/10.3390/h5030051>.

VARIA

Jak przerobić baśnie na zaangażowane utopie? Twórczość prozatorska Angeli Carter

Abstrakt:

Celem artykułu jest przeprowadzenie analizy dwóch powieści Angeli Carter, *Magicznego sklepu z zabawkami* (1967) i *Mądrych dzieci* (1991), a także wybranych baśni/opowiadań pisarki, na czele z *Krwawą komnatą* (1979) i *Towarzystwem wilków* (1977). Autorka tekstu ukazuje, jak przekształcanie popularnych motywów baśniowych lub fabuł powieściowych (z uwzględnieniem takich gatunków jak powieść inicjacyjna, powieść obyczajowa, powieść o artystach, tu także artystkach) zamienia je w utopie i to z wyraźnie feministyczną sygnaturą. Rozwiązania proponowane przez Carter, często wzbogacane o elementy utopii albo dystopii, mają na celu nie tylko zakwestionowanie fallogocentrycznych reguł; prowadzą także do pytań, czy jest ono w ogóle możliwe.

Słowa kluczowe:

Angela Carter, baśń, feminizm, kobieta, literatura kobiet, opowiadanie, powieść inicjacyjna, powieść obyczajowa, utopia

How to Change Fairy Tales into Utopias? Novels and Stories Written by Angela Carter

Abstract:

The aim of the article is to conduct an analysis of two novels by Angela Carter, *The Magical Toyshop* (1967) and *Wise Children* (1991), as well as of some of her fairy tales/short stories, notably *The Bloody Chamber* (1979) and *The Company of Wolves* (1977). The author of the paper shows how modifying fairy-tale motifs and novel plots (including genres like coming-of-age novel, novel of manners, novel on male and female artists) transforms them into utopias characterised by a strong

* Anna Pekaniec – dr, pracuje w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Jej zainteresowania badawcze obejmują autobiografię i epistolografię, krytykę feministyczną, historię literatury kobiet od XIX wieku do najnowszej, a także narracyjne teorie tożsamości. Kontakt: anna.pekaniiec@uj.edu.pl.

feminist component. Carter's choices are often enriched with utopian or dystopian elements, and not only do they aim to question the phallogocentric rules, but also to lead us to wonder whether their questioning is actually possible.

Key words:

Angela Carter, fairy tale, feminism, woman, women's writing, short story, coming-of-age novel, novel of manners, utopia

Opowiadania, nowele i powieści Angeli Carter niemalże automatycznie łączone są z kilkoma pojęciami, wyliczam w kolejności przypadkowej: postmodernizm¹, feminizm, reinterpretacje baśni i mitów, mariaż lektur rewizjonistycznych z ginokrytycznymi, herstory, feministyczne utopie². Skupiając się na kilku tekstach, tj. na dwóch powieściach, *Magicznym sklepie z zabawkami* (1967/1999a) i *Mądrych dzieciach* (1991/1999b), ostatniej powieści zmarłej w 1992 roku pisarki, oraz na kilku opowiadaniach zebranych w wydanym po polsku dwie dekady temu zbiorze *Czarna Wenus* (Carter, 2000), chcę zastanowić się, co oznacza symptomatyczny dla autorki gest twórczego przekształcania fabuł powieściowych³ czy motywów baśniowych dobrze zdomowionych nie tylko w literaturze, ale i kulturze. Nierzadko bywa on impulsem do krytycznego (dokładniej: krytycznofeministycznego) namysłu nad możliwością stworzenia, choćby w języku, czy też opowieści, utopijnej wersji rzeczywistości⁴. To wyzwanie o tyle intrygujące i potrzebne (ciągle), o ile skomplikowane i skazane na powtarzanie wobec ciągle zmieniającej się liczby punktów odniesienia – zarówno literackich, jak i kulturowych czy polityczno-społecznych. Należą do nich z pewnością literatura kobiet i stale pogłębiany teoretyczny, krytyczny namysł nad nią.

¹ Elementy postmodernistycznej poetyki powieści Angeli Carter precyzyjnie analizował Brian McHale (1987/2012), wydobywając na pierwszy plan jej skłonność do rozbijania alegorii dzięki zabiegom parodystycznym.

² O związkach między feminizmem a utopią przekrojowo pisano w pracy zbiorowej *Feminism, Utopia and Narrative* (Falk Jones, Webster Goodwin, 1990).

³ Przekładających się także na następujące odmiany gatunkowe: powieść inicjacyjna, powieść o artystach/artystkach, powieść obyczajowa, romans.

⁴ Nieodłączną krytyczność baśniowych narracji Carter Weronika Kostecka (2016) widzi jako broń przeciwko skostniałym kulturowym rejestrom oczekiwania wobec kobiet, często przez nie podtrzymywanych czy wręcz współtworzonych: „[...] baśnie Carter wydają się eksponować przede wszystkim potrzebę zakwestionowania utrwalonego w kulturze porządku, krytyki rzeczywistości – i to rzeczywistości współtworzonej przez kobiety” (s. 31). Maciej Skowera (2016), wyjaśniając pojęcie retellingu baśni, także przypomina o Carter i jej inklinacjach do tekstowego i kulturowego recyklingu.

Twórczość literacka Carter napędzana była przede wszystkim przez żywioł nieokiełznanej wyobraźni, bazującej na znanych wersjach baśni czy odmianach powieści, prymarnie przeważnie męskocentrycznych albo przynajmniej prowadzonych tak, aby bohaterki realizowały społecznie i obyczajowo akceptowane wzorce kobiecości. Brytyjska autorka dołożyła wielu starań, przekształcając to, co znane, w coś zupełnie innego (do czego jeszcze wrócę), kreując bohaterki silne, zdolne do przejścia odpowiedzialności za siebie (choćby w ograniczonym zakresie) i do stworzenia rzeczywistości, w której one będą rządzić, ustalać reguły, a nie tylko regułą wykreowanym nie przez siebie podlegać. Nie jest to jednak zadanie ani łatwe, ani pozbawione konsekwencji. Najlepszym rozwiązaniem – delikatnie rzecz ujmując – niekomfortowych sytuacji bywają też gesty niemalże anarchistyczne, nie tylko poddające pod dyskusję pozorną oczywistość i uniwersalność norm kulturowych, ale również skłaniające do zastanawiania się, jakie elementy, czynniki zewnętrzne, uwarunkowania społeczno-obyczajowe wpływały i nadal wpływają na trwałość opresyjnych dla kobiet wymogów. Carter nie uznaje ich za niezmiennie, nieraz sugeruje radykalne rozwiązania mające na celu ich podważenie lub modyfikację. Są one nie tylko spektakularne, szczególnie jeśli w zapale reinterpretacyjnym autorka łamie kulturowe tabu, lecz także efektywne, ponieważ przyczyniają się do powstawania nieszablonowych tekstowych przestrzeni, niekiedy o sporym ładunku groteskowym. Subwersywność rozwiązań fabularnych proponowanych przez Carter przekłada się również na ich potencjał krytyczny, uwypuklający daleko idącą niekompatybilność dążeń bohaterek z możliwościami, jakie oferuje im rzeczywistość. Co ważne, pisarka nie tylko celnie – choć nie zawsze bezpośrednio – wskazuje punkty zapalne, ale także oferuje sposoby na ich obejście, niekiedy wymagające radykalnych posunięć, zarówno w planie realistycznym, jak i fantastycznym. Przydatnym narzędziem okazuje się tu zdolność do przemian czy rewizji. Siła metamorfoz – faktycznych lub tylko postulowanych, na poziomie rozwiązań fabularnych, formalnych, ideologicznych – umożliwia, czy też, nieco mniej kategorycznie, ułatwia dostrzeżenie ambiwalencji zawartych w baśniowych (albo, nieco rzadziej, mitycznych) motywach. Anna Pasolini (2016) podkreślała:

Carter wykorzystuje potężny potencjał metamorfozy – [rozumianej zarówno] jako koncept, temat, zasada strukturyzująca i myśl przewodnia, [jak] i jako zaproponowany model – w celu demaskowania, kwestionowania, kreowania strategii oporu i w końcu obalania mitów czy dyskursów [w ich domyślnie pierwotnych wersjach] (s. 14)⁵.

⁵ Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Anny Pekaniec.

Wzmiankowana badaczka przypomina, że autorka, sięgając po baśniową fikcję, eksponuje jej elastyczność i podatność na modyfikacje, ale też wykorzystuje ją, by wyjaśnić miejsce kobiet w świecie, oraz, jeśli okazuje się ono dla nich niefortunne (co szczególnie przekłada się na podejście do cielesności kobiet, ciągle kłopotliwej, gdyż skazującej je na permanentne postrzeganie ich tylko przez jej pryzmat, na dyscyplinujące praktyki, charakterystyczne dla dystopijnych społeczności), zaproponować sposoby na zmniejszenie dyskomfortu (Pasolini, 2016, s. 21). Przy czym po raz kolejny zaznaczam, że jest to dość ogólna, zaledwie omowna formuła określająca sposób postrzegania kobiet w świecie. W wywiadzie, który przeprowadziła Anna Katsavos (1994), pisarka powiedziała wprost:

Dla kobiet nie jest szczególnie miłe zorientowanie się, jak są postrzegane na co dzień. Dowiadują się bardzo dużo o swoim realnym statusie z pornografii, co jest bardzo nieprzyjemne. Naprawdę. To w zupełności wystarczy, aby kobiety zwątpiły w ludzkość.

Inklinacje Carter są bezdyskusyjne, wielokrotnie oświadczała, że feministyczne koncepcje są jej bardzo bliskie, szczególnie te drugofalowe. Jednocześnie dla interpretatorów i interpretatek twórczości autorki *Krwawej komnaty* (Carter, 1979/2000a) niekiedy kłopotliwy jest widoczny esencjalizm jej poglądów, z ducha, paradoksalnie, modernistyczny, a nie postmodernistyczny przecież (myślę, że można porównać go, w jakiejś mierze oczywiście, z koncepcjami Zofii Nałkowskiej⁶), silnie lokujący kobiecość w obrębie cielesności. Nie jest moją intencją rekonstrukcja kształtu feministycznej refleksji wyłaniającej się z twórczości Carter, ale z pewnością owa rekonstrukcja jest czymś, co stale wpływało na formatowanie pisarstwa Brytyjki – która, *nota bene*, twierdziła, że bardzo ważne były dla niej idee Emmy Goldman (Haffenden, 1984/1996, s. 156). Precyzyjnie, istotna dla nich obu była sprawiedliwość, równe traktowanie kobiet i mężczyzn, a nie wymierzanie sprawiedliwości, swoiste karanie za lata ograniczeń generowanych przez patriariat; domaganie się sprawiedliwości nie było i nadal nie jest kontradycyjne wobec piętnowania zachowań/norm/oczekiwań/ustaleń męskocentrycznej kultury określających sposoby funkcjonowania kobiet w społeczeństwie. Sadzę również, że spore znaczenie miały także zawarte w twórczości autorki komponenty autobiograficzne. Roz-

⁶ Odsyłam do *Cudzoziemek* Grażyny Borkowskiej (1996) czy ważnej, choć nieco zapomnianej, niedawno wznowionej książki *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji* Anety Górnickiej-Boratyńskiej (2001).

mawiając z Rosemary Carroll (1986) o filmowych adaptacjach swoich powieści, Carter przypominała, że II wojna światowa ukształtowała jej dzieciństwo, niosąc ze sobą m.in. nieusuwalne poczucie braku zakorzenienia albo oderwania od miejsca, w którym przyszło się na świat:

Urodziłam się w roku 1940. Moja matka opuściła Londyn z moim dwunastoletnim bratem, niosąc mnie na rękach. Bardzo mało ludzi pozostało wtedy w mieście w ogóle. Pojechaliśmy na południe do Sussex i zostaliśmy tam przez pewien czas. Matka została z moją babką przez kilka tygodni, później wróciła do Londynu, by być z ojcem, a później znów wróciła do nas. Niemniej cały ten czas pamiętam jako dość szczęśliwy.

Konieczność opuszczenia miejsca znanego i bliskiego oznacza mierzenie się z czymś nowym, nieznanym, a przede wszystkim zaburza poczucie bezpieczeństwa, nieraz oznacza samotność, a przynajmniej osamotnienie. Ostatecznie pobyt u babki był czymś pozytywnym dla pisarki⁷, wszedł też na stałe do repertuaru ważnych dla niej odniesień biograficznych. Bohaterki jej tekstów często zmuszane były do porzucenia domu, co przekładało się później na inicjacyjny charakter proponowanych przez nią fabuł, w których wątek opuszczenia ważnego miejsca i udania się w nieznaną stawał się niemalże obligatoryjny. Autobiograficzne zaplecze – choćby było silnie maskowane i trudne do wychwycenia na pierwszy rzut oka – jest według autorki nieodzowne. Udawanie, że jest inaczej, przyczynia się, zdaniem Carter, do zafałszowania literatury – życie jest niezastąpionym materiałem, a osoba pisząca powinna mieć jak najwięcej doświadczeń (każde z nich jest możliwe do opowiedzenia), by móc pisać, a przede wszystkim, aby być odpowiedzialną za to, co pisze. Autorka stwierdziła wprost: „Piszę, korzystając z własnej historii” (Haffenden, 1984/1996, s. 156).

Nie jest ważny gatunek, liczy się zaangażowanie, rozumiane jako swego rodzaju krytyczność, refleksyjność, postulowanie zmian, namysł nad rzeczywistością, którego medium jest proza – zarówno baśnie, jak i powieści (Haffenden, 1984/1996, s. 141). Biorąc pod uwagę zasadniczą, by tak rzec, nieprzyjazność większości baśni wobec kobiet, pomysł, żeby przepisać je, zmieniając ich wektory, był nie tylko odważny i wielce obiecujący, ale też wielce ryzykowny. Sąd o baśniach, prezentujących wizję kobiecości stale przykrajanej do patriarchalnych wzorców, oznaczających m.in. konieczność rezygnacji z własnych

⁷ Interesująco historię rodzinną Carter rekonstruuje Edmund Gordon (2016), udowadniając m.in., że np. babka Chance z *Mądrych dzieci* jest swego rodzaju literackim hołdem złożonym Jane Stones, babce Angeli, oraz Kitty, ciotce, czyli córce Jane (s. 4–5, 9–10, 16–17).

dążeń czy choćby artykulacji pragnień, może się wydawać uogólniający, niemniej z pewnością nie był taki dla niektórych krytyczek feministycznych z lat 70. XX wieku, tych hołdujących nie lekturze rewizjonistycznej, a ginokrytycznej. Idąc tropem ze słynnego tekstu *When We Dead Awaken* Adrienne Rich (1972), należy traktować przepisywanie baśni nie tylko jako dążenie do zdobycia samowiedzy, a więc i kształtowania tożsamości, lecz także jako swoistą odmowę popierania tendencji autodestrukcyjnych generowanych przez męskocentryczne społeczeństwo. Owo przekształcanie baśniowych narracji było też mierzaniem się z opresją języka, którą starano się pokonać i zamienić w siłę twórczą (s. 18).

Carter udało się nie tylko zaproponować nowe wersje mimo wszystko dość fallogocentrycznych baśni, wyraźnie uwzględniających męskocentryczną perspektywę i oferujących wizerunki kobiet pożądane kulturowo, czyli akceptowane, ale jednocześnie oznaczające konieczność podporządkowania się regułom nieustanawianym przez kobiety:

W tym kontekście, Angela Carter wykonała inspirujący, wspaniały ruch, za który zarówno pisarze, jak i czytelnicy powinni być wdzięczni: odmówiła dołączenia do grupy odrzucających czy deprecjonujących baśnie, a w zamian pochyliła się nad tym stygmatyzowanym gatunkiem, jego sztandarowym zestawem bohaterów czy dobrze znanych rozwiązań fabularnych, i z rewelacyjną werwą oraz inwencją, perwersyjną gracją oraz szelmowską zabawą, zamieniła je w nowe ogniste trunki i przywróciła je z powrotem do życia (Warner, 2012).

Nadawanie nowego kształtu znanym przecież fabułom baśniowym⁸ jest czymś więcej niż tylko próbą przepisania na feministyczną modłę patriarchalnych wyobrażeń. Dzięki połączeniu symbolizmu, surrealizmu, ekspresjonizmu, groteski, elementów postmodernizmu i realizmu magicznego Carter nie tyle odświeża dawne wersje baśni (lub tylko „rewitalizuje” zaczerpnięte z nich motywy, co ważne, nie stroniąc też od sięgania po historie mityczne – *vide Magiczny sklep z zabawkami*), ile tworzy historie bazujące na nich, autonomiczne, akcentujące elementy do tej pory ignorowane, traktowane jako ozdobniki lub uznane za zbyt drastyczne, banalne, oczywiste.

⁸ Pisze o tym m.in. Magdalena Bednarek (2012) w artykule pt. *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym przepisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 r.* Tam jest też dalsza bibliografia dotycząca relacji pomiędzy krytyką feministyczną a baśniami, zarówno w wersji rewizjonistycznej, jak i ginokrytycznej; dodatkowo uwzględnione zostają elementy polemiki z jungowskim podejściem do kobiecości.

Baśniowe narracje Carter zostają wytrącone z dawnych kolein. Przekierowane na zupełnie odmienne niż dotychczas tory, zyskują nieobecne wcześniej w nich jakości, co podkreślała Anna Notaro (1996, s. 7–8) w pracy poświęconej postmodernistycznej poetyce prozy uprawianej przez autorkę *Mądrych dzieci*. Badaczka – sięgając po niemal magiczną, a może tylko chemiczną metaforę – przekonująco dowodziła, że Carter wydobywała z baśniowych rozwiązań fabularnych esencję pomijanych przez długi czas szczegółów. Co ciekawe, często dodawała do nich zupełnie realistyczne elementy, np. przedmioty, siłą rzeczy w baśniach nieobecne (telefony, rowery), podkreślając w ten sposób ewidentną umowność nowej-starej baśniowości, przystosowanej do nowoczesnych realiów (s. 20)⁹. Celnie ów zabieg scharakteryzowała sama pisarka: „Jestem za wlewaniem nowego wina do starych butelek, szczególnie jeśli ciśnienie generowane przez nowe wino spowoduje, że stare butelki eksplodują” (Carter, 1983, s. 69). Jest to niezwykle efektowna, ale też wyjątkowo efektywna intertekstualność, tak silnie obecna w całej twórczości Carter – co zostało wnikliwie scharakteryzowane przez Rebecę Munford (2006). Uczona podkreśla wysoki stopień nasycenia prozy autorki *Magicznego sklepu z zabawkami* mniej lub bardziej bezpośrednimi aluzjami, nawiązaniem, parafrazami, pastiszami, parodiami tekstów literackich (i nie tylko), tych popularnych, lecz również należących do światowego kanonu. Munford, idąc tropem intertekstualności zdefiniowanej przez Julię Kristevę (każdy tekst stanowi wiązkę cytatów i staje się podstawą do kolejnych przekształceń; s. 5–6), przypomina¹⁰, że Carter jest mistrzynią swoistego permanentnego recyklingu, służącego jej do przekształceń zarówno genologicznych, jak i fabularnych (s. 12–13).

⁹ Do podobnych wniosków doszła Kostecka (2016): „Baśnie postmodernistyczne, a więc i feministyczne reinterpretacje Angeli Carter, Tanith Lee oraz Emmy Donoghue, istnieją jako strona kulturowego dialogu. Moc kwestionowania utrwalonych w patriarchalnej tradycji »norm«, schematów i wzorców oraz refleksyjnego oddziaływania na hipotetycznego czytelnika mają jedynie dzięki istnieniu swoich pre-tekstów, to jest baśni kanonicznych, oraz funkcjonowaniu baśniowych toposów w pamięci pop-kulturowej (konstruowanej przypuszczalnie zwłaszcza na podstawie klasycznych ujęć Disneyowskich, które z kolei bazują właśnie na baśniach kanonicznych). Opowiadając zatem każdą baśniową herstory, wszystkie trzy autorki, których teksty były tu analizowane, paradoksalnie umacniają tę postać baśni, do której krytycznie i rewizjonistycznie się odnoszą. Na ten paradoks zwracała uwagę Vanessa Joosen [...]” (s. 38).

¹⁰ W tle mając Bloomowski „lęk przed wpływem”, precyzyjnie rozpisany w odniesieniu do literatury kobiet w niemal klasycznej dziś monografii pt. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* przez Sandrę Gilbert i Susan Gubar (1979).

Wielokrotnie podkreślając, że jej baśnie nie są tylko i wyłącznie współczesnymi modyfikacjami, ale po prostu nowymi baśniami (co nie zmienia faktu, że nietrudno przecież odgadnąć ich wyjściowe nawiązania), Carter wydobywa ich subwersywny, nieprzewidywalny charakter, z jednej strony destrukcyjny, a z drugiej – twórczy. Ponadto, przywołany passus to pomysłowa definicja postmodernistycznego rysu pisarstwa Brytyjki. Pełne ambiwalencji, wewnętrznych sprzeczności, łączące to, co znane, w niespodziewane formuły, miesza to, co już było, z tym, co jest, omijając zarówno Scyllę wtórności, jak i Charybdę autocenzury splecionej z uległością (Kamionkowski, 2000, s. 19). Co niezwykle ważne, Carter doskonale zdawała sobie sprawę, że jej twórczość, choć na pierwszy rzut oka skoncentrowana raczej na szeroko pojętych kwestiach estetycznych (mam na myśli stronę językową, poetykę, a także schematy fabularne), jest przejawem zaangażowania, z wpisaną w nie politycznością rozumianą jako skupianie się na kobietach: starszych, młodszych, z różnych klas społecznych, postępujących mniej lub bardziej etycznie (s. 22). Większość z jej bohaterek podważa stereotypowe ujęcia kobiecości, a jeśli ostrze polemiczne jest nieco łagodniejsze, metodycznie testują one granice ustalone przez społeczeństwo, co widać bardzo dobrze w tekstach, o których wspominałam na początku – dla przykładu można przywołać Melanię i ciotkę Małgorzatę z *Magicznego sklepu z zabawkami*, główną bohaterkę z *Towarzystwa Wilków* (Carter, 1977/2000c) czy *Krwawej komnaty* lub siostry Chance z *Mądrych dzieci*. Jerzy Kamionkowski (2000) konkludował (za Warner):

Jasne, że Angela Carter nie była artystką, która podążała za tradycją; raczej preferowała jej przekształcanie oraz łamanie istniejących reguł na rzecz przekuwania ich w nowe. Całość jej pisarstwa, szczególnie jej wersje baśni, dotyczy gier ze społecznymi i artystycznym konwencjami, dość często wyśmiewanymi i dostosowanymi do nowych zadań. Mimo pogardliwego krytycyzmu skierowanego ku baśniom w latach 70. XX w., zwłaszcza ku ich szczęśliwym zakończeniom, Carter silnie wierzyła, że cel baśni nie był „konserwatywny, ale utopijny, i był formą specyficznego heroicznego optymizmu – jak gdyby przekonywały: Kiedyś być może będziemy szczęśliwi, nawet jeśli to nie potrwa długo” (s. 22).

Myślenie utopijne bazuje przecież na dążeniu do takiego zaprojektowania, ustanowienia czy ukształtowania przyszłości, aby była ona miejscem życia przyjaznego, dostatniego i szczęśliwego, traktowanego jako ziemski raj, w którym wyłączane są jakiegokolwiek opresyjne zasady¹¹. Może to także ozna-

¹¹ O feministycznych utopiach lub dystopiami pisały m.in. Ildney Cavalcanti (2000), Donna Fancourt (2004), Hanna Jaxa-Rożen (2005), Eva C. Karpiński (2000) i Jan Relf (1991).

czać ustanowienie własnych reguł egzystencji, nierzadko odmiennych od dotychczasowych, a nawet kwestionujących je. Nietrudno też zauważyć, o czym wspominał np. Edward Rothstein (2003, s. 4), że w utopijnych projektach kryją się ewidentne ambiwalencje. To, co dla kogoś jest ideałem, dla innych może być czymś dokładnie odwrotnym. Podkreślić należy, że przeważnie utopie są ulokowane poza historycznym kontinuum (a tak dość często dzieje się u Carter, choć od razu zaznaczam, że poza baśniowymi narracjami, historia bywa potrzebna o tyle, o ile dopowiada istotne konteksty), jak również zawsze mają podłoże rewolucyjne (s. 8–9).

Potencjalna momentalność utopijnych projektów nie oznacza, że powinny być one porzucone, o czym przekonywała pisarka we wstępie do antologii opowiadań pt. *The Wayward Girls and Wicked Women*¹²:

Jeśli nie grasz zgodnie z regułami, tylko próbujesz rozpocząć nową grę, niekoniecznie ci się powiedzie, nowa gra niekoniecznie też będzie czymś lepszym, nie poprawi starej. Ale to wcale nie oznacza, że nie warto próbować (Carter, 1986, s. xi).

Odwaga przekształceń w przypadku Carter przekłada się nie tylko na eksperymenty tekstowe, lecz także na próby wynalezienia języka, w którym udało by się wyrazić ekspansywność pragnienia bycia gdzieś indziej – tam, gdzie jest lepiej, nawet jeśli owo lepiej będzie trwało krótko i oznaczać będzie serię radykalnych, niełatwych kroków (Fancourt, 2004, s. 15–33). Nietrudno jest zauważyć, że pasja Carter do demitologizowania, rozmontowywania baśniowych narracji i fabularnych schematów to przede wszystkim efekt namysłu nad językiem – dyscyplinowanym oraz dyscyplinującym, lecz i potencjalnie wyzwalamym. Ildney Cavalcanti (2000), analizując feministyczne dystopie przez pryzmat języka (działającego niczym miecz obosieczny, choć pewnie lepiej sprawdzającego się jako Derridiański farmakon), stale podkreśla właśnie pewną utopijność marzenia o uczynieniu go nieopresywnym (s. 152–163). Eva C. Karpiński (2000, s. 146) natomiast akcentuje – skupiając się na *Mariannie i barbarzyńcach* (Carter, 1969/1988)¹³ – inicjacyjny ryt opowieści o utopijnych rzeczywistościach i wskazuje momenty w przebiegach fabularnych, takie jak rozstanie, wyjazd, strata, rozdzielanie z bliskimi, właśnie jako punkty przeło-

¹² W antologii, oprócz opowiadania autorstwa jej redaktorki, znalazły się także teksty napisane przez Jane Bowles, Colette, Djunę Barnes czy Jamaikę Kincaid.

¹³ O tej powieści pisała też Jaxa-Rožen (2005, s. 23 i nast.) w *Kontestacji i banale. Feminizm w kulturze współczesnej*.

mowe w kreowaniu utopijnych, choć częściej ze znakiem ujemnym, czyli dystopijnych, opowieści.

Tak zaczyna się *Magiczny sklep z zabawkami*. Piętnastoletnia Melania – siostra młodszych od siebie Jonathana i Wiktorii, która właśnie odkryła, że jej ciało się zmienia (dziewczynka przeistacza się w dziewczynę) – czeka na powrót rodziców z podróży po Stanach Zjednoczonych, dokąd ojciec wyjechał z wykładami. Dziećmi opiekuje się pani Rundle, która, jak zauważa narratorka:

[...] nigdy nie była mężatką; używaną przez kobiety zamężne formę „pani” sprezentowała sobie tak zwanym jednostronnym aktem prawnym na swoje pięćdziesiąte urodziny. Sądziła, że w miarę jak się kobieta starzeje, forma ta przydaje jej znamion godności osobistej (Carter, 1967/1999a, s. 7).

Zasygnalizowany już na samym początku schemat inicjacyjny będzie organizował całą powieść, podobnie jak mechanizm konfrontowania dorastającej Melanii z kobietami i mężczyznami. Dziewczyna mierzy się też z własnymi wyobrażeniami o nich. Niektóre – w jej mniemaniu – potwierdzają się, co wywołuje radość (i strach); inne napawają lękiem i odrazą, a przynajmniej zmuszają do weryfikacji dawnych sądów. Zanim jednak Melania będzie mierzyć się z mało przyjazną rzeczywistością, celebrytuje własną urodę, marzy o miłości. Jednej nocy wkłada suknię ślubną matki, tańczy w niej w świetle księżycy w ogrodzie (łatwo dostrzec tu baśniową stylizację), ale kiedy chce wrócić do domu, okazuje się to niemożliwe. Drzwi są zatrzaśnięte. Zatem musi wspinać się do pokoju po jabłoni, niszcząc przy tym suknię, drapiąc i ocierając skórę do krwi o korę.

Dziewczynka, obolała, przerażona, zawstydzona tym, że – niechcący, ale jednak – zamieniła suknię ślubną matki w strzępki brudnego atlasu (symbolika jest nader czytelna), nie ma czasu głębiej zastanowić się nad swoim postępkami, ponieważ przychodzi telegram z wiadomością o śmierci rodziców. Zginęli oboje w katastrofie samolotu na pustyni. Czując się w jakiś sposób winną nieszczęścia, zapada w stupor: „Pływała, jak ślepa, bezucha ryba w morzu ukojenia, w którym nie było czasu ani pamięci, tylko sny. Lato przeszło w jesień, nim Melania wynurzyła się i niepewnie położyła na łóżku, rozpamiętując przeszłość” (Carter, 1967/1999a, s. 38). Istotne jest to, że pozornie błahy gest, beztroska zabawa, zamienia się w coś znacznie poważniejszego. Melania w ten sposób – nieintencjonalnie wprawdzie – metaforycznie rozpoczyna swego rodzaju pożegnanie z dzieciństwem, uruchamiając jednocześnie pasmo nieszczęść. Rozpada się dzieciństwo dziewczynki i znika znany jej świat (Gordon, 2016, s. 335). Ale zanim to się stanie, popada w stupor. To moment koniecznego odpoczynku, chwilowego wyłączenia przed niezwykle intensywnymi przemianami.

Nie dane jest jej długo trwać w zawieszaniu; wobec całkowitego braku środków finansowych zostaje zlicytowany dom, a trójka rodzeństwa wyjeżdża do Londynu, gdzie zamieszkają u wuja Filipa, brata matki, despotycznego twórcy mechanicznych zabawek. Piętnastolatka – której pani Rundle przypominała: „Musisz być dla nich [brata i siostry] teraz jak mała mamusia” (Carter, 1967/1999a, s. 38) – przenosi się więc z sielankowego, znanego otoczenia do obcego, połączonego ze sklepem domu, w którym wszyscy żyją pod dyktando wuja, przypominającego Sinobrodego. Ta baśniowa postać zostaje przywołana przez narratorkę trzy razy; zresztą cała powieść jest niezwykle bogatym rejestrem odniesień, nawiązań, zapożyczeń, aluzji do licznych utworów literackich – m.in. do *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotte Brontë (1847/1999), mitologii greckiej i rzymskiej, baśni braci Grimm (1857/2010) itp. *Nota bene*, taki sposób konstruowania narracji, przypominającej barwny patchwork, stanie się jednym ze znaków rozpoznawczych Carter. Warto zauważyć, że okrutny wuj w planie formalnym jest nieodzowną w każdej baśni figurą złego, kogoś lub czegoś zagrażającego głównemu bohaterowi czy bohaterce. Istotne jest to, że Melania, choć nieco przerażona, nie protestuje, staje w obliczu niepewnej przyszłości nie tyle nieufna, co raczej niepewna, czego w ogóle może oczekiwać. Innymi słowy, niewiedza w jakiś sposób zabezpiecza ją przed lękiem. Dodatkowo niezwykle szybko przejmuje odpowiedzialność za rodzeństwo, siostrzaność zamieniając na matczyność.

Po dwóch tak znaczących wydarzeniach następuje dłuższa chwila nie tyle spokoju, ile prób adaptacji do nowego otoczenia (podkreślam jeszcze raz, że w fabule wyraźnie wybija się na pierwszy plan aspekt inicjacyjny, większość wydarzeń jest w mniejszym lub większym stopniu kolejnymi próbami, które adeptka musi przejść, aby osiągnąć dojrzałość) – nie brakuje w nim przemocy, ale i serdeczniejszych emocji doświadczanych ze strony niemej ciotki Małgorzaty, żony wuja, oraz jej dwóch braci, Finna i Franciego. Filip domaga się bezwzględnego posłuszeństwa, ogranicza potrzeby domowników do minimum, szczególnie traktuje kobiety, uprzedmiotawiając je i upokarzając, podkreślając ich (domniemane, jak się okaże) ubezwłasnowolnienie (nie na darmo literacko spowinowacony jest z Sinobrodym). Jego symbolem jest jedyna cenna rzecz, którą dał Małgorzacie mąż:

Naszyjnik był przypominającą obrożę kolia z matowego srebra, złożoną z dwóch kawałków metalu, ozdobionych guzami kamieni księżycowych. Kolia zatrzaśkiwała się wokół szczupłej szyi i unosiła niemal na wysokość brody, tak, że ciotka ledwie mogła ruszyć głową. Była to ciężka, obezwładniająca i cenna biżuteria (Carter, 1967/1999a, s. 141).

Przedmiot będący znakiem zniewolenia („obezwładniająca”) czy przynależności zostanie zamieniony na inny, ofiarowany z radością i miłością – perły¹⁴ od Melanii, która robiąc z nich prezent dla ciotki, niejako w kontrze do stigmatyzującego podarunku jej męża, miała wrażenie, że jest „młoda, twarda i odważna” (s. 235). Zanim nadejdzie ten moment, dziewczyna i Finn przeciwstawiają się Filipowi w sposób radykalny. Próbuje on ich bowiem zmusić do odegrania sceny, w której Melania byłaby Ledą gwałconą przez Zeusa-łabędzia. Dziewczyna, przebrana zgodnie z życzeniem perwersyjnego właściciela sklepu z zabawkami (potencjalnie bezwolna niczym lalka), boi się sztucznego łabędzia, ale nie wie, jak uniknąć konfrontacji – buntuje się Finn, który domyślił się, że przedstawienie reżyserowane przez Filipa jest nie tylko grą, lecz także przewrotnym zaaranżowaniem jego stosunku seksualnego z kuzynką. Utopia dzieciństwa z początku powieści znika całkowicie, atmosfera staje się coraz bardziej dystopijna, zaczyna się eskalować, aż po niemalże całkowitą destrukcję.

Zainicjowana zostaje seria zdarzeń prowadząca do buntu przeciwko wujowi (Finn podpala kukłę łabędzia, Melania odkrywa, że ciotka i jej brat Francie są kochankami, Filip postanawia zemścić się i spalić dom, wraz z wiarołomną żoną i szwagrem). Co ważne, wtedy Małgorzata odzyskuje głos, który utraciła w dniu ślubu – w dyskursie krytycznofeministycznym metafora odzyskiwania głosu jest na dobre zadomowiona od wielu lat, przekłada się w oczywisty sposób nie tylko na interesujące rozwiązania formalne. Milczenie mężatki można potraktować jako symbol jej całkowitego podporządkowania mężowi, utratę wpływu na swój los. Kiedy krępujące więzy zostają unieważnione, Małgorzata odzyskuje decyzyjność. W towarzystwie ukochanego i małej Wiktorii żegna Melanię, wraz z Finnem patrzącą na coraz wyżej buchające płomienie. „Nic nie ma” – stwierdza dziewczyna. Po raz kolejny w życiu traci miejsce zakorzenienia, mało przyjazne, ale dość stabilne; miejsce, w którym dorosła i stała się samodzielna. Ponadto, siostrzyczka znalazła przybraną matkę w osobie ciotki, a brat Jonathan zerwał z Melanią kontakt, niejako przechodząc na stronę wuja jako zręczny konstruktor zabawek.

Melania orientuje się, że została sama, lecz nie jest to przerażająca świadomość, przeciwnie. W końcu może skoncentrować się na sobie – i dzięki temu

¹⁴ Perły mają bogatą symbolikę. Są swoistą anomalią, powstają bowiem we wnętrzu skorupki, jako pewnego rodzaju nowotwór; uważa się, że łączą w sobie ogień i wodę (Cirlot, 1958/2000, s. 308). U Carter perły ofiarowane przez dziewczynę młodej kobiecie, łamiącej tabu kazirodztwa, zamieniają się w znak międzypokoleniowego porozumienia, sojuszu między dwiema rebeliantkami.

dowiedzieć się, czego nie chce. Zdaje sobie sprawę z tego, co budzi jej radykalny sprzeciw:

Ujrzała proroczą wizję, kiedy Finn siadł obok, ubrany w cudaczną kurtkę, brudny w czystej pościeli [...]. Wiedziała, że pewnego dnia wezmą ślub i spędzą razem życie we wszechogarniającym plugastwie, brudzie, nieporządku i niechlujstwie, już zawsze po wsze czasy. Będą płakać dzieci, dookoła wieczne pranie, a ona do końca swoich dni będzie przypalać tosty. Żadnego splendoru, romantyczności czy uroku. Żadnej fantazji. Wyłącznie bałagan i rudowłose dzieci. Ta myśl wzbudziła w niej sprzeciw.

– Nie! – wykrzyknęła tak głośno, że Wiktoria skamieniała w bezruchu i zaczęła wrzeszczeć oburzona gwałtownością jej reakcji – Nie, ja cię nie chcę, Finn! (Carter, 1967/1999a, s. 221)

Melania, początkowo próbująca za wszelką cenę wpasować się w kulturowo akceptowalne fantazmaty kobiecości, pozornie pokorna, łatwo poddająca się manipulacjom wuja, ale i Finna, w miarę rozwoju akcji powieści dostrzega ich sztuczność, generowane ograniczenia. Przekonuje się również, że łamanie zakazów, działanie poza szeroko pojętym prawem ojca (tu uosabianym przez wuja Filipa), może mieć zarówno destrukcyjny (kara i zniszczenie), jak i wyzwalający charakter, motywujący do walki o siebie samą. Jeszcze nie wie dokładnie, czego chce, ale widzi, że nawet w najbardziej surowej, rygorystycznej i pełnej zagrożeń rzeczywistości da się znaleźć przestrzenie wolności. Patrząc na płonący dom i sklep z zabawkami (ogień w tym przypadku zarówno niszczy, jak i oczyszcza), faktycznie nie posiadając nic, rozumie, że dopiero teraz może zacząć życie na własnych warunkach. Katastrofa okazuje się początkiem. Utopijne z ducha pragnienie „czegoś innego/lepszego” być może spełni się. Trajektoria losów Melanii przypomina koło – na początku powieści spotykamy bohaterkę chętnie izolującą się od rodziny, trzymającą się na dystans, pod koniec zostaje sportretowana jako stojąca obok, dosłownie i metaforycznie.

Wczesna powieść Carter w pewnej mierze posiada kompozycję klamrową – fabuła rozwija się od utraty do utraty, od samotności do samotności. *Magiczny sklep z zabawkami* otwierał jednocześnie poczet niesamowitych i nieszablonych bohaterek – już przez sam fakt przejmowania opowieści przynależących do utopijnego porządku. Na końcu owego pocztu spotykamy Dorę i Norę Chance, siedemdziesięciopięcioletnie bliźniaczki (Dora jest starsza o pięć minut) – „mądre dzieci” (Hayden, 2000; Roessner, 2002). Pierwsza z nich od razu przedstawia się jako bohaterka i narratorka, ustanawiając się władczynią świata przedstawionego, którym rządzić będzie ręką zdecydowaną, acz czułą i niekiedy niezdarłą, co w tym przypadku jest nie tylko zrozumiałe (Dora próbuje opowiedzieć

historię niezwykle interesującej, niebanalnej rodziny, a to zadanie karkołomne), lecz także wyjątkowo efektywne. Zapobiega bowiem popadaniu w patos, umożliwia wprowadzanie elementów groteskowych, sprawdza się, gdy narracja zaczyna balansować pomiędzy sprawozdaniem, rekonstrukcją pogmatwanych losów kilkudziesięciu osób, a surreálną rzeczywistością XX wieku, będącą tu splotem historii teatru, zmian obyczajowych i zmian społecznych. Analizując *Mądre dzieci*, Jeffrey Roessner (2002, s. 104) skupia się nie na historii, ale na rodzinie, a precyzyjniej, na czynionych przez Carter próbach podważenia silnego powiązania tradycyjnie rozumianej patriarchalnej rodziny z szeroko pojętą kulturą zachodnią czy europejską. Ucieczka od standardowego modelu nie jest chyba do końca możliwa, będzie on pulsował podskórnie, choćby przez negację, a ta, jak wiadomo, bywa wyjątkowo twórcza, prowadzi bowiem do powstania nie tylko barwnej, miejscami silnie zagmatwanej opowieści o co najmniej nieszablonowej, rozgałęzionej familii, ale też jest ważną cechą literatury zaangażowanej – czyli zmuszającej do przemyślenia utartych schematów, dążącej do wskazania kwestii kłopotliwych, sygnalizującej konieczność zmian. Carter, powierzając narrację Dorze, mówiącej także w imieniu siostry, oddaje głos nie tylko kobiecie; oferuje też zarazem możliwość wypowiedzenia się córce z nieprawego łóża, a to gest utopijny, przyznaje bowiem prawo do tworzenia opowieści rodzinnej komuś, kto *de facto* nie należał do rodziny. Bękartka tym samym zostaje wmontowana w oficjalną biografię familii, mało tego, to ona ją rekonstruuje i nadaje jej kształt:

Panny Dora i Eleonora, czyli my, szczerze wam oddane, jesteśmy oczywiście córkami Melchiora Hazarda, choć, hmm..., nie zrodzonymi z żadnej z żon. Jesteśmy jego córkami naturalnymi, jak to się mówi, jak gdyby tylko pary bez ślubu robiły to w sposób przewidziany przez naturę. Córkami, do których nigdy oficjalnie się nie przyznał, a które – przez dziwaczny przypadek – obchodzą urodziny tego samego dnia co on. [...]

Może jesteśmy identyczne, ale symetryczne – nigdy. Bo ciało samo w sobie nie jest symetryczne. [...] Mówiła życiu „tak!”, a ja zaś „może...”. Ale teraz jedziemy na tym samym wózku. Zdane jedna na drugą (Carter, 1991/1999b, s. 11–12).

Bohaterki wychowane zostały przez babkę, z którą – jak skrętnie podkreśla Dora, zbierająca materiały do swojej (i siostry) autobiografii i zmieniająca się w „mimowolną kronikarkę wszystkich Hazardów” (Carter, 1991/1999b, s. 18) – nie łączyły ich jakiegokolwiek więzy krwi¹⁵, co nie zmienia faktu, że były bardzo

¹⁵ „Nie wychowała nas z obowiązku ani z poczucia długu wobec historii, lecz z czystej miłości, to był wielki romans rodzinny, zakochała się w nas do pierwszego wejrzenia” (Carter, 1991/1999b, s. 19).

kochane. Zostały przez nią również przygotowane na walkę ze stale piętrzącymi się trudnościami. Przeszkody były mniej przerażające, gdy w gruncie rzeczy były oczywistościami, pytanie nie brzmiało: czy się pojawią, ale kiedy i jak można będzie je pokonać. Najstarsza Chance powtarzała często: „Miej nadzieję na najlepsze, spodziewaj się najgorszego” (s. 188). Warto marzyć o utopii, choć niekoniecznie należy się do myśli o niej przywiązywać, jest jedynie możliwością, niekiedy dość mglistą. Poza tym, pamiętać należy, że utopia może być postrzegana ambiwalentnie, w zależności od punktu widzenia (Rothstein, 2003, s. 4). Siostry Chance, przez całe życie mierzące się z łatką bękartów, udowadniają, że liczy się przywiązanie, umiejętność adaptacji, bliskość, ale i niebagatelizowanie swoich pragnień. Przede wszystkim jednak przypominają, że bycie ojcem, matką, babką, córką bywa umowne, nie musi być wynikiem potwierdzonych prawnie genetycznych powiązań, lecz tylko i aż deklaracji. W dniu swoich 75. urodzin „dostają w prezencie” od wuja Peregryna bliźnięta, dzieci Garetha, syna Melchiora z trzeciego małżeństwa. Nora oświadcza: „Obie jesteśmy ich matkami i obie ich ojcami [...]. Będą mądrymi dziećmi” (Carter, 1991/1999b, s. 250). Historia powtarza się. Siostry idą w ślady swojej (przybranej) babki. Okazuje się, że dwie kobiety, córki ze związku pozamałżeńskiego, mogą tworzyć rodzinę, równie dobrą, jak każda inna. Ann Snitow (2015/2018) zauważyła:

Carter błyskotliwie przedefiniowała „romans rodzinny”, odnosząc go do powieści, w której przypadkowa grupa ludzi zmawia się, aby kochać się nawzajem i być swoim permanentnym przeznaczeniem. „Rodzina” staje się ideą, a „miłość” aktem autokreacji. Nie chodzi o to, że Carter całkowicie odrzuca biologię. Wciąż jednak przesuwa pojęcie rodziny w stronę fikcji i wesołości (s. 192).

Carter tak samo świetnie jak z większymi tekstami radziła sobie z formami krótszymi, wcale nie mniej wymagającymi. Jej baśnie stale fascynują, zawarte w nich potencjały emancypacyjny, krytycznofeministyczny i utopijny są nie do przecenienia (Lasoń-Kochańska, 2004, 2005; Lau, 2008; Slany, 2016; Szczuka, 2001). Każdorazowo ich efektem jest oddanie głosu kobietom, dziewczynkom, córkom ojców i córkom matek – ważność tych przyporządkowań podkreślała Grażyna Lasoń-Kochańska (2004), pisząc m.in. o stworzonych przez Carter reinterpretacjach baśni o Kopciuszku:

Los Kopciuszka to wejście w pole Ojca, zwieńczone zamążpójściem. To archetypowa opowieść kultury patriarchalnej, ale nie opowieść samych kobiet. Nasze historie powstają albo ze sprutych nitki tkaniny kultury, albo z tych, które trzeba dopiero utkać. Praca ta jest jednak przeciwieństwem pracy Penelopy, która – w interpretacji Carolyn G. Heilbrun – pruje tkaninę, gdyż „jej historia nie ma swojej

fabuły, swojej narracji, swoich wzorców. Opowieść o wolnym wyborze kobiety musi dopiero zostać napisana”. Piszą ją więc niepokorne córki Penelopy (s. 175)¹⁶.

To bardzo interesujący trop interpretacyjny, spróbować spojrzeć na bohaterki baśni Brytyjki właśnie jako na córki – ich powiązanie z ojcem, ale i relacje z matką (zarówno z tymi, którzy/które są obecni/obecne, jak i tymi, którzy/które stanowią tylko punkt odniesienia, oddziałują nawet jako nieobecni/nieobecne). W *Oblubienicy tygrysa* (Carter, 1979/2000b) córka jest, dosłownie i w przenośni, przedmiotem wymiany¹⁷ – ojciec przegrywa ją w karty, dziewczyna staje się własnością Bestii, z którym ostatecznie zostanie. Nie wróci do rodzica, bez wahania oddając go w zamian za stos banknotów; wybiera Bestię (czyli po prostu mężczyznę, z którym nie łączą ją więzy krwi), a po pewnym czasie akceptuje swoją cielesność, a raczej seksualność w pozornie sadystycznym rytuale: „I oto każdym pociągnięciem zdierał ze mnie skórę, całą skórę światowego życia, pozostawiając świeżą patynę lśniącej sierści. Moje kolczyki zmieniły się na powrót w wodę i spłynęły mi po barkach; strząsnęłam krople z pięknego futra” (s. 144). Córka ojca nie decyduje się na powrót także dlatego, że nie może na niego liczyć, więc radzi sobie tak, jak umie, przejmując to, co narzuca jej patriarchalna logika pożądania, jako swoje; córka matki natomiast – stając oko w oko z niebezpieczeństwem – zyskuje pomoc od tej, którą opuściła, co z właściwą sobie dynamiką przedstawiła Carter we wzmiankowanej już *Krwawej komnacie*, błyskotliwej wariacji na temat postaci Sinobrodego. Jeszcze raz komentarz Lasoń-Kochańskiej (2005):

[...] najistotniejsza w *Krwawej komnacie* wydaje się jednak kreacja matki. Tą właśnie postacią autorka przekracza patriarchalną wersję baśni, w której mężczyzna jest sędzią, katem i obrońcą kobiety. To nie dzielni bracia ratują bowiem bohaterkę przed śmiercią, ale dzika i nieposkromiona kobieta, wjeżdżająca w opowieść w zakasanych spódnicach, na spienionym koniu, z rewolwerem w ręku. „Nigdy nie widzieliście takiej furii jak moja matka” – powie bohaterka, opowiadając swoją historię. Historię córki, którą uwalnia z męskiej opresji właśnie gniew matki, „rozsierdzona sprawiedliwość”. Ma ona – jak w micie o Korze i Demeter – władzę odmiany kobiecego losu. Finałowe połączenie kobiet nie jest tu jednak tymczasowe, co więcej, zamieszkują one z kochankiem córki w domu matki („on” jest niewidomy – to łagodny, zasłuchany stroiciel fortepianów, mężczyzna,

¹⁶ Lasoń-Kochańska rekonstruuje ustalenia Kazimierzy Szczuki (2001) zawarte w książce pt. *Kopciuszek, Frankenstein i inni. Feminizm wobec mitu* i polemizuje z nimi.

¹⁷ O wymianie kobiet pisała wiele Luce Irigaray (1977/2003).

który nie patrzy). Tym istotnym zakończeniem Carter odnawia tradycję matry-lokalności, której zerwanie mit dokumentuje (s. 192–192).

Matka, lub figura o matczynej funkcji (np. babka), w wysoce zmetaforyzowanym świecie baśni Carter może także być strażniczką patriarchy, ostrzegającą przed łamaniem zakazów, przypominającą o konieczności liczenia się z ustalonymi nie przez kobiety regułami, regułami, które mają je chronić, ale również – jak się okazuje np. w *Towarzystwie wilków*, jednej z najciekawszych, przeniesionych na ekran przez Neila Jordana (Brown, Powell, Woolley, Jordan, 1984) wersji tak popularnej historii o Czerwonym Kapturku – ukrywać przed dziewczętami pozytywne aspekty inicjacji seksualnej. Jak słusznie zauważyły Kazimiera Szczuka (2001) i Katarzyna Slany (2016), bohaterka Carter jest odważna¹⁸ – „Tkwi i porusza się w niewidzialnym pentagramie własnej dziewi- czości [...]. Ma swój nóż i nie boi się niczego” (Carter, 1979/2000c, s. 212–213) – i zdecydowana, ciekawa, czeka na nowe doświadczenia. Pozornie uległa, wy- daje się jednak krnąbrna i harda:

Jest środek zimy. Gil, przyjaciel człowieka, przysiadł na stylisku ogrodniczej ło- paty i śpiewa. Najgorszy to czas w całym roku, jeśli chodzi o wilki, ale rezolutna dziewczynka uparła się, że pójdzie przez las. Jest absolutnie pewna, że dzikie bestie nie zdołają zrobić jej krzywdy [...] (s. 211).

Nie bierze pod uwagę przestróg matki; kierowana ciekawością, godzi się na propozycję nieznanego. Slany (2016) dowodzi:

[...] klasyczna inicjacja przekornie zastąpiona zostaje dziewczęcą transgresją, podczas której dziewczyna poddaje się tkwiącym w niej dzikim instynktom, co interpretować można jako akt wyzwolenia spod nadzoru opresyjnej kultury. [...] Rzucając w palenisko swoje ubrania, nie zwraca uwagi na zamkniętą Biblię babki, nie przerażają jej siwe, nadpalone włosy w bierwionach, jest głucha na grzechot starych kości, ukrytych pod łóżkiem. Symboliczny głos kobiety, który interpre- tować można jako ostrzeżenie przed wykluczeniem, jest dziewczynie obojętny. Po namiętnej nocy spędzonej z wilkiem, nie powraca już do przestrzeni kobiecej. Tam bowiem na próżno poszukiwałaby chroniącej przed ostracyzmem matki- -wyzwolicielki (s. 65).

¹⁸ Obie badaczki podkreślają wyzwolicielski aspekt baśni Carter, dodatkowo waloryzują po- żądanie i podążanie za instynktem, tym samym doceniając przejście ze sfery kultury ku naturze i cielesności stanowiącej źródło pozytywnych doświadczeń, a nie stygmatyzującej: „Popatrzcie! Słodko i mocno śpi dziewczyna w babcinym łóżku w łapach czulego wilka” (Carter, 1979/2000c, s. 221).

Dziewczyna zyskuje niezależność, nie boi się mierzyć ze światem, uczy się stawić czoła niebezpieczeństwu, tylko i aż nieznanemu, oraz zmieniać zagrożenie na swoją korzyść. Strach zastępuje przyjemnością¹⁹ i spokojem.

Starając się scharakteryzować postmodernistyczne aspekty baśni Carter, Weronika Kostecka (2016) podkreślała, że „[...] wydają się [one] eksponować przede wszystkim potrzebę zakwestionowania utrwalonego w kulturze porządku, krytyki rzeczywistości – i to rzeczywistości współtworzonej przez kobiety” (s. 31), tym samym oddalając się od wydobywania na plan pierwszy ich poetyki, ale przybliżając się do ukazania ich w optyce krytycznofeministycznej, skupionej na doświadczeniach kobiet. Krytyczność baśniowych i powieściowych narracji u Carter bezpośrednio przekłada się na zaangażowanie w sprawy związane z postulatami wysuwanymi przez feministki drugofalowe. Namysł albo rozwiązania proponowane przez autorkę, często wzbogacone o elementy utopii czy też dystopii, mają na celu nie tylko zakwestionowanie fallogocentrycznych reguł. Prowadzą też do pytań, czy jest ono w ogóle możliwe, właśnie ze względu na sygnalizowany już wcześniej, w dużej mierze esencjalistyczny (choć nie pozbawiony elementów konstruktywistycznych), aspekt feminizmu Carter, będący nieodłączną częścią jej pisarstwa. *Magiczny sklep z zabawkami*, *Mądre dzieci*, *Towarzystwo wilków*, *Krwawa komnata*, są nie tylko tekstowymi fajerwerkami, błyskotliwymi i buntowniczymi reinterpretacjami wzorów, schematów, rozwiązań (także formalnych)²⁰. Zawarty w nich krytyczny ogląd rzeczywistości, zręcznie – i efektownie – zamieniony w rebelianckie narracje, przypomina o kilku ważnych cechach utopijnego

¹⁹ Dążenie pisarki do wypracowania nowych sposobów artykulacji przyjemności podsumowała Snitow (2015/2018): „Angela Carter poszukiwała języka przyjemności, dążenia, które podjęła bardzo świadomie jako projekt feministyczny. Przyjemność miała być również dla dziewczyn. Krytyczki feministyczne wzywają do tego rodzaju pisania, niewielu jednak tekstom to się udaje. Pragnienia Carter – literackie i ideologiczne, prywatne i społeczne – prowadzą ją w poprzek współczesnych granic teoretycznych. Jej oddania się staromodnemu zamknięciu narracji, jeśli tylko tej przyjemności zabraknie, nie wyklucza ani dobór słów, właściwy poliglotce, ani dekonstrukcja mitów. Kochała dawne historie, po części dlatego, że mogła manipulować naszym uczuciem nostalgii w stosunku do nich, lecz również dlatego, że dostarczały jej materiału: fantazji, dystansu, satysfakcji, rozwiązania. Przyjemność nie była dla niej zawsze za rogiem, poza zasięgiem. Chciała jej teraz, a jej pisanie celebrowało, co przededypalne, polimorficzne, perwersyjne” (s. 194).

²⁰ Można ją określić mianem *bricoleuse*, która – na wzór *bricoleura* opisanego przez Claude’a Lévi Straussa – nie tyle anuluje tradycję literacką, ile stara się korzystać z niej tak, by z dostępnych elementów budować nowe całości i szukać pomiędzy nimi nieoczywistych połączeń, co w konsekwencji prowadzi do tworzenia nieznanych do tej pory jakości (Szczuka, 2001, s. 59).

myślenia (zarówno w sensie pozytywnym, jak i negatywnym). Zawarte w nim pragnienie lepszego, sprawiedliwego, bezkolizyjnego istnienia (Juszczak, 2014, s. 7–9) widać w podejrzliwym myśleniu Carter o umiejscowieniu kobiet w świecie, w zastanawianiu się, czy zastany układ sił można zmienić, a jeśli tak, to jakimi środkami. Na początek wystarczą narracje, splatające przeróżne znane wątki w całość ukazujące ich odmienne oblicza. Dlatego też jej bohaterki w różnym zakresie podejmują próby zmierzenia się z wyznaczonymi im zadaniami, nierzadko przejmując kontrolę – pokazując, że są silne i mogą decydować o sobie. Kolejna ważna kwestia, czyli irracjonalność utopii, wymykającej się twardym realiom lub inkorporującej elementy fantastyczne, groteskowe do przestrzeni zachowującej pozory realności (*vide* Londyn z *Magicznego sklepu z zabawkami* czy *Mądrych dzieci*), uświadamia, że utopia niekoniecznie jest konkretnym miejscem, nie musi mieć materialnego zakotwiczenia; nierzadko bywa czymś, w co się wierzy, życzeniowym konstruktem (s. 34). Utopijność w twórczości Carter nie objawia się kopiowaniem stricte utopijnych konceptów, lecz sugerowaniem, że to, co znane, lecz opresyjne, przekształcone i przepisane z perspektywy krytycznofeministycznej, staje się baśniową fabułą o wyraźnie emancypacyjnym wydźwięku. Autorka analizowanych tekstów rozważa możliwość istnienia rzeczywistości alternatywnej, rządzonej przez reguły wymykające się stereotypom, binaryzmem, restrykcjom, dyscyplinowaniu. Milczenie kobiet, ich podporządkowanie się, ustępuje krytycznemu, refleksyjnemu podejściu do życia²¹, nawet jeśli ostatecznie nie okazuje się ono sielskie, a *happy end* ma specyficzny wydźwięk, daleki od klasycznych baśniowych zakończeń – jak w *Mądrych dzieciach* czy *Krwawej komnacie*, zawsze jest bowiem okupiony poświęceniem, poważnym nadużyciem albo zgodą na życie z metaforycznym lub faktycznym piętnem. Potencjał utopijny zaangażowanych baśniowych i powieściowych fabuł Carter zakłada więc nie tylko projektowanie miejsc i realiów bardziej przyjaznych niż dotychczasowe, ale również uczula na niuanse, konieczność uwzględniania sporej liczby zmiennych.

²¹ Niewykluczone, że część utopijnych narracji Carter wynikała również ze swego rodzaju sprzeciwu wobec sposobu traktowania kobiet na przełomie lat 60. i 70. XX wieku; w czasie zmian związanych m.in. z wydarzeniami z lat 1967–1968 (mam na myśli strajki studenckie we Francji, Anglii, Belgii, Holandii, Polsce, Jugosławii, Hiszpanii, Włoszech, by wymienić tylko kilka krajów), z jednej strony dążenia polityczne, nierzadko kontradykcyjne wobec linii rządowej, zbiegały się z feministycznymi ideami, ale z drugiej kobiety nadal były widziane co najwyżej jako pomocnice. Frustracja tych, które nadal były postrzegane jako obiekty seksualne, a nie pełnoprawne obywatelki i pracownice, w jakiejś mierze znalazła odbicie w tekstach literackich, także tych pisanych przez Carter, np. skoncentrowanych na kwestiach związanych z pornografią (Gordon, 2016, s. 214–218).

Mniej lub bardziej utopijne wariacje na temat baśniowych fabuł uczą zadawania nieoczywistych pytań – jak w przypadku bohaterki *Towarzystwa wilków* – uwypuklających samodzielność kobiet, sterujących swoim życiem zgodnie z własnymi oczekiwaniami. Utopijne pragnienie postaci Carter zamieniają w realne działania.

Bibliografia

- Bednarek, M. (2011). Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 roku. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 54(2), 229–249.
- Borkowska, G. (1996). *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Brontë, C. (1999). *Dziwne losy Jane Eyre* (T. Świdorska, tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka. (wyd. oryg. 1847).
- Brown, C., Powell, N., Woolley, S. (prod.), Jordan, N. (reż.). (1984). *The company of wolves* [Towarzystwo wilków] [film]. Shepperton: Incorporated Television Company (ITC), Palace Picture.
- Carroll, R. (1986, 1 października). Angela Carter by Rosemary Carroll. Pobrane z: <https://bombmagazine.org/articles/angela-carter/>.
- Carter, A. (1983). Notes from the frontline. W: M. Wandor (red.), *On gender and writing* (s. 69–77). London: Thorsons.
- Carter, A. (1986). Introduction. W: A. Carter (red.), *Wayward girls and wicked women: An anthology of stories* (s. ix–xii). London: Virago Press.
- Carter, A. (1988). *Marianna i barbarzyńcy* (E. Życieńska, tłum.). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1969).
- Carter, A. (1999a). *Magiczny sklep z zabawkami* (M. Świrkocki, tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka. (wyd. oryg. 1967).
- Carter, A. (1999b). *Mądre dzieci* (J. Jabłońska, tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka. (wyd. oryg. 1991).
- Carter, A. (2000a). Krwawa komnata. W: *Czarna Wenus. Opowiadania* (A. Ambros, tłum., s. 47–113). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1979).
- Carter, A. (2000b). Oblubienica tygrysa. *Czarna Wenus. Opowiadania* (A. Ambros, tłum., s. 114–144). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1979).
- Carter, A. (2000c). Towarzystwo wilków. W: *Czarna Wenus. Opowiadania* (A. Ambros, tłum., s. 206–221). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1977).
- Cavalcanti, I. (2000). Utopias of/f language in contemporary feminist literary dystopias. *Utopian Studies*, 11(2), 152–180.
- Cirlot, J. E. (2000). *Słownik symboli* (I. Kania, tłum.). Kraków: Znaki. (wyd. oryg. 1958).

- Fancourt, D. (2004). *Altered states: Feminist utopian literature*. Nieopublikowana praca doktorska, Uniwersytet Leicester, Leicester, Wielka Brytania. Pobrane z: https://leicester.figshare.com/articles/Altered_States_Feminist_Utopian_Literature/10119689/1.
- Falk Jones, L., Webster Goodwin, S. (1990). *Feminism, utopia and narrative*. Knoxville, TN: University of Tennessee Press.
- Gordon, E. (2016). *The invention of Angela Carter: A biography*. Oxford: University Press.
- Górnicka-Boratyńska, A. (2001). *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*. Izabelin: Świat Literacki.
- Grimm, W., Grimm, J. (2010). *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum.). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Haffenden, J. (1996). Angela Carter rozmawia z Johnem Haffendenem (A. Sumera, tłum.). *Literatura na Świecie*, 4–5, 139–159. (wyd. oryg. 1984).
- Hayden, J. (2000). Dora versus Dora: Exploding the myth in *Wise Children*. *Critical Survey*, 12(3), 77–93.
- Irigaray, L. (2003). Rynek kobiet (A. Araszkiewicz, tłum.). *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, 13(1), 15–30. (wyd. oryg. 1977).
- Jaxa-Rożen, H. (2005). *Kontestacja i banał. Feminizm w kulturze współczesnej*. Wrocław: Atła 2.
- Juszczak, A. (2014). *Stary wspinały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Kamionkowski, J. (2000). *New wine in old bottles: Angela Carter's fiction*. Białystok: Wydawnictwo UwB.
- Karpiński, E. C. (2000). Signifying passion: Angela Carter's heroes and villains as a dystopian romance. *Utopian Studies*, 11(2), 137–151.
- Katsavos, A. (1994). A conversation with Angela Carter. *The Review of Contemporary Fiction*, 14(3). Pobrane z: <https://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-angela-carter-by-anna-katsavos/>.
- Kostecka, W. (2016). Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue. *Creatio Fantastica*, 2(53), 23–39.
- Lasoń-Kochańska, G. (2004). Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu. *Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*, 3, 173–182.
- Lasoń-Kochańska, G. (2005). Kora, Demeter i inne. Córki ojców, córki matek. *Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*, 4, 189–200.
- Lau, K. J. (2008). Erotic infidelities: Angela Carter's wolf trilogy. *Marvels & Tales*, 22(1), 77–94.
- McHale, B. (2012). *Powieść postmodernistyczna* (M. Płaza, tłum.). Kraków: Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 1987).

- Munford, R. (2006). Angela Carter and the politics of intertextuality. W: R. Munford (red.), *Re-visiting Angela Carter: Texts, contexts, intertexts* (s. 1–20). London: Palgrave Macmillan.
- Notaro, A. (1996). *Fluctuations of fantasy: Postmodernist contamination in Angela's Carter fiction*. Nieopublikowana praca doktorska, University of Sheffield, Sheffield, Wielka Brytania. Pobrane z: <http://etheses.whiterose.ac.uk/2969/>.
- Pasolini, A. (2016). *Bodies that bleed: Metamorphosis in Angela Carter's fairytales*. Milano: Ledizioni.
- Pitchford, N. (2002). *Tactical readings: Feminist postmodernism in the novels of Kathy Acker and Angela Carter*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Relf, J. (1991). Women in retreat: The politics of separatism in women's literary utopias. *Utopian Studies*, 2(1–2), 131–146.
- Rich, A. (1972). When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English*, 34(1), 18–30.
- Roessner, J. (2002). Writing a history of difference: Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* and Angela Carter's *Wise Children*. *College Literature*, 29(1), 102–122.
- Rothstein, E. (2003). Utopia and its discontents. W: E. Rothstein, H. Muschamp, M. E. Marty (red.), *Visions of Utopia* (s. 1–28). New York, NY & Oxford: Oxford University Press.
- Skowera, M. (2016). Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych. *Creatio Fantastica*, 2(53), 41–56.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: WN UP.
- Snitow, A. (2018). Poetka niedobrych dziewczyn. Angela Carter (1942–1980). W: *Feminizm niepewności. Dziennik rodzaju* (M. Bokinić, tłum., s. 185–195). Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa. (wyd. oryg. 2015).
- Szczuka, K. (2001). *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków: eFKa.
- Tonkin, M. (2012). *Angela Carter and decadence: Critical fictions/fictional critiques*. London: Palgrave Macmillan.
- Warner, M. (2012, 15 września). Marina Warner on why Angela Carter's *The Bloody Chamber* still bites. Pobrane z: <https://www.scotsman.com/lifestyle/culture/books/marina-warner-on-why-angela-carter-s-the-bloody-chamber-still-bites-1-2528708>.

Artykuły recenzyjne /
Review articles

Nieznane losy znanej książki. O ponownym odkrywaniu klasycznego utworu Heinricha Hoffmanna

Dybiec-Gajer, J. (2017). *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych*. Kraków: Tertium.

Abstrakt:

W artykule recenzyjnym omówiono książkę Joanny Dybiec-Gajer pt. *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych* (2017). W tekście zaprezentowano strukturę, metodologię i najważniejsze tezy monografii dotyczącej klasycznego już utworu Heinricha Hoffmanna (1845) oraz wskazano na oryginalne i wartościowe ustalenia badaczki, udowadniające sens ponownego odkrywania dzieł należących do kanonu kulturowego. W artykule zasygnalizowano również produktywność tworzenia mikrohistorii utworu literackiego z uwzględnieniem licznych kontekstów jego funkcjonowania i odniesiono się do rozważań Dybiec-Gajer na temat sposobów pisania tekstu (m.in. struktura, konwencja gatunkowa, mechanizmy adaptacyjne) oraz sposobów jego czytania (m.in. interpretacja, recepcja), co jest szczególnie interesujące w kontekście relacji między niemieckim *Struwwelpeterem* a rosyjskim *Stiopką-Rastriopką* (1849) i polską *Złotą różdżką* (ok. 1858).

Słowa kluczowe:

adaptacja, analiza punktów krytycznych, Heinrich Hoffmann, Joanna Dybiec-Gajer, literatura XIX wieku, literatura dziecięca, literatura niemiecka, przekład, recepcja, *Stiopka-Rastriopka*, *Struwwelpeter*, struwwelpetriady, *Złota różdżka*

* Kamila Kowalczyk – dr, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Wydziału Filologicznego na Uniwersytecie Wrocławskim. Jej zainteresowania obejmują genologię baśni, najnowsze zjawiska w przestrzeni kultury popularnej i pragmatyczny aspekt literatury dziecięcej. Kontakt: kamila.kowalczyk@uwr.edu.pl.

The Unknown Fate of a Well-Known Book: About Rediscovering Heinrich Hoffmann's Classic Work

Dybiec-Gajer, J. (2017). *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych*. Kraków: Tertium.

Abstract:

The review article discusses the book by Joanna Dybiec-Gajer, *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych* [A Golden Wand – from a Children's Book to a Thriller Rather for Adults] (2017). The text presents the structure, methodology, and the most important theses of the monograph on the already classic work by Heinrich Hoffmann (1845), as well as indicates the scholar's original and valuable findings proving the sense of rediscovering texts belonging to the cultural canon. The article points out also to the productivity of creating a microhistory of a literary work, taking into consideration numerous contexts of its functioning, and refers to Dybiec-Gajer's reflections on the ways of writing the text (including the structure, genre convention, adaptive mechanisms) and how to read it (including interpretation, reception), which is particularly interesting in the context of relations between the German *Struwelpeter* and the Russian *Stëpka-Rastrëpka* (1849), or the Polish *Złota różdżka* [A Golden Wand] (ca. 1858).

Key words:

adaptation, critical-point analysis, Heinrich Hoffmann, Joanna Dybiec-Gajer, 19th-century literature, children's literature, German literature, translation, reception, *Stëpka-Rastrëpka*, *Struwelpeter*, struwelpetriades, *Złota różdżka* [A Golden Wand]

Mama wróciła, a Konrad płacze.
– Chodź no tu, synku, niech no zobaczę,
czy grzeczny byłeś, czy posłuchałeś,
czy też paznokcie znów obgryzałeś?
Przyznał się Konrad, że krawiec krwawy
rączki mu obciął za złe zabawy.
Obiecał zatem, blady jak trup,
że da też spokój paznokciom stóp

– przywołany fragment adaptacji pt. *O Konradzie, co obgryzał paznokcie* autorstwa Marcina Wróbla (2017, s. 74), wydanej w zbiorze *Złota różdżka, czyli bajki dla niegrzecznych dzieci* (Hoffmann, 2017)¹, dowodzi wyraźnie, że XIX-wieczna tradycja – mimo nowego stroju i modernizacji treści – jest w swoisty sposób nadal żywa. Wzorcem dla wspomnianej publikacji jest książka-fenomen, istot-

¹ Zob. także reprint trzeciego wydania petersburskiego (Hoffmann, 1892/2018).

ne ogniwo w historii literatury dziecięcej (zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym) oraz inspiracja dla późniejszych twórców – *Struwwelpeter*, opublikowany przez niemieckiego autora Heinricha Hoffmanna (1845).

W polskiej świadomości literackiej historii m.in. o Juleczku i jego obciętych przez krawca paluszkach czy Michasiu – niejadku, którego własna niechęć do jedzenia i grymaszenie prowadzą do zgonu, zakorzeniły się za sprawą rodzimego opracowania pt. *Złota różyczka. Czytajcie dzieci, uczcie się, jak to niegrzecznym bywa źle* ([Hoffmann], ok. 1858²). Polscy odbiorcy byli już w tym czasie zaznajomieni ze specyfiką moralizatorskich utworów, czego przykładem niezwykle popularne wiersze Stanisława Jachowicza, w których autor przedstawiał skutki dziecięcego nieposłuszeństwa spod znaku swawolnego Tadeuszka. Mimo że karty literatury przeznaczonej dla młodych odbiorców były już wówczas bogato zadrukowane postaciami dzieci krnąbrnych i niegrzecznych (Jonca, 2005), *Struwwelpeter* oferował nowy wymiar dziecięcych przewin i kar za nie wymierzanych. Dzieło w szczególny sposób łączyło w sobie grozę oraz absurdalność i groteskowy humor, było też atrakcyjną książką obrazkową (Dybiec-Gajer, 2018a).

Struwwelpetera przetłumaczono na ponad czterdzieści języków (w tym afrikaans i esperanto), a na jego podstawie powstawały zabawki, piosenki, przedstawienia, gry, komiksy i animacje (Dunin, 2003a, s. 134–135). Niezwykłą popularność książki, która, jak się okazało, ma polimedialny potencjał i jest plastycznym materiałem dla autorskich adaptacji, przeróbek i parodii³, pozwoliła jej osiągnąć status dzieła klasycznego.

Utwór doczekał się licznych analiz, zestawień i interpretacji. Do najważniejszych należą prace Hermana Müllera (1975), Waltera Sauera (2003, 2015), Ute Liebert (b.d.), Elisabeth Wesseling (2004), Doris Wagner (2007), Barbary Smith Chalou (2007) czy Bena Parrota (2010). Książka Hoffmanna znalazła swoje miejsce także w polskojęzycznych opracowaniach naukowych, czego przykładem artykuły, analizy i szkice Janiny Wiercińskiej (1983, s. 291–296), Janusza Dunina (2003a; 2003b), Magdaleny Joncy (2002; 2005, s. 130–151; 2011), Katarzyny Słany (2016, s. 252–256) czy Agnieszki Gicali (2018), reprezentujące różne stanowiska i perspektywy badawcze.

² Podana data ma charakter orientacyjny, za Dybiec-Gajer należy bowiem uznać, iż: „Rok 1858 przyjmuje się, za bibliografią K. Estreichera, za rok pierwszego wydania *Złotej różdżki*. Nie zachował się żaden egzemplarz tego wydania” (Dybiec-Gajer, 2017, s. 193).

³ By wspomnieć o takich reinterpretacjach jak *Der Aegyptische Struwwelpeter* (F. Netolitzky, R. Netolitzky, Kuzmany-Netolitzky, 1895) czy *Struwwelhitler: A Nazi Story Book by Dr. Schrecklichkeit* (R. Spence, P. Spence, 1941) i innych utworach nawiązujących do stylu oraz tematyki Hoffmannowskiego dzieła, tzw. struwwelpetriad.

Z całą pewnością rodzimy stan wiedzy o *Struwwelpeterze* i o „dziejach kariery jednej książki” (Dunin 2003a) znacznie uzupełnia praca Joanny Dybiec-Gajer (2017), która udowadnia, że na temat XIX-wiecznej klasyki literackiej można jeszcze wiele napisać, uzupełniając luki i niedopowiedzenia w dotychczasowej refleksji nad przedmiotem badań. *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych* stanowi przykład monografii niebanalnej, skoncentrowanej wokół jednego tekstu kultury i wielu warunkujących go kontekstów⁴.

Na uznanie zasługuje przemyślana i logiczna struktura publikacji, na którą składają się wstęp, trzy części zawierające przedruki tekstów literackich (m.in. utwór Hoffmanna w oryginale i polską adaptację), rozdział analityczny oraz zakończenie. Tak zaplanowany układ pozwala czytelnikowi stopniowo przyswajać treści, przekazywane zgrabnym i pełnym swady językiem. Materiały zgromadzone w publikacji oraz sposób ich prezentacji sprawiają, że Dybiec-Gajer oferuje odbiorcom monografię nietypową, o gatunkowo eklektycznej naturze, a przez to pod względem czytelniczym niezwykle atrakcyjną. Eliza Pieciul-Karmińska (2018, s. 384–385) słusznie zauważa, że w opracowaniu Dybiec-Gajer dostrzec można antologię tekstów, album czy kompendium – leksykon wiedzy.

Celem Dybiec-Gajer (2017) było przesłedzenie oraz przeanalizowanie historii *Struwwelpetera* przy wykorzystaniu narzędzi z zakresu przekładoznawstwa. Formułując swoją propozycję badawczą, autorka podkreśla, że tekst stanowi przykład „[...] przekładu międzyjęzykowego i intersemiotycznego, kształtowanego przez zmieniające się kultury przekładowe” (s. 13). Badaczka jednak znacznie poszerza swoje pole badawcze, z pożytkiem dla monografii, prezentując rozwój i status analizowanego dzieła w kontekście historycznoliterackim i szerzej: kulturowym.

We *Wstępie* autorka przybliżyła informacje dotyczące historii i okoliczności powstania niemieckiego dzieła (co interesujące, *Struwwelpeter* wydany został jako książka bożonarodzeniowa) oraz jego filologicznych cech, uwzględniając także liczne przekłady utworu, a tym samym – jego międzynarodową karierę i złożoną recepcję. Dybiec-Gajer (2017) prezentuje również sylwetkę samego autora, zarysowując odbiorcom kontekst historyczny i kulturowy XIX-wiecznego Frankfurtu nad Menem. Badaczka sygnalizuje zawile losy *Struwwelpetera* w polskiej kulturze, dostrzegając, że historia ta jest „[...] niezwykle frapująca

⁴ Warto także odnotować, że Joanna Dybiec-Gajer (2018a) jest autorką hasła pt. *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3-6 Jahren von Dr. Heinrich Hoffmann (1845)*, które pojawiło się w leksykonie poświęconym książce obrazkowej. Wyrazem naukowego zainteresowania *Struwwelpeterem* są również inne publikacje badaczki (Dybiec-Gajer, 2016, 2018b, 2018c).

i umożliwił prawdziwe odkrycia. To fascynujący przykład podróży utworu poprzez różne kultury, języki i epoki, w której kluczową rolę odegrali pospół wydawcy, tłumacze i ilustratorzy” (s. 12).

W pierwszej części (*Złota różdżka. Czytajcie dzieci, ucźcie się, jak to niegrzecznym bywa źle*) autorka umieściła wiersze ze *Złotej różdżki*⁵, której autorstwo powszechnie przypisywane jest Waławowi Szymanowskiemu. Do wersji tej dołączono pochodzące z drugiego manuskryptu ilustracje samego Hoffmanna (co interesujące, powstały one pod wpływem rosyjskiego wariantu, tj. *Stiopki-Rastriopki*; [Hoffmann], 1849) oraz uzupełniono je o tłumaczenia utworów pominiętych wcześniej przez polskiego autora. Jak twierdzi Dybiec-Gajer (2017): „Zaprezentowany tekst jest [...] pierwszym kompletnym polskim wydaniem *Struwwelpetera* z oryginalnymi ilustracjami autora” (s. 14).

W drugiej części (*Pierwowzory Złotej różdżki*) umieszczone zostały teksty z niemieckiego *Struwwelpetera* oraz rosyjskiej *Stiopki-Rastriopki*, dzięki którym, na zasadzie komparatystycznego zestawienia, dostrzec można podstawowe różnice między wydaniami oraz mechanizmy związane z adaptacją kulturową.

Część trzecia (*Struwwelpetriady – wybrane teksty*) zawiera unikatowe i rzadko spotykane w opracowaniach historycznoliterackich przeróbki i imitacje niemieckiego oryginału, tzw. struwwelpetriady (Dunin, 2003a, s. 134; Waksmund, 2000, s. 378). Autorka zamieściła w swojej publikacji przedruki utworów *Kopciuszek dla grzecznych dzieci* (Klonowski, 1868) oraz *Słuchaj rodziców i starszych* (b.a., ok. 1890) okraszone XIX-wiecznymi ilustracjami oraz niemieckimi tekstami, stanowiącymi ważne tło dla dalszych rozważań badaczki, a także zachętę do refleksji m.in. nad procesami zachodzącymi w literaturze dla dzieci sprzed dwóch wieków. W kontekście *Kopciuszka...*, co ważne, autorka dostrzega, że badacze często uznają ten utwór za pierwsze polskie tłumaczenie znanej baśni, co jest założeniem błędnym, wynikającym m.in. ze znajomości jedynie tytułu tekstu, a nie jego treści. Warto przy tym dostrzec, że *Kopciuszek dla grzecznych dzieci* nierzadko niesłusznie katalogowany jest także jako adaptacja/tłumaczenie baśni braci Grimmów (Pieciul-Karminska, 2018, s. 386). Tego rodzaju rozważania pozwalają na rewizję dotychczas przyjętych ustaleń z zakresu historii literatury dziecięcej.

W części czwartej (*Struwwelpeter – nowe życie w języku polskim*) Dybiec-Gajer (2017), traktując *Złotą różdżkę* jako cymelium, w bardzo przystępnym

⁵ Wiersze są dopełniane przez przekłady dwóch utworów, które nie były drukowane w dotychczasowych polskich wydaniach (m.in. ze względu na tematyczne odbieganie od pozostałych tekstów), tj. prologu oraz historii o złym myśliwym.

stylu opisuje historię wydań utworu w języku polskim, rekonstruuje ewolucję i zawile ścieżki cyrkulacji dzieła w rodzimej kulturze. Autorka uwzględnia sprawę domniemanego autorstwa przekładu, za który miałby być odpowiedzialny Wacław Szymanowski, oraz wspomina o kwestii zapośredniczenia tłumaczenia *Złotej różdżki* przez „rosyjskiego antenata” (s. 106).

Badaczka z naukową pasją i dociekliwością opisuje kolejne interesujące oraz nieznanie powszechnie fakty z zakresu kulturowego funkcjonowania *Złotej różdżki*. Co ważne, autorka wskazuje, że książka ta nie jest oryginalnym, rodzimym pomysłem, lecz – przede wszystkim – iż polski tekst wobec niemieckiego nie funkcjonuje na prawach przekładu właściwego, bowiem podstawą dla polskiej *Złotej różdżki* było przywołane wyżej rosyjskie tłumaczenie pt. *Stiopka-Rastriopka. Rasskazy dla dietiej*. Autorka rozwija również kwestię naśladowania i imitowania niemieckiego tekstu, wskazując na cechy, gatunki oraz przykłady struwelpetriad, w tym także teksty polskie – badaczka przedstawia informacje nie tylko o wspomnianych już *Kopciuszku...* czy *Słuchaj rodziców...*, lecz także *O Jasiu Dręczycielu, o Józiu Gapićielu, o Cesi Cmokosi i o spalonej Zosi* pióra Artura Oppmana (ok. 1894), *O łakomczuchu, niejadku i brudasku* Zygmunta Wyrobka (ok. 1922) i *Wesołej gromadce* Bohdana Butenki (1987).

Bardzo interesującym zabiegiem zastosowanym przez Dybiec-Gajer jest uzupełnienie rozważań o rozmaite świadectwa odbioru *Złotej różdżki*. Autorka przywołuje wspomnienia m.in. Czesława Miłosza, Juliana Tuwima, Magdaleny Samozwaniec, Haliny Micińskiej-Kenarowej, opisując, jakie miejsce w ich doświadczeniu lekturowym zajmowały wiersze o niegrzecznych dzieciach. Prezentacja tego rodzaju treści pozwala na poruszenie problemu różnych form pamięci o jednym tekście oraz na dostrzeżenie jego kulturotwórczej roli i szerokiej skali interpretacyjnej. Należy przy tym zwrócić uwagę na potencjalną przydatność badań inspirowanych tzw. zwrotem afektywnym (Górska, 2018) w kontekście badań konkretnych tekstów literackich.

W części czwartej znalazł się także obszerny podrozdział poświęcony metodologii badawczej zastosowanej przez autorkę, na którego odbiór mają wpływ bez wątpienia wcześniej wprowadzone źródła i materiały, przygotowujące niejako czytelnika do akademickiej eksplikacji. Dybiec-Gajer (2017, s. 138), przyjmując perspektywę przekładoznawczą, koncentruje się na metodzie poświęconej autorskiej analizie punktów krytycznych⁶. Taka strategia

⁶ „Jej celem jest ustalenie sieci strategicznie najistotniejszych cech i elementów tekstu wyjściowego, które wpływają na zrozumienie i recepcję tekstu, a następnie zbadanie, jakim zmianom podlegają one w procesie przeniesienia do nowej kultury. Metoda ta pozwala na uchwycenie w sposób całościowy i uporządkowany modyfikacji, jakim podlega tekst

okazuje się niezwykle produktywna, ponieważ na podstawie przywoływanych i analizowanych przez badaczkę „punktów krytycznych” możliwe jest zrekonstruowanie warunków funkcjonowania tekstu w różnych kulturach, co jest szczególnie ważne w kontekście przekładu i jego „konsekwencji odbiorczej”, tj. rozumienia i recepcji. Dybiec-Gajer krok po kroku odkrywa *Złotą różdżkę*, czyniąc to dzięki rozważaniom na temat ramy utworu, jego struktury czy amplifikacji wyróżniających wiersze w wersji polskiej (w tym kontekście niezwykle interesująca jest konstatacja dotycząca tego, iż morały z rodzimej wersji nie występują w wersji niemieckiej, co oczywiście znacząco wpływa na sposób odczytania polskiego tekstu)⁷. Co ważne, autorka opisuje również strategie charakterystyczne dla przekładu intersemiotycznego, przywołuje różne graficzne wcielenia *Złotej różdżki*, uwzględniając problem grupy odbiorczej tych tekstów, oraz nakreśla współczesne drogi rozwojowe dzieła.

W *Zakończeniu* Dybiec-Gajer (2017) potwierdza, że *Struwwel peter* to swoisty kulturowy fenomen:

Dziewiętnastowieczny utwór o wiodącym przesłaniu edukacyjnym, ale i humorystycznym, trafił w połowie dwudziestego wieku do gabinetu osobliwości jako kuriozum minionej epoki, by w dwudziestym pierwszym wieku zostać odkrytym przez teatr i przez post-modernistyczną kulturę popularną. Nowe odsłony *Złotej różdżki* pokazują niezmierną żywotność utworu, który generuje różne możliwości odczytania i nie przestaje fascynować nawet współcześnie (s. 174).

Zbiorek Hoffmanna, stanowiący przykład książki autorskiej – do której pisarz sam wykonywał ilustracje – prezentuje utwory na swoje czasy oryginalne ze względu na nowatorski sposób eksploatacji wymiaru dydaktycznego (s. 140). Wywołał on ponadto falę tekstów naśladowujących formułę analizowanych wierszy, tzn. już wspomnianych struwwelpetriad. Badaczka zaznacza, że *Struwwel peter* wyznacza także „[...] początki książki obrazkowej dla dzieci i jest protoplastą komiksu” (s. 11; zob. także Cackowska, 2017, s. 14, 36–37; Wiercińska, 1983, s. 291–296). Stał

w przekładzie, ponieważ do jej założeń należy skupienie uwagi badawczej na kluczowych elementach tekstu, czyli punktach krytycznych” (Dybiec-Gajer, 2017, s. 138).

⁷ Z przekładoznawczą koncepcją autorki powiązać można działania mające na celu rekonstrukcję kontekstów kulturowych warunkujących tekst i wpływających jednocześnie na jego kształt w innych językach oraz kulturach. Jest to szczególnie ważne przy próbie zrozumienia problemów przekładalności tekstów kultury (w tym także możliwości ekwiwalencji przekładu) i przenoszenia językowego obrazu świata w nowe warunki językowo-kulturowe. O trudnościach związanych z przekładem literatury dla dzieci zob. Borodo, 2006; Nie-sporek-Szamburska, 2009; Albińska, 2009–2010; Dymel-Trzebiatowska, 2013; Szymańska, 2014; Zarych, 2016; Pieciul-Karmińska, Sommerfeld, Fimiak-Chwiłkowska, 2017.

się również ważnym ogniwem w historii międzynarodowego prawa autorskiego (Dybiec-Gajer, 2018c, s. 331). Historie o niegrzecznych dzieciach realizujące schemat znany z tzw. powiastek ku przestrodze, tj. grzech/wykroczenie – kara (Czernow, 2013, s. 54; zob. także Tatar, 1987, s. 191–192), fantastyczne postaci i zapadające w pamięć rymy okazały się na tyle atrakcyjne i interesujące z perspektywy odbiorczej, że z łatwością zakorzeniły się w kulturze popularnej, a nawet w mowie codziennej (w kulturze niemieckiej używa się np. imion bohaterów na określenie konkretnych zachowań i cech: *Suppenkaspar* – ‘niejadek’ czy *Zappelphilipp* – ‘wiercipięta’; Dybiec-Gajer, 2017, s. 12). O fenomenie *Struwwelpetera* zaświadcza również rozmaite sposoby jego interpretacji i świadectwa odbioru – dzieło przebyło symboliczną (ale i krętą pod względem interpretacyjnym) drogę: od tekstu skandalizującego, represyjnego i reprezentującego nurt „czarnej pedagogiki” (Slany, 2016, s. 249) po tekst jawnie ludyczny oraz służący zabawie okraszony nutą absurdu i purnonsensu.

O wpływie wierszy Hoffmanna na dzieci pisano wielokrotnie, uwzględniając nierzadko status i wymiar kar prezentowanych w poszczególnych utworach, a w konsekwencji ich grozotwórczy potencjał. Jonca (2005) dostrzega, że „[...] przewinienia dzieci grzeszących niejedzeniem, ssaniem palca czy gapioństwem, napotyka ją tu niewyobrażalną wprost surowość, a rodzaj kar, jakie tu na nie spadają, świadczyłyby raczej, że autor miał do czynienia z prawdziwymi przestępcami” (s. 130; zob. także Slany, 2016, s. 255). Waxmund (2000), zajmując nieco inne stanowisko, pisał, iż „[...] skandaliczna treść miała dla małoletnich czytelników o wiele większe znaczenie niż nauka moralna, jaką można było docześcić do każdej tzw. budującej historii” (s. 378). Owa „skandaliczna treść” byłaby więc po prostu atrakcyjna i pożądana przez odbiorców – niejednokrotnie już przecież teksty kultury udowodniły, że zawarta w nich groza i fantastyka po prostu fascynują.

Spojrzenie na niemieckie dzieło z szerszej perspektywy postulował Janusz Dunin (2003b), dostrzegając potrzebę przeanalizowania zarówno formy samej publikacji, jak i problemu wielowymiarowości dominanty estetycznej Hoffmannowskich tekstów:

Aby zrozumieć sens i znaczenie pracy Heinricha Hoffmanna, trzeba [...] oderwać się od odczuć grozy czy też tylko komizmu tekstów. Pozycja zdobyła świat, trzeba więc spojrzeć na nią z nieco szerszej perspektywy, roli, jaką odegrała w dziejach rozwoju literatury i publikacji dla dzieci. Osadzona była w tradycjach ówczesnej literatury dydaktycznej i praktyki wychowania preferującego od lat stosowanie wobec malców srogich kar. Nowością pomysłów niemieckiego lekarza było nie tylko wprowadzenie lub rozpowszechnienie formuły książki dla najmłodszych,

tworzącej na kartach montaż obrazów i tekstów, który trwa w publikacjach dziecięcych do dziś i wydaje się dostatecznie trwały. Ważne i nowe było też potraktowanie tematu humorystycznie, dziś powiedzielibyśmy z przymrużeniem oka. Wbrew temu, co dziś możemy sądzić, teksty nie brały opisywanych kar dostatecznie serio, w istocie nie chciały straszyć dzieci a bawić. W tym sensie znaczna część przyszłej literatury dziecięcej, wraz z Tuwimem i Brzechwą, stanowiła kontynuację myśli Hoffmanna, który przeciwstawił się niesłychanie solennemu tonowi dydaktycznemu wcześniejszej literatury dla małego odbiorcy (s. 26).

W kontekście zarysowanych rozważań na szczególną uwagę zasługuje więc część pracy, w której Dybiec-Gajer (2017) zastanawia się właśnie nad estetyczno-gatunkową dominantą utworu oraz możliwymi sposobami jego interpretacji:

Wiersze ze zbioru Hoffmanna, chociaż czerpały inspiracje z wcześniejszych utworów, zwłaszcza na tle współczesnej twórczości dla dzieci były frapujące i zaskakujące, budowały napięcie między elementami horroru a humorem. Wydaje się jednak, że na pierwszym planie jako środek dotarcia do czytelnika znajdował się humor. Sam autor określił swoje historyjki i towarzyszące im ilustracje jako uciészne. Efekty humorystyczne wykorzystane są w różnorodny sposób: poprzez konstrukcję utworu na zasadzie hiperboli i odwróceniu normalnego, tradycyjnego świata; za pomocą środków językowych (rymy, onomatopeje) oraz poprzez szatę graficzną, na którą składają się naiwno-groteskowe rysunki skonstruowane w sposób zapowiadający komiks (s. 140).

Autorka, podążając do pewnego stopnia linią interpretacyjną wyznaczoną przez Dunina i wychodząc jednocześnie poza dość klasyczne już w tym momencie odczytania *Struwwelpetera* przez pryzmat jego brutalnych treści, wskazuje, że konwencja humorystyczna może być właśnie tą, która strukturyzuje poszczególne wiersze Hoffmanna. Z taką propozycją interpretacji tekstu wiążą się kolejne ważne kwestie rzutujące w konsekwencji na model lektury analizowanego dzieła.

Literatura niemiecka nierzadko w rozmaitych świadectwach odbioru oraz analizach prezentowana jest jako „okrutna”, „drastyczna” i „wypaczająca sumienia”, czego doskonałym przykładem losy baśni braci Grimmów w kulturze polskiej oraz wyrosła wokół nich czarna legenda:

W polskojęzycznej recepcji utrwalił się i rozpowszechnił pogląd o »niemieckim okrucieństwie« w literaturze dla dzieci. Tymczasem krytyczne analizy translatorskie pokazują, że polski czytelnik (a nierzadko i badacz) formułuje takie opinie w oparciu o rodzime przekłady, które te ponure wątki wzmacniają lub wręcz dopisują. Przypomina to klasyczną projekcję psychologiczną: polski czytelnik

(badacz) krytykuje niemieckiego autora za okrucieństwo bądź wymóg posłuszeństwa i oskarża (niemiecki) oryginał o coś, co do tekstu wprowadziła polska tradycja. Tymczasem to polski przekład jest bardziej okrutny i moralizatorski od oryginału. Można wręcz odnieść wrażenie, że badania nad recepcją literatury niemieckojęzycznej więcej mówią nam o nas samych niż o tekstach oryginalnych (Pieciul-Karmińska, 2018, s. 393; zob. także Dunin, 2003a, s. 142).

Struwweltpeter także nie uniknął skojarzeń z niezwykłą brutalnością, sadyzmem i nieadekwatnością wymierzanych dzieciom kar – asocjacji stereotypizujących dzieło i osadzających je w konkretnej praktyce interpretacyjnej. Dybiec-Gajer (2017, s. 150; zob. także 2018c, s. 338) wskazuje jednak, że wyraziste i okrutne morały, które kończą wiersze w polskiej *Złotej różdźce*, nie występują w wersji niemieckiej. Ponadto, w wersji polskiej zrezygnowano z podtytułu, akcentującego humorystyczny i zabawowy wymiar tekstów oraz dookreślającego grupę docelowych odbiorców: *Lustige Geschichten und drollige Bilder mit 15 schön kolorierten Tafeln für Kinder von 3–6 Jahren* [Wesołe historie i ucieszne obrazki z 15 pięknie kolorowanymi kartami dla dzieci od lat 3 do 6]. Rodzima propozycja tytułu odwołuje się zaś do tradycji wymierzania kar nieposłusznym dzieciom za pomocą różgi⁸, co wzmacnia moralizatorsko-dydaktyczny wymiar tekstu – to wszystko zmienia zatem znaczenie oryginalnego dzieła.

Jeszcze inną perspektywę interpretacyjną wyznacza autorka, przedstawiając sens i powód takiego, a nie innego kształtu Hoffmannowskich historii:

Historyjki przedstawiają przede wszystkim reguły dotyczące elementarnych zasad funkcjonowania człowieka w świecie, w tym zachowań, które warunkują życie i przeżycie. Wiersz o płonącej dziewczynce powstał jako odpowiedź na pojawiające się nowe źródła niebezpieczeństw dla dzieci, jakim w tym przypadku były zapalki, produkowane od 1834 r. w nieodległym od Frankfurtu Darmstadt (Dybiec-Gajer, 2017, s. 140).

Rekonstrukcja kulturowych kontekstów funkcjonowania tekstu, przypominająca krótkimi momentami Darntonowskie (1984/2012) pisanie o epizodach francuskiej historii kulturowej, okazuje się niezwykle produktywna. Strategia

⁸ Nieodłącznym elementem historii dzieciństwa była różga, której wykorzystanie w procesie wychowania dziecka, przy jednoczesnej dbałości czy to o jego duszę, czy moralność, wskazywali m.in. Andrzej Frycz Modrzewski, Ignacy Krasicki czy Władysław Bełza (Jonca, 2005, s. 11, 17–53, 359–398). W Polsce już pod koniec XVIII wieku znany był wierszyk, w którym różdżę nadawano wysoką rangę w procesie wychowawczym, by wspomnieć fragment następujący: „Różdżką Duch Święty dziateczki bić radzi / Różdżka bynajmniej zdrowiu nie zawadzi” (cyt. za: Jonca, 2005, s. 18).

ta ułatwia zrozumienie procesu historycznoliterackiego (łatwiej przy tym ustrzec się ahistoryzmu); uzmysławia też, iż tekst nie funkcjonuje w próżni, i otwiera nowe pola interpretacyjne dla badaczy.

Metoda swoistych „drobiazgowych analiz” (czy też swego rodzaju „filologiczna indukcja”), którą dostrzec można w rozważaniach autorki m.in. nad tłumaczeniem zapośredniczonym oraz rekonstrukcją kontekstów warunkujących taki, a nie inny kształt tekstu, może stać się istotnym punktem metodologicznego wyjścia dla badaczy zajmujących się kulturową obecnością utworów uznanych za klasyczne. Wspomnieć tu można o dziełach sygnowanych nazwiskami Wilhelma i Jakuba Grimmów, Lewisa Carrolla, Charlesa Dickensa, Hansa Christiana Andersena, E. T. A. Hoffmanna, Frances Hodgson Burnett czy Rudyarda Kiplinga. Oczywiście, otwiera to również ścieżkę do drobiazgowej analizy tekstów zapomnianych lub mniej rozpoznawalnych.

Przemyślana metodologia oraz struktura publikacji świadczą nie tylko o naukowym zaangażowaniu autorki, lecz także o jej dbałości o czytelników, czego doskonałym przykładem są reprinty i oryginalne materiały źródłowe, które znacznie ułatwiają odbiorcom partycypację w kolejnych analizach o charakterze komparatystycznym. Monografia ma bowiem trudne do przecenienia walory estetyczne, przygotowana została z dużą dbałością edytorską, w większym formacie i twardej oprawie, przy użyciu dobrej jakości papieru. Kolejne strony wypełniają zarówno reprinty analizowanych tekstów źródłowych, jak i szereg grafik, ilustracji, monogramów, portretów, litografii. Nie tylko stanowią one atrakcyjny wizualnie dodatek, lecz także uzupełniają rozważania badaczki oraz konkretyzują kulturowe konteksty funkcjonowania dzieła.

Wykorzystana przez autorkę metodologia, rzetelnie dobrane źródła tekstowe oraz ikonograficzne, ciekawie zarysowana historia wydawnicza dzieła, liczne jego adaptacje i świadectwa odbioru, a także niezwykle interesujące i poszerzające zakres wiedzy materiały dodatkowe⁹ sprawiają, że cel, jaki postawiła sobie badaczka, tj. stworzenie „[...] kompendium wiedzy o polskich losach *Struwwelpetera*” (Dybiec-Gajer, 2017, s. 14), zostaje w pełni osiągnięty, przynosząc satysfakcję czytelniczą. Ze względu na swoją formułę książka ma szeroki adres odbiorczy: może zainteresować badaczy akademickich (np. litera-

⁹ Rozważania badaczki uzupełniają m.in. bibliografa, kalendarium związane z powstaniem książki *Der Struwwelpeter* i jej polską historią, zestawienie tytułów wierszy z polskojęzycznych wydań *Struwwelpetera* i jego naśladownictw z pierwowzorami, bibliograficzne zestawienie polskich struwwelpetriad wraz z komentarzem, rozmowy z autorkami ilustracji do współczesnych wydań *Złotej różdżki*, a nawet przedruki znaczków pocztowych, na których znalazły się postaci z wierszy Hoffmanna.

turoznawców, kulturoznawców, przekładoznawców, pedagogów, historyków), tłumaczy oraz wszystkich zainteresowanych literaturą dla dzieci i ciekawymi „kulturowymi przypadkami” w jej historii.

Publikacja Joanny Dybiec-Gajer, która w przystępny sposób popularyzuje wiedzę o losach *Złotej różdżki*, to w moim przekonaniu modelowa analiza realizująca cel zrekonstruowania mikrohistorii wybranego tekstu kultury przy uwzględnieniu jego swoistej filogenezy oraz kontekstu kulturowego warunkującego sposób zarówno pisania dzieła, jak i jego czytania.

Bibliografia

- Albińska, K. (2009–2010). „Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci”, czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej. *Przekładaniec*, 22–23(2–1), 259–282.
- b.a. *Słuchaj rodziców i starszych, książeczka obrazkowa o niegrzecznych dzieciach* (ok. 1890). Cieszyn: Edward Feitzinger.
- Borodo, M. (2006). *Children's literature translation studies? – zarys badań nad literaturą dziecięcą w przekładzie*. *Przekładaniec*, 16(1), 12–23.
- Butenko, B. (1987). *Wesoła gromadka. Wybór poemacików i fotografii oraz ręczne zdobienie Bohdan Butenko*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- Cackowska, M. (2017). Współczesna książka obrazkowa – pojęcie, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy. W: M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak (red.), *Książka obrazkowa. Wprowadzenie* (s. 11–48). Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- Chalou Smith, B. (2007). *Struwwelpeter: Humor or horror? 160 years later*. Lanham, MD, Boulder, CO, New York, NY, Toronto, Plymouth: Lexington Books.
- Czernow, A. M. (2013). Uparte dzieci Maryi. Dydaktyzm w baśniach braci Grimm. W: W. Kostecka (red.), *Grimm: potęgą dwóch braci. Kulturowe konteksty Kinder- und Hausmärchen* (s. 49–64). Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- Darnton, R. (2004). Chłopi opowiadają bajki. Wymowa *Bajek Babci Gąski* W: *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kulturowej* (D. Guzowska, tłum., s. 23–91). Warszawa: WN PWN. (wyd. oryg. 1984).
- Dunin, J. (2003a). *Struwwelpeter, czyli Złota różdżka*. Z dziejów kariery jednej książki. *Literatura i Kultura Popularna*, 11, 133–144.
- Dunin, J. (2003b). *Struwwelpeter, Stepka-Rastrepka czyli Złota Różdżka – z dziejów kariery jednej książki*. W: H. Hoffmann, *Złota różdżka. Reedycja petersburskiego wydania z roku 1883* (s. 4–43). Łódź: Verso.
- Dybiec-Gajer, J. (2016). Wiersze dla dzieci w przekładzie profesjonalnym i amatorskim – „Der Wilde Jäger” ze zbioru *Struwwelpeter (Złota różdżka)* po polsku. *Orbis Linguarum*, 48, 225–246.

- Dybiec-Gajer, J. (2017). *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych*. Kraków: Tertium.
- Dybiec-Gajer, J. (2018a). *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3-6 Jahren von Dr. Heinrich Hoffmann (1845)*. W: M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak (red.), *Książka obrazkowa. Leksykon. Tom 1* (s. 27–35). Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- Dybiec-Gajer, J. (2018b). Implikacje utożsamiania przekładu z oryginałem. Polemika z interpretacją *Złotej różdżki* w książce Katarzyny Słany *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, 330 stron. *Rocznik Przekładoznawczy*, 13, 287–296. <https://doi.org/10.12775/RP.2018.017>.
- Dybiec-Gajer, J. (2018c). Lokalizacja a przekład dla dzieci. Jak utwory straszniej i mądrzej w tłumaczeniu na przykładzie *Stasia Straszydło* i *Mądrej Myszy*. W: A. Knapik, P. Chruszczewski (red.), *Między tekstem a kulturą. Z zagadnień przekładoznawstwa* (s. 323–345). San Diego, CA: Æ Academic Publishing.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2013). *Translatoryka literatury dziecięcej. Analiza przekładu utworów Astrid Lindgren na język polski*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Gicala, A. (2018). Przekład obrazka i obrazu świata – najnowsze polskie tłumaczenia *Struwwelpetera* Heinricha Hoffmanna. *Orbis Linguarum*, 48, 273–287.
- Górska, M. (2018). Zwrot afektywny a współczesne badania nad książką i czytelnikiem. *Rekonosans badawczy. Przegląd Biblioteczny*, 86(2), 220–232. <https://doi.org/10.36702/pb.431>.
- Hoffmann, H. (1845). *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3–6 Jahren von Dr. Heinrich Hoffmann*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt.
- [Hoffmann, H.]. (1849). *Stiopka-Rastriopka. Rassказы dla dietiej* (b.t.). Petersburg: b.w.
- [Hoffmann, H.]. (ok. 1858). *Złota różdżka. Czytajcie dzieci, uczcie się, jak to niegrzecznym bywa źle* (prawdop. W. Szymanowski, adapt.). Petersburg: M. B. Wolff.
- Hoffmann, H. (2017). *Złota różdżka, czyli bajki dla niegrzecznych dzieci* (Z. Naczyńska, A. Bańkowska, K. Iwaszkiewicz, A. Pluszka, M. Rusinek, adapt.). Warszawa: Egmont Polska.
- Hoffmann, H. (2018). *Złota różdżka. Czytajcie dzieci, uczcie się, jak to niegrzecznym bywa źle. Wydanie trzecie* (W. Szymanowski, tłum.). Warszawa: Graf_ika. (wyd. oryg. 1892).
- Jonca, M. (2002). „Kto nie chce zupy, ten umrzeć musi...” – pedagogika strachu, czyli śmierć za karę. W: J. Kolbuszewski (red.), *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka* (t. 6, s. 333–339). Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe.
- Jonca, M. (2005). *Enfants terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Jonca, M. (2011). Historia o Stasiu Straszydło i innych rozrabiakach (Heinrich Hoffmann: *Złota różdżka*). W: E. Białek, G. Kowal (red.), *Arcydzieła literatury*

- niemieckojęzycznej. *Szkice, komentarze, interpretacje* (t. 2, s. 9–20). Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Klonowski, T. (1868). *Kopciuszek dla grzecznych dzieci*. Poznań: J. Jołowicz.
- Liebert, U. (b.d.). *Der Struwwelpeter. Bibliographie und Buchgeschichte des Kinderbuchklassikers Der Struwwelpeter und aller späteren Bilderbücher des Frankfurter Arztes Dr. Heinrich Hoffmann*. Osnabrück: H. Th. Werner. Pobrane z: <http://www.wenner.net/werke/liebert.htm>.
- Müller, H. (1973). *Struwwelpeter* und Struwwelpetriaden. W: H. Müller, K. Doderer (red.), *Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart* (s. 141–182). Weinheim: Beltz.
- Netolitzky, F., Netolitzky, R., Kuzmany-Netolitzky, M. (1895). *Der Aegyptische Struwwelpeter*. Vienna: Carl Gerolds Sohn.
- Niesporek-Szamburska, B. (2009). Przekłady literatury dla dzieci i młodzieży – między przekazem wielokulturowym a zunifikowanym. W: K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980). T. 2* (s. 46–71). Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Oppman, A. (ok. 1894). *O Jasiu Dręczycielu, o Józiu Gapićielu, o Cesi Cmokosi i o spalonej Zosi*. Warszawa: Michał Arct.
- Parrot, B. (2010). Aesthetic tension: The text-image relationship in Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter*. *Monatshefte*, 102(3), 326–339.
- Pieciul-Karminińska, E. (2018). O niektórych aspektach tradycji czytania i przekładania literatury dla dzieci. Na kanwie recenzji książki Joanny Dybiec-Gajer, *Złota Różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych. Porównania*, 22(1), 383–397. <https://doi.org/10.14746/por.2018.1.22>.
- Pieciul-Karminińska, E., Sommerfeld, B., Fimiak-Chwiłkowska, A. (2017). *Między manipulacją a autonomizacją estetyczną – przekład literatury dla dzieci*. Poznań: WN UAM.
- Sauer, W. (2003). A classic is born: The „childhood” of *Struwwelpeter*. *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 97(2), 215–263.
- Sauer, W. (2015). *Der Struwwelpeter und sein Schöpfer Dr. Heinrich Hoffmann. Bibliographie der Sekundärliteratur*. Neckarsteinach: Tintenfaß.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: WN UP.
- Spence, R., Spence, P. (1984). *Struwwelhitler: A nazi story book by Dr. Schrecklichkeit*. London: Haycock.
- Szymańska, I. (2014). Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej. *Rocznik Przekładoznawczy*, 9, 193–208.
- Wagner, D. (2007). *Der Struwwelpeter*. Das bekannteste Kinderbuch der Welt. Eine kurze Rezeptionsgeschichte dieses alten deutschen Kulturguts. *Neuphilologische Mitteilungen*, 108(4), 641–657.

- Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms' fairy tales*. Princeton: Princeton University Press.
- Waksmund, R. (2000). *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Wesseling, E. (2004). Visual narrativity in the picture book: Heinrich Hoffmann's *Der Struwwelpeter*. *Children's Literature in Education*, 35(4), 319–345. <https://doi.org/10.1007/s10583-004-6416-z>.
- Wiercińska, J. (1983). Książka obrazkowa – tradycja i współczesność. W: J. Cieślowski, R. Waksmund (red.), *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań* (s. 286–308). Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Wróbel, M. (2017). O Konradzie, co obgryzał paznokcie. W: H. Hoffmann, *Złota różdżka, czyli bajki dla niegrzecznych dzieci* (Z. Naczyńska, A. Bańkowska, K. Iwaszkiewicz, A. Pluszka, M. Wróbel, M. Rusinek, adapt., s. 66–75). Warszawa: Egmont Polska.
- Wyrobek, Z. (ok. 1922). *O łakomczuchu, niejadce i brudasku*. Poznań: Księgarnia Św. Wojciecha.
- Zarych, E. (2016). Przekład literatury dla dzieci i młodzieży – między tekstem a oczekiwaniami wydawcy i czytelnika. *Teksty Drugie*, 1, 206–227. <https://doi.org/10.18318/td.2016.1.13>.

Horror przemocy wobec dzieci wczoraj i dziś

Golus, A. (2019). *Dzieciństwo w cieniu różgi. Historia i oblicza przemocy wobec dzieci*. Gliwice: Helion.

Abstrakt:

W artykule recenzyjnym omówiono monografię Anny Golus pt. *Dzieciństwo w cieniu różgi. Historia i oblicza przemocy wobec dzieci* (2019). Jego celem jest nakreślenie historii, kontekstu kulturowego oraz stanu obecnego przemocy stosowanej wobec dzieci i młodych ludzi w odniesieniu zarówno do obowiązujących regulacji prawnych w tym zakresie, jak i dyskusji społecznych związanych z poruszonymi kwestiami. W końcowej części artykułu analizie zostają poddane szczególnie te wątki książki Golus, w których autorka ujawnia afektywne nastawienie do prezentowanego tematu przemocy wobec dzieci. Mimo prawnego zakazu bywa ona bowiem w XXI wieku w Polsce propagowana pod postacią pozornie niewinnych kar, takich jak klapsy czy „karny język”.

Słowa kluczowe:

Anna Golus, czarna pedagogika, dziecko, przemoc wobec dzieci, studia nad dziećmi i dzieciństwem

Horror of Violence Against Children Yesterday and Today

Abstract:

The review article discusses a monograph by Anna Golus, *Dzieciństwo w cieniu różgi. Historia i oblicza przemocy wobec dzieci* [Childhood in the Shadow of a Rod: The History and Faces of Violence against Children] (2019). Its purpose is to outline the history, cultural context of violence towards children and young people, as well as its current state, both in relation to applicable legal regulations in this area

* Ewelina Rąbkowska – dr, kieruje Muzeum Książki Dziecięcej (działem specjalnym Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego). Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę dziecięcą i młodzieżową, powieści wspomnieniowe oraz kulturowe studia nad zwierzętami. Kontakt: ewelina.rabkowska@365.koszykowa.pl.

and social discussions related to the presented issues. In the final part of the article, those fragments of the book by Golus are analysed in which the author reveals her affective attitude towards the topic of violence against children. Despite the legal ban, some forms of seemingly innocent punishments, such as a smack or time-out, are sometimes propagated in Poland in the 21st century.

Key words:

Anna Golus, black pedagogy, child, violence against children, children and childhood studies

Wprowadzenie

Anna Golus (2019) jako autorka publikacji *Dzieciństwo w cieniu różgi. Historia i oblicza przemocy wobec dzieci* występuje w podwójnej roli. Z jednej strony, jest badaczką podejmującą studia, które przyporządkować można obszarowi *children and childhood studies*, czyli studiom nad dziećmi i dzieciństwem, z drugiej jednak strony – to aktywistka, propagatorka praw dziecka, publicystka (Golus zainicjowała m.in. kampanię „Kocham. Nie daję klapsów” i akcję „Książki nie do bicia”; b.a., b.d.). Właśnie to podwójne ukierunkowanie autorki *Dzieciństwa w cieniu różgi* warunkuje charakter recenzowanej publikacji jako książki popularnonaukowej poświęconej historii przemocy wobec dzieci oraz jako głosu propagującego prawny zakaz stosowania owej przemocy.

Pochodzenie i formy przemocy wobec dzieci

Autorka w wielu rozdziałach książki nakreśla historyczne przejawy przemocy wobec dzieci. Już pierwszy, otwierający rozdział – *W powijkach* – przedstawia szokujący i na pewno przez wielu już dziś zapomniany zwyczaj spowijania potomstwa. Czynność ta polegała na ciasnym owijaniu niemowląt w pasy materiału tak, żeby nie mogły się ruszać. Krępowanie owo, pomyślane jako forma prewencji urazów, a mające źródło w dużej mierze w pseudomedycznych przesądach, było w istocie, co podkreśla Golus (2019, s. 6–7), wyrafinowaną formą znęcania się nad noworodkami. Powijaki, stosowane wbrew naturalnej we wczesnym rozwoju potrzebie ruchu, a także wbrew higienie, częstokroć dla wygody opiekunów nie były bowiem wymieniane tygodniami. Wrzynające się w skórę dziecka pasy materiału, przesycone moczem oraz ekskrementami, powodowały zakażenia i niejednokrotnie przyczyniały się do śmierci spowitego

niemowlęcia. Dopiero lata krytyki tego zwyczaju przez postępowych pedagogów przyczyniły się do stopniowego odchodzenia od niego.

Kolejne rozdziały publikacji przynoszą wiele dobrze osadzonych w źródłach faktów na temat różnych form przemocy w stosunku do dzieci. Dla doby antyku charakterystyczne było dzieciobójstwo. Golus (2019, s. 33) pisze, że dopiero w IV wieku n.e. zniesiono przysługujące ojcu prawo decydowania o życiu i śmierci potomka. Z kolei aż do XIII wieku powszechną praktyką społeczną było porzucanie dzieci, a wieki od XIV do XVIII to czas ambiwalentnego stosunku przejawianego przez ludzi dorosłych względem małoletnich. Pisze o tym w słynnej publikacji na temat historii dzieciństwa Philip Ariés (1960/1995, s. 9), którego tezę, jakoby brak troski i miłości rodzicielskiej wobec dzieci przejawiał się aż do XVIII wieku, przytacza Golus. W momencie, gdy dorośli zdali sobie z całą mocą sprawę ze specyfiki okresu dziecięcego, rodzicielstwo z ambiwalentnego stało się „natrętne, intruzywne” (Golus, 2019, s. 32). To wtedy właśnie nasiliły się przemoc wobec dzieci, stosowana z rozmysłem jako narzędzie wychowania i zbawienia, a także molestowanie seksualne nieletnich, powodowane nieświadomionymi żądzami dorosłych. Zmiany w funkcjonowaniu nowożytnej rodziny, wartościowanie dziecka nie ze względów ekonomicznych (tania siła robocza), ale ze względów emocjonalnych (potomek rodu, spadkobierca majątku i statusu) – doprowadziły do tego, że rodzice zaczęli pokładać w potomkach własne ambicje na przyszłość, a co za tym idzie – postrzegać ich jako inwestycję. W XIX i pierwszej połowie XX wieku słabnie presja socjalizacji dzieci poprzez terror oraz bicie, tym samym staliśmy się świadkami – od drugiej połowy XX wieku – rodzicielstwa wspierającego, pomocnego (s. 32–40).

Golus wiąże przemoc wobec dzieci z brutalną przeszłością wielu cywilizacji, kiedy to kary cielesne były stosowane wobec wszystkich i zapisane w prawie. Chłosta, ćwiartowanie, piętnowanie rozpalonym żelazem, łamanie na kole, kamienowanie, a nawet ukrzyżowanie czy palenie na stosie – to tylko nieliczne przykłady, które w powszechnej świadomości do dziś są łączone z różnymi rodzajami przemocy wobec różnych grup społecznych. Formy przemocy, również w stosunku do dzieci, są zatem warunkowane kulturowo. Golus zauważa, przytaczając badania Bronisława Malinowskiego (1910–1914/2002) nad Abo-rygenami australijskimi, że kultury pierwotne były łagodne dla małoletnich. Podobnie rzecz się miała z kulturą np. Indian z plemienia Arapaho, gdzie kara cielesna wobec dzieci nie występowała (Golus, 2019, s. 21). Na ten idealny obraz społeczności pierwotnych nakłada się, co zresztą słusznie zauważa autorka recenzowanego opracowania, zwyczaj rytualnej inicjacji młodzieży, w różnych jego formach oraz przejawach, który częstokroć nosił cechy przemocy fizycznej oraz psychicznej (s. 23–28). Badaczka nie pominęła także takich form przemocy, jak

np. obrzezanie chłopców czy też wycinanie części narządów płciowych u dziewcząt, praktykowanych jeszcze do dziś w kilku regionach świata, a wywodzących się z prastarych zwyczajów okaleczania. Zatem, jak Golus pokazuje w rozprawie, nie ma kultury wolnej od chociażby symbolicznej przemocy wobec dzieci i mimo że intencjonalne bicie potomstwa za karę jest wynalazkiem kultury Zachodu (s. 21), to wiele jej form było ukrytych w pierwotnych zwyczajach.

„Złota różyczka”

Różga, jako „zdobyc” naszej kultury i „niezawodne” narzędzie wychowania młodego pokolenia, była nieodłącznym atrybutem dorosłych zarówno w domach, jak i szkołach. Jej używanie traktowano jako coś „naturalnego”, a konieczność oraz dobroczynność działania tego przyrzędu uzasadniano przede wszystkim cytatami z Biblii, a także z pism i nauk ojców Kościoła, filozofów oraz pierwszych pedagogów. Golus (2019) zwraca uwagę, że propagowano nawet pojęcie „wieku różczkowego”, który „kończy się u dziewczynek po szóstym roku życia, a u chłopców – nie wiadomo kiedy” (s. 63). W rozdziałach *Nie kocha syna, kto różgi żałuje* oraz *Biblijna różga w XXI wieku* autorka recenzowanej rozprawy analizuje treść wielu tekstów kierowanych do wychowawców i rodziców, utwierdzających ich w przekonaniu o konieczności stosowania różgi i „boskim” charakterze tego aktu.

Warto w tym miejscu przywołać tytuł powstałej w XIX wieku książki z wierszami dla dzieci, autorstwa Heinricha Hoffmanna (1845), która w Polsce znana jest właśnie pod tytułem *Złota różyczka*, chociaż jej oryginalny tytuł brzmi *Der Struwwelpeter*. W kolejnych wierszach wchodzących w skład tego zbioru – widać to w polskiej adaptacji (Hoffmann, 1892/2018) – przedstawiane są dziecięce wady oraz przewiny na przykładzie konkretnych bohaterów, a także kary, jakie spadają na owe dzieci, włącznie ze śmiercią – jako konsekwencją złego postępowania. Oczywiście w dzisiejszych dyskusjach nad tą publikacją podkreśla się, że być może już w czasach powstania nie mogła ona być traktowana poważnie i stanowi raczej przejaw absurdałnego humoru, a przedstawione kary mają charakter umowny i stanowią zabawę konwencją, którą dziecko rozumie i chętnie podejmuje (Lebecka, 2002, s. 151). Nawet gdyby przyznać temu stanowisku rację, dowodziłoby ono istnienia wcześniejszej tradycji pisarstwa dla niedorostłych ukazującego groźbę kar cielesnych lub nawet śmierci dziecka za złe postępowanie bez humorystycznego mówienia nie wprost. Polscy XIX-wieczni pisarze tworzący dla dzieci i młodzieży, np. Stanisław Jachowicz, Klementyna z Tańskich Hoffmanowa czy Maria Konopnicka,

opisywali raczej łagodne kary wymierzone niesfornym dziecięcym bohaterom, zsyłane na te postaci przez los, a nie rękę rodzicielską, jednak w ich utworach nie było miejsca na absurdałny humor czy zabawę konwencją. Złe postęпки dziecięcych postaci w literaturze dla niedorosłego czytelnika musiały spotkać się z karą. W omawianej publikacji teksty literackie dla dzieci nie były przedmiotem namysłu autorki, ale choćby zasygnalizowanie tego wątku pozwoliłoby na wzbogacenie przedstawionej refleksji badawczej o ciekawe wnioski.

Najcenniejszym poznawczo wątkiem książki Golus jest analiza statusu cielesnego karania dzieci w XXI wieku. Wbrew konsensusowi prawnemu w wielu krajach Zachodu, które przyjęły prawny zakaz stosowania takich kar wobec dzieci, pewne kręgi, szczególnie powiązane z grupami wyznaniowymi, wciąż propagują ich wykonywanie. Golus zajmuje się tutaj wyłącznie przypadkiem Polski, gdzie w latach 90. XX wieku i w XXI wieku tłumaczone oraz wznawiane były publikacje z tzw. pasa biblijnego w Stanach Zjednoczonych. Autorka wymienia i analizuje pięć tytułów (Barnes, 1990/2010; Chase, 1999/2006; Fugate, 1980/2008; Pearl, Pearl, 1994/2010; Smalley, 1983/2006), które ukazały się na rodzimym rynku wydawniczym (nowe tłumaczenia i reedycje) w latach 2006–2010 i zawierają zachętę oraz instruktaż stosowania kar cielesnych nawet wobec niemowląt. Omawiane przez Golus pozycje zawierają szokujące opisy fizycznego i psychicznego znęcania się nad dziećmi. Autorka trafnie interpretuje je jako świadectwa m.in. porażek wychowawczych, bezradności dorosłych jako rodziców, nieprzygotowania do tej roli, niedojrzałości psychicznej oraz dewiacji sadystycznych i pedofilskich wykazywanych przez dorosłych (często autorów tychże książek), które – szczególnie te ostatnie, w formie projekcji własnych popędów seksualnych – skutkują przyzwoleniem na bicie małoletnich. Nieuświadomione podłoże seksualne ma zwłaszcza bicie nagich dzieci. Badaczka, definiując w ten sposób ów proceder, odsłania jego prawdziwe oblicze, odziera ze znaczeń, które próbuje mu się nadać – z postrzegania jako chwalebne i wielce skuteczne narzędzie wychowania dzieci w duchu pokory, posłuszeństwa, poszanowania woli starszych.

Golus przytacza również przykład słynnego i popularnego w Polsce programu *Superniania*, emitowanego w latach 2006–2008, w czasie najwyższej oglądalności w niedzielne popołudnie. Prowadząca program, Dorota Zawadzka, propagowała wśród rodziców karę polegającą na czasowej izolacji dziecka, piśszczotliwie nazwaną „karnym językiem” (Grupa TVN, 2006–2008). Tej formie przemocy psychicznej czasami towarzyszyło też naruszenie nietykalności cielesnej dziecka, które nie chciało się takiej karze poddać (ciągnięcie za rękę do miejsca izolacji, sadzanie na siłę). Badaczka pokazuje, że często pozornie niewinnie wyglądające działania rodziców są wedle prawa formą przemocy.

Gdyby np. „karny język” miał być stosowany w zakładach pracy wobec pracowników, byłby uznany za formę mobbingu.

Publikacja Golus jest tym bardziej znacząca, że próby sprzedaży książek propagujących klapsy czy lanie są wciąż podejmowane, nie wiemy więc, czego można się spodziewać w przyszłości w tym zakresie. Warto wspomnieć, że stosunkowo niedawno Magdalena Komsta (2020) na fanpage’u Wymagające.pl na portalu Facebook zamieściła post w sprawie wydania książki *Pasterz serca dziecka* Tedda Trippa (2009), w której promuje się bicie dzieci (w tym niemowląt) za karę. Po interwencji czytelników wydawnictwo Słowo Prawdy zawiesiło sprzedaż tej pozycji.

Dzieci i zwierzęta – wspólnota wykluczonych

Autorka zamyka swe rozważania, przedstawiając zmianę w poparciu dorosłych dla stosowania kar cielesnych wobec dzieci w Polsce. Dane liczbowe zaprezentowane przez Golus (2018, s. 190–197) potwierdzają to, że w XXI wieku wzrosła świadomość szkodliwości klapsa czy lania. Coraz mniej ludzi przyznaje się w ankietach, że takie metody stosuje albo popiera. To, że bicie małych wyrządza nieodwracalne szkody w odniesieniu do zarówno poszczególnych dzieci, jak i całych społeczeństw, w których jest ono stosowane, wynika m.in. z szeroko rozpowszechnionych prac Alice Miller (1978/1995, 1980/1999, 1981/1991). Publikacje tej badaczki Golus przytacza w kontekście studiowania tzw. czarnej pedagogiki. Jest to nurt psychologii dziecka zapoczątkowany przez tę znaną psycholożkę badający wpływ przemocy psychicznej na umysł dziecka. Miller, a za nią Golus (2019), powtarzała tezę, że „bici biją tych, którzy będą bić” (s. 165). Brutalność i okrucieństwo kumulują się z pokolenia na pokolenie, a ich pokłosiem jest przemoc w skali społecznej (np. wojna). Istnieje powszechna zgoda także polskich badaczy co do tego, że krzywda wyrządzona w dzieciństwie odciska się piętnem na całym dorosłym życiu ofiary. Zagadnieniom tym poświęcone zostało czasopismo *Dziecko Krzywdzone. Teoria, Badania, Praktyka*, gdzie opublikowano wiele artykułów na ten temat (np. Dragan, 2018; Klecka, Palicka, 2018; Pastwa-Wojciechowska, Izdebska, 2016).

Bardzo ciekawie prezentuje się rozdział, w którego tytule autorka recenzowanej książki buduje analogię pomiędzy rozwojem praw dzieci i zwierząt. Jednak poza stwierdzeniem, że ruch ochrony praw nieletnich niejako wywodzi się z wcześniej rozwijanego ruchu na rzecz ochrony praw kobiet oraz zwierząt, zabrakło w tym rozdziale pogłębionej analizy form i przyczyn przemocy wobec zwierząt oraz analogii statusu dzieci i zwierząt domowych w nowożytnej rodzinie.

Pogłębienie badań o refleksje Ariésa (1960/1995), Érica Barataya (2012/2014), a przede wszystkim Janusza Korczaka (1919/1984) pozwoliłoby na sformułowanie ciekawych wniosków. Zauważają oni bowiem podstawową wspólnotę statusów zwierząt oraz dzieci. Wykluczenie we wszelkim szowinizmie, także w odniesieniu do małych, polega na tym, że stygmatyzuje się podmiot poprzez wskazywanie na jego zwierzęce cechy (Roudinesco, 2001/2015). W tę samą logikę wykluczenia wpisuje się myślenie na przestrzeni dziejów o dziecku jako istocie bardziej „zwierzęcej” niż dorosły (Kehily, 2004/2008, s. 20–21).

Namysł nad dzieckiem jako istotą podmiotową i sprawcą pojawił się dopiero w nurcie filozofii dzieciństwa i pedagogiki wolnościowej na przełomie XIX oraz XX wieku. Korczak, korzystając bardzo często z analogii „dziecko” – „zwierzę”, obnażał pułapkę kategoryzowania niedorosłej istoty ludzkiej jako niegotowego, niedoskonałego, a więc jakby „zwierzęcego” bytu. Stary Doktor z całą mocą postulował uznanie podmiotowości dziecka od jego narodzin. Walczył z zasadą, zgodnie z którą proces wychowawczy musi oznaczać uznanie „zwierzęcości” małego człowieka i przybierać formę kwarantanny, zamknięcia jednostki do czasu osiągnięcia przez nią pełni człowieczeństwa w imię zasady: „Moje dziecko to moja własność, mój niewolnik, mój psiak pokojowy” (Korczak, 1919/1984, s. 138). Tymczasem – jak pisał – dziecko „jest człowiekiem, a nie pinczerkiem na atlasowej poduszce” (s. 184). Natomiast inną sprawą jest, że polski pisarz i pedagog przypisywał dziecku niezwykłą wrażliwość na zwierzęcy los. Rozumie ono bowiem, jak sądził, że niejako podziela dół i status zwierząt w świecie dorosłych i że jest to solidarność niewolników – istot słabszych.

Zakończenie

Książka Golus jest publikacją nie tylko o charakterze poznawczym, lecz także interwencyjnym. Dobrze udokumentowane i zanalizowane źródła historyczne oraz oblicza przemocy wobec dzieci stanowią podstawę ustaleń o charakterze etycznym, psychologicznym i prawnym. Odczuwa się osobiste zaangażowanie autorki w przedstawiany temat, co jest charakterystyczne dla nowoczesnych nurtów badawczych. Przy czym, co trzeba dodać, monografia nie jest hermetyczna, a wręcz przeciwnie – napisana przystępnym językiem, ma szansę trafić do szerokiego grona odbiorców i przyczynić się do wzrostu świadomości na temat bicia dzieci. Na pewno stanowi ona wyraźną przeciwwagę dla wspomnianych wcześniej publikacji promujących bicie, które mogą wciąż docierać do rodziców i wychowawców.

Bibliografia

- Ariés, P. (1995). *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach* (M. Ochab, tłum.). Gdańsk: Marabut. (wyd. oryg. 1960).
- b.a. (b.d.). Anna Golus [biogram]. *Tygodnik Powszechny*. Pobrane z: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/autor/anna-golus-685>.
- Baratay, É. (2014). *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii* (P. Tarasewicz, tłum.). Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórkach. (wyd. oryg. 2012).
- Barnes, R. (2010). *I kto tu rządzi? Poradnik dla sfrustrowanych rodziców* (G. Ciecieląg, tłum.). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Vocatio. (wyd. oryg. 1990).
- Chase, B. N. (2006). *Mądra miłość. Jak wychowywać dzieci, ucząc je odpowiedzialności* (M. Stiff, tłum.). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Vocatio. (wyd. oryg. 1999).
- Dragan, M. (2018). Zaburzenia psychiczne u dorosłych krzywdzonych w dzieciństwie – badanie z zastosowaniem wywiadu strukturalizowanego SCID-I. *Dziecko Krzywdzone. Teoria, Badania, Praktyka*, 17(2), 9–25.
- Fugate, R. (2008). *Wychowanie dziecka według Pisma Świętego* (M. Stiff, A. Gandecki, tłum.). Lublin: Pojednanie. (wyd. oryg. 1980).
- Golus, A. (2019). *Dzieciństwo w cieniu różgi. Historia i oblicza przemocy wobec dzieci*. Gliwice: Helion.
- Grupa TVN. (2006–2008). *Superniania* [program telewizyjny]. Warszawa: TVN.
- Hoffmann, H. (1845). *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3–6 Jahren von Dr. Heinrich Hoffmann*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt.
- Hoffmann, H. (2018). *Złota różyczka. Czytajcie dzieci, uczcie się, jak to niegrzecznym bywa źle. Wydanie trzecie* (W. Szymanowski, tłum.). Warszawa: Graf_ika. (wyd. oryg. 1892).
- Kehily, M. J. (2008). Zrozumieć dzieciństwo. Wprowadzenie w kluczowe tematy i zagadnienia. W: M. J. Kehily (red.), *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem* (M. Kościelniak, tłum., s. 15–40). Kraków: WAM. (wyd. oryg. 2004).
- Klecka, M., Palicka, I. (2018). Trauma rozwojowa u dzieci – perspektywa neurorozwojowa. *Dziecko Krzywdzone. Teoria, Badania, Praktyka*, 17(2), 26–37.
- Komsta, M. (2020, 22 stycznia). *Co mam zrobić tym razem?* [post opublikowany na portalu Facebook]. Pobrane z: <https://www.facebook.com/wymagajace/posts/1841291432670788>.
- Korczak, J. (1984). *Jak kochać dziecko*. W: *Pisma wybrane* (t. 1, s. 89–382). Warszawa: Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1919).
- Lebecka, H. (2002). Hoffmann Heinrich. W: B. Tylicka, G. Leszczyński (red.), *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* (s. 151–152). Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Malinowski, B. (2002). *Aborygeni australijscy. Socjologiczne studium rodziny i inne prace przedterenowe*. Warszawa: WN PWN. (wyd. oryg. 1910–1914).

- Miller, A. (1991). *Mury milczenia. Cena wyparcia urazów dzieciństwa* (J. Hockuba, tłum.). Warszawa: WN PWN. (wyd. oryg. 1981).
- Miller, A. (1995). *Dramat udanego dziecka. Studia nad powrotem do prawdziwego Ja* (N. Szymańska, tłum.). Warszawa: Jacek Santorski & CO. (wyd. oryg. 1978).
- Miller A. (1999). *Zniewolone dzieciństwo. Ukryte źródła tyranii* (B. Przybyłowska, tłum.). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1980).
- Pastwa-Wojciechowska, B., Izdebska, A. (2016). Zdarzenia traumatyczne w okresie dzieciństwa a rozwój osobowości psychopatycznej u osób skazanych. *Dziecko Krzywdzone. Teoria, Badania, Praktyka*, 15(2), 73–92.
- Pearl, D., Pearl, M. (2010). *Jak trenować dziecko?* (G. Grygiel, tłum.). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Vocatio. (wyd. oryg. 1994).
- Roudinesco, É. (2015). Przemoc wobec zwierząt. Rozmowa z J. Derridą (B. Brzezicka, tłum.). *Znak*, 720, 34–43. (wyd. oryg. 2001).
- Smalley, G. (2006). *Klucz do serca twojego dziecka* (R. Jankowski, tłum.). Lublin: Pojednanie. (wyd. oryg. 1983).
- Tripp, T. (2009). *Pasterz serca dziecka* (b.t.). Warszawa: Słowo Prawdy. (wyd. oryg. 1995).

Fairy Tale Futures: Critical Reflections

Praet, S., & Kérchy, A. (Eds.). (2019). *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Abstract:

This article provides critical reflections on Stijn Praet and Anna Kérchy's edited collection, *The Fairy Tale Vanguard: Literary Self-Consciousness in a Marvelous Genre* (2019). Vanguard can be defined as "the foremost part of an advancing army or naval force," with established and emerging critics marching in defence of the fairy tale against the genre's complicated reception throughout the ages. The form's self-consciousness and intertextual complexity is foregrounded, with fairy tale experiments ranging from those of 17th-century French female *conteuses*, to modernist short stories and contemporary films, which all combine into a celebration of the genre's sophistication and continued relevance. The book engages with the generic complexity of the fairy tale, defying any kind of neat categorisation. 'Fairy tale' often functions as a 'catch-all' term for different fairy tale narratives, but this study paves the way for reflections on new subgenres such as the 'anti-tale'. Finally, it is suggested that Rikki Ducornet's idea of the 'deep magic' of fairy tales opens us up to a possibility, to an embrace of the unknown and all of its potentiality, providing us with an imaginative space within which to envision a new and better reality. This is foregrounded as a central tenant to *The Fairy Tale Vanguard's* privileging of experimentation, which highlights that the fairy tale harnesses a deeply political potential in challenging current oppressions. Perhaps it is not us, fairy tale scholars, who are marching to the aid of the fairy tale then, rather it is the tales fighting for us in an unjust world.

Key words:

Anna Kérchy, anti-tale, fairy tale, genre theory, imagination, literature, Stijn Praet

* Kendra Reynolds – PhD, was the 2019–20 Fulbright Scholar-in-Residence at the University of Tulsa and Tulsa Community College (United States). Her research interests include 21st-century anti-tales, feminist literature and theory, and the concepts of space, time, and bodies in literature. Contact: ker8998@utulsa.edu.

Baśniowe przeszłości. Krytyczne refleksje

Praet, S., Kérchy, A. (red.). (2019). *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Abstrakt:

Artykuł zawiera krytyczne refleksje na temat zredagowanego przez Stijna Praeta i Annę Kérchy zbioru *The Fairy Tale Vanguard: Literary Self-Consciousness in a Marvelous Genre* [Baśniowa awangarda. Literacka samoświadomość cudownego gatunku] (2019). Awangardę można zdefiniować jako „wysunięty oddział posuwających się naprzód sił zbrojnych lub morskich”, uznani i młodzi krytycy maszerują zaś w obronie baśni – gatunku mającego skomplikowaną recepcję na przestrzeni wieków. Na pierwszy plan wysuwa się samoświadomość formy i jej intertekstualna złożoność, baśniowe eksperymenty sięgają bowiem od XVII-wiecznych francuskich *conteuses* po modernistyczne opowiadania i współczesny film, a wszystko to łączy się w celebrację wyrafinowania gatunku i jego nieustającej aktualności. Książka porusza temat gatunkowej złożoności baśni, które nie poddają się jakiegokolwiek prostej kategoryzacji. Termin „baśń” często funkcjonuje jako „słowo-wytrych” dla różnych narracji baśniowych, co toruje drogę do refleksji nad nowymi podgatunkami, takimi jak „antybaśń”. Wreszcie, zasugerowano, że idea „głębokiej magii” baśni, zaproponowana przez Rikki Ducornet, otwiera przed nami możliwości i pozwala na akceptację tego, co nieznanne, oraz potencjału, który owo nieznanne ze sobą niesie. W ten sposób zyskujemy imaginacyjną przestrzeń, umożliwiającą snucie wizji o nowej i lepszej rzeczywistości. Jest to centralna perspektywa zaproponowanego w *The Fairy Tale Vanguard* uprzywilejowania eksperymentów, w ten sposób podkreślone zostaje bowiem przekonanie, że baśń wykorzystuje swój głęboki polityczny potencjał w walce ze współczesnymi przejawami opresji. Być może więc nie my, badacze baśni, maszerujemy, by jej pomóc, lecz w niesprawiedliwym świecie to baśnie walczą w naszym imieniu.

Słowa kluczowe:

Anna Kérchy, antybaśń, baśń, teoria gatunków, wyobraźnia, literatura, Stijn Praet

‘Vanguard’ comprises two meanings: the first being “the foremost part of an advancing army or naval force,” and the second, “a group of people leading the way in new developments or ideas” (“Vanguard,” n.d.). Indeed, *The Fairy-Tale Vanguard: Literary Self-Consciousness in a Marvelous Genre* combines both elements in a critical text that marches for the ongoing need for study of the fairy tale in academia, led by editors Stijn Praet and Anna Kérchy (2019). The book constitutes a series of essays by both experienced and emerging critics at the forefront of current fairy tale scholarship, exploring themes

related to the book's two halves entitled "Metaliterary Experimentations" and "Intergeneric, Stylistic and Linguistic Experimentations." It is clear to the reader of this text that it is the product of a conference, one that was held at the University of Ghent in Belgium in 2012, and the result is a mixed array of various aspects of contemporary fairy tale criticism; the essays being extremely diverse. This does make the collection feel like a bit of a mixed bag and so, for anyone seeking a more cohered overview of contemporary fairy tale criticism, *Teaching Fairy Tales*, edited by Nancy L. Canepa (2019), is perhaps the place to start. However, having said this, Canepa's collection is also an amalgamation of established ideas from renowned scholars in the field: including Jack Zipes, Maria Tatar, and Donald Haase. In contrast, *The Fairy Tale Vanguard* builds from this base and provides an innovative source for further study into specific aspects of contemporary fairy tale experimentations, as well as introduces us to much-needed fresh new voices.

Ever since reading Kérchy's (2011) *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings*, I knew that her rich theoretical or philosophical approach and willingness to push boundaries, to enter into the sometimes overwhelming complexity of postmodern fairy tale criticism, would be evident in this collection too: an approach which, though sometimes dense, often produces the most rewarding and thorough results. This provides a stark contrast to the socio-historical cataloguing or overview of tale types and contexts that dominated fairy tale scholarship up until the end of the 20th century. Whilst I acknowledge the value and importance of such a work, it threatened to make the field stale and stagnant, often not leaving enough room for close-readings of texts and side-lining the ideological and theoretical nuances of the genre. Thankfully, things started to shift with the publication of *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies* by Cristina Bacchilega (1997), *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale* by Elizabeth Wanning Harries (2001), and a collection *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, edited by Donald Haase (2004). Following such publications, postmodern fairy tale criticism has taken an increasingly theoretical turn in the 21st century.

Whilst *The Fairy Tale Vanguard* does contain essays that chart tale development, it does so in ways that shine new light upon, and complicate, established histories. For example, Sophie Raynard's (2019) essay, "The Modernist Political Agenda of the First *Contes de Fées*: Mademoiselle Lhéritier, Madame D'Aulnoy, and Madame de Murat's Paratexts," does not simply repeat the idea of these women using the fantasy of the fairy tale as a veil for their political discontent behind the closed doors of their salons. Rather, Raynard foregrounds

how these women actively became entrepreneurs, “market[ing] the fairy tale as modern and worthy literature” (p. 18); positioning themselves within the contemporary debate regarding ‘the Ancients’ and ‘the Moderns’; and advocating for a new genre that would assist in progress, breaking with the nostalgia for an idealised past, and looking to the future. In addition, study of Perrault has been extensive and yet Ute Heidmann’s (2019) chapter, “Perrault’s Vanguard Experimentation with Apuleis, Basile and History: Sleeping Beauty, Psyche and the Bourbon Princess,” foregrounds both his complex intertextual ties with understudied authors like Basile and the “metapoetical importance of having chosen the historical Bourbon Princess as the emblematic reader of the volume,” which “reveals a potentially subversive political dimension of this bold poetic experimentation” (p. 37). After all, in 1695 the Bourbon princess was still unmarried and “her royal destiny was to serve as human capital in the struggle for political and financial power of the Bourbon dynasty and especially Louis XIV” (pp. 42–43). Therefore, in Perrault’s intertextual experimentations and dedicatory letter, it is argued that “the Bourbon Princess receives more instructions on how to gain insight into her personal and political situation by comparing her destiny to those of Psyche and Sleeping Beauty” (p. 43).

Overall, this book seeks to move forward, or to at least shine new light into a well-worn terrain. As Praet (2009) points out in his introduction, the cover image has been extracted from Jonathan Swift’s mock-epic satire *The Battle of the Books*: “Swift’s text recounts how the books at St James’ Library have become animated by the spirits of their creators to have it out with one another – classical versus contemporary authors, but also critics versus their literary objects” (p. 1). *The Fairy Tale Vanguard* embraces this idea of dialogue and conversation by including essays from two leading scholars (Ruth B. Bottigheimer, 2019 – “Response to Part One,” and Harries, 2019 – “Response to Part Two: ‘Wondering and Wandering’ in Fairy Tale Studies”) constituting responses to the essays in each section of the book. This is a meta-aware collection then, one that is willing to produce new insights whilst simultaneously opening itself up to scrutiny. For it is true that both critical responses challenge certain elements of essays within the book. One example of this can be found in relation to Richard van Leeuwen’s (2019) essay “Fairy Tales and Genre Transformation: The Influence of *The Thousand and One Nights* on French Literature in the Eighteenth-Century” in which he discusses “three frame narratives that were deeply influenced by *Nights*,” Harries (2019) taking this further by stating: “In all three narratives, however, I would insist on another probable model for their games with translation from the Arabic, editing, and authenticity: Cervantes’s *Don Quixote*. Van Leeuwen’s account of the way these narratives

use the *Nights*' frame, however, leads to interesting conclusions about cultural hybridity" (p. 248). In this way, the collection invites a critical eye and further extrapolation of ideas shared, knowing that it is an approach that strives for academic rigour, paving the way for new directions and interpretations. Another example can be found in Harries (2019) agreeing with a point I made earlier, stating that:

[...] the six essays at the end of this volume explore very different things: fairytale genres, linguistic innovation in tales old and new, the incorporation of well-known tales in later fiction, the transmission of tales nationally and internationally. They also focus on different centuries, from the early eighteenth century to the twenty-first. But what do they have in common? (p. 247).

Again, this is no doubt a result of the book's inception at a conference, but Harries also notes, what loosely binds each essay is the fact that "they all, in their different ways, show how deeply fairy tales are woven into the European narrative tradition [...]. Though our ideas about the origins of these tales and the shape they must take are always shifting, they remain a powerful narrative resource" (p. 247). In essence, *The Fairy Tale Vanguard* points to the future for fairy tale scholars, welcoming criticism and allowing new discourse to emerge from its findings.

Returning to the cover art, the idea of texts speaking is extremely pertinent (and indeed complicated) when it comes to fairy tales, which are of course derived from a complicated intersection of oral folk tales, literary stories, intersections of cultures, and a myriad of influences that inform each new author or collector. Fairy tale history is not linear and extremely complex. Tales are constructed as palimpsests, each retelling a new skin layered on top of older versions, creating (as the book's title asserts) extremely 'self-conscious' and self-animated texts that speak both for, and beyond, their respective authors and time periods. Like the divergent voices of multiple scholars in this collection, fairy tales are constantly evolving over time to speak a plethora of different truths to each society. Jessica Tiffin's (2019) essay, "Princesses and Lift-Men: The Contemporary as Self-Conscious Play in E. Nesbit's Fairy Tales," is particularly interesting in this respect. Tiffin notes how "for all its timelessness, its abstracted realm dislocated from the geography and chronology of the real, there is nonetheless an intrinsic historicity to the classic fairy tale. Its essentialized structures offer themselves with a deceptive openness to revision, which allows them to be updated to fit almost any context" (p. 77). This idea that the old haunts the new is extremely important because "any update, but particularly

any politically radical one, must grapple self-consciously with the fairy tale's innate resistance to the progressive" (p. 78). Hence, whilst the fairy vanguardism evident in this collection supports the importance and progressiveness of the fairy tale in many respects, Tiffin's essay is an important reminder that the genre's conservative elements need to be addressed and confronted too.

Sticking to the notion of vanguard, the critics in this new collection come to the defence of the fairy tale in confronting its rather complicated reception as "an underdog genre" (Praet, 2019, p. 7) throughout the ages, trivialised by some as a form of childish, popular, even vulgar, entertainment. The scholars here acknowledge that their defence of the fairy tale is part of a centuries-long tradition, merging their voices with fellow fairy tale advocates who have fought the struggle throughout history, the two sections of the collection spanning from 17th- and 18th-century tales to contemporary retellings. These essays highlight how the fairy tale's worth was espoused by many: the female *conteuses* in 17th-century France who "marketed the fairy tale as modern and worthy literature" distinct and purified from the oft denigrated "mother goose tales" (Raynard, 2019, p. 18); Anna Kerchy's (2019) "Meta-Imagination in Lewis Carroll's Literary Tale Fantasies about Alice's Adventures" foregrounding Lewis Carroll's defence of the genre in his "quest for a new fairy tale form [that] stemmed from the psychological rejection and rebellion against the 'norms' of English society" (p. 55) through his sophistication of 'play' and the power of the imagination; Maria Casado's (2019) "Excavating the Very Old to Discover the Very New: The Modernist Fairy Tales of D. H. Lawrence and Katherine Mansfield" highlights how both authors, in their fairy tale experiments within modernist short-stories, prove that, "although classic fairy tales often serve to perpetuate the governing values and mores, they also offer possibilities for the expression of the marginal and the rebellious" (pp. 197–198); even contemporary film director Tommy Wirkola's often denigrated film asserts itself in William De Blécourt's (2019) "The Witch in the Oven: Exploring *Hansel & Gretel: Witch Hunters*," not as mere brainless, gory entertainment but urges us to engage with the fairy tale's rich intertextual and historical evolution in the complication of witches to break down the dichotomy of good vs. evil. Whilst these examples constitute only a drop in the ocean of fairy tale vanguardism, they are part of a movement that recognises the integral importance of fairy tales in our social and political lives.

One aspect I find particularly interesting is the collection's willingness to engage with the generic complexity of the fairy tale and its boundaries of demarcation. Bottigheimer's (2019) response essay to part one notes this thread and openly asks: "What is a fairy tale?" (p. 132). Indeed, critics generally agree

that this is an extremely complex question and there is no neat answer. The fairy tale's constant evolutions and mutations defy any kind of neat categorisation. As Bottigheimer notes, "oddly, a commonly accepted history and definition of fairy tales seems not to exist. That absence allows the diversity of fairy tale meta-genres that patently exist to join the fairy tale genre in *The Fairy Tale Vanguard*" (p. 133). Van Leeuwen's (2019) essay notes that "these questions are notoriously difficult to answer and we could even ask ourselves whether or not precise definitions of genres are useful at all" (p. 139). Indeed, in his introduction, Praet (2019) states that "For the present volume, we have chosen to adopt an open approach as to what kinds of text we are willing to consider in terms of the fairy tale tradition, including fairy tale parodies and deconstructions (no 'anti-tale' without a tale), realistic short stories, Surrealist vignettes, nonsense-literature, Oriental tales, action/horror films, etc." (p. 6). Many critics have begun to recognise the limitations of the term 'fairy tale' and a host of fairy scholars have advocated for the term 'wonder tale,' for example, to be more inclusive of traditions outside of Western Europe. In addition, there has been a lot of hostility towards the term 'anti-tale' in fairy tale scholarship to date and this collection is still muted in its discussion of the genre. Yet, it is interesting and somewhat encouraging that, in this collection, there are at least a few examples of authors reflecting that 'fairy tale' does not seem to fully capture the subversions of the texts they study. Bottigheimer (2019) also openly acknowledges that tales studied within this collection are "consistent with the *anti-fairy-tale* genre" (p. 134). For example, Björn Sundmark's (2019) essay "Fairy-ing the Avant-Garde in Par Lagerkvist's *Evil Fairy Tales*" consistently points out the author's use of traditional fairy tale motifs with the primary function of deconstructing them:

For when the genre expectations are met on the formal narratological level and then thwarted on the level of ethos and meaning, this leads not only to close inspection of what Lagerkvist is doing, but the conventions and clichés of traditional fairy tales appear in a new light as well (p. 109).

Sundmark notes many of the anti-tale architectural traits identified in my book, *The Feminist Architecture of Postmodern Anti-Tales: Space, Time & Bodies* (Reynolds, 2020): examples include the subversion of traditional fairy tale simplicity with complexity, endings which lack closure and comfort, "no moralizing, no attempt to rationalize" (Sundmark, 2019, p. 107), and hierarchies and binaries of all kinds, are radically compromised. Emeline Morin's (2019) "Cartesian Wit and American Fantasy: A Comparative Study of Eric

Chevillard's *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003) and Robert Coover's *Briar Rose* (1996)" notes that, for both authors, "the focus of the rewritings is not so much about a simple shift of plots, as it is about questioning the fairy tale genre as a whole" (p. 113). Indeed, in my book, the anti-tale is defined as having a different architecture from the fairy tale which makes it distinct and identifiable (whilst still of course inevitably being linked to the fairy tale genre from which it is born), and here Morin tellingly points out that it is the structure that distinguishes these contemporary tales and which constitutes their difference and subversions of the traditional fairy tale: "By keeping the original plots in the background, and introducing new, previously unavailable versions the two authors paradoxically question and deconstruct the very structure of the fairy tale" (p. 120). Overall, she concludes that they establish "a new form within which to tell their tale" (p. 126). Whilst Morin does not assert anti-tale as that "new form" here, there are a lot of affinities to definitions and characteristics of anti-tale architecture identified in my book. Whilst it is not the purpose of this review to advocate for the anti-tale or to define it at length, it is encouraging that the new fairy tale criticism evident in this collection is now tackling genre questions head on and dropping some of the conservatism many fairy tale scholars have displayed in their rejection of new definitions for different kinds of fairy tale literature. Indeed, I absolutely agree that there are no neat answers or solutions but applaud the collection's apparent willingness to acknowledge that 'fairy tale' often constitutes a limited umbrella term for the genre's various manifestations. Again, it is the willingness of the collection to not shy completely away from tough questions that is central to its integrity in contributing to moving the fairy tale scholarship into a new age. It is this willingness to open our minds to new directions in scholarship that is essential in doing justice to what Praet (2019) calls "a very *protean* genre that has always continued to refashion itself in relation to other genres and artistic developments and movements, also in different ways at the same time" (p. 6).

On that note, in answer to Harries's (2019) questions – "Where are fairy-tale studies going? Where should they be going? Who and what are we neglecting? How can we contribute to new directions?" (pp. 251–252) – questions of genre and generic experimentation are definitely ripe for exploration and will require much thought and unravelling. I also agree with Harries that, despite the range of tales with varying geographical locations discussed here – including England, France, Italy, Denmark (in Helen Høyrup's, 2019, "Little Worlds of Words and Things: The Intergeneric and Linguistic Innovation of Hans Christian Andersen's Fairy Tales") and Romania (in Daniel Gicu's, 2019, "The Role of Fairy Tales in the Formation of Romanian National Literature") – we need

to start looking even further beyond European fairy tales and making fairy tale scholarship more global and inclusive, creating new “collaborative anthologies and/or websites that give access to a far wider and more inclusive set of texts, films, pictures, diagrams, and other materials. We should include things that are interdisciplinary, nomadic, creolized, uncanonical, strange” (Harries, 2019, p. 254). With the openness and favouring of complexity that this collection represents, I believe we are in a good place to move forward in this way within fairy tale studies.

One other inclusion, which brings *The Fairy Tale Vanguard* to a close, is an interview between Michelle Ryan-Sautour and author Rikki Ducornet (2019), entitled “Interview with a Vanguard Author.” Here, Ducornet’s personal affinity with the fairy tale genre provides a wonderful break from the deeply theoretical essays preceding the interview, reminding us that fairy tales are not simply objects of scholarly enquiry but have a significant and profound personal impact on individual lives: “When I was twelve or thirteen, a colleague of my father’s brought me a large box of books, bound in red leather, their pages uncut: a seemingly exhaustive collection of fairy tales from everywhere [...] My imagination has been chronically infected with fairy tales ever since” (pp. 256–257). What is striking is Ducornet’s reflections on the fairy tale’s development of her seemingly ecofeminist consciousness and connectedness to other creatures and the natural world beyond society’s artificial hierarchies and divisions: “Perhaps the reason why we are returning to fairy tales now is because they flourished in times of ecological diversity and health. I am not convinced we can survive as a species without the mystery of ‘deep magic’ of wilderness. If there is no living world around us, how do we identify ourselves?” (p. 257). Indeed, society upholds its power structure by trying to rationalise the world into neat categories and definitions, as if everything in nature is understandable and easily quantified. It should be noted that Michelle Ryan-Sautour’s (2019) chapter, “The Linguistic Punctum in Rikki Ducornet’s *The Complete Butcher’s Tale* (1994) and *The One Marvelous Thing* (2008),” provides a critical examination of these ideas within two of Ducornet’s works and functions as a good base for this interview that follows at the book’s close.

To conclude then, vanguard also implies to me a bigger, ongoing battle in the contemporary society: the postmodern fairy tale and its various different manifestations are prodding us awake, preparing us for a battle against an increasingly amoral and disenchanting society that favours hierarchies and divisions. As noted above, there is “an ethical dimension” to the fairy tale’s “feeding of the imagination,” “it’s a question of identity, of personhood, of moral life. Sanity is all about a healthy co-existence with all with which we have evolved.

Responsible coexistence is deeply moral” (Ducornet & Ryan-Sautour, 2019, p. 258). After all, folk and fairy tales have always given communities a means of working through their social positioning and dilemmas, have helped the young and the old to both understand their place in the world and maintain hope that change is possible. Zipes (2012) has consistently reminded us that fairy tales are “necessary to shake up the world and sharpen our gaze” (p. 136), and perhaps this is true now more than ever. Ducornet (& Ryan-Sautour, 2019) powerfully points out in her interview that “we live in a perilous culture that embraces, even glorifies violence, and yet it is ideas – of racial justice for example – that make people ‘uncomfortable,’” a world where refugees are sent back to the horrors from which they fled, one young boy threatened with deportation describing how, “the entire time he was catatonic [from the trauma,] he had believed he was a prisoner in a glass box at the bottom of the sea, and if he moved the glass would break and he would die” (pp. 262–263). Ducornet is right then in asserting how fairy tale monsters provide perfect metaphors for current political realities, concluding with a powerful Carrollesque warning for us to fight these new demons and restore order, or perhaps a more progressive disorder: “Once you read Carroll’s *The Hunting of the Snark*, you know a Boojum when you see one [...]. Humpty Dumpty is a snark of the provincial type – as is Steve Bannon. Trump started off as a snark, but prodded by a host of snarks, is well on the way to becoming Boojum. Time the Jabberwocky snapped up the entire mob” (p. 266). Clearly, fairy tales and their various subgenres and manifestations harness immense potential in challenging current oppressions and perhaps it is not us, fairy tale scholars, who are marching to the aid of the fairy tale, rather it is the tales fighting for us in an unjust world.

References

- Bacchilega, C. (1997). *Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Bottigheimer, R. B. (2019). Response to Part One. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 129–135). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Casado Villanueva, M. (2019). “Excavating the very old to discover the very new”: The modernist fairy tales of D. H. Lawrence and Katherine Mansfield. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 193–212). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- De Blécourt, W. (2019). The witch in the oven: Exploring *Hansel & Gretel: Witch Hunters*. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-con-*

- sciousness in a marvelous genre* (pp. 229–249). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Ducornet, R., & Ryan-Sautour, M. (2019). Interview with a vanguard author. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 247–2155). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Gicu, D. (2019). The role of fairy tales in the formation of Romanian national literature. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 175–192). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Haase, D. (2004). *Fairy tales and feminism: New approaches*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Harries, E. W. (2001). *Twice upon a time: Women writers and the history of the fairy tale*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Harries, E. W. (2019). Response to Part Two: “Wondering and wandering” in fairy-tale studies. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 247–255). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Heidmann, U. (2019). Perrault’s vanguard experimentation with Apuleius, Basile and history: Sleeping Beauty, Psyche and the Bourbon Princess. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 37–54). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Høyrup, H. (2019). Little worlds of words and things: The intergeneric and linguistic innovation of Hans Christian Andersen’s fairy tales. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 154–174). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Kérchy, A. (2011). *Postmodern reinterpretations of fairy tales: How applying new methods generates new meanings*. Lewiston, ME, & Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Kérchy, A. (2019). Meta-imagination in Lewis Carroll’s literary fairy-tale fantasies about Alice’s adventures. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 55–76). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Morin, E. (2019). Cartesian wit and American fantasy: A comparative study of Eric Chevillard’s *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003) and Robert Coover’s *Briar Rose* (1996). In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 111–128). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Praet, S. (2019). Introduction. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 1–17). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Praet, S., & Kérchy, A. (Eds.). (2019). *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Raynard, S. (2019). The modernist political agenda of the first *Contes de Fées*: Mademoiselle Lhéritier, Madame D’Aulnoy, and Madame de Murat’s paratexts.

- In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 18–36). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Reynolds, K. (2020). *The feminist architecture of postmodern anti-tales: Space, time & bodies*. London: Routledge.
- Ryan-Sautour, M. (2019). The linguistic punctum in Rikki Ducornet's *The Complete Butcher's Tales* (1994) and *The One Marvelous Thing* (2008). In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 213–228). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Sundmark, Björn (2019). Fairying the avant-garde in Pär Lagerkvist's *Evil Fairy Tales*. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 92–110). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Tiffin, J. (2019). Princesses and lift-men: The contemporary as self-conscious play in Edith Nesbit's fairy tales. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 77–91). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Vanguard. (n.d.). In *Lexico: Powered by Oxford*. Retrieved from <https://www.lexico.com/en/definition/vanguard>.
- Van Leeuwen, R. (2019). Fairy tales and genre transformation: The influence of *The Thousand and One Nights* on French literature in the eighteenth century. In S. Praet & A. Kérchy (Eds.), *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre* (pp. 138–153). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Zipes, J. (2012). *The irresistible fairy tale: The cultural and social history of a genre*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

