

# DLK Dzieciństwo

Literatura i Kultura

2020

tom 2

numer 2

---

volume 2

issue 2

# Dzieciństwo

## Literatura i Kultura

2020

tom 2

numer 2

---

volume 2

issue 2

Przełamywanie antropocentryzmu w tekstach  
kultury dziecięcej i młodzieżowej

Breaking Down Anthropocentrism in  
Children's and Young Adult Cultural Texts

## 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](mailto: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).

## Lista recenzentek i recenzentów w roku 2020

Anna Barcz (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, PL)  
Magdalena Bednarek (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)  
Robert Bittner (Simon Fraser University, CA)  
Sylwia Borowska-Szerszun (Uniwersytet w Białymstoku, PL)  
Šárka Bubíková (Univerzita Pardubice, CZ)  
Anna Bugajska (Akademia Ignatianum w Krakowie, PL)  
Catherine Butler (Cardiff University, UK)  
Małgorzata Chrobak (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)  
Olga Dawidowicz-Chymkowska (Biblioteka Narodowa, PL)  
Lara Descartes (Brescia University College, CA)  
Anne E. Duggan (Wayne State University, US)  
Agnieszka Flisek (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Anna Fornalczyk-Lipska (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Anna Gemra (Uniwersytet Wrocławski, PL)  
Maija-Liisa Harju (McGill University, CA)  
Anita Has-Tokarz (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, PL)  
Magdalena Howorus-Czajka (Uniwersytet Gdański, PL)  
Agnieszka Izdebska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)  
Ewa Jarosz (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)  
Barbara Jaroszuk-Żuradzka (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Anita Jarzyna (Uniwersytet Łódzki, PL)  
Maria Kaliambou (Yale University, US)  
Anna Kérchy (Szegedi Tudományegyetem, HU)  
Sylwia Kołos (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)  
Marta Komsta (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, PL)  
Przemysław Kordos (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Urszula Kowalczyk (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, PL)  
Lucas E. Misseri (Universitat d'Alacant / Universidad de Alicante, ES)  
Mayako Murai (Kanagawa Daigaku, JP)  
Beata Mytych-Forajter (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)  
Anna Nosek (Uniwersytet w Białymstoku, PL)  
Bożena Olszewska (Uniwersytet Opolski, PL)  
Dominika Oramus (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Radosław Osiński (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)  
Włodzimierz Pessel (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Eliza Pieciul-Karmińska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)

Tomasz Pindel (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)  
Kia Jane Richmond (Northern Michigan University, US)  
Michał Rogoż (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)  
Marta Rusek (Uniwersytet Jagielloński, PL)  
Małgorzata Rutkowska (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, PL)  
Iwona Rzepnikowska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)  
Justyna Schollenberger (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Catherine Siemann (New Jersey Institute of Technology, US)  
Katarzyna Smyczyńska (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, PL)  
Stephen H. Sumida (University of Washington, US)  
Jan Susina (Illinois State University, US)  
Rafał Syska (Uniwersytet Jagielloński, PL)  
Wojciech Śmieja (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)  
Mateusz Świetlicki (Uniwersytet Wrocławski, PL)  
Ewa Teodorowicz-Hellman (Stockholms universitet, SE)  
Ewa Tomaszewska (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)  
Agnieszka Trzeźniewska-Nowak (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, PL)  
Marta Tymińska (Uniwersytet Gdański, PL)  
Sara Van den Bossche (Tolburg University, NL)  
Agnieszka Wandel (Uniwersytet Wrocławski, PL)  
Katja Wiebe (Internationale Jugendbibliothek, DE)  
Marzenna Wiśniewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)  
Stephen Yandell (Xavier University, US)  
Michał Zając (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Jack Zipes (University of Minnesota, US)

## Spis treści / Contents

Od redakcji .....	8
From the Editors	

### STUDIA / STUDIES

<b>Ewelina Rąbkowska</b> .....	<b>12</b>
--------------------------------	-----------

From Empathy to Ethical Reflection: Polish Children's and Young Adult Literature (19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Century) in a Cultural Animal Studies Perspective – Selected Problems

Od empatii do refleksji etycznej. Polska literatura dla dzieci i młodzieży (XIX–XXI wiek) w perspektywie kulturowych studiów nad zwierzętami – wybrane problemy

<b>Aleksandra Butrymowicz</b> .....	<b>37</b>
-------------------------------------	-----------

*Canis lupus* – dziki i oswojony, realny i antropomorfizowany, czyli ponad sto lat wilka w literaturze dziecięcej i młodzieżowej (wybrane problemy)

*Canis lupus* – Wild and Tame, Real and Anthropomorphised, or Over a Hundred Years of the Wolf in Children's and Young Adult Literature (Selected Problems)

<b>Anna Mik</b> .....	<b>54</b>
-----------------------	-----------

Into the Wild Childhood: A Study of Wildness in Three 21<sup>st</sup>-Century Picturebooks

W stronę dzikiego dzieciństwa. Studium dzikości w trzech XXI-wiecznych książkach obrazkowych

<b>Dariusz Piechota</b> .....	<b>73</b>
-------------------------------	-----------

*Na srebrnym globie* Jerzego Żuławskiego w zwierciadle ekokrytyki

*On the Silver Globe* by Jerzy Żuławski in the Mirror of Ecocriticism

**Michał Czajkowski . . . . . 93**

„Ale właściwie dlaczego zawsze miałyby się dziać tak, jakieś do tego przywykli?”. Reprezentacja zmian klimatu w serii o Muminkach Tove Jansson w perspektywie studiów nad jedzeniem

“But why should everything be exactly as one is used to having it?": Representation of Climate Change in the Moomin Series by Tove Jansson in View of Food Studies

**Karolina Sinkowska . . . . . 113**

Literackie zwierzę poza stereotypami? Analiza wizerunku lisa w powieści *Pax* Sary Pennypacker z perspektywy *animal studies* oraz posthumanizmu

A Literary Animal Beyond Stereotypes? Analysis of the Image of The Fox in Sara Pennypacker's Novel *Pax* from the Perspective of Animal Studies and Posthumanism

**VARIA**

**Krzysztof Rybak . . . . . 131**

Pandemia koronawirusa w utworach dla dzieci. Analiza w świetle badań nad dziecięcą książką informacyjną

Coronavirus Pandemic in Works for Children: Analysis in the Light of Research on Children's Informational Books

**ARTYKUŁY RECENZYJNE / REVIEW ARTICLES**

**Hanna Dymel-Trzebiatowska . . . . . 156**

Literaturoznawca w roli rodzica, rodzic w roli literaturoznawcy. Omówienia klasyki (i nie tylko)

A Literary Scholar in the Role of a Parent, a Parent in the Role of a Literary Scholar: Discussing Classics (and Not Only)

Gralewicz-Wolny, I., Mytych-Forajter, B. (2019). *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)*. Wydawnictwo UJ.

**Marta Stańczyk . . . . . 170**

Liryka pokwitania i uroki filmoznawczej pasji

The Poetry of Pubescence and the Charm of a Film Scholar's Passion

Kostyra, K. (2019). *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*. Wydawnictwo UŚ.

**Robert Gadowski** ..... 182

**The Evantropian Project: Revitalising Critical Approaches to Young Adult Literature**

Projekt evantropijny. Rewitalizacja krytycznego podejścia do literatury młodych dorosłych

Bugajska, A. (2019). *Engineering youth: The evantropian project in young adult dystopias*. Ignatianum University Press.

**Weronika Kostecka** ..... 194

**Metamorfozy baśni i baśniowe metamorfozy**

Metamorphoses of Fairy Tales and Fairy-Tale Metamorphoses

Bednarek, M. (2020). *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. WN UAM.



**K**ażda próba wykreowania oraz opisanego posthumanistycznego, postantropocentrycznego podmiotu wiąże się z nieuniknionymi trudnościami. Miłosz Markiewicz w artykule pt. *Przekroczyć człowieka. Uwagi o postantropocentrycznym problemie umiejscowienia* z 2015 roku pisze o pułapce antropocentryzmu, w którą jako ludzie wpadliśmy, przyzwyczajając się do uznawania bytów nam podporządkowanych za mniej istotne od nas, drugorzędne, czy też do zupełnego ich ignorowania. Zadaje również pytanie, czy jesteśmy w stanie wyjść poza ludzką perspektywę, ostatecznie zaś wysnuwa wniosek, że nie chodzi o to, by stać się istotą nie-ludzką (autor podaje jako przykład drzewo), lecz by uświadomić sobie, iż jej perspektywa jest nie mniej ważna niż nasza. Dwa lata wcześniej, w monografii wydanej w Polsce pod tytułem *Po człowieku* (wyd. pol. 2014), Rosi Braidotti postulowała całkowite otwarcie się na wszystko to, co dotąd klasyfikowane było jako nie-ludzkie. Rozwijając tę myśl, wskazała trzy drogi uwalniania się od antropocentryzmu, który tak radykalnie zubożył nasz ogląd świata: „stawanie-się-zwierzęciem” (ponadgatunkowa solidarność), „stawanie-się-ziemią” (uświadomienie sobie własnej przynależności do ekosystemu) oraz „stawanie-się-maszyną” (zakwestionowanie granicy między tym, co ludzkie, a tym, co technologiczne).

W najnowszym numerze *Dzieciństwa. Literatury i Kultury* Autorzy i Autorki biorą pod uwagę pierwsze dwie z trzech dróg wskazanych przez Braidotti (aczkolwiek jeden z artykułów recenzyjnych dotyczy monografii nawiązującej do trzeciej), traktując je jako perspektywy interpretacji literatury dziecięcej i młodzieżowej, a także tekstów kultury reprezentujących inne media. Zebrane w tomie artykuły dotyczą (nie)etycznego podejścia do zwierząt, różnych wymiarów relacji między człowiekiem a zwierzęciem oraz, szerzej, przyrodą, a także zagadnień związanych z klimatem. Każdy z tekstów zawartych w dziale „Studia” stanowi więc próbę dekonstrukcji spetryfikowanych wzorców myślenia na temat miejsca istot ludzkich (lub zantropomorfizowanych) i nie-ludzkich w ekosystemie. Autorzy i Autorki korzystają przy tym z takich metod i perspektyw badawczych, jak ekokrytyka, kulturowe studia nad zwierzętami czy posthumanizm, a rozważania prowadzą w odniesieniu do dziecka, dzieciństwa i adolescencji.

Posthumanistyczne refleksje formułowane w ramach *children/childhood studies* niejednokrotnie splatają się ze studiami nad zwierzętami. Symbiozę tych kierunków badań można zauważyć w pracach takich autorów i autorek, jak Gene Myers (*The Significance of Children and Animals: Social Development and Our Connections to Other Species*, 1998), Gail F. Melson (*Why the Wild Things Are: Animals in the Lives of Children*, 2001), Matthew Cole i Kate Stewart (*Our Children and Other Animals: The Cultural Construction of Human-Animal Relations in Childhood*, 2014) oraz William C. Crain (*The Emotional Lives of Animals and Children: Insights from a Farm Sanctuary*, 2014). Powstały również monografie wieloautorskie poświęcone tej tematyce, jak np. te pod redakcją Sidneya I. Dobrina i Kennetha B. Kidda (*Wild Things: Children's Culture and Ecocriticism*, 2004), Jennifer Harding, Elizabeth Thiel i Alison Waller (*Deep into Nature: Ecology, Environment and Children's Literature*, 2009) oraz Anny Feuerstein i Carmen Nolte-Odhiambo (*Childhood and Pethood in Literature and Culture: New Perspectives on Childhood Studies and Animal Studies*, 2017). Polskie publikacje naukowe, w których ujawnia się metodologiczny splot studiów nad zwierzętami i studiów nad dzieckiem/dzieciństwem, wciąż jeszcze nieliczne, to m.in. tom zbiorowy pod redakcją Anny Mik, Patrycji Pokory i Macieja Skowery (*Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, 2016) oraz tematyczne wydania czasopism *Polonistyka. Innowacje* (2017, nr 5) i *Guliwer* (2010, nr 1).

Kwestie dotyczące środowiska naturalnego w kontekście ekologii i zmian klimatycznych, powiązane z egzystencją i działalnością człowieka, oczywiście również mają odzwierciedlenie w tekstach kultury kierowanych do dzieci i młodzieży. Dotychczas nie zyskały jednak takiego zainteresowania wśród badaczy i badaczek tej twórczości jak zagadnienia z zakresu studiów nad zwierzętami – co nie znaczy, że nie powstają opracowania na ten temat, jak np. autorstwa Karen Malone (*Children in the Anthropocene: Rethinking Sustainability and Child Friendliness in Cities*, 2018). W odniesieniu do publikacji polskich można by wskazać serię wydawniczą redagowaną przez Annę Czabanowską-Wróbel i Krystynę Zabawę (*Żywioty w literaturze dziecięcej*); autorzy i autorki niektórych tekstów składających się na poszczególne tomy (odpowiednio: *Woda*, 2018; *Ziemia*, 2019; *Powietrze*, 2020; w serii ukaże się też tom *Ogień*) podejmują kwestie m.in. przemian ekosystemu.

Numer *Dzieciństwa. Literatury i Kultury*, który przekazujemy Czytelniczkom i Czytelnikom, ma w naszym zamyśle choć w niewielkim stopniu powiększyć stan rodzimych badań nad zarysowaną tu tematyką. W dziale „*Studia*” znalazło się sześć tekstów. Otwiera go artykuł Eweliny Rąbkowskiej, która poddała analizie przeobrażenia strategii przedstawiania tematyki zwierzęcej

w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej w kontekście postawy empatii i refleksji etycznej. Aleksandra Butrymowicz opisała z kolei przemiany literackiego wizerunku wilka i zbadała wybrane (post)antropocentryczne zabiegi twórcze. Trzeci tekst o charakterze przekrojowym, autorstwa Anny Mik, zawiera analizę komparatystyczną motywów nie-męskiej i nie-dorosłej lub nie-ludzkiej dzikości w XXI-wiecznych książkach obrazkowych w kontekście słynnego picturebooka Maurice'a Sendaka *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* (1963). Kolejne artykuły mają postać studiów przypadku. Dariusz Piechota zaprezentował interpretację powieści Jerzego Żuławskiego dla młodzieży *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca* (1903) z perspektywy ekokrytycznej; autor położył nacisk na ewolucję relacji między człowiekiem a światem naturalnym. Michał Czajkowski zaproponował odczytanie serii o Muminkach (1945–1970) Tove Jansson jako opowieści o zmianach klimatycznych zachodzących w tekstowym uniwersum w kontekście zmieniającej się ilości, jakości i różnorodności pożywienia. Wreszcie, Karolina Sinkowska poddała refleksji wizerunek lisa jako bohatera powieści *Pax* (2016) Sary Pennypacker z perspektywy posthumanizmu i studiów nad zwierzętami.

W dziale „Varia” znalazł się artykuł Krzysztofa Rybaka poświęcony e-bookom (a także, kontekstowo, filmom animowanym) dotyczącym pandemii koronawirusa; autor przeprowadził analizę z perspektywy badań na dziecięcą książką informacyjną. Numer zawiera także cztery artykuły recenzyjne, z których trzy łączą się z tematem przewodnim tomu. Hanna Dymel-Trzebiatowska napisała o monografii Iwony Gralewicz-Wolny oraz Beaty Mytych-Forajter *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* z 2019 roku, zawierającej m.in. interpretacje utworów literackich prowadzone z perspektywy ekokrytycznej i *animal studies*. Perspektywę ekokrytyczną uwzględniła też Marta Stańczyk, która zrecenzowała książkę *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu* (2019) Karoliny Kostyry. Robert Gadowski z kolei poświęcił uwagę studium Anny Bugajskiej *Engineering Youth: The Evantropian Project in Young Adult Dystopias* (2019), które nawiązuje poniekąd do ostatniej z trzech postaci postantropocentryzmu opisanych przez Braidotti. Wreszcie, Weronika Kostecka napisała artykuł recenzyjny poświęcony monografii Magdaleny Bednarek *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku* (2020).

Zapraszamy Czytelniczki i Czytelników do lektury, z nadzieją, że odnajdą inspirujące dla siebie refleksje. Wszystkim Autorom i Autorkom najserdeczniej dziękujemy za współtworzenie z nami kolejnego numeru czasopisma, który tym razem powstawał w trudnych warunkach, jakie przyniósł rok 2020.

Studia / Studies



## From Empathy to Ethical Reflection: Polish Children's and Young Adult Literature (19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Century) in a Cultural Animal Studies Perspective – Selected Problems

### Abstract:

The goal of this article is to analyse the changes in the depiction of animal themes in Polish children's and young adult literature in the context of cultural animal studies (CAS). The focus is mainly on Polish prose created in the 21<sup>st</sup> century, but older texts, starting from the 19<sup>th</sup> century, are discussed with the use of animal studies tools too. The starting point of the article is the assumption that empathy towards animals, inscribed in the majority of works for children and young people, may become the basis for further ethical reflection. The author analyses texts at the centre of which are such aspects of the human-animal relation as hunting, animal treatment and protection (e.g., veterinary clinics, sanctuaries, reserves), using animals for work (mines, army), as well as ethical aspects related to meat-eating.

### Key words:

animals, animal studies, human-animal relation, Polish children's and young adult literature, posthumanism

### Od empatii do refleksji etycznej. Polska literatura dla dzieci i młodzieży (XIX–XXI wiek) w perspektywie kulturowych studiów nad zwierzętami – wybrane problemy

### Abstrakt:

Celem artykułu jest analiza modyfikacji przedstawiania tematyki zwierzęcej w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży w kontekście kulturowych studiów nad zwierzętami (CAS). Autorka koncentruje się głównie na polskiej prozie XXI wieku,

\* Ewelina Rąbkowska – PhD, Director of the Museum of Children's Books (a special department of the Warsaw Public Library – Central Library of Mazovia Province, Poland). Her research interests include children's and young adult literature, memoir literature, and cultural animal studies. Contact: [ewelina.rabkowska@365.koszykowa.pl](mailto:ewelina.rabkowska@365.koszykowa.pl).

ale przy pomocy narzędzi kulturowych studiów nad zwierzętami omawia też wybrane starsze teksty, począwszy od XIX wieku. Punktem wyjścia artykułu jest założenie, że postawa empatii wobec zwierząt, wpisana w większość dzieł literackich dla dzieci i młodzieży, może stać się podstawą do dalszej refleksji etycznej. Przedmiotem analizy są teksty, w których centrum znajdują się takie aspekty relacji człowiek – zwierzę jak łowiectwo, leczenie i ochrona zwierząt (np. kliniki weterynaryjne, sanktuaria, rezerwaty), eksploatacja zwierząt użytkowych (kopalnie, wojsko), a także kwestie etyczne związane z jedzeniem mięsa.

**Słowa kluczowe:**

zwierzęta, studia nad zwierzętami, relacja człowiek – zwierzę, polska literatura dziecięca i młodzieżowa, posthumanizm

## Introduction

**P**eter Singer (2002) argues that we should provide young readers with “picture books and stories that encourage respect for animals as independent beings, and not as cute little objects that exist only for our amusement and table” (p. 215). Singer’s postulate is in fact a proposal to create children’s and young adult<sup>1</sup> literature that is non-chauvinistic towards non-humans. Is it possible to include conclusions from the discussion and present practical solutions regarding ethical human-animal relations in the form of literary fiction for young readers, written by an author with a pro-animal attitude? If so, is it possible to specify the exact conditions that must be met by such a fiction?

Singer (2002, pp. 1–6) often referred to analogies between the struggle for animal rights and feminism. He argued that feminism resulted in works that included reflection on women’s rights and often postulated specific legal solutions regarding gender equality. However, the issue of the direct impact of children’s and young adult literature on the practice of animal rights seems problematic. Some texts that will be discussed in this article show exemplary model stories about what the human-animal relationship should look like from the perspective of animal studies (however, reading such a fiction as unambiguous

---

<sup>1</sup> In this article, I am writing about children’s and young adult literature together, although it is sometimes separated. However, in terms of the issue of animals I am discussing, I do not see any significant differences between children’s and young adult literature. Perhaps the taboo on the use of animals is still stronger in literature for small children, but it is not a rule anymore.

postulates can be difficult<sup>2</sup>). It seems that in children's and young adult literature, above all, space is opening to develop empathy for animals, which in turn becomes the starting point for further ethical reflection or discussions on attitudes towards animal welfare (Hübber, 2016, p. 52; Małeck, Pawłowski, Sorokowski, 2016). Cora Diamond (1978), who polemised with Singer about arguments in favour of vegetarianism, emphasised that such arguments should not be based on intellect but on feelings. The author also states that it is easier for us to change our approach to animals if they appear to be 'the same' as us (p. 475). Literature evokes this similarity and awakens a sense of commonality between human and animal fate (especially children's literature shows it 'literally,' thanks to the anthropomorphisation), which opens the door to empathy and respect for animals. When we begin to see animals as 'human,' as our companions, we use such concepts as 'grief' (slaughter of animals) or 'dignity' (animals in the circus). Diamond rejects, therefore, the vegetarian 'propaganda' in literature, which may not be effective, because it refers only to the intellect and does not postulate a poetically expressed community of existence that affects the level of emotions (p. 474). Such an approach, in opposition to Singer's, does not exclude children's and young adult literature, but makes it more valuable since the field of shaping empathy, or a sense of community with animals, remains open even in older books that were inspired by the traditional way of looking at non-human beings and their rights. This is because the modern construct of the child includes closeness to nature, and the child as a recipient of literature in Poland (as well as in Europe) from the beginning is shaped as empathetic towards the animal world.

Some aspects of human-animal relations that are nowadays perceived as requiring legal regulation, such as hunting, animal work in heavy industry (i.e., mining), and service in the army, were and are popular topics of (not only)

---

<sup>2</sup> There are classic texts for children and young adults that discuss the status of animals in the human world and reveal the truth about suffering caused by human abuse. Their authors seem to anticipate Singer's concept of pro-animal literature for young readers. In Poland, Janusz Korczak, one of the classic children's writers, was sensitive to animal rights. However, as noted by Maciej Skowera (2018) who commented on his *King Matt the First* (Korczak, 1922/2005): "In a fragment of [this book], soaked in 'colonial sauce,' the titular protagonist refuses to eat the 'African king.' We would be inclined to interpret the decision of the little king [...] not only as a condemnation of cannibalism, but also of eating meat in general... if not for the fact that, elsewhere, Matt categorically demands a 'kielbasa and cabbage' to eat." Such "inconsistencies," "paradoxes," or "dissonances" (Abramowska, 2010, pp. 136–137) – as valued today, from the point of view of animal studies or our changing sensitivity to animal rights – are frequent in children's and young adult literature. (All translations, if not otherwise indicated, are made by the author of the paper – Ewelina Rąbkowska.)



Polish children's and young adult literature. Animal diseases treatment is also an important issue, as vets, clinics, and recently shelters, asylums, and reserves constitute settings for many narratives. The latest trend is to break the taboo associated with showing the flesh of animals in young adult literature. Gradually, (post)modern discourses on animal rights infiltrate young readers' fiction, contributing to a slow change in the description of these rights.

The perspective of cultural animal studies, as one of the trends of posthumanism,<sup>3</sup> allows for a new look at the literary canon for children and young adults, revealing the complex image of animals preserved in it and the human-animal relations. The aim of this article is to show that today, in the 21<sup>st</sup> century, the outlook on nature in Polish children's and young adult literature is very clearly marked by posthuman awareness: starting from the selection of topics particularly valuable from the point of view of animal studies, which I mentioned above, through the modification of the anthropomorphisation of the animal protagonist, to changes in the valorisation of animals not only from the point of view of humans. In Polish children's and young adult literature of the 21<sup>st</sup> century, along with crossing the anthropocentric, humanistic paradigm of raising a child with the help of instrumentally treated animal themes, the ethical and empathetic dimension is re-oriented, and the cognitive horizon opens a new perspective on cultural relations between non-human animals and humans.

The development of animal-friendly literature, as Singer understands it, which is very restrictive, is slow and difficult. But today, it is clearly visible that many Polish children's and young adult works boldly cross the borders of

---

<sup>3</sup> Posthumanism can be defined as a revision of the humanist tradition, especially regarding the term 'human.' The posthumanist trend assumes going beyond the paradigm in which only entities defined on its basis as 'people' emancipate. This – as it is also called – new humanism recognises manifestations of such exclusion as ideology and calls for the inclusion in the group of subjects of both people not yet fully covered by the definition of humanity (such as women, children, ethnic or sexual minorities) and non-human beings (e.g., monsters, animals, plants, machines). Thus, posthumanism is also characterised by anti-anthropocentrism (Hoły-Łuczaj, 2015, pp. 45–61). Cultural animal studies, as a new research area (rapidly developing in Poland only for about a decade), can be seen as part of posthumanism. The overriding goals of writing about animals from the perspective of cultural animal studies are: placing the animal related to its reality at the centre of reflection (an attempt to free animals from thinking about them as symbols, motifs), and a strong reference to animal ethics. It is important to see animals as living, sentient beings (not only protagonists) and to be respectful of the difference between humans and animals. Such a research attitude results in writing about animals in culture from their perspective or in their interest, without assuming axiological neutrality.



anthropocentrism and take the side of animals. However, I have presented the discussion between Singer and Diamond to defend children's literature, which talked in the past and still talks about animals in various ways. For example, popular Swedish books about Mamma Moo (e.g., Wieslander, 2003/2005) would be for Singer an unacceptable lie to children and a hiding of the inconvenient truth about the real situation of cows, and for Diamond – as I can conclude – the value of this fiction would be related to the concept of anthropomorphisation, which depicts a cow 'like a human,' and thus, it can evoke empathy towards the protagonist. And this attitude may constitute an argument in the discussion on animal rights.

In the next parts of this article, I will analyse the way in which the images of the following issues in Polish children's and young adult texts have changed over the years: hunting, eating animal products, animal work, and the treatment of animals.

## Hunting: From Henryk Sienkiewicz to Tomasz Samojlik

### *In Desert and Wilderness*

When it comes to literary texts addressed to children and young adults, hunting is the motif that underwent the most significant modification out of all the issues discussed here. This path can be summarised as follows: from apology to condemnation. "The theme of hunting is widespread in all traditional epic genres, including fairy tales – both [...] the European [...] and exotic [...]" (Waksmund, 2016, p. 113). In European fairy tales, there was a common theme of a hunter as a positive figure – Ryszard Waksmund mentions *Snow White* in which the hunter opposes the death sentence passed on the protagonist by her stepmother (p. 119).

In the Polish prose for children and young adults, until the end of the interwar period, the ethics of hunting was not discussed at all, only poaching was considered unethical (Budrewicz, 2016, p. 225). Thanks to the presence of this topic, in the second half of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century, children's and young adult literature ceased to be associated in Poland only with women as writers and a children's room as the setting; it entered the world of male adventure and, therefore, answered to the needs of teenage boys at the time (Olszewska, 2016, p. 348). The hunts presented in literature of that period served didactic purposes: they were supposed to familiarise the readers with the richness of nature, show landowners' customs, promote patriotism and love of the homeland's beauty (p. 357).

The most famous Polish hunting novel,<sup>4</sup> *In Desert and Wilderness* by Henryk Sienkiewicz (1911/1917), was an indisputable reading success (Axe, Bujnicki, 2012). The descriptions of hunts in the novel can be controversial from today's point of view. Since changes are taking place not only in the sensitivity of people, but also in terms of ethical human behaviour towards animals, *In Desert and Wilderness* is increasingly subjected to critical rather than historical readings.<sup>5</sup> The story describes the adventures of two children: Stas Tarkowski, a 14-year-old Polish boy, and Nelly Rawlinson, an 8-year-old English girl, kidnapped by Mahdi's supporters during the Mahdi uprising (Sudan, 1881–1899). The children run away from the kidnappers and try to return to their fathers. Most of the plot is filled with their journey through the African desert. From the safe sphere of parental care, Stas and Nelly fall into the world of hostile people, but it is not the fight against people that is the theme of the novel, but the fight against nature. The nature described here is quite different from the gentle land idealised by Jean-Jacques Rousseau. The forest and the desert are full of cruelty and struggles for survival. At one point, Stas gets hold of a gun and must kill a lion to protect himself and Nelly. After that incident, he kills many more animals – not always out of necessity – and shoots at two people. For Stas, hunting is a dream come true, a male adventure that he read about in children's books. He kills African animals such as an antelope, a zebra, and an ostrich to eat them, a buffalo and crocodiles to practice hunting, and a panther to proof his status as a hunter.

The initiation of a young man is inevitably associated with cruelty. Grzegorz Leszczyński (2016, p. 25) writes that hunting in William Golding's (1954) *Lord of the Flies* becomes a rite of passage for the group of boys staying on the island, and also constitutes a prelude to killing a man. Above all, Sienkiewicz's book shows the boy's initiation into adulthood through hunting. An important element of animal-friendly literature for young readers is – from the perspective of animal studies – not to show such an initiation through harming/killing sentient beings. Meanwhile in Sienkiewicz's novel, it is shown as a natural sequence: a man has the right to kill animals not only out of necessity, but also to confirm his masculinity. The character of Nelly is antagonistic

---

<sup>4</sup> Zofia Budrewicz (2016, p. 224) provides a set of determinants of a hunting novel: the hero is always a boy who wanders into the space of the forest and, by improving hunting skills, matures to humanity.

<sup>5</sup> From the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, Sienkiewicz's book is being critically read from the perspective of postcolonial studies (Mazan, 1990; Koc, 2007; Kosowska, 1998; Turaj-Kalińska, 2001). New critical readings of this novel are very important, because to this day Sienkiewicz's novel is a set book in Polish primary schools.

to the main protagonist, and her opposition is aroused by the question: “Why should you want to shoot at them?” asked by the girl when Stas puts his hands together at the beginning of the plot for a mock shot at the birds (pelicans and flamingos). “Girls<sup>6</sup> don’t understand such things,” replies Stas. Later in the book, this division is portrayed in such a fashion: an empathetic girl as a representation of female culture and perception, and a cruel boy – of young masculinity. A 14-year-old who dreams of hunting “big animals [...] in Central Africa” (Sienkiewicz, 1911/1917) receives from his father a rifle with bullets and a saddle for horse riding – the arsenal of a real hunter. This is a signal that Stas is reaching manhood, whose attribute in the novel is the exercise of power over the life and death of the animals subject to him. Nelly’s opposition to her companion is weak in comparison to his male pattern of development, which is gradually gaining fullness and the boy becomes a man, representing traits highly valued by a patriarchally oriented culture.

Therefore, the novel is above all an apology of hunting as adventure, as an initiation into adulthood, and as a kind of sport confirming male strength, courage, and social position. Stas does not kill only in self-defence or for food, he also kills for pleasure. Although the text reveals considerations about the nature of animal hunting, the hunt is not criticised. In Sienkiewicz’s novel there are, however, no descriptions of a dying hunted animal, such suffering would go beyond taboos. The threads of animal suffering have been intentionally omitted in the novel. The convention of the story for children allowed the fiction of ignoring the suffering of animals. Therefore, from today’s perspective, there is a space for a critical reading of this text. Anna Barcz (2016) writes that an ecocritical reading may consist in “reading in the future” (p. 15). After all, from the perspective of the beginning of the 20<sup>th</sup> century, of our present era is the future. Therefore, one can critically look at this text that seems to perceive animals only as a ‘harvest’ – inexhaustible goods, having the power of self-rebirth. This work presents the world of colonialism and fascination with the wilderness only to subordinate or use it. Is this ‘forgetfulness’ a characteristic feature of people? Jacques Derrida (2006/2008, p. 26) wrote that the human tendency to ‘forget’ about the

---

<sup>6</sup> The original text uses not the word ‘girls’ but ‘women.’ This emphasises even more strongly the gender antagonism in the original. The word ‘girls’ leaves hope that one day a girl as an adult woman will be able to express her point of view. The word ‘women’ closes this path. Stas has already defined Nelly as the one who “does not understand,” in fact not wanting to listen to her, neither now nor in adulthood, when they become married and symbolically become one. This means that the English translation in this sentence softened the original text.

suffering of animals, which lies behind centuries of philosophical tradition, by setting the categories of 'animal' and 'human,' prevents writing about animal suffering at all. Yet, it does not matter if animals are intelligent or can speak; instead, we should ask if they are suffering (Bentham, 1789). Their rights depend not on their ability to think or to speak, but on the fact that their suffering – just like the suffering of people – is important.

In today's posthumanist thinking, there is a concern for animals. Hunting 'for sport' is widely objected, and various practical solutions are proposed that would reshape our relationship with the animal world to minimise the use of animals on the one hand and the suffering inflicted on them on the other (Nussbaum, 2006)<sup>7</sup>.

### *In Białowieża*

Elements of the hunting novel appeared in Polish literature for young readers in the interwar period and were continued in the post-war works of authors such as: Ferdynand Ossendowski (*Przygody Jurka w Afryce* [Jurek's Adventures in Africa], 1932; *Jasnooki łowca* [Bright-Eyed Hunter], 1946), Czesław and Alina Centkiewicz (*Anaruk, chłopiec z Grenlandii* [Anaruk, a Boy from Greenland], 1937; *Odarpi, syn Egigwy* [Odarpi, the Son of Egigwa], 1949), Arkady Fiedler (*Mały Bizon* [Little Bison], 1952), Sat-Okh (*Ziemia słonych skał* [The Land of Salt Rocks], 1958), and Kamil Giżycki (*Nil, rzeka wielkiej przygody* [The Nile, a River of Great Adventure], 1959). Hunts shown by these writers have most frequently a practical dimension and are presented as a condition for the survival of indigenous people (the Centkiewiczzs, Fiedler, Sat-Okh).

In the post-war period, more and more popular quasi-hunting fictions no longer show hunting per se (Szkłarski, 1957, 1958; Giżycki, 1959<sup>8</sup>), but still

---

<sup>7</sup> The hunting culture in Poland consists of the principles of ethics and hunting tradition, customs, and ceremonies (e.g., hunters' briefings, oaths, etc.). Hunters have their patrons (e.g., St. Hubert). Most importantly, there are hunting music and a special hunter's vocabulary. The analysis of this vocabulary shows that it is neatly avoiding the enormity of torment and horror experienced by animals placed on the official "List of Game Animals" (Kruczyński, 2014, pp. 21–38). A manifestation of hunting culture in the 21<sup>st</sup> century is the custom of a bloodless safari, described, inter alia, in the – popular in Poland – book series about a girl named Nela, published by National Geographic (Rąbkowska, 2019). In traditional cultures, the practical dimension of hunting (for meat) dominates, and in modern countries, it has a marginal meaning, but the 'relaxation' dimension begins to dominate (Waksmund, 2016, p. 114).

<sup>8</sup> In Szkłarski's and Giżycki's novels for young readers, the boy characters do not kill but only catch animals to sell them to the zoo.

only poaching is condemned (Bahdaj, 1982). It was not until the 21<sup>st</sup> century that hunting was criticised in Polish children's and young adult literature. An example of the sharpest criticism of the destruction of a particular forest and the animals inhabiting it is the work by Tomasz Samojlik, a writer who is also a biologist, concentrating on the Białowieża Forest. As an author of children's books (comics, illustrated non-fiction, etc.), he focuses almost exclusively on nature, and his fiction is located in the space of the Białowieża National Park in Poland.

Anna Nosek (2015, p. 195) emphasises that the European bison (known also as the European wood bison, wisent, the *zubr* – Polish *żubr*) is the symbol of Białowieża in regional literature, but it was only in Samojlik's work that it became a real animal. In such children's books as *The Last Bison* (Samojlik, 2009/2011), *Żubr Żorż* [*Żorż the Bison*] (Samojlik, 2010), or a series of short stories about a bison called Pompik (Samojlik, 2016a, 2016b, 2016c, 2016d), the author not only makes his hero a full-fledged, attractive character, but also provides knowledge about the biology of these mammals (diet, habits, etc.) and their history. In fact, the history of the bison as an endangered and intensively reintroduced species becomes the centre of Samojlik's fiction.

*The Last Bison* is a children's comic book that presents the history of the exploitation of the Białowieża Forest and the destruction of the European bison species. The tale begins in 1915, when an area of this huge forest was destroyed by retreating Russian troops using scorched-earth tactics. In the years 1915–1918, the forest became a booty for the German occupants, while since 1918, after Poland regained independence, its fate as a nature reserve was at stake. On the one hand, there are real heroes depicted in the comic, such as the authentic figure of Władysław Szafer, a naturalist, explorer of the forest, founder of the Białowieża National Park (in 1921), and initiator of the reintroduction of the European bison, who values this space as a national treasure. On the other hand – there are authorities trying to exchange this treasure for material goods by reselling the rights to forest felling to an American company. The theme of the comic book plot is, therefore, the conflict between Szafer and American envoys, full of dramatic twists. The three villains are essentially hunters whose task is to kill the bison in the forest, because only these rare animals stand in the way of complete grubbing up of the forest and the use of the land for construction. As long as the bison exists, the ecologists may demand protection of this species and the areas in which it lives. The main character of the comic book is a bison calf who has no name yet and lives in the Białowieża Forest. Already at the beginning, the calf loses his mother – hunters from America manage to shoot her; therefore,

the 'boy' becomes the titular 'last bison.' He flees alone from the hunters in search of the legendary Heart of the Forest his mother told him about. In this mysterious place, the protagonist – he is convinced of this – will find help and his parents.

The Heart of the Forest is a place between reality and dream (the bison has a vision of it when he falls asleep), where the ghosts of all dead animals reside and where the memory of the forest is kept. Here, the mystical bond between the forest and its inhabitants is revealed, and the power of the forest comes to the fore; it resembles a living organism and can defend itself against violence. The Heart of the Forest is, therefore, not only a metaphor, but also a description of a very specific experience related to the integrity and duration of nature as a space of interaction between fauna and flora. Barcz (2016, p. 59) notes that such a place resembles a strict nature reserve: here, animals can die a natural death, not at the hands of a hunter. It is also an original ecosystem – Barcz continues her observations – where, like in Noah's Ark, pairs of animals and plant seeds are kept for breeding.

Anti-hunting discourse started to occur in Polish 21<sup>st</sup>-century children's and young adult literature, and Samojlik's comics have gained massive popularity among young readers, but no less popular is another author related to Białowieża and anti-hunting topics – Adam Wajrak. The names of Wajrak and Samojlik are often mentioned together because of the writers' similarities. As a duo, they created the comics *Umarły las* [Dead Forest] (Wajrak, Samojlik, 2016), *Nieumarły las* [Undead Forest] (Wajrak, Samojlik, 2017), and *Zew padliny* [The Carrion Call] (Wajrak, Samojlik, 2018). Wajrak is an activist for nature protection, a journalist who has lived in the town of Białowieża since 1997, and here he writes books and articles about nature. Wajrak's works are, in fact, reports on life in the Białowieża Forest in which the author demonstrates knowledge of not only problems related to the management of the National Park, but also the nuances of the existence of various animal species in this area and the research carried out on them. The reporter's works reveal his extremely personal and close attitude to the forest's wildlife, and his books elude the category of popular science non-fiction.

*Wilki* [Wolves] (Wajrak, 2015) is a work that testifies to the author's nascent delight over wolves – a species of predators endangered and almost completely destroyed in many European countries. Wajrak describes his history of slowly, gradually getting to know these animals, which begins with Kazan – a tame wolf – that walks with him in the Forest. The author also writes about human cruelty towards wolves. People have ruthlessly persecuted this species in various ways: by hunting, looking for wolf puppies to kill them, and laying



snare. A suggestive description of a dying wolf is the content of the “Wnyki” [Snare] chapter. Wajrak also shows why the fear of wolves, which justifies their possible shooting, is unreasonable, and why the idea of protecting wolves as a species is also in the interest of mankind. Wolves hunting in strong complete packs regulate the herbivore population, as well as that of forest scavengers. Under normal conditions, they also never approach human settlements or invade farm animals – they are forced to do so only by hunger, when a weak, depleted pack cannot cope with the hunt. Therefore, it is also in the human interest to provide the wolves with strict protection.

From the perspective of animal studies, hunting is condemned as cruelty to animals, and the examples of Polish children’s and young adult literature testify that hunting issues have evolved, ranging from explicit apology at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries to a critique in some literary examples from the 21<sup>st</sup> century.

## Other Aspects of Ethical Attitudes Towards Animals

### *Flesh*

Most books for children and young adults reflect the social reality of people, which also includes various human relations with particular animal species. Eating meat from the so-called slaughter animals is part of this reality and is shown as the norm. In Poland, only about 5 percent of population declared a few years ago that they limited meat or did not eat it at all (Gzyra, 2014, p. 9). Our attitude towards animals in both social life and culture is very ambiguous. We do not eat many species, calling them companion animals, and others, as slaughter animals, are treated as things, raw materials. We can speak here about a notion of “moral schizophrenia” (Francione, 2000, pp. 1–102), when we cherish our pets and butcher other animals. Imaging animals in children’s and young adult literature is a complex issue, especially in the context of animal studies. As I have already written, paradoxes that have never been noticed before are now clearly visible (vide footnote 2 above). This literature reflects our ambivalent and inconsistent attitude towards animals. For example, in the Polish novel *Małomówny i rodzina* [Tight-lipped and the Family] by Małgorzata Musierowicz (1975), a chicken is saved from being eaten by a sensitive girl who names it F. M. Since then, as a pet, the chicken lives with the family (which does not mean that the family stops eating broth from other, nameless chickens). This example also shows that the taboo is already happening at the linguistic level. In the word ‘meat’ (or

in this example 'broth'), we are dealing with an absent referent – an animal (Adams, 2010, pp. 66–67).

On the one hand, the postulate for children to be gentle with animals and care for them appeared very early in European literature.<sup>9</sup> On the other hand, the issues of death and sex became taboo in children's literature – young readers are symbolically closed in the sterile surroundings of the nursery. There is a rule to protect children from scenes of excessive cruelty, death, and eroticism. Moreover, Joanna Papuzińska (1981) wrote that, in the eyes of adults, the absence of descriptions of blood, agony, or sex became one of the determinants that distinguish children's books from 'universal' literature. The dominant principle of children's and young adult fiction is an unequal relationship between the sender and the recipient, understood not only as a "difference in the level of consciousness," but also as a unilateral decision of the sender about what will be said and what should be hidden (p. 127). However, in children's literature "everything" can be said that is intended for the ears of those whom a given culture considers as children (Czabanowska-Wróbel, 2013, p. 13); taboos in children's literature are primarily culturally conditioned (Sehested, 2012, p. 19). Therefore, in the case of the issue of human-animal relations, children are shown what is appropriate for them in a given culture and at a given time. This literature, however, is not limited to a very serious discourse on the suffering of animals or presenting their real situation in society. Changes in how children are culturally imagined as the recipients of such content have a key role here. Breaking the taboo of eating animals in children's literature is – in Carol J. Adams's language – recalling an absent referent: an animal destined for slaughter.

There are still a few texts revealing the backstage of human-animal relations in the field of meat-eating. These include, for example, the provocative book by Akumal Ramachander (1993), *Little Pig*, as well as earlier, more subdued examples: *Babe: The Gallant Pig* (King-Smith, 1985) or *Charlotte's Web* (White, 1952). In children's literature – due to strong taboos – such provocations could take place not directly, but with the use of reversing tactics. Particularly controversial are the literary examples in which an animal

---

<sup>9</sup> Thanks to the English philosopher John Locke (1693/2007) who postulated that children should be 'kind' to animals. He warned that a child left alone with an animal will hurt it; therefore, it is necessary to constantly pay attention to the child while he or she is with the animal. Many Polish authors in the 19<sup>th</sup> century, remembering Locke's warnings, reminded children of not harming animals (Stanisław Jachowicz, Władysław Bełza, Maria Konopnicka, Zofia Urbanowska).



intended for slaughter does not want to undergo the final sentence and its insubordination reveals its own fate of being turned into meat. Such an example can be a humorous poem, well-known in Poland, *Wacky Ducky* by Jan Brzechwa (1939/2017). The heroine of this poem, unlike all ducks, disobeys her fate:

Near a river, if you're lucky,  
You might meet Ms Wacky Ducky.  
Being wacky was her passion,  
in her life, her moods, her fashions.

However, her defiance is fully revealed when a chef decides to cook her:

One sad day, a nasty crook  
said: 'Your goose is truly cooked!'  
Having plucked our little duck,  
he stuck her on an oven rack!  
But dear Wacky wouldn't have it –  
she just turned into a rabbit!  
Served with beetroot, because  
That's how wacky she was!

This poem shows, however, not only the duck's disagreement with her fate, but also her inevitability. The duck, despite turning into a rabbit, will be eaten anyway. Of course, to recall this example in this context may seem shocking, but cultural animal studies look at literature in a new, problematic, non-historical way. Trends such as bioethics and biopolitics are increasingly influencing the subject of eating animal meat in Polish literature for young people in the 21<sup>st</sup> century. These examples are especially valuable for animal studies.

Marcin Szczygielski in his novels *Tuczarnia motyli* [The Butterfly Feedlot] (2014) and *Serce Neftydy* [The Heart of Nephthys] (2017) makes the motif of eating animal flesh not only an element intended to evoke a feeling of disgust or horror in the reader (descriptions of being covered in blood and touching tissues in *Serce Neftydy* perform such a role), but also the issue of the ethics of meat-eating. Consuming the tissues of beings that are killed for this purpose, shown in *Tuczarnia motyli* and *Serce Neftydy*, as a way of organising the presented community, takes the author's meat poetics to the rank of considerations on biopolitics and bioethics and contains explicit references to Western civilisation. Similarly, the theme of the lively chicken carcass in *Rutka* by Joanna Fabicka (2016) is brave and provocative. One of the chickens gets out

of the store and follows two girls – the heroines of this magical realist story about the Holocaust – who decide to take it in and name it Tuptuś. Wearing a red knitted hat, Tuptuś becomes a pet. The animal's insubordination seems to be significant. The chicken breaks out of its foil prison, comes alive while remaining a dead carcass, and speaks volumes on modernity and its involvement in violence. Thanks to these examples, the bold and modern discourse on meat-eating (e.g., Carol, 2009) enters Polish 21<sup>st</sup>-century literature for young people. We are at the beginning of a significant change.

### Work

Stories that discuss animals working with people are particularly susceptible to being read in the spirit of animal studies. In Poland, these are mainly military and farm animals. One should value this literary fiction, because – similarly to Éric Baratay's (2012) book – it draws the reader's attention to the contribution of non-humans to the progress of human civilisation. The effort of animals means – as in the case of human workers – not only privileges, but also suffering related to work<sup>10</sup>.

In Polish literature, animals that are involved in wars are especially appreciated. The fighting animal is portrayed on the one hand as unique, privileged, obviously surrounded by care because of its extraordinary talents. On the other hand, such an animal suffers a lot<sup>11</sup>. An example of a war animal in Polish children's and young adult literature is the bear Wojtek – a private in the army of Anders. The latest Polish story about Wojtek addressed to children is the book *Wojtek. Żołnierz bez munduru* [Wojtek: A Soldier Without a Uniform] by Eliza Piotrowska (2017). It is an animal's 'autobiography': Wojtek himself tells

---

<sup>10</sup> Dariusz Piechota (2018) notices that in Polish literature of the second half of the 19<sup>th</sup> century, there was a shift in the description of interspecies relations. On the one hand, the empathic attitude of positivists, and on the other, a shift towards the description of everyday life resulted in the "empathic realism" (p. 77). This period resulted in a literature rich in descriptions of the suffering of animals working together with humans (e.g., Dygasiński, 1908; Konopnicka, 1893; Prus, 1886; Świętochowski, 1896).

<sup>11</sup> The most popular in Poland during the post-war decades of the 20<sup>th</sup> century was the dog Szarik, who fought alongside the Polish People's Army during World War II, shown in the book (Przymanowski, 1964) and in the TV series (Zespół Realizatorów Filmowych "Syrena," 1967). Other titles that talked about the use of animals in war include: *Nigdy nie zapomnę* [I Will Never Forget] (Boguszewska, 1946), *Wilk z partyzantki* [The Wolf from the Guerrilla] (Zechenter, 1949), *Psia służba* [Dog Service] (Koszutska, 1951). The most recent image of a dog used in World War II is a book *Szczury i wilki* [Rats and Wolves] (Gortat, 2009).

the reader the story of his life, which ends at the Edinburgh Zoo. Memories, just as it happens with people, are evoked in the bear through the smells of meadows, forests, and water – the smells of freedom. The first moments of the animal's life, just after birth, are recalled along with a memory of the mother's soft fur. It is not known what happened to her, and in the next part of the book the reader meets the 'father' of the bear – and this is the man who gives the bear the name Wojtek (Wojciech – 'happy warrior'). The name turns out to be significant. From now on, Wojtek lives among the soldiers of the Polish army of Anders stationed in Iran. In Piotrowska's book, the series of events from the life of the bear clearly forms the story of maturing to the role of a soldier. From a pethood full of playfulness, as well as recklessness, through the stage when Wojtek realises his role, his usefulness, to the 'decision' to take part in the battle on the front. Then, Wojtek becomes a hero as a bear carrying missiles during the battle of Monte Casino.

It may seem that Wojtek's story is a great anecdote, an extraordinary story about incidents that make readers pause or wonder. Here is an animal – perceived stereotypically as 'irrational,' only instinctive – that turns out to be capable of sacrifice for a human cause, of friendship with people; in many aspects, the bear becomes close to people, to such an extent that it passes the 'human' path of maturing to being useful in the society. Wojtek the Bear testifies that animals have the ability to act morally, they understand such abstract categories as good and evil. They are characterised by their loyalty. Their emotions are like human's: joy, sadness, fear. And this is how Wojtek the Bear, unfortunately, can easily become an instrument that allows it to convey not so much his own autonomous history as the story of educational values, which concerns only human issues. In the book, the story of the animal is largely autonomous, but it also serves as a carrier of historical content related to World War II, the Anders army campaign, the situation in Poland after the war. The figure of the bear becomes here a symbol not only of a military formation, but also of independence and patriotism. Importantly, according to the narrator of this book, the fact that Wojtek – after years spent among Poles – reacted to the sound of Polish speech at the Edinburgh Zoo becomes a sign that he was a Polish 'patriot' and took the 'right' side. The bear knows perfectly who Hitler is, who Stalin is, what the Soviet Union is and the Cold War. This causes a dissonance between the desire to show the 'autobiography' of a real animal entangled in a war of people and the explicitly educational purposes of the book.

The most interesting, from the perspective of animal studies, are those aspects of the bear's life among people that show how difficult it was. Some

of them were characterised by Piotrowska in the story (the unmet need for contact with water, the fear of bullet explosions, the attachment to the human protector and longing for him after the war, and finally the stay at the zoo). Other were completely stripped down (the death of the animal's mother at human hands, the bear's addiction to alcohol, which was given to him in the army, where he was also fed lit cigarettes, tying the animal on a chain at night to prevent it from escaping, and Wojtek's boredom and alienation in the human environment). The frontal fight was also not Wojtek's 'decision,' but the effect of gradually getting him used to the battlefield and skilful training. At the end of his life, the bear became the object of a political conflict between the new Polish authorities and the émigré community. There was a dispute about taking the bear to a zoo in Poland, and publications about him were censored behind the Iron Curtain. To sum up, the book in a simplified and interesting way – thanks to the figure of a bear cub – familiarises the recipient with the basic events and concepts of World War II and the first years after, but it may discourage the reader by using the animal's history too instrumentally.

An analysis of animal characters in the context of their work indicates that these characters are presented in an ambivalent way: admittedly, the creators of these characters are trying to show the true history of working animals, but this truth is quite easily suppressed by literary pictures where an animal becomes a symbol (of patriotism, freedom, history – as in the case of Wojtek).

### *Animal Welfare*

Empathic descriptions of suffering animals and attempts to help them are by far the most valuable element of Polish children's and young adult literature from the perspective of animal studies. Veterinary clinics, shelters, reserves, the issue of adoption of homeless animals – these motifs, related to the well-being of non-humans, are richly represented in literature, which should be appreciated. Individual titles cover topics such as the safety of pets in transport (Włodarczyk, 2017), abduction of purebred animals (Maleszka, 2016) or smuggling them from abroad for a living (Piekarska, 2007), animal helpers of the disabled (Kozioł, 2014), and even a criticism of exhibitions and animal competitions (Kern, 1963; Groński, 1987).

Polish children's and young adult fiction does not only represent the physical suffering of animals, but – more importantly – also their mental pain. Roman Pisarski's (1967) story of Lampo, a dog who travelled by rail,

shows an animal that was wounded not so much on the body as on the soul. Mira Marcinów (2015) issues Lampo with a detailed diagnosis: “Crazy traveler, pathological tramp, suffering from poriomania and dissociative fugue” (2015, p. 27). Post-traumatic stress disorder (PTSD) can be diagnosed in many animal heroes who have gone through a lot. Another form of trauma of the pictured animals is that associated with the Holocaust, to mention the German Shepherd from the novel by Gortat (2009), the ‘Jewish’ dog Szlemiel pictured by Groński (2010), or finally the animals in the Warsaw Zoo traumatised by war described by Szczygielski (2013)<sup>12</sup>. Addressing the suffering of animals is becoming a priority in the pro-animal literature for young readers in Poland.

Among the topics raised by Polish authors, there are detailed issues that we can combine not only with care or empathy towards animals, but with attempts to intervene in various areas related to the relationship between humans and non-humans, located in the field of legal regulations. Samojlik in his books for young readers pictures animal life in the area of the reserve, which is the Białowieża National Park. In each publication, he raises a different problem. In *Ryjówka przeznaczenia* [The Shrew of Destiny] (Samojlik, 2012), he talks about littering and pollution of the natural environment, which has catastrophic consequences for animals. *Norka zagłady* [The Mink of Doom] (Samojlik, 2013) deals with the issue of threatening the local fauna by implanting alien species by humans (here, the American mink displacing the national species of mink). In *Powrót rzęsorka* [The Return of the Neomys] (Samojlik, 2015), the habit of burning meadows is criticised as especially dangerous for the creatures inhabiting them. All this in an attractive comic form in which the plot reflects the author’s fascination with the fantasy genre. In turn, the western-styled comic books created together by Wajrak and Samojlik (2016, 2017, 2018) discussed such problems as the presence of bark beetles in the forest or the balance between individual species of forest birds.

Barbara Gawryluk (2012) pictures the custom of organising firework shows, which is often the subject of disputes. The dog Baltic escapes in terror on New Year’s Eve, stunned by the explosions. He almost drowns in the

---

<sup>12</sup> In the context of the link between research on the Holocaust, animal studies, and children’s literature, Anita Jarzyna (2019) notes very interestingly that the “new” (p. 197) children’s literature is “pioneering” (p. 198) in how it depicts animals harmed during Shoah. Their suffering is not infantilised, yet it is not a figure of human suffering. Autonomous stories of animal suffering are told because they have become important as such and not for, for example, didactic or stylistic reasons.

Baltic Sea, having found himself on an ice floe drifting far away from the shore. His story has a happy ending, the dog is saved and taken in by the crew of a ship. The publication is evidently interventionist – its task is to sensitise readers to the suffering of domestic animals caused by people's loud celebrations. The author's other two books can also be seen as interventionist. *Klifka*, the story of a seal being looked for by her mother (Gawryluk, 2015), draws the readers' attention to the danger of seals becoming entangled in a fishing net on the Baltic Sea. *Dżok* (Gawryluk, 2007) is the story of the so-called cemetery dog – an animal that, after the death of his owner, wanders unattended in a hospital, at the scene of an accident, or at a cemetery near the owner's grave. The tale of *Dżok* shows not only the fate of animals belonging to elderly or sick people, but also how one can help a cemetery dog. Gawryluk is, therefore, not limited to reporting or testifying to the phenomenon of canine loyalty but focuses on the specific situation in which each pet or its owner can find themselves.

The idea of helping homeless animals is presented in a poetic form for small children (Widzowska-Pasiak, 2015, Kozyra-Pawlak, 2015), as well as in texts for older young readers (Justyniarski, 2014, 2016; Nawrocki, 2018). A shelter dog is the protagonist of Gawryluk's books (2004, 2006a, 2006b), Kowalska's and Jasionowska's (2017), as well as Taborska's (2018). The praiseworthiness of dog adoption was presented to older readers by Marcin Pałasz (2012; a shelter pictured from a dog's perspective, a conscious decision to adopt a dog, caring for an adopted canine). In turn, Wajrak in *Lolek* (2017) presented postulated forms of dealing with a dog hurt by people. In *Sznurek* [String], Adam Lang's (2017) novel for young adults, the situation of animals in the Polish countryside of the 21<sup>st</sup> century and the caring attitudes towards them are depicted. Positive figures of animal's caregivers were also outlined by Katarzyna Ryrych (2017), Tom Justyniarski (2014, 2016), and Gawryluk (2007, 2012, 2015).

From the beginning of history of Polish children's and young adult literature, there was exemplary fiction in which the imposed division between slaughter animals and accompanying animals, 'disgusting' and 'decorative' or 'beautiful,' and finally wild and domestic is not accepted. The role of companion animals in this literature is played by a horse (e.g., Konopnicka, 1893), a roe deer (Kownacka, 1957), a lamb (Grabowski, 1966), and a pig (Combrzyńska-Nogala, 2017). This seems to be in line with the strategy of many organisations fighting for animal rights, which see in this extension of the circle of companions a chance to make people aware that all judgments related to e.g., pigs (perceived as dirty and stupid) are to justify their use in meat industry and are adopted a priori. As a consequence of such a strategy,

the image of a pig as a domestic companion as good as a dog or a cat is spreading. According to the words of Diamond (1978): if the use of animals results only from a specific relationship between humans and another species, this relationship should be changed. Such attempts, as is clear in the analysis of the examples presented in this article, are very often made in Polish literature for children and young people.

## Conclusions

A diverse textual world of literature for children and young readers is “inhabited” by a number of animal characters that is difficult to count (Mik, Pokora, Skowera, 2016, p. 9). The advantage of children’s literature (compared to that for adults) is that the child and the world of children’s experience can be a model for creating an alternative relationship with animals and nature (Barcz, 2016, p. 155; Leszczyński, 2006, p. 486). Ethical issues related to the attitude towards animals are presented by literary fiction for children and young adults in Poland by depicting the most basic community of fate, emotions, and feelings between people (often children) and animals. Social discourses about non-human beings infiltrate this literature quite easily because its hypothetical recipient is perceived as particularly sensitive to their fate. The discussion about animals, and even the breaking of strong cultural taboos about their use, becomes one of the trends of Polish 21<sup>st</sup>-century literature for children and young adults. Depicting ways to care for animal welfare or showing aspects of vet care in modern societies is closely linked to attempts to describe reality from a non-human perspective. Threads related to animal treatment are very important for Baratay (2012) in his project of history written from an animal perspective. Singer emphasises, however, that although changes in people’s sensitivity are taking place, they are slow and gradual. The same is true of the discussed literature. It is open to talk about many ethical aspects of human relations with animals and employs various ways of talking about them, both directly and metaphorically. The analysed texts show unequivocal character valuation: negative characters hurt animals and positive ones help them. Issues such as hunting, eating meat, using animals for work, as well as protecting them, have evolved as important topics. The discourse on the above issues ceased to be unambiguously anthropocentric. In addition, new threads are emerging, such as animals’ old age, the right to retirement, treatment, and the eating habits of people. It is very likely that the current issues of human-animal relations (for example, the recent



topic of light pollution – Oziewicz, 2019) will increasingly easily penetrate Polish literature for young people.

The growing social awareness of the ecological threat has a huge impact on Polish children's and young adult literature of the 21<sup>st</sup> century, which in turn evokes not only empathy towards animals, but also ethical reflection. Increasingly, the idea of intervention in specific fields of human-animal relations is inscribed in this literature. Empathy towards animals is not only a tool for learning about human-animal relations, but it also signals ethical issues (Piechota, 2018, pp. 76–77). By strongly targeting the child reader and thanks to the cultural category of childhood inscribed in children's literature by definition, it cannot remain passive towards the topic of harm to animals, there is a child's "disagreement and disbelief" (Barcz, 2016, p. 159) towards cruelty. From the 19<sup>th</sup> through the 20<sup>th</sup> century, children's literature provided arguments for discussion and reflection on animal rights. There is space within humanistic thought for a more 'humane' treatment of animals. Posthuman thought in the 21<sup>st</sup> century, however, has new arguments to offer. Since "children's literature and posthumanism is [...] a 'natural' pairing" (Jaques, 2015, p. 6), in the 21<sup>st</sup> century in Poland (as in many other countries), we can observe an unrestrained exchange of reflections about animal themes in literature for those who will (?) reshape the future.

## References

- Abramowska, J. (2010). *Pisarze w zwierzyńcu*. Wydawnictwo Poznańskie.
- Adams, J. C. (2009). Post-meateating. In T. Tyler & M. Rossini (Eds.), *Animal encounters* (pp. 45–72). Brill.
- Adams, J. C. (2010). *The sexual politics of meat: A feminist vegetarian critical theory*. Continuum.
- Axer, J., & Bujnicki, T. (Eds.). (2012). *Wokół W pustyni i w puszczy. W stulecie pierwodruku powieści*. TAIWPN Universitas.
- Bahdaj, A. (1982). *Gdzie twój dom, Telemachu?* Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Baratay, É. (2012). *Le point de vue animal : Une autre version de l'histoire*. Le Seuil.
- Barcz, A. (2016). *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Śląsk.
- Bentham, J. (1789). *An introduction to the principles of morals and legislation*. T. Payne and Son.
- Boguszewska, H. (1946). *Nigdy nie zapomnę*. Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza”.
- Brzechwa, J. (2017, July 12). Wacky Ducky (M. Kazmierski, Trans.). In M. Kazmierski, Brzechwa, Fredro, Tuwim: Poland's most entertaining educators? *Culture.pl*.



- Retrieved December 12, 2020 from <https://culture.pl/en/article/brzechwa-fredrotuwim-polands-most-entertaining-educators>. (Original work published 1939).
- Budrewicz, Z. (2016). Uchwycić przyrodę „na gorącym... tropie.” In D. Michułka & R. Waksmund (Eds.), *Dydaktyka i łowy. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Władysławowi Dynakowi* (pp. 217–234). Oficyna Wydawnicza Atut.
- Centkiewicz, C., & Centkiewicz, A. (1949). *Odarpi, syn Egigwy*. Nasza Księgarnia.
- Centkiewicz, C. (1937). *Anaruk, chłopiec z Grenlandii*. Czytelnik.
- Combrzyńska-Nogała, D. (2017). *Skutki uboczne eliksiru miłości*. Literatura.
- Czabanowska-Wróbel, A. (2013). [Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej. *Teksty Drugie*, 143(5), 13–24.
- Derrida, J. (2008). *The animal that therefore I am*. (D. Wills, Trans., M.-L. Mallet, Ed.). Fordham University Press. (Original work published 2006).
- Diamond, C. (1978). Eating meat and eating people. *Philosophy*, 53(206), 465–479.
- Dygasiński, A. (1908). *Przyjaciel koni. Powiastka*. Komitet Damski Warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami.
- Fabicka, J. (2016). *Rutka*. Agora.
- Fiedler, A. (1952). *Mały Bizon*. Książka i Wiedza.
- Francione, G. (2020). *Introduction to animal rights: Your child or the dog?* (A. Watson, Foreword). Temple University Press.
- Gawryluk, B. (2004). *Kaktus, dobry pies*. Literatura.
- Gawryluk, B. (2006a). *Kaktus, szukaj!* Literatura.
- Gawryluk, B. (2006b). *Kaktus, wierny przyjaciel*. Literatura.
- Gawryluk, B. (2007). *Dżok. Legenda o psiej wierności*. Literatura.
- Gawryluk, B. (2012). *Baltic. Pies, który płynął na krze*. Literatura.
- Gawryluk, B. (2015). *Klifka. Opowieść o foczce, która szukała mamy*. Literatura.
- Giżycki, K. (1959). *Nil, rzeka wielkiej przygody*. Nasza Księgarnia.
- Golding, W. (1954). *Lord of the Flies*. Faber and Faber.
- Gortat, G. (2009). *Szczury i wilki*. Nasza Księgarnia.
- Grabowski, J. (1966). *Czarna owieczka*. Nasza Księgarnia.
- Groński, R. M. (1987). Wystawa psów. In *Po co właściwie trzymać psa?* (pp. 31–42). Nasza Księgarnia.
- Groński, R. M. (2010). *Szlemiel*. Nowy Świat.
- Gzyra, D. (2014). Zwierzęta w reklamie mięsa. *Kultura Popularna*, 42(4), 8–19.
- Hoły-Łuczaj, M. (2015). Posthumanizm. Między metafizyką a etyką. *Kultura i Wartości*, 11(1), 45–61.
- Hübner, K. (2016). Good to love or good to eat? Ethical and ideological implications of hunting, killing and the consumption of anthropomorphic animals in

- popular picture books. *Problemy Wczesnej Edukacji*, 12(3), 48–57. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0009.4842>.
- Jakubowicz-Prokop, Z. (2014). Zoptykon. O zwierzętach i ludziach w dziewiętnastowiecznych ogrodach zoologicznych. In A. Barcz & M. Dąbrowska (Eds.), *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* (pp. 153–166). E-naukowiec.
- Jaques, Z. (2015). *Children's literature and the posthuman: Animal, environment, cyborg*. Routledge.
- Jarzyna, A. (2019). *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Wydawnictwo UŁ.
- Justyniarski, T. (2013). *Psie troski, czyli o wielkiej przyjaźni na cztery łapy i dwa serca*. Poligraf.
- Justyniarski, T. (2016). *Mój przyjaciel bocian*. Poligraf.
- Kern, L. J. (1963). *Ferdynand Wspaniały*. Nasza Księgarnia.
- King-Smith, D. (1985). *Babe: The gallant pig*. Crown.
- Koc, K. (2007). Czy Kali może być „Inny”, czyli *W pustyni i w puszczy* w szkole. *Polonistyka*, 8, 45–52.
- Konopnicka, M. (1893). Nasza szkapka. W: *Na drodze*. Gebethner i Wolff.
- Korczak, J. (2005). *King Matt the First* (R. Lourie, trans, E. R. Codel, introd.). Vintage. (Original work published 1922).
- Kosowska, E. (1998). *W pustyni i w puszczy – śladami europocentryzmu*. In L. Ludowski (Ed.), *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje – przekłady – adaptacje* (pp. 47–73). Wydawnictwo UMCS.
- Koszutska, H. (1951). *Psia służba*. Czytelnik.
- Kowalska, A., & Jasionowska, O. (2017). *Hej, Szprotka!* Wytwórnia.
- Kownacka, M. (1957). *Rogaś z Doliny Rostoki*. Nasza Księgarnia.
- Kozioł, M. (2014). *Skrzynia władcy piorunów*. The Facto.
- Kozyra-Pawlak, E. (2015). *Liczypieski*. Nasza Księgarnia.
- Kruczyński, Z. (2014). Piękne, wolne, ginące. In M. Kotyczka (Ed.), *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanatologie* (pp. 21–38). Wydawnictwo UŚ.
- Lang, A. (2017). *Sznurek*. Wydawnictwo Literackie.
- Leszczyński, G. (2006). *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*. Wydział Polonistyki UW.
- Leszczyński, G. (2016). „Zwierzęta pełne wolności drzemią spokojnie tej nocy.” Podsyte dzieckiem biblijne bestiariusz. In A. Mik, P. Pokora, & M. Skowera (Eds.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (pp. 21–30). Wydawnictwo SBP.
- Locke, J. (2007). *Some thoughts concerning education*. Dover Publications. (Original work published 1693).

- Maleszka, A. (2016). *Porwanie*. Znak Emotikon.
- Małecki, W., Pawłowski, B., & Sorokowski, P. (2016). Literary fiction influences attitudes toward animal welfare. *PLOS ONE*, 12(2). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0172328>.
- Marcinów, M. (2015). Schizofretki i kotpulsywani psychopaci. *Znak*, 720, 26–33.
- Mazan, L. (1990). Ty znać Nel? Ty słyszeć o Staś? *Przekrój*, 2361, 20.
- Mik, A., Pokora, P., & Skowera, M. (2016). Słowo wstępne. In A. Mik, P. Pokora, & M. Skowera (Eds.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (pp. 9–17). Wydawnictwo SBP.
- Musierowicz, M. (1975). *Małomówny i rodzina*. Akapit Press.
- Nosek, A. (2015). Żubr i Puszcza Białowieska. In *W przestrzeniach universum i regio. Wiersze dla dzieci współczesnych pisarzy regionu podlaskiego – interpretacje* (pp. 193–202). Wydawnictwo UwB.
- Nussbaum, M. (2006). Social contracts and three unsolved problems of justice. In *Frontiers of justice: Disability, nationality, species membership* (pp. 9–95). Harvard University Press.
- Olszewska, B. (2016). Motywy myśliwskie i łowieckie w *Płomyku* (1913–1939). In D. Michułka & R. Waksmund (Eds.), *Dydaktyka i łowy. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Władysławowi Dynakowi* (pp. 347–358). Oficyna Wydawnicza Atut.
- Ossendowski, F. A. (1932). *Przygody Jurka w Afryce*. Polska Zjednoczona.
- Ossendowski, F. A. (1946). *Jasnooki łowca*. T. Gieszczykiewicz.
- Oziewicz, T. (2019). *Awaria elektrowni*. Dwie Siostry.
- Pałasz, M. (2012). *Sposób na Elfa*. Skrzat.
- Papuzińska, J. (1981). *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*. WSiP.
- Piechota, D. (2018). Realizm empatyczny pozytywistów. In E. Łoch, D. Piechota, & A. Trześniewska (Eds.), *Między empatią a okrucieństwem* (pp. 71–98). WN Katedra.
- Piekarska, M. K. (2007). *Dzika*. Nowy Świat.
- Piotrowska, E. (2017). *Wojtek. Żołnierz bez munduru*. Święty Wojciech.
- Pisarski, R. (1967). *O psie, który jeździł koleją*. Ruch.
- Prus, B. (1886). *Placówka*. Gebethner i Wolff.
- Przymanowski, J. (1964). *Czterej pancerni i pies*. Wydawnictwo MON.
- Rąbkowska, E. (2019). Od Robinsona do Neli Małej Reporterki. Recykling dziecięcego marzenia o podróży i przygodzie. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura* 1(1), 206–220. <https://doi.org/10.32798/dlk.18>.
- Ramachander, A. (1992). *Little pig*. Viking.
- Ryrych, K. (2017). *Łopianowe pole*. Adamada.
- Samojlik, T. (2010). *Żubr Żorż*. Zakład Badania Ssaków PAN.

- Samojlik, T. (2011). *The last bison* (Biuro Tłumaczeń Kaczka Studio, Trans.). Mammal Research Institute, Polish Academy of Sciences. (Original work published 2009).
- Samojlik, T. (2012). *Ryjówka przeznaczenia*. Kultura Gniewu.
- Samojlik, T. (2013). *Norka zagłady*. Kultura Gniewu.
- Samojlik, T. (2015). *Powrót Rzęsorka*. Kultura Gniewu.
- Samojlik, T. (2016a). *Żubr Pompik. Kolory jesieni*. Media Rodzina.
- Samojlik, T. (2016b). *Żubr Pompik. Letni zmierzch*. Media Rodzina.
- Samojlik, T. (2016c). *Żubr Pompik. Tropy na śniegu*. Media Rodzina.
- Samojlik, T. (2016d). *Żubr Pompik. Zapach wiosny*. Media Rodzina.
- Sat-Okh. (1958). *Ziemia słonych skał*. Czytelnik.
- Sehsted, C. (2012). Tabu w książkach z obrazkami. O rozmawianiu z dziećmi na temat książek. In B. Sochańska & J. Czechowska (Eds.), *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci* (pp. 19–28). Media Rodzina.
- Sienkiewicz, H. (1917). *In desert and wilderness* (M. A. Drezmal, Trans.). Little, Brown, and Company. Retrieved December 12, 2020 from <http://www.gutenberg.org/cache/epub/30365/pg30365.html>. (Original work published 1911).
- Singer, P. (2002). *Animal liberation* (3<sup>rd</sup> ed.). HarperCollins.
- Skowera, M. (2014). (Nie)jedzenie zwierząt – wersja dla dzieci. *Wakat*, 24–25(1–2). Retrieved December 12, 2020 from <http://wakat.sdk.pl/niejedzenie-zwierzat-wersja-dla-dzieci/>.
- Szczygielski, M. (2013). *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz*. Stentor.
- Szczygielski, M. (2014). *Tuczarnia motyli*. Bajka.
- Szczygielski, M. (2017). *Serce Neftydy*. Latarnik.
- Szklarski, A. (1957). *Tomek w krainie kangurów*. Śląsk.
- Szklarski, A. (1958). *Tomek na czarnym łądzie*. Śląsk.
- Świętochowski, A. (1896). *Woły*. In *Pisma I: Obrazki powieściowe*. G. Gebethner i Spółka.
- Taborska, A. (2018). *Włóczykij*. Prószyński i S-ka.
- Turaj-Kalińska, K. (2001). Mały biały samiec. *Dekada Literacka*, 11–12, 91–95.
- Wajrak, A. (2015). *Wilki*. Agora.
- Wajrak, A. (2017). *Lolek*. Agora.
- Wajrak, A., & Samojlik, T. (2016). *Umarły las*. Agora.
- Wajrak, A., & Samojlik, T. (2017). *Nieumarły las*. Agora.
- Wajrak, A., & Samojlik, T. (2018). *Zew padliny*. Agora.
- Waksmund, R. (2016). „Pewien król polował w wielkim lesie...” In D. Michułka & R. Waksmund (Eds.), *Dydaktyka i łowy. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Władysławowi Dynakowi* (pp. 113–144). Oficyna Wydawnicza Atut.

- Wernichowska, B. (1975). Człowiek, który kochał zwierzęta. *Przekrój*, 10, 23.
- White, E. B. (1952). *Charlotte's web*. Harper and Brothers.
- Widzowska-Pasiak, A. (2015). *Psierociniec*. Wilga.
- Wieslander, J. (2005). *Mamma Moo goes down a slide*. Natur och Kultur. (Original work published 2003).
- Włodarczyk, A. (2017). *PSYgoda na czterech łapach. Diuna w Himalajach*. Helion.
- Zechenter, W. (1949). *Wilk z partyzantki*. L. J. Jaroszewski.
- Zespół Realizatorów Filmowych „Syrena” (prod.). (1966–1970). *Czterej pancerni i pies* [Four tank-men and a dog] [Television series]. TVP.

## *Canis lupus* – dziki i oswojony, realny i antropomorfizowany, czyli ponad sto lat wilka w literaturze dziecięcej i młodzieżowej (wybrane problemy)<sup>1</sup>

### Abstrakt:

Przedmiotem artykułu jest analiza przekształceń, którym poddawany jest gatunek *Canis lupus* w wybranych dziełach literatury dziecięcej i młodzieżowej. Autorka tekstu podejmuje próbę wyjścia poza perspektywę antropocentryczną w celu wskazania, w jaki sposób cechy uznawane w kulturze za wilcze przyczyniają się do kreowania ogólnego wizerunku wilka jako zwierzęcia wchodzącego w relację z dziecięcym bohaterem literackim. Motywy i zabiegi artystyczne omówione w artykule, takie jak nawiązywanie relacji z człowiekiem, osvajanie czy antropomorfizacja, ukazują oblicze granicy natura – kultura z jednoczesnym podkreśleniem jej problematycznego położenia. Naczelny materiał badawczy stanowią utwory *Szara Wilczyca* Jamesa Olivera Curwooda (1914), *Wilczyca* Katherine Rundell (2015) oraz *Czerwona baśń* Wiktorii Korzeniewskiej (2020), a kontekstowo przywołane zostają wybrane baśnie tradycyjne i inne teksty kultury dziecięcej i młodzieżowej.

### Słowa kluczowe:

antropomorfizacja, baśń, *Czerwona baśń*, drapieżnik, dzikość, James Oliver Curwood, Katherine Rundell, literatura dziecięca i młodzieżowa, osvajanie, *Szara Wilczyca*, Wiktoria Korzeniewska, *Wilczyca*, wilk

\* Aleksandra Butrymowicz – lic., przygotowuje pracę magisterską na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego dotyczącą postaci zwierzęcych w literaturze dziecięcej i młodzieżowej. Kontakt: [a.butrymowicz@student.uw.edu.pl](mailto:a.butrymowicz@student.uw.edu.pl).

<sup>1</sup> Artykuł stanowi zmodyfikowaną wersję pracy licencjackiej *Sto lat wilka w literaturze dziecięcej i młodzieżowej. Analiza porównawcza wizji wilka w Szarej Wilczyca Jamesa Olivera Curwooda oraz Wilczyce Katherine Rundell (2020)* napisanej w ramach studiów na kierunku antropozoologia na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego. Pragnę podziękować Pani Promotorce, prof. dr hab. Katarzynie Marciniak, za cenne wskazówki dotyczące zarówno samej pracy dyplomowej, jak i niniejszego artykułu.

## *Canis lupus* – Wild and Tame, Real and Anthropomorphised, or Over a Hundred Years of a Wolf in Children’s and Young Adult Literature (Selected Problems)

### Abstract:

The aim of the article is to analyse the metamorphoses which the *Canis lupus* species is subjected to in selected examples of children’s and young adult literature. The author of the paper attempts to go beyond the anthropocentric perspective in order to show how the features considered in culture as wolfish contribute to the creation of the image of the wolf as an animal entering into a relationship with a particular book’s child character. The motifs and artistic devices discussed in the article, such as establishing human-animal relationships, taming, or anthropomorphisation, show the face of the nature-culture border while emphasising its problematic location. The main research material consists of *Kazan* by James Oliver Curwood (1914), *The Wolf Wilder* by Katherine Rundell (2015), and *Czerwona baśń* [A Red Fairy Tale] by Wiktoria Korzeniewska (2020), with contextual references to selected traditional fairy tales and other cultural texts for children and young people.

### Key words:

anthropomorphisation, fairy tale, *Czerwona baśń*, predator, wildness, James Oliver Curwood, Katherine Rundell, children’s and young adult literature, taming, *Kazan*, Wiktoria Korzeniewska, *The Wolf Wilder*, wolf

## Wprowadzenie

**O**d tysiącleci społeczeństwa ludzkie tłumaczyły sobie prawa rządzące rzeczywistością, odwołując się do świata zwierząt – m.in. drapieżników, takich jak wilki. O ile w krajach Orientu przez stulecia te ssaki pełniły funkcję opiekuńczą, a więc były odbierane pozytywnie, o tyle na chrześcijańskim Zachodzie zdecydowanie przeważał ich krzywdzący obraz jako bestii. Michał Nikodem (2014, s. 273–274) pisze, że zła sława *Canis lupus* w schryścianizowanej Europie miała związek m.in. z utożsamianiem go z dwoma grzechami głównymi: chciwością i nieumiarkowaniem w jedzeniu i picciu (dodatkowo, średniowieczne wyobrażenie wilka jako diabła i heretyka umieściło go w opozycji do baranka, symbolu wiary, w jeszcze większym stopniu podkreślając jego naturę drapieżnika).

Nie ulega jednak wątpliwości, że wilk, pomimo strachu, który wywołuje, a być może właśnie za jego sprawą, jest współcześnie zwierzęciem stanowiącym nierzadko obiekt fascynacji. Wachlarz wzbudzanych przez ten gatunek głębokich emocji, takich jak strach i admiracja, przemożnie działał na ludzką



wyobraźnię, czego efektem było powstanie wielu dzieł literackich. Często, z jednej strony, „krzywdziły” one wilka, ukazując go w negatywnym świetle, z drugiej zaś – przedstawiały go jako istotę majestatyczną, magiczną (Sieroń, 2005), a co najmniej godną podziwu. Można zaryzykować stwierdzenie, że „kulturowa nagonka”<sup>2</sup> na wilki była zarówno następstwem strachu przed nimi, jak i późniejszą przyczyną owego strachu. Zjawisko to mogło mieć również wpływ na nadanie wilkom statusu zwierząt „śmieciowych”. Ewelina Rąbkowska (2016) pisze, że:

[...] uznawanie wilków za „śmieciowe” może się wiązać z odczuwanym przez człowieka lękiem przed tym, co uosabiają te zwierzęta: dzikością, wolnością, pożądaniami, głodem. Strach ten jest m.in. przyczyną irracjonalnego okrucieństwa wobec zwierząt pojmowanych jako „śmieciowe” (s. 34).

Cechy, które posiadał i wciąż, mimo upływu lat, posiada literacki wilk, mogą być – w zależności od wielu różnych czynników – postrzegane jako pożądane bądź niepożądane. W tekście skupiam się kolejno na trzech głównych kwestiach bezpośrednio wynikających z kulturowej interpretacji wilczej natury: na więzi wilka z bohaterem dziecięcym, na zjawisku osvajania (które w przypadku wilka bywa zarówno dosłowne, jak i symboliczne) oraz na antropomorfizacji zwierząt. Jednocześnie staram się ukazać problematyczną granicę między tym, co ludzkie, a tym, co zwierzęce. W tym celu omawiam klasyczną powieść *Szara Wilczyca* Jamesa Olivera Curwooda (1914/1961) oraz nowsze utwory: *Wilczerkę* Katherine Rundell (2015/2019) i *Czerwoną baśń* Wiktorii Korzeniewskiej (2020). Kontekstowo wykorzystuję także wybrane tradycyjne baśnie oraz inne teksty kultury dla dzieci i młodzieży wykorzystujące postać wilka.

## Wilczy bohater literacki

W literaturze dziecięcej i młodzieżowej wilk jawi się w sposób niejednoznaczny. Można powiedzieć, że gdy zostaje zaprezentowany w wierszu dla najmłodszych czy w powieści dla starszych dzieci, prawie nigdy nie jest „tylko” wilkiem, to też ten drapieżny ssak, przodek naszych współczesnych psów domowych, staje się przede wszystkim wykreowanym przez autora obrazem – reprezentacją

---

<sup>2</sup> Określenie „kulturowa nagonka” wynika z analogii do zjawiska polowania i w odniesieniu do wilka nie jest bezpodstawne. Uporczywe dążenie społeczeństw do wytępienia tego gatunku to wynik nieuzasadnionego, często sprzecznego z wiedzą na temat tego zwierzęcia strachu przed nim.



ludzkich wyobrażeń. Jednym z czynników wpływających na literackie wizerunki wilka jest funkcja, którą pełni dany tekst, oraz gatunek, jaki reprezentuje. Fakt, czy jest to edukacyjny picturebook (np. *Wilk, który się zgubił* autorstwa Rachel Bright i Jima Fielda, 2018/2019), czy powieść przygodowa (*A Wolf Called Wander* [Wilk zwany Łazęgą] Rosanne Parry, 2019), ma znaczenie w doborze cech składających się na poszczególne obrazy wilka. Stworzona dla najmłodszych książka obrazkowa wspomaga rozumienie otaczającego świata i kształtuje wrażliwość czytelnika. Wilczy bohater bywa poddawany juwenalizacji, a przez to – dostosowywany do wieku odbiorcy. Zdarza się, że złagodzona zostaje również jego drapieżnicza natura – na rzecz stosowania diety roślinnej (*Wilczek* Gerdy Wagener, 1993/2007). Wilk, którego przygody obserwujemy w powieściach przygodowych, cechuje się nierzadko wyjątkową wytrzymałością i odwagą, jak Kazan, bohater książki Curwooda. Na przykładzie ostatniej wymienionej pozycji literackiej widać również, że przy kreowaniu tekstu w grę wchodzić może sytuacja, która oddziaływała lub oddziałuje na określonego autora, decydująca ostatecznie o wydziwisku dzieła<sup>3</sup>.

Pamiętając, że granica między literaturą dziecięcą a młodzieżową jest dość płynna (Baluch, 1993, s. 7), można zauważyć, że wilczy bohater w utworach dla najmłodszych, jak wiersz *Zoo* Jana Brzechwy (1938/2014), to często uosobienie czyhających na kilkuletniego człowieka niebezpieczeństw. Podobnie jest w tradycyjnych baśniach<sup>4</sup> – warto w tym kontekście przywołać te najpopularniejsze z nich, które wykorzystują postać wilka, znane powszechnie w świecie zachodnim dzięki wersjom braci Grimmów (1857/2010a, 1857/2010b), czyli *Czerwonego Kapturka* oraz *O wilku i siedmiu kozłatkach* (która reprezentuje ten sam typ co np. tradycyjna angielska opowieść *Trzy małe świnki*). Wilk baśniowy w ciekawy sposób odzwierciedla wcześniej przeze mnie przywołaną symbolikę chrześcijańską, wedle której *Canis lupus* nie jest w stanie pohamować się przed obżarstwem, a także cechuje się chciwością. W zależności od kodu kulturowego wilk mógłby zostać zastąpiony każdym innym gatunkiem utożsamianym

<sup>3</sup> Pisarz poznawał dziką przyrodę i życie zwierząt, podróżując i obserwując życie traperów oraz poszukiwaczy złota, co wykorzystał w powieściach, nadając im realistyczny charakter (Curwood, 1914/1961, s. 383).

<sup>4</sup> „W baśniach, mitach, legendach, snach, projekcjach środowiskiem tym [będącym eksterioryzacją strefy cienia] jest [...] las, gdzie cień ma zawsze charakter osobowy. W baśniowym imaginariu, w którym wszystkie mroczne fantazmaty wywiedzione są z demonologii ludowej, cień spersonifikowany jest w postaciach grozy, realizujących kanibalistyczną i nekrofiliczną tożsamość »wilka«: 1) drapieżnego zwierzęcia, 2) mordercy, 3) ludożerczyni/dzieciojada, 4) *monstrum humanum*, [5]) istot antycypujących los ludzki po śmierci: kostuchy i diabła” (Slany, 2016a, s. 30; zob. także s. 53–103).

w danej społeczności ze złem – w celu wyrażenia przestrogi przed zjawiskami znanymi dorosłym, ale już niekoniecznie dzieciom, a także jako alegoria ludzkich zachowań czy cech (Mikołuszko, 2016).

Nierzadko w literaturze dla starszych dzieci oraz młodzieży wilk zostaje „odczarowany” i za sprawą zabiegów tekstowych pozbywa się brzemienia istoty o znaczeniu alegorycznym (np. *Biały Kieł* Jacka Londona, 1906/2006). Zachodzi tutaj zjawisko osławiania strachu wywołanego przedstawianiem w złym świetle wilka, który w literaturze dla najmłodszych, dla przypomnienia, jest wielokrotnie zwierzęcym symbolem, alegorią, a nie wilkiem „jako takim”. Wilk „odczarowany” zostaje wyeksponowany jako zwierzę samo w sobie – takie, które nie jest złe z natury, nie jest też metaforą zła, ale (co jest bardziej zgodne z aktualnym stanem wiedzy zoologicznej) jednostką kierującą się instynktami charakterystycznymi dla tego gatunku. Wilk w literaturze młodzieżowej, może także częściowo w dziecięcej<sup>5</sup>, to więc nie alegoria, wciąż jednak jego obecność w tekście służyć ma przedstawieniu uniwersalnych zjawisk społecznych czy emocjonalnych, takich jak przyjaźń ludzko-zwierzęca (np. *Księga dżungli* Rudyarda Kiplinga, 1894/2005, *Wilczyca* Rundell). Umieszczony pośród wydarzeń, wpływa na nie bądź one wpływają na niego. Jednak jego zachowania i reakcje są bliższe tym właściwym gatunkowi *Canis lupus* aniżeli baśniowym wilkom. Zamiłowanie do wolności i niezależności (które od wieków są nieprzychylnie interpretowane przez społeczeństwa ludzkie, ponieważ nie dają się uchwycić ani okiełznać) ma okazję wybrzmieć jako godne naśladowania.

Kreowanie obrazu „odczarowanego” wilka w literaturze, a więc wilka, który już nie jest stereotypem, lecz nośnikiem cech, w dodatku tych bardziej behawioralnie wilczych, jak tworzenie watah czy unikanie konfrontacji z człowiekiem (Nowak, Mysłajek, 2019, s. 8, 11), prowadzi niejednokrotnie do zaprezentowania w tekście specyficznej relacji z bohaterem ludzkim. Relacja z wilkiem zdaje się wpływać na zachowanie człowieka (zarówno dziecka, jak i dorosłego) w sposób mający ścisły związek z niezależną naturą tego zwierzęcia i z tkwiącym w bohaterze ludzkim ziarnem niezależności, które za sprawą odpowiedniego bodźca zaczyna kiełkować. Jednocześnie człowiek okazuje się wpływać na zachowanie wilka, osławiając go (i tym samym odbierając mu niezależność) bądź wręcz przeciwnie, o czym piszę w dalszych częściach artykułu.

---

<sup>5</sup> Ponieważ granica pomiędzy literaturą dziecięcą a młodzieżową jest umowna, niektóre powieści, takie jak omawiana w dalszej części artykułu *Wilczyca*, trudno jednoznacznie zaklasyfikować do jednej kategorii bazującej na wieku hipotetycznych odbiorców.

## Relacja wilka z bohaterem dziecięcym – przykład *Wilczarki*

Liczne przykłady bohaterów zwierzęcych w literaturze dla najmłodszych to, zdaniem Rąbkowskiej (2017), „odbicie tego, iż dziecku przypisywane jest szczególne zainteresowanie innymi zwierzętami, że są one dla niego wyjątkowo atrakcyjne, nie tylko jako stały element jego otoczenia, dostarczając intensywnych bodźców poznawczych, ale jako istoty w pewien sposób bliskie jego umysłowości i wrażliwości” (s. 86). Autorka zauważa, że zwierzę towarzyszące bohaterowi dziecięcemu nie tylko pełni niezwykle ważną funkcję w jego rozwoju, lecz także w sposób „naturalny” staje się zarówno przyjacielem młodego człowieka, jak i swego rodzaju przewodnikiem, który ma wprowadzać go w świat dorosłych.

W celu ukazania specyfiki relacji dziecka i dzikiego zwierzęcia warto posłużyć się powieścią Rundell pt. *Wilczarka*. Autorka urodziła się w 1987 roku w Kent w Anglii, jednak dzieciństwo spędziła w Harare w Zimbabwie, gdzie jej ojciec był dyplomatą. Młode lata pisarki w Afryce wyglądały inaczej niż życie dzieci w Europie. Być może to sposób, w jaki spędzała czas po szkole (gdy wspinała się na drzewa i urządzała zawody pływackie z przyjaciółmi; „Katherine Rundell”, b.d.), był inspiracją dla postaci Fieodory (Fieo), którą Rundell stworzyła na potrzeby *Wilczarki*.

*Wilczarka*, w przeciwieństwie do takich powieści jak wspomniane już *Szara Wilczyca* Curwooda czy *Biały Kieł* Londona, nie ukazuje losów konkretnego wilka, lecz przybliża historię wilczarów i wilczerek [*wolf wilders*]. Fieodora jest jedną z nich, a wilki towarzyszą jej każdego dnia i swoją obecnością wpływają na rozwój akcji. Na podstawie ich zachowania główna bohaterka była w stanie przewidzieć nadejście burzy śnieżnej i tym samym zminimalizować jej skutki, a same wilki wielokrotnie ogrzewały ją swoją sierścią. Zadaniem wilczarów jest „odswajanie” wilków (czyli przywracanie im ich pierwotnej natury), a oswojanie tych stworzeń zostaje poddane szerokiej krytyce zarówno bezpośrednio, w odautorskim prologu, jak i pośrednio, poprzez prezentację działalności Fieodory i jej mamy w poszczególnych rozdziałach utworu. W powieści czytamy, że wilki, które miały to nieszczęście, że zostały schwytane przez gang handlarzy, są traktowane jak maskotki w domach bogatych Rosjan. Uczone siadają nieruchomo, karmione kawiozem, zyskują wartość symboliczną – mają przynosić szczęście. Jak jednak pisze w prologu Rundell (2015/2019):

[...] wilka nie da się oswoić tak jak psa, nie da się też trzymać go w domu. Wilki, jak dzieci, nie przychodzą na ten świat, by wieść spokojne życie, każdy z nich nieodmiennie zaczyna wariować w niewoli i w końcu odgryza i pożera kawałek

osoby, która nie oczekuje, że zostanie pożarta. Wówczas pojawia się pytanie: co począć z wilkiem? (s. 8).

Pisarka eksponuje więc bezkompromisowość i czyni z niej wartość, która ma łączyć kulturowe wyobrażenie o *Canis lupus* z cechą, którą przypisuje się dzieciom. Umieszczenie takiego fragmentu już w prologu powieści sugeruje, że Rundell nie zamierza obarczać dziecięcej bohaterki brzemieniem grzecznej dziewczynki. Ma to niezwykle istotne znaczenie zarówno w walce o dobre imię wilka, jak i w walce z krzywdzącymi stereotypami, o tyle okrutnymi, że dotyczącymi już najmłodszych. Taka kreacja postaci, z jednej strony, wskazuje na potrzebę dowartościowania prawdziwych, behawioralnych cech wilka z perspektywy nieantropocentrycznej, a z drugiej – załamuje patriarchalny wymiar wychowania dziewczynki jako posłusznej, a więc w obu przypadkach podważa zasady dominującego dyskursu.

Samo zestawienie dzieci i zwierząt – tych pierwszych ukazywanych nierzadko, w opozycji do dorosłych, jako istoty, które za sprawą wychowania wyrwały się ze stanu „zwierzęcości” – to przedmiot analizy w ramach różnych dyskursów, a jednym ze znanych motywów literackich opartych na wyobrażeniach o relacji dziecka i zwierzęcia<sup>6</sup> jest wychowanie młodego człowieka przez „dzikie” stworzenia (Skowera, 2016, s. 54). Relacja Fieodory z wilkami w *Wilczerce* przypomina w dużym stopniu właśnie ten sposób ukazywania związku między oboma typami bohaterów. Dziewczynka już na samym początku powieści zostaje rozdzielona z matką, a to oznacza, że zdana jest wyłącznie na siebie i wilki (a one są zdane na nią). Mamy zatem do czynienia nie tyle z wychowaniem dziecka przez dzikie zwierzę w tak dosłownym sensie, jak ma to miejsce np. w *Księdze dżungli* Kiplinga, ile ze wzajemną opieką, troską, a dopiero w efekcie – z wychowaniem w szerokim znaczeniu tego pojęcia.

Zestawienie wilków z dziećmi, które zastosowała Rundell, znacznie wykracza poza utarte schematy, którym ulegamy jako społeczeństwo przyzwyczajone do tradycyjnie demonizowanej postaci wilka. Stereotypowy wilk literacki to istota, której człowiek powinien się wystrzegać, bezkompromisowy drapieżnik, w swojej brutalności bardziej „zwierzęcy” aniżeli „ludzki”. W przypadku tych określeń należy przede wszystkim pamiętać o nacechowaniu obu słów, gdzie „zwierzęcy” konotuje dzikość, a „ludzki” empatię i zasady moralne.

---

<sup>6</sup> Dariusz Piechota (2018) pisze: „W niewyjaśniony sposób to właśnie najmłodszy [w literaturze] zyskują prawo wstępu do świata nie-ludzi, który wydaje się zamknięty przed ludźmi dorosłymi” (s. 125).

Analizę *Wilczarki* warto wzbogacić o omówienie okładki. Pamiętać należy, że choć autor często nie ma wpływu (lub ma niewielki wpływ) na oprawę wizualną utworu literackiego<sup>7</sup>, to właśnie ona nierzadko kształtuje wstępny osąd odbiorcy o opowieści, która znalazła się w jego rękach. Tym, co w przypadku omawianej książki najszybciej przyciąga wzrok potencjalnego czytelnika, jest czerwona peleryna, która w pędzie powiewa na plecach małej dziewczynki siedzącej na grzbiecie wilka. Nietuzinkowa scena ma miejsce w lesie, pośród baśniowo zaśniewionych drzew. W oddali, w prześwicie między świerkami, widnieje cerkiew, co zapowiada, że Rundell pragnie zabrać swojego odbiorcę do Rosji. Czy jednak piękny i magiczny krajobraz, a także niezwykła scena w centrum kompozycji, to jedyne baśniowe elementy? Sens całości tkwi w równej mierze w czerwonej pelerynie: dziewczynka z okładki, identyfikowana w trakcie lektury jako Fieodora, przypomina ubiorem Czerwonego Kapturka, którego kreację znamy z treści baśni Grimmów, jak również z wielu późniejszych wydań i adaptacji ilustrowanych – właśnie ze względu na ten element garderoby ilustracja nie pozostawia wątpliwości, z kim kojarzy się postać. Jednak tym, co może wprawić odbiorcę w zdumienie, jest kontrast między fabułą i znaczeniem opowieści o Czerwonym Kapturku a wizerunkiem na okładce *Wilczarki*. Kapturek miał się przecież wystrzegać złego wilka, a nie dumnie pędzić na jego grzbiecie przez ciemny las.

Fieodora nawiązuje zupełnie inną relację z wilkami niż tacy ludzie, którzy nie szanują ich dzikiej natury. Ma to związek z opisanym wyżej motywem literackim, którego istotą jest podobieństwo dzieci i zwierząt. Bohaterka dba o to, aby wilki mogły wrócić do niezbędnych adaptacyjnie zachowań, a dzięki temu – przeżyć. Spoczywa na niej nie lada obowiązek, musi bowiem nauczyć te zwierzęta na nowo dzikości. Sama Fieo, co nie ulega wątpliwości, zachowuje się trochę „wilczo”, co z pewnością pomaga jej w zdobyciu zaufania czworonożnych przyjaciół oraz w zrozumieniu ich potrzeb. Idzie tu jednak bardziej o tożsamość charakterów dziewczynki i wilków, a nie o celowe działanie z jej strony. Wilki akceptują Fieodorę i – mimo że zadaniem bohaterki jest nauczenie ich życia z dala od ludzi – łączy ją z nimi wyjątkowa więź. Są w stosunku do Fieo bardzo opiekuńcze, tak jak ona wobec nich. Dziewczyna w rezultacie uczy wilki, a także – co opisuję w kolejnej części artykułu – ludzi walczyć o swoje prawa, wolności i ideały.

---

<sup>7</sup> Wyjątkami od tej reguły są picturebooki autorskie, gdzie twórca odpowiada za grafikę i tekst, oraz przypadki, gdy pisarz nawiązuje współpracę z ilustratorem oraz innymi osobami odpowiadającymi za oprawę graficzną.

## Wilk oswojony – Szara Wilczyca i Wilczyca

dziki

1. nieoswojony, występujący w środowisku naturalnym;
2. prymitywny, pierwotny, nieufny, nieokrzesany;
3. niezgodny z normami społecznymi, nieusankcjonowany prawnie („Dziki”, b.d.).

oswoić

1. przyzwyczać do czegoś, zaznajomić;
2. obłaskawić, udomowić dzikie zwierzę („Oswoić”, b.d.).

Przywołane przeze mnie definicje mają na celu wskazanie raczej skojarzeń uwarunkowanych kulturowo niż sprecyzowanie natury stanów, jakimi są dzikość i oswojenie. Używam tych pojęć przeciwstawnie, co według definicji z tworzonego przez hobbystów popularnego internetowego *Słownika sjp.pl* – nieprofesjonalnego, ale dającego wgląd w potoczne rozumienie słów – wydaje się słuszne. O dzikości i o tym, co dzikie nie jest lub dzikie przestaje być (i kiedy tak się dzieje), powstają publikacje naukowe, ponieważ – jak się okazuje – pojęcia te są po pierwsze nadużywane, a po drugie dosyć złożone (Mittermeier, Mittermeier, Brooks, Pilgrim, Konstant, da Fonseca, Kormos, 2003). Na potrzeby analizy utworu literackiego, który wyrasta z uwarunkowań kulturowych i na przemiany kulturowe wpływa, wystarczą podane wyżej definicje, ponieważ używając terminów „dziki” czy „oswoić”, statystyczny czytelnik odwołuje się raczej do swoich skojarzeń, a nie do zagadnień filozofii środowiskowej.

Wilk, uosobienie dzikości, tak jak drapieżnictwo wydaje się nieokrzesany i brutalny. Pamiętajmy, że poruszamy się tu po nici skojarzeń. Tak więc las, a więc przestrzeń kulturowo powiązana z wilkiem, jest postrzegany jako miejsce złe, mroczne, wręcz jako włości Szatana (Jans, 2014/2016, s. 39). Czerwony Kapturek wystrzegać miał się lasu, w którym mieszkał zły wilk<sup>8</sup>. W języku polskim natomiast mówimy np. „ciągnie wilka do lasu” czy

---

<sup>8</sup> „W baśni magicznej przestrzeni *exterior* jest zawsze las – miejsce przynależne w tradycji wierzeniowej obłąkanym, obcym, czarownicom, mordercom, banitom, demonom, wilkom, czyli wszelkim istotom o destrukcyjnej tożsamości. Las jako przestrzeń graniczna jest miejscem transgresyjnym, symbolicznym i fantazmogennym, dlatego bohater nie istnieje w nim ani w świecie społecznym, ani w świecie zwierzęcym. W lesie dochodzi do głosu to, co zdaniem społeczeństwa jest tajemnicze, zakazane i rodzi się na gruncie potępienia oraz odrzucenia” (Slany, 2016b, s. 274).



„nie wywołuj wilka z lasu”. Kulturowa wizja wilka i to, co kulturowo z wilkiem związane, ma więc skłaniać nas do postrzegania tych pięknych zwierząt w kategoriach dzikości, wraz ze wszystkimi negatywnymi konotacjami tego pojęcia. Oswojenie, zgodnie z przywołaną definicją, ma zaś być odejściem od stanu dzikiego, nierzadko za sprawą wpływów wewnętrznych czy zewnętrznych. W języku polskim „oswoić strach” czy „oswoić się z sytuacją” oznacza głębsze poznanie tego, co poprzez niedostatek wiedzy wydaje się niebezpieczne. Bez względu na kontekst, w jakim posługujemy się tymi zwrotami, mają one wspólny element – zakładają, że zagrożenie ze strony czegoś lub kogoś maleje, kiedy dochodzi do „oswojenia”. To, co nieznanne („nieoswojone”), ma natomiast wywoływać strach.

Czym zatem są dzikość i oswojenie w kontekście wilczych bohaterów literackich? Aby zrozumieć, jak na fabułę dzieła literackiego wpływa to, czy wilk jest dziki, czy też oswojony, warto zwrócić uwagę na relację wilków z człowiekiem w *Szarej Wilczycy* Curwooda i *Wilczerce* Rundell. Zestawienie akurat tych powieści jest usprawiedliwione faktem, iż daty ich wydania dzieli ponad sto lat (dokładnie sto jeden) – to właśnie pozwala nie tylko na analizę zjawiska oswojenia dzikiego zwierzęcia, lecz także na wskazanie, jak zmienił się obraz wilka na przestrzeni wieku.

Kazan z powieści Curwooda, w trzech czwartych pies i w jednej czwartej wilk, to doskonały, wręcz modelowy literacki przykład balansowania pomiędzy stanem dzikim a oswojonym, wraz z ukazaniem wszelkich skutków zawieszenia między światem, w którym rządzą prawa przyrody, a tym, w którym rządzi człowiek. Kazan ma możliwość funkcjonowania w obu środowiskach, a więc czasem grzeje się przy ogniu wraz z ludźmi, a kiedy indziej przemierza dzikie tereny wraz z tytułową Szarą Wilczycą. Możliwość życia jako istota częściowo dzika, a częściowo oswojona, to wątpliwy przywilej. W rzeczywistości stanowi to bowiem ogromny problem dla Kazana, utrudnia mu określenie własnej przynależności. Funkcjonowanie w stanie i dzikim, i oswojonym ma wady i zalety. Kazan pod opieką ludzi otrzymuje co prawda dostęp do ciepła i pożywienia, jednak pod groźbą niesprawiedliwego traktowania i niebezpieczeństwa ze strony psów, które postrzegają go jako obcego. Co więcej, w lesie, dokąd wzywa Kazana tzw. „wilczy zew”, wraz z Wilczycą zwierzęcy bohater czuje się wolny, ale tęskni za ludźmi, zwłaszcza za tymi, którzy dali mu miłość. Kazan, jako półdziki, ma jednak przewagę zarówno nad wilkami, jak i nad psami. Siła jego szczęk pozwala mu, po wilczemu, bronić się przed atakami wrogo nastawionych psów, natomiast pełny żołądek i zregenerowany, wypoczęty organizm dają często przewagę nad wygłodniałymi wilkami skazanymi na walkę z innymi zwierzętami i siłami przyrody.

*Szara Wilczyca* Curwooda, na przykładzie Kazana, ukazuje więc, jak silnie zakorzenione mogą być w żywej istocie oba stany – dzikości i oswojenia, co prowadzi do niemożności całkowitego wyrzeczenia się jednego z nich: dzikie zwierzę nigdy nie będzie w pełni oswojone, natomiast to, które udało się oswoić choćby w niewielkim stopniu, już nigdy nie będzie równe swoim dzikim odpowiednikom. Kontakt z dziką przyrodą, tak jak kontakt z ludźmi, zawsze zostawia trwałe ślad. Jednocześnie, jak zauważa Anna Barcz (2015, s. 170), oswojenie może być traktowane jako przejaw dominacji człowieka nad zwierzęciem (badaczka, za Yi-Fu Tuanem, 1984/2007, wskazuje tu na źródłosłowy „udomowienia” i „zdominowania”). W przypadku Kazana wyraźna staje się zatem nie tylko trudność w dopasowaniu do sfery ludzkiej bądź zwierzęcej, lecz także niechęć do całkowitego poddania się człowiekowi. Bohater powieści Curwooda daje dowody sympatii względem życzliwych mu ludzi, przypomina to jednak relację „równego z równym” opartą na wzajemności.

Rundell w *Wilczerce* podejmuje zaś próbę przedstawienia stanu oswojenia jako swoistej skazy na dzikiej naturze wilka. Należy jednak mieć świadomość, że oswojenie u Curwooda wynika z kontaktu z człowiekiem, który pragnie wykorzystać właśnie dziką naturę wilka, dlatego też zależy mu na zachowaniu takich cech jak agresja czy siła (Kazan służy jako zwierzę do walk czy strażnik namiotu). U Rundell wilki zostają natomiast oswojone, aby stać się maskotkami bogatych Rosjan i stanowić dla nich pociechę. Szczenięta są więc odbierane matkom i celowo wychowywane na potulne i pocieszne, co znacznie utrudnia ich powrót do środowiska zarówno ze względu na brak umiejętności koniecznych do życia w naturze, jak i wskutek wyrządzonej im fizycznej krzywdy (przekarmienie).

Przedstawienie oswojonych wilków jako skrzywdzonych ma jednak uzasadnienie w kontekście fabuły książki. Kiedy wojska carskie palą dom Fieo i zabierają jej matkę do więzienia, dziewczynka wie, że czeka ją wyprawa do Petersburga w celu uwolnienia rodzicielki. Bohaterka, o czym dowiaduje się później, będzie też musiała zmierzyć się z polityczną niesprawiedliwością. Przykład z wilków ma brać uciśnione społeczeństwo rosyjskie, które winno stawiać opór wobec represyjnej władzy. Postawa potulna i oswojona jest w takim przypadku skazana na porażkę. Można uznać, że zadaniem Fieodory, która zajmuje się „odswajaniem” wilków, będzie też „odswajanie” społeczeństwa. Przypominając ludziom, że urodzili się po to, żeby być wolni, zagrzewa ich do walki i pośrednio zapoczątkowuje rewolucję<sup>9</sup>. Obraz dosłownego oswojenia

---

<sup>9</sup> Przy odrobinie wiedzy z zakresu historii nietrudno powiązać pewne fakty i domyślić się, że Fieodora żyje w realiach rewolucji lutowej w Rosji. Nie chcąc dopuścić się nadinterpretacji, należy na wstępie zaznaczyć, że umiejscowienie powieściowych wydarzeń w czasie upadku



wilka ma doprowadzić odbiorców do metaforycznej koncepcji oswojenia ludzi (w kontekście społeczno-kulturowym). Stąd też wynika stanowcza krytyka tego rodzaju praktyk.

Fizyczne oswojenie, polegające na przyzwyczajeniu dzikiego zwierzęcia do obecności człowieka, często wiąże się z oswojeniem w znaczeniu symbolicznym. Należy jednak pamiętać, że oba zjawiska mogą istnieć niezależnie. Niemożność fizycznego oswojenia dzikiego zwierzęcia, jakim jest wilk, najczęściej skutkuje oswojeniem symbolicznym, literackim. To ostatnie polega całkowicie na działalności człowieka i opiera się na redukcji niepożądanych cech, aby uzyskać łagodniejszą, a przez to sympatyczniejszą artystyczną reprezentację gatunku *Canis lupus*. Emilia Wieczorkowska (2014, s. 117–125) nazywa ten proces symboliczną domestykacją i w kontekście tego pojęcia odwołuje się do filmu animowanego *Zakochany wilczek* (Bell, Gluck, 2010), w którym wilczy bohaterowie zostają poddani nie tylko juwenalizacji, lecz także antropomorfizacji w celu zmniejszenia przepaści między tym, co ludzkie, a tym, co zwierzęce. W ten sposób granica na linii natura – kultura ulega zatarciu.

### Antropomorfizacja – przykład *Czerwonej baśni*

Kiedy mówimy lub piszemy o zwierzętach, mamy tendencję do antropomorfizowania, czyli nadawania tym istotom cech ludzkich lub/i przypisywania im ludzkich intencji. Wiąże się to często ze zjawiskiem symbolicznej domestykacji, o którym wspominałam wyżej. Otrzymana w tekście przez zwierzęta, w tym przypadku wilki, zdolność mowy i poruszania się w sposób dwunożny jednocześnie bardzo ułatwia przeniesienie na nie wielu innych ludzkich przywar. Według Jerzego Cieślakowskiego (1975, s. 124) antropomorfizacja pozwala dzieciom zbliżyć się do zwierząt oraz poznać je w naturalny dla siebie sposób, właśnie poprzez wspomnianą antropomorfizację lub przez naśladownictwo. Choć obecnie antropomorfizacja bywa poddawana krytyce i, jako przypisywanie intencji innej żywej istocie, może być niezwykle problematyczna oraz skutkować brakiem zrozumienia potrzeb rzeczywistych, nie jest w całości odrzucana.

---

caratu wynika z odczytania wskazówek, które autorka pozostawia, nie mówiąc jednak wprost, w którym roku mają miejsce wydarzenia opisane w utworze, a także jak brzmi imię cara, który w nim występuje (jest on po prostu „carem”). Można stwierdzić, że jest to celowy zabieg Rundell. Pisze ona o prawdziwych wydarzeniach, splatając je z fikcją, aby wprowadzić młodego czytelnika w uniwersalny świat odwiecznych prawd. Powieść jedynie „zapozyczka” pewne fakty z 1917 roku, aby móc przedstawić zjawiska ponadczasowe, takie jak walka z przeciwnościami losu oraz z trudnymi warunkami życia, walka o wolność czy spełnianie marzeń.

Antropomorfizacja pełni w literaturze wiele funkcji, stanowi m.in. środek wyrazu artystycznego. Nowsze badania na gruncie *animal studies* wskazują zaś, że zjawisko to może stanowić próbę lepszego zrozumienia cech, zachowań i gestów zwierząt. Trudność w przyjęciu całkowicie zwierzęcej perspektywy nie musi bowiem oznaczać, że antropomorfizowanie jest „poszukiwaniem w zwierzęciu człowieczeństwa” (Kwapisz-Osadnik, 2011, s. 35), a raczej może być wykorzystaniem człowieka jako modelu do zrozumienia zwierzęcego zachowania; antropomorfizacja nie jest w tym przypadku równoznaczna z antropocentryzmem. Warto przywołać tu stanowisko Marca Bekoffa (2013), referowane przez Barcz (2015): „[...] antropomorfizm nie unieważnia zwierzęcego punktu widzenia, a daje dostęp do emocji i zachowania zwierząt” (s. 176).

Godna przybliżenia w tym kontekście jest nowa, wydana w 2020 roku książka *Czerwona baśń* Wiktorii Korzeniewskiej. Warto zwrócić uwagę, że fabuła tego utworu, jak w *Wilczyce* Rundell, skupia się na dziewczynce, która niczym baśniowy Kapturek nosi czerwoną pelerynę. Na imię ma Gretel, tak samo jak Małgosia w niemieckiej wersji innej baśni, tym razem o Jasiu i Małgosi (niem. *Hänsel und Gretel*). Bohaterka *Czerwonej baśni*, jak nakazuje zwyczaj, wyrusza do lasu, gdzie czekać ma na nią tajemnicza postać, określana jako „Ta”. Niezwykła reinterpretacja znanych baśni, spleciona z motywami słowiańskimi, tworzy wyjątkową opowieść. W związku z tym, że książka pod względem fabularnym jest dosyć drastyczna i daleko jej do złagodzonych wersji tradycyjnej narracji, niezaprzeczalnie oddziałuje ona na wyobraźnię czytelnika, wzbudzając przerażenie, lęk, a nawet fascynację. Innowacyjne podejście do ukazania znanych historii poprzez zaskakująco zaprezentowane wydarzenia (ujawnienie przeszłości Tej, która odpowiada postaci Baby Jagi, czy specyficzna relacja wilka i Gretel) powoduje, że hipotetyczna publiczność czytelnicza może zadawać sobie pytanie o słuszność powszechnych opinii na temat poszczególnych bohaterów literackich. Propozycja Korzeniewskiej jest niezwykle symboliczna pod względem treściowym i dzięki temu daje ogromne pole do własnej analizy poszczególnych postaci i relacji między nimi. *Czerwona baśń* wykorzystuje motywy znane z wersji Grimmów (czerwona peleryna, Kapturek zbaczający ze ścieżki, wędrowka przez las do babci), historia jest jednak przedstawiona zgoła inaczej.

W *Czerwonej baśni* pojawia się wilk, którego kreacja stanowi znakomity przykład zarówno antropomorfizacji, jak i polemiki z dotychczasowym wzorcem wilka baśniowego (znanym z *Czerwonego Kapturka* oraz *O wilku i siedmiu koźlątkach*). Jako że dobro i zło, w przeciwieństwie do tego, jak ukazują je moralizatorskie bajki i baśnie, w powieści Korzeniewskiej zostają przedstawione nie jako dwubiegunowe aksjologicznie, a raczej jako niejednoznaczne

i pozostawione do interpretacji czytelnika, również wilk okazuje się postacią wielowymiarową. Jest bardziej pomocnikiem głównej bohaterki aniżeli antagonistą. Widocznie antropomorfizowany, gdyż poruszający się na dwóch łapach, charakteryzujący się zdolnością mowy i ubrany w koszulę, posiada on mądrość godną starca, którą dzieli się z bohaterką, kiedy ta kilkakrotnie spotyka go na swojej drodze. Z głównego antagonisty-drapieżnika awansuje na godnego szacunku prastarego boga – Kościeja Nieśmiertelnego. Co więcej, wydaje się bardziej dystygowany oraz opanowany niż w klasycznych wersjach baśni, np. Grimmowskich, w których wilk nie tylko budzi grozę, lecz także jawi się jako mało inteligentny. Wilk w *Czerwonej baśni* to także przeciwieństwo znanego już z literatury wizerunku wilka jako obżartucha czy kłamczucha (*O wilku i siedmiu kozłatkach*, *Trzy małe świnki*) dającego się łatwo oszukać, a jeszcze łatwiej – wyprowadzić z równowagi. Ujawnia to, iż kulturowy (a jednocześnie stereotypowy) *Canis lupus* został w klasycznych narracjach „skrzywdzony” na dwa sposoby: ukazywany bywał jako, po pierwsze, symbol zła, a po drugie – jako stworzenie gapowate, w dodatku próżne.

Według Anny Nosek (2019, s. 53) wilk stopniowo, w miarę pojawiania się nowych interpretacji baśni (i nowych tekstów literackich w ogóle), zyskuje pozytywną aksjologię. Jego kulturową „wędrówkę” badaczka określiła jako drogę „od degradacji do afirmacji” (s. 56) – *Wilczyca* i *Czerwona baśń* to przykłady utworów, które potwierdzają tę tezę.

## Zakończenie

Próba opisu rzeczywistości językiem świata przyrody skłania nas do przypisywania zwierzętom, a więc istotom nam najbliższym, cech, które tylko po części wynikają z ich natury, w większej zaś części są naszą interpretacją, dokonaną przez pryzmat tego, jacy jesteśmy jako ludzie. Kształt kulturowej wizji gatunku *Canis lupus* pozwala na obsadzenie wilka w roli przewodnika dziecięcego bohatera literackiego, stojącego u progu dorosłości. Analizowane teksty ujawniają, że cechy (współcześnie) kulturowo utożsamiane z wilkiem, jak odwaga i wolność, jednocześnie stanowią ogromną wartość – nie tylko dla ludzi jako jednostek, lecz także dla społeczeństw. Dopóki wilk będzie się kojarzył właśnie z tymi właściwościami, dopóty jego reputacja nie ucierpi, a dawniejsze, stereotypowe zarzuty mają szansę zostać kulturowo wyparte.

Niniejszy artykuł stanowił próbę wyjścia poza perspektywę antropocentryczną w celu analizy przekształceń, którym poddawany jest wilk w wybranych dziełach literatury dziecięcej i młodzieżowej. Utwory, które zostały

przywołane jako egzemplifikacje, pozwalają ustalić specyfikę literackich reprezentacji gatunku *Canis lupus*, zasadzającą się na koncepcie, że w powieściach dziecięcych i młodzieżowych, inaczej niż np. w baśniach tradycyjnych, stanowi on doskonale ogniwo łączące bohatera (a zarazem utożsamiającego się z nim czytelnika) ze światem, w który ma wkroczyć taka postać (i w który wkracza czytelnik dzięki lekturze). Omówione dzieła dowodzą też, że choć oczywiście recepcja *Canis lupus* zmienia się w zależności od miejsca i czasu, zmieniamy się przede wszystkim my jako twórcy i odbiorcy kultury.

## Bibliografia

- Barcz, A. (2015). Relacja człowieka i zwierzęcia w noweli *Wilki, psy i ludzie* Dygasińskiego. W: E. Łoch, A. Trześniewska, D. Piechota (red.), *Emancypacja zwierząt?* (s. 165–177). LTN.
- Baluch, A. (1993). *Archetypy literatury dziecięcej*. Wałław Bagiński i Synowie.
- Bekoff, M. (2013). Animal consciousness and science matter: Anthropomorphism is not anti-science. *Relations: Beyond Anthropocentrism*, 1(1), 61–68. <https://doi.org/10.7358/rela-2013-001-beko>.
- Bell, A., Gluck, B. (reż.). (2010). *Alpha and Omega* [Zakochany wilczek] [film]. Crest Animation Productions, Lionsgate Films.
- Bright, R., Field, J. (2019). *Wilki, który się zgubił* (B. Supeł, tłum.). Zielona Sowa. (wyd. oryg. 2018).
- Brzechwa, J. (2014). *Zoo*. Skrzat. (wyd. oryg. 1938).
- Cieślakowski, J. (1975). *Literatura i podkultura dziecięca*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Curwood, J. O. (1961). *Szara Wilczyca* (J. Marlicz, tłum.). Iskry. (wyd. oryg. 1914).
- Dziki. (b.d.). *Słownik sjp.pl*. Pobrane 21 grudnia 2020 z: <https://sjp.pl/dziki>.
- Grimm, W., Grimm, J. (2010a). Czerwony Kapturek. W: *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 1, s. 147–151). Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Grimm, W., Grimm, J. (2010b). O wilku i siedmiu kozłatkach. W: *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 1, s. 25–37). Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Jans, N. (2016). *Wilki zwany Romeo* (A. Pluszka, tłum.). Marginesy. (wyd. oryg. 2014).
- Katherine Rundell. (b.d.). *Poradnia K*. Pobrane 21 grudnia 2020 z: <https://sklep.poradniak.pl/blog/autorzy/katherine-rundell>.
- Kipling, R. (2005). *Księga dżungli* (A. Dziarmaga, tłum.). Arkady. (wyd. oryg. 1894).
- Korzeniewska, W. (2020). *Czerwona baśń*. Aniversum.

- Kwapisz-Osadnik, K. (2012). „Jak pies z kotem”, czyli o stereotypach w języku. W: J. Kurek, K. Maliszewski (red.), *Zwierzęta i ludzie* (s. 31–39). MDK Batory.
- London, J. (2006). *Biały Kieł* (M. Golewska-Stafiej, tłum.). Rytm, Waza. (wyd. oryg. 1906).
- Mikołuszko, W. (2016, 26 kwietnia). *Biologia baśni. Czerwony Kapturek traci niewinność*. *Wyborcza.pl*. Pobrane 21 grudnia 2020 z: <https://wyborcza.pl/1,145452,19974647,biologia-basni-czerwony-kapturek-traci-niewinnosc.html>.
- Mittermeier, R. A., Mittermeier, C. G., Brooks, T. M., Pilgrim, J. D., Konstant, W. R., da Fonseca, G. A. B., Kormos, C. (2003). Wilderness and biodiversity conservation. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 100(18), 10309–10313. <https://doi.org/10.1073/pnas.1732458100>.
- Nikodem, M. (2014). Tańczący z wilkami, biegnąca z wilkami. Próba Ricoeurowskiej analizy symbolu wilka. W: D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wieczorkowska (red.), K. Jaglarz (współpr. red.), *Wilki i ludzie. Małe kompendium wilkologii* (s. 271–286). Grupa Kulturalna.
- Nosek, A. (2019). Przemiany symboliki wilka w literaturze dziecięcej. *Ars Inter Culturas*, 8, 53–66. <https://doi.org/10.34858/AIC.8.2019.003>.
- Nowak, S., Mysłajek, R. (2019). *Po sąsiedzku z wilkami*. Stowarzyszenie dla Natury „Wilk”.
- Oswoić. (b.d.). *Słownik sjp.pl*. Pobrane 21 grudnia 2020 z: <https://sjp.pl/oswoic>.
- Parry, R. (2019). *A wolf called Wander*. Greenwillow Books.
- Piechota, D. (2018). *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne*. WN Katedra.
- Rąbkowska, E. (2016). „Śmieciowe” zwierzęta (*trash animals*) i „dzieci śmieci”. Relacje dziecka i zwierzęcia w literaturze dla dzieci i młodzieży. W: A. Mik, P. Pokora, M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 31–51). Wydawnictwo SBP.
- Rąbkowska, E. (2017). Dzieci, zwierzęta i wielka zabawa. Przekształcenia wątków zwierzęcego folkloru w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży w perspektywie kulturowych studiów nad zwierzętami (*cultural animal studies*). *Polonistyka. Innowacje*, 5, 85–99. <https://doi.org/10.14746/pi.2017.1.5.8>.
- Rundell, K. (2019). *Wilczyca* (P. Braiter, tłum.). Poradnia K. (wyd. oryg. 2015).
- Sieroń, A. (2005). Wilk i wilkołak w kulturze. *Anthropos?*, 4–5. Pobrane 21 grudnia 2020 z: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstB5.htm>.
- Skowera, M. (2016). Literackie spotkania istot podporządkowanych. Studium przypadku: *Miasteczko Ostatnich Westchnień* Grzegorza Gortata. W: A. Mik, P. Pokora, M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 53–74). Wydawnictwo SBP.
- Slany, K. (2016a). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. WN UP.

- Slany, K. (2016b). *Orbis exterior* w baśni magicznej i jego symbolika w *Oblubienicy Tygrysa i Towarzystwie wilków* Angeli Carter. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 269–286). Wydawnictwo SBP.
- Tuan, Y.-F. (2007). Animal pets: Cruelty and affection. W: L. Kalof, A. Fitzgerald (red.), *The animal reader: The essential classic and contemporary writings* (s. 141–153). Berg. (wyd. oryg. 1984).
- Wagener, G. (2007). *Wilczek* (M. Wróbel-Lutz, tłum.). Tatarak. (wyd. oryg. 1993).
- Wieczorkowska, E. (2014). *Canis lupus* w siódmach popkultury. W: D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wieczorkowska (red.), K. Jaglarz (współpr. red.), *Wilki i ludzie. Małe kompendium wilkologii* (s. 115–132). Grupa Kulturalna.



## Into the Wild Childhood: A Study of Wildness in Three 21<sup>st</sup>-Century Picturebooks<sup>1</sup>

### Abstract:

While the majority of the ‘wild’ children’s literature presents male human characters, in the 21<sup>st</sup> century, there is an increasing tendency to publish texts showing a different kind of wildness. In this article, the author analyses three picturebooks published in the 21<sup>st</sup> century that feature protagonists other than male and/or human: a wild girl (*Wild* by Emily Hughes, 2012), a pet dog (*Such a Good Boy* by Marianna Coppo, 2020), and a wild tiger (*Mr Tiger Goes Wild* by Peter Brown, 2013). She investigates to what extent (if any) non-male and/or non-human wildness in these works differs from the most popular one in children’s literature. The author analyses the concept of wildness in the context of a famous children’s picturebook featuring a wild protagonist, *Where the Wild Things Are* by Maurice Sendak (1963), and other cultural texts using this motif.

### Key words:

animals, boys, children’s literature, gender, girls, Emily Hughes, Marianna Coppo, Maurice Sendak, *Mr Tiger Goes Wild*, Peter Brown, picturebooks, *Such a Good Boy*, *Where the Wild Things Are*, *Wild*, wildness

\* Anna Mik – MA, works as an assistant in the project *Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children’s and Young Adults’ Culture in Response to Regional and Global Challenges* led by Professor Katarzyna Marciniak at the Faculty of “Artes Liberales” at the University of Warsaw (Poland). Contact: [anna.m.mik@gmail.com](mailto:anna.m.mik@gmail.com).

<sup>1</sup> The research results presented in this paper have been obtained within the project *Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children’s and Young Adults’ Culture in Response to Regional and Global Challenges* led by Prof. Katarzyna Marciniak at the Faculty of “Artes Liberales,” University of Warsaw, with funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 Research and Innovation Programme – ERC Consolidator Grant (Grant Agreement No 681202).



## W stronę dzikiego dzieciństwa. Studium dzikości w trzech XXI-wiecznych książkach obrazkowych

### Abstrakt:

Podczas gdy większość „dzikiej” literatury dziecięcej przedstawia męskie postacie ludzkie, w XXI wieku wzrasta tendencja do publikowania tekstów ukazujących inny rodzaj dzikości. W niniejszym artykule autorka analizuje trzy książki obrazkowe wydane w XXI wieku, w których bohaterowie nie są mężczyznanami i/lub ludźmi. Są nimi: dzika dziewczynka (*Dzika* Emily Hughes, 2012), piesek salonowy (*Such a Good Boy* [Jaki dobry piesek] Marianny Coppo, 2020) oraz dziki tygrys (*Mr Tiger Goes Wild* [Pan Tygrys dziczeje] Petera Browna, 2013). Autorka bada, w jakim stopniu (jeśli w ogóle) nie-męska i/lub nie-ludzka dzikość w tych tekstach różni się od tej najpopularniejszej w literaturze dziecięcej. Analizuje pojęcie dzikości w kontekście słynnej książki obrazkowej dla dzieci z dzikim bohaterem, *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* Maurice’a Sendaka (1963), oraz innych tekstów kultury wykorzystujących ten motyw.

### Słowa kluczowe:

zwierzęta, chłopcy, literatura dziecięca, gender, dziewczęta, Emily Hughes, Marianna Coppo, Maurice Sendak, *Mr Tiger Goes Wild*, Peter Brown, książki obrazkowe, *Such a Good Boy*, *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*, *Dzika*, dzikość

## Introduction

**T**he founding myth of Rome features three truly wild characters: two baby boys and a she-wolf. The animal found Romulus and Remus in the river Tiber, fed them with her milk, and cleaned them from dirt. As Dionysius of Halicarnassus (ca. 1<sup>st</sup> c. B.C.E./2014) writes: “When these [shepherds] also drew near and saw the wolf caring for the babes as if they had been her young and the babes clinging to her as to their mother, they thought they were beholding a supernatural sight and advanced in a body, shouting to terrify creature” (pp. 6–7). In the myth, human children were taken care of by a wild animal even though adults were intimidated by the beast. What is more, due to such a wild upbringing, the boys gained strength and were further recognised as divine beings (sons of Mars, the god of war). One interpretation also might be that they were considered divine beings because of the presence of a powerful animal (it should be mentioned that wolves were often associated with Mars; Raaflaub, 2010, p. 143). Later on, the boys did not struggle with human language and were taken care of by a human couple relatively quickly.

Nonetheless, in due course, Romulus and Remus became one of the most popular wild children in the history of (not only) European culture, followed



by many examples of such boys and girls in the next epochs. The three (the twins and the she-wolf) constitute the ‘immortal’ cultural image, serving as an allegory of wildness to this day. Ultimately, it might make one wonder – is wildness a universal concept? Is the she-wolf wild in the same way the boys are? Moreover, how does this image relate to the idea of childhood?

As Greek and Roman mythology shows us, the wild has been part of childhood since the antiquity. This case is one of many representations of wild boys in the classical mythology. In the ancient texts, we encounter a fair amount of babies of the male gender who were raised by animals, far from human settlements – such as Zeus, nursed by the goat Amaltheia (March, 2014, p. 43), and Paris, the Trojan prince, fed by a she-bear (Smith, 1858, p. 523). Wild origins of future gods and heroes seem to be valued positively as this phase of childhood was supposed to be necessary and even sacred. It is worth stressing that in most cases it were *female* animals saving *male* humans (with the exceptions of stories featuring shepherds taking care of abandoned princes and heroes, e.g. Oedipus). What is more, there are many examples from other mythologies in which children raised by animals appear, to mention an Assyrian myth about a royal baby saved by doves (Moore, 2019). Animal upbringing is not only seen in cases of mythological stories. Throughout the history of the European culture, many wild boys found their way to the popular discourse (Raby, 1997, p. 178): Kaspar Hauser, Peter the Wild Boy, Victor of Aveyron, etc. (grippingly, wild girls were not as popular<sup>2</sup>). In each case, to a certain extent, the idea of the ‘wild boy,’ with his misbehaviour, dirty clothes, unusual ways of communication, opposed the concept of the ‘civilised child’.<sup>3</sup>

In numerous studies, researchers focused on wild children from the historical perspective (Benzaquén, 2006; Newton, 2002) or concentrated on the wildness of boys in particular (Kidd, 2004). I would like to suggest a different approach to this topic, already practised in the studies I refer to in this analysis. The main questions would be: Is the wild stimulated by such categories as humanity and gender? How are these three concepts related?<sup>4</sup> Therefore, in the

---

<sup>2</sup> There were numerous examples of wild girls as well, e.g. Marina Chapman or Marie-Ange-lique Memmie Le Blanc; however, they were not as popular as boys and, unlike them, their representations do not appear in the mainstream culture as frequently.

<sup>3</sup> The whole idea of wild children was also imagined as a specific label made by those who rule the discourse – the adults, which exposes the fact that this notion is inextricably linked with the issue of power relations between the two groups of people. I only mention it here as a context; for more on this topic, see the book by Joseph Zornado (2001).

<sup>4</sup> The books analysed in this article can be discussed also as showing the characters’ wildness to metaphorically refer to such issues as experiencing the Otherness, the need for

article, I propose a comparative close reading of three 21<sup>st</sup>-century children's picturebooks featuring wild characters other than a male human child. Firstly, I will attempt to define the boys' wildness in the context of Maurice Sendak's (1963/2000) *Where the Wild Things Are* – one of the most popular picturebooks of all time, presenting the 'wolf-boy' Max. Then, in the course of the primary analysis, I will study the following picturebooks: *Wild* by Emily Hughes (2012), *Such a Good Boy* by Marianna Coppo (2020), and *Mr Tiger Goes Wild* by Peter Brown (2013), attempting to present three perspectives of wildness: the female, the pet, and the wild animal,<sup>5</sup> contrasted with the expectations towards the very concept of being wild. By pointing out the features of these picturebooks' main characters, I will attempt to show how their wildness is presented regarding the dominant male wildness (that can be considered toxic or 'healing'; Richardson & Robinson, 2020, pp. 113–114) and what might be hidden behind the depictions of the four 'misbehaving' creatures.

## Wild Children's Literature

Wild children, as a figure, were already accurately recognised by various scholars (Candland, 1993; Douthwaite, 2002; Landau, 1998; Newton, 2002) who engaged with the discussion on the very concept of the child and its ferocity. Expectedly, the wild child's figure also applies to children's literature (especially created in the West by White people<sup>6</sup>) with multiple yet predominantly male human examples. In many works, wildness as such is somehow tamed by the narratives' showing the disadvantages of a wild life and advantages of cultivating a civilised one. In this context, the most classic work would be *The*

---

belonging and love, and challenges of meeting the cultural norms. Nonetheless, in my reading, I choose a different path of interpreting them.

<sup>5</sup> The concept of girlhood/femininity in children's literature was researched in the context of (inter alia) race, ecocriticism, and queer, in a study by Roberta Seelinger Trites (2018). Pethood studies, children studies, and animals studies, as tools to analyse children's books, were presented in a collective monograph edited by Anna Feuerstein and Carmen Nolte-Odhiambo (2017). Non-human animality, studied in the context of children's literature and posthumanism, was also researched by Zoe Jaques (2015). I do not use these concepts and methodologies directly, nonetheless, I am referring to them here as contexts for my reflections.

<sup>6</sup> Literature depicting 'savage' children was, in general, formatted on the basis of white supremacy during the colonial times, which was an effect of imperial politics and racial prejudices. The 'wild' could have been anything that was strange to White people, perceived by them as 'monstrous' or 'alien,' including non-White people (Fredrickson, 1981, pp. 12–13). In children's literature, it is visible, for example, in Kipling's (1894) *The Jungle Book*.

*Jungle Book* by Rudyard Kipling (1894). Mowgli, the wild boy, raised by wolves and other animals of the Indian rainforest, ultimately returns to humans and learns their ways of living. In this respect, his story inspired later authors to create their narratives featuring wild boys, establishing *The Jungle Book* as a classic text. The animation of the same title (Reitherman, 1967), produced by Walt Disney Productions (it was also the last film supervised by Walt Disney himself; Smith, 2015, p. 395) and inspired by Kipling's stories,<sup>7</sup> was an enormous success. It resulted in subsequent productions related to this animation, including sequels, spin-offs, musical versions, and a recent live-action film produced by Walt Disney Studios (Favreau, 2016). Children's literature features many rewritings of *The Jungle Book* as well.<sup>8</sup> Stories related to Kipling's work present not only the bond between an animal and a child but also their wildness, common to both.

Kerry Mallan (2018, pp. 227–228), researching the theme, highlights that various texts she analyses<sup>9</sup> predominantly feature male protagonists, which evokes the need to take a look at characters other than males and other than humans. She argues that children, following the popular view of Sigmund Freud, as well as that of many popular culture texts, are strongly linked to the notion of 'wildness.' What is more, she points out that children's literature is often "associated with the primitive or uncivilised [...]. In this way the child and children's literature become interchangeable with the 'feral' as both stand in opposition to the adult and the civilised" (p. 225). In the analysis, I use the term 'wild' (appropriately: girls, boys, dogs, etc.), not 'feral,' after Adriana S. Benzaquén (2006), who writes:

Wild children are often referred to as 'feral children.' The term has a history: it derives from Linnaeus's '*Homo ferus*,' popularised by anthropologist Robert

---

<sup>7</sup> Amy M. Davis (2013, p. 37) explains that Disney encouraged his crew to interpret the story as they please, hence the author credit for the story goes to four other writers besides Kipling.

<sup>8</sup> One of them would be Neil Gaiman's (2008) *The Graveyard Book*, where a boy called Nobody is raised by ghosts and other monsters in the 'wilderness' of the titled graveyard. There are also two interesting examples coming from Polish children's literature: *Miasteczko Ostatnich Westchnień* [The Town of Last Sighs] by Grzegorz Gortat (2014), and *Strachopolis* [Monsteropolis] by Dorota Wieczorek (2015). These books, according to Maciej Skowera (2018a, 2018b), were clearly inspired by Kipling's story, as in both the main characters, boys around the age of 10, are raised by non-human animals (or – their spirits) and monstrous creatures, and both are ultimately introduced to the human world.

<sup>9</sup> *The Savage* by David Almond (2008), *The Wild Boy* by Mordecai Gerstein (1998), and *I Was a Rat!* by Philip Pullman (1999).

Zingg in English as ‘feral man,’ and later associated exclusively or especially with children. (In some of the recent literature, the purportedly more neutral and inclusive ‘isolated children’ appears as a substitute for ‘feral.’) I prefer ‘wild children’: the notion of ‘feral child’ conveys an aspiration to a particular type of objectivity and scientificity. Moreover, it conveys the acceptance of a set of assumptions about the proper way to produce knowledge about people, from which I want to distance myself. This aspiration and these assumptions are part of what I set out to investigate (p. 17).

Benzaquén underlines that the concept of the ‘feral child’ opposes that of the ‘normal child’ (pp. 17–18). Similar opposition will be used in this article, as I frequently point out the contrast between nature and civilisation present in the analysed texts. However, what I would also like to highlight is that the boundaries between nature and culture, wildness and civilisation (but also of childhood and adulthood, not discussed here in detail), are blurred.

In the analysed works, what is wild is not necessarily abnormal or, at least, is not negatively perceived. I will focus on the following characteristics of and/or assumptions about the depictions of wild creatures in literature:

- Wild creatures live in forests or other natural habitats, outside of human settlements;
- They are raised by wild animals that take the roles of parents;
- Due to their wild upbringing, they do not speak human language, which would be one of the essential features of the civilised child;
- By extension, it is natural for children, in general, to acquire non-human animal behaviour: they howl, bark, bite, hunt, etc.
- In general, they are strongly associated with nature; opposing culture in almost every aspect as its representatives.

Even though not all elements listed above may occur in the stories, the absence of a particular feature might point to the alternations in the contemporary perception of wildness. Bearing all of this in mind, I will now move to the analysis of the aforementioned picturebooks. Thanks to the “sophisticated textual interplay” (Johnston, 2011, p. 86) they offer, I will *read* (pp. 88–89; Reynolds, 2011, p. 57) equally important texts and images in which the wild is coded (Johnston, 2011, p. 86). I have chosen the listed works because, in my view, they present a variety of approaches to wildness in 21<sup>st</sup>-century picturebooks directed at the youngest readers. By emphasising what really stands behind the figure of the (non-male and/or non-human) Other, hopefully, I will highlight the importance of such characters in children’s literature.

## Wild Creatures in Picturebooks: The Boy, the Girl, the Dog, the Tiger

### *Where the Wild Things Are* by Maurice Sendak (1963)

Maurice Sendak's (1963/2000) *Where the Wild Things Are* is probably one of the most famous children's books on boys' wildness. Here, the wild is represented by the child's rebellious attitude and animality which contrast with the domestic environment. From the first pages of the picturebook, the main character, a boy named Max, wears a wolf suit (we see him in the costume from the beginning of the story on the illustrations, p. [3]) and makes "mischief of one kind and another" (p. [2]). At the very beginning:

[...] his mother called him "WILD THING!"  
and Max said "I'LL EAT YOU UP!"  
so he was sent to bed without eating anything (p. [6]).

It is an instant definition of the boy's wildness, built upon three elements: *the animality* (as animals culturally were and sometimes still are equalled with evil; Alaimo, 2010; Jacques, 2015; Soper, 1995) – he dresses up as a wolf and imitates this animal; *the misbehaviour* – he opposes the rules of being a well-reared child; and *the hunger* – he claims he will eat his mother (yet, ultimately, the boy is sent to his room without dinner). These three components are not only the foundation of Max's wildness, but they became the archetypal features of the wild child in later texts (including the works analysed in this article).

Max's wildness, constructed on those aspects, initiates the growth of a forest inside the house (we see how the forest overtakes the space of Max's room on the illustrations; Sendak, 1963/2000, p. [9], [11]). The wild takes over the civilised by dominating not only space but also time, which now seems to stand still. Moreover, the bedroom 'opens' – the walls and floor disappear – and now Max can travel on his boat over the sea (pp. [14–15]). The motif of travel itself matches the concept of wildness – Katarzyna Slany (2016) claims that Max's travel is a classic representation of the child's escape from home which restricts their potential (p. 242). What is more, according to Kenneth B. Kidd (2004), during the second half of the 20<sup>th</sup> century, the cult of domesticity was spreading among both women and men (p. 156). Following such an observation, two aspects of male wildness are exposed. On the one hand, in Max's departure, Kidd sees the absence of a father, which opens the interpretation for the boy's wildness which would stand for rebellion against a missing parent (p. 156). On the other hand, male wildness might be associated with other characteristics than those traditionally assigned to men (toxic masculinity, hypermasculinity,

hegemonic masculinity, etc.; De Dauw, Connell, 2020, pp. 3–5), as their natural environment is not the wilderness anymore, but a loving home.

Max lands on an island inhabited by the Wild Things. They do not resemble any particular creatures nor animals. Instead, they present themselves as monstrous hybrids, imagined by the boy (the suggestion for that is illustrated on page [5] in the book by Sendak, 1963/2000, where we see the picture of a Wild Thing drawn by Max and pinned to the wall). Immediately, the reader might observe that the wildness of the creatures does not differ from the boy's as much: they are all loud and somewhat aggressive towards one another. Some other features of the Wild Things are highlighted: roaring, teeth-gnashing, eye-rolling, and showing the claws (pp. [18–19]). Their wildness is, therefore, more of a monstrous kind than Max's, as if the child only *imitated* the behaviour of truly wild creatures. Ultimately, Max only wears a costume of a wild animal; he does not have sharp teeth, no claws, nor horns. His 'uncivilised' behaviour mostly defines his wildness.<sup>10</sup>

From the very beginning, Max attempts to dominate the group by commanding: "BE STILL!" (Sendak, 1963/2000, p. [20]) and overpowers the monsters. From now on, the Wild Things "called him the most wild thing of all and made him king of all wild things" (pp. [21–22]), and became friends with the boy. On the next pages, we observe they spend time together on wild activities (climbing the trees, howling to the moon). However, eventually, Max feels lonely and wants "to be where someone loved him best of all" (p. [30]) – 'wild love' is not sufficient for the boy. Presumably, he misses his mother and favours her presence to the Wild Things that do not provide him love and warmth, or maybe most importantly – *food*. Max's wildness, established earlier and based on animality, misbehaviour, and hunger, is fulfilled only in two first parts while being with the Wild Things. The hunger stays unsatisfied, and for his wildness to be fulfilled, Max has to go back home.

This need to satisfy the hunger is vividly expressed in the following lines: "Then all around from far away across the world he smelled good things to eat so he gave up being king of where the wild things are" (Sendak, 1963/2000, p. [31]) and "[...] his supper [was] waiting for him and it was still hot" (p. [36], [38]). The food provided by his mother is a reward for taming (colonising) his wildness, the food also provides him a place in the family's hierarchy and stands for the end of the process of civilisation (AbdelRahim, 2015, p. 89). In the last picture, we see that Max starts to take off his wolf costume as he rejects the

---

<sup>10</sup> In the film adaptation (Jonze, 2009), and the novel version (Eggers, 2009), the psychological aspects and some parts of the picturebooks are developed.



wildness or passes this stage of his development (Sendak, 1963/2000, p. [37]). Up to this point, being a wolf, imitating its behaviour, and even *becoming the animal* defined the boy's wildness, which can be read in the light of Sigmund Freud's psychoanalytical theories: as Kidd (2011, pp. 224–225) suggests, it could be a realisation of The Wolf Man figure. Nonetheless, even though Sendak's stories could be read as a 'bad boys' metaphor, Kidd leans towards a theory as if *Where the Wild Things Are* was more of a queer story than a picturebook presenting traditional gender roles (pp. 225–226), which puts the 'boy wildness' in yet another perspective, or even questions the construct of boyhood itself.<sup>11</sup>

The child goes back to the world of culture (his room) where there is no sign of the forest anymore. The wildness, represented by the Wild Things, is not favoured to the warmth of home and motherly love. It is shown as an essential and needed part of childhood (or only its episode, a temporary state); however, after the wild is expressed and experienced, it is then time to go back to the state of culture. As Kidd (2004) points out, the book "makes inner wildness utterly safe" (p. 156), regarding boys' queerness particularly. Would it be the case of girls' wildness as well?

### *Wild by Emily Hughes (2012)*

The answer to this question is to be found in a much later story, as it would seem before the 21<sup>st</sup> century, the topic of girls' wildness was not very popular among the writers for children. Although there indeed were misbehaving or wild girls also in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries,<sup>12</sup> none of them was as wild as the main character of *Wild*, a picturebook by Emily Hughes (2012). The wildness is a baseline for the story of a little girl living in the forest, among animals (this time – those existing, like a bear, a fox, etc.). As we read at the beginning: "No one remembered how she came to the woods, but all knew it was right.

---

<sup>11</sup> Another contexts for *Where the Wild Things Are* are postcolonial studies. As John Clement Ball (1997) writes, "[...] Sendak presents his readers with a time-honoured narrative of empowerment. Yet while he draws on attitudes and structures associated with discredited modes of colonialist and racist thinking, it would be wrong to accuse *Where the Wild Things Are* of being nefariously colonialist or racist book" (p. 177). Max can be seen as a White conqueror subjugating a foreign nation. Nevertheless, it is worth remembering that this is primarily a story about the nature of childhood (which does not exclude postcolonial interpretation but rather complements it).

<sup>12</sup> With a little robber girl from *The Snow Queen* by Hans Christian Andersen (1844/2005), the not always well-mannered protagonist from *Anne of Green Gables* by Lucy Maud Montgomery (1908), Pippi Longstocking or Ronia, created by Astrid Lindgren (1945/1988, 1981/1985).

The whole forest took her as their own” (p. [2]). There is no starting point of the story that would take place at a home or a city – just like Romulus and Remus, the girl belonged to the wild since she was a baby. The motif of an infant left in the woods and raised by animals also brings back Kipling’s *The Jungle Book* to one’s mind. Unlike in Sendak’s story, the girl knows the wild before the civilised. Unlike in all the stories mentioned above, she does not have a name. Moreover, unlike most of the textual wild boys, she is completely naked. Even though her breasts and lady parts are covered (by hair, leaves, etc.), she contrasts with Max (whose costume not only covers the boy but also transforms him into a wolf). The girl’s wildness is authentic, prime, naked.

The connection to the wild animals has been instantly established: “Bird taught her how to speak. Bear taught her how to eat. Fox taught her how to play. And she understood, and was happy” (Hughes, 2012, pp. [5–10]). The education and upbringing of the child, usually provided by human parents within the cultural structures, here is realised by animals and nature. None of the pictures accompanying the text shows the girl anxious or scared – she always has a smile on her face and feels comfortable. Again, the girl’s wildness is built upon different features than Max’s, even if they stay in close relation: on the ability to speak, to hunt, and to interact with others. Max howled with the Wild Things and positively interacted with them, however, as it was already established – his hunger was not satisfied in the wild. In Hughes’s story, the girl also fulfils this basic need, which establishes her place among wild creatures.

The girl’s happy life in the woods is interrupted when two people find her, sitting alone on the ground. Their faces express concern (Hughes, 2012, p. [12]), but also fear – we read that: “They found her strange...” (p. [14]). The girl does not look happy sitting in the car next to her questionable saviours – “she found them strange too” (p. [15]). The child ends up in the room with two different people examining her – on the illustration, we can read from the newspaper headline: “Famed Psychiatrist Takes in Feral Child” (p. [16]). Expectedly, the wild girl is perceived by people of culture as a curiosity, and that seems to irritate the child. On the next pages, she is already in a dress and shoes; her hair is combed, the famed psychiatrist takes notes. She does not look scared – just angry and impatient, waiting for the mockery to be over (p. [16]). “They did everything wrong!” (p. [16]), the text says. “They spoke wrong” (p. [18]) – she only could say: “Kraw” (p. [19]). “They are wrong” (p. [21]) – she devoured the steak straight from the plate (p. [20]). “They played wrong” (p. [23]) – she enjoyed ripping all the pretty toys apart and make a big mess (p. [22]). The ‘mistakes’ listed in the text are accompanied by the illustrations, showing the exemplification of the wild girl’s behaviour, wrong according to the civilised ones, and right



– according to the rules of wildness. The inversion of the narrative perspective shows the relativity of norms adopted by adults and misevaluation of the ‘civilised’ behavior. The following line says: “And she did not understand, and she was not happy” (p. [25]). Next, there is the first illustration where we see the girl scared, hiding under her bed (p. [24]).

The (mis)understanding between the wild girl and the people of culture is the book’s central issue – just as it was, to a certain extent, in *Where the Wild Things Are*. However, the solution is entirely different. “Enough was enough!” (Hughes, 2012, p. [26]), the text says when the girl decides to return to the wild. She destroys the house she was kept in: illustrations show the furniture is broken, curtains – ripped, and windows – shuttered (pp. [26–27]). Unlike the appearance of the girl in the woods, her escape is quite spectacular: “Everyone remembered how she left, and all knew it was right” (pp. [30–31]). Also, unlike in Sendak’s story, the rebellious moment comes later in the narrative, and the escape to the wild is final. For the girl, there is no warm supper waiting for her in her bedroom, no parents to be missed – she does not need a human family. Instead, animals are waiting for her in the woods, not a house. What is more, unlike Max, the wild girl does not only dress up as an animal – she is one, in the sense of animalistic femininity. Reunited with her family, she is joyful. What is more, unlike in Max’s case, the wild temper stays with the main character – for it is not a costume, she is a wild thing: “Because you cannot tame something so happily wild...” (p. [33]).

As Maija-Liisa Harju and Dawn Rouse (2017) point out, Hughes’s picture-book “vividly denounces the historical, psychoanalytic, social, and educational construction of the child as a wild thing needing to be tamed by civilisation” (p. 454). What is more, *Wild* presents the feminine version of wildness, opposing the male (or, in Kidd’s reading, queer) one projected by Sendak in *Where the Wild Things Are* (taking into consideration the time that separates Sendak’s picturebook from Hughes’s). For example, comparing depictions of the main characters on the illustrations, we observe different approaches to the concept of ‘dressing-up.’ Max wears a costume of a wolf to evoke his animal side, moreover – he wears a crown to establish his power over the Wild Things. In Hughes’s story, the girl is wild because she does not wear any clothes or costumes. She has green, tangled hair, resembling leaves and bringing her even closer to nature. On the graphic level, Max’s animality seems to be faked, whereas the girl appears genuinely and permanently wild. She does not have claws or big eyes; she does not roar or does not make any scary noises like Max and the Wild Things. According to Harju and Rouse, “the author does not merely reinforce the past construction of the child in nature as an innocent” (p. 455). What is

more, as Marcela Terrusi (2018) highlights, *Wild* “does not offer stereotypical images but a more controversial and ambivalent portrait of a female character who determines her destiny” (p. 87). The wild girl is wild by nature, whereas Max’s wildness originated in the civilised world.

### *Such a Good Boy by Marianna Coppo (2020)*

Interestingly, both of these wild characters, Max and the wild girl, are accompanied by other creatures – dogs. In *Where the Wild Things Are*, Max (still at home) chases a dog (Sendak, 1963/2000, p. [5]), and this action is considered as one of his ‘mischiefs.’ However, the dog does not participate in the boy’s wild adventures. In *Wild*, the character accompanying the girl escaping the civilised world is also a dog, happily joining the protagonist. The reader meets the animal for the first time in the psychiatrist office, where the child is examined. The dog looks scared and concerned for the young patient (Hughes, 2012, p. [17]). However, on the next pages, it enjoys the wild girl’s company: it discovers that, just like her, it does not understand human language, it loves to eat without utensils, and when they play together, they make a lot of mess (pp. [20–22]). The dog is just as wild as the girl, and accordingly – they both do not belong to the world of culture. Ultimately, the girl escapes the human house with the dog – depicted as happy and free. In the next picturebook, *Such a Good Boy* by Marianna Coppo (2020), the wildness of a dog is rediscovered in yet another way.

The titled ‘good boy’ is Buzz, a little white dog, probably a Maltese (dogs popular for their fluffiness and well-developed ‘pet’ behaviour; presumably, they make very good pets). Buzz is considered to be “a very lucky dog. He lives in a very fancy house inside an even fancier one” (Coppo, 2020, pp. [4–5]). From the human’s perspective, Buzz “pretty much has it all” (p. [7]) – he gets the best food, his fur is taken care of with the best products and perfumes (which cause him more pain than pleasure; Baratay, 2012/2016, p. 253), he has all the toys and costumes. However, in the pictures, Buzz is presented as not very happy and does not appreciate his wealth (Coppo, 2020, pp. [4–9]). The text contrasts with illustrations, creating an ironic depiction of Buzz’s life. He “feels under pressure. He has to keep up the family name” (pp. [8–9]) – the family of dogs who were such good boys and girls before him. Henceforth, he tries to obey his owner and does not follow his instincts to pee on hydrants or smell other dogs’ excrements (p. [11]). Being a good boy, for Buzz, means not to being a dog at all.

Buzz does not get to experience a dog’s life in its fullest – he rather ought to behave like an accessory or a toy, which would be a popular approach of

a human to a dog being just an object, not a subject (Baratay, 2012/2016, p. 247). The illustrations show that as well: Buzz resembles a stuffed animal, fluffy and adorable, beautifully fitting in his owner's home (Coppo, 2020, pp. [3–4]). Visually, he fits this world perfectly, but such a depiction is misleading. We are aware of his sadness because of the text (which is ironic, considering the fact that the dog would never communicate with us via words). However, he is allowed to observe the other dogs' lives on Sundays, when he and his owner go to the dog park. There, he sees dogs running around, playing with each other, barking, and swimming in the pond. Buzz himself is not allowed to enter the park because he has been told (probably – by his owner) that the dogs there are “dangerous,” “wild,” and “mean” (p. [12]). The park represents Buzz's dream of being a ‘real’ dog. He cannot seize it, so he sometimes “wishes he were someone else” (p. [16]). Buzz feels entirely deprived of his rights. The suspicion and maybe even hope occurs that there is a way out of his miserable situation.

The rebellious moment, just like in Hughes's *Wild*, comes in the second part of the picturebook, even though, again, there is civilisation appearing first, wildness – second. On the next page, when Buzz sees a puddle, he cannot resist the temptation and jumps right into it, getting all wet and dirty (Coppo, 2020, pp. [20–21]). “No, no, NO! Don't you dare, Buzz!” (p. [20]), screams the owner. “Well, he does” (p. [21]) – and, as the illustration shows, is very happy about it. He gets punished for his mischief and is taken to a pet groomer, where he is cleaned and decorated with pink ribbons (pp. [22–23]). However, that is just a failed attempt to erase the dog's wildness. Using the moment of the owner's absence, he follows the bird he sees outside the window. “Good boy?” (p. [26]), he seems to wonder. „Not anymore” (p. [27]) – and he escapes the human world. “Buzz is free!” (p. [28]).

Buzz runs to his favourite place that he has never explored – the dog park. Now, he is “free to run. Free to stop. Free to recognise and be recognised” (Coppo, 2020, pp. [30–31]). He sniffs whatever he wants and pees whenever he pleases. He can finally taste everything that surrounds him and digs many holes, as any dog would love to do. Buzz gets very dirty in the process, loses his leash and pretty pink ribbons (pp. [32–33]). Eventually, he does not resemble the dog whose pictures appeared on the posters (“Lost Buzz”; pp. [34–39]) put all over the town by the concerned owner. He cannot come back to his home, or at least, as the last picture suggests, he could stay outside while being replaced by a pretty, white, and miserable cat. Buzz is now wild and free, living outside (it is not specified where).

The dog's wildness comes second to his tamed state. On the one hand, just like in Sendak's story, the main character wants to be wild (also metaphorically,

longing for authenticity) but is forbidden to do so by his caretaker. On the other hand, just like in Hughes's book, the wild state is valued positively not just as something temporary, but as a natural habitat of the protagonist. What is more, in Coppo's story, wildness is explicitly equated with freedom, which, as such, did not appear in the previous examples. Even though Buzz was not taken from the wild like the wild girl, he feels an urge to be reunited with his true nature. The cultural model of a house pet enforced by humans is rejected. Buzz's wildness is defined through *freedom* to be a dog: to run free, get dirty, dig a hole, pee on a tree, play with other animals. The last feature – the connection to other non-human animals – seems to apply to human wildness as well.

### Mr Tiger Goes Wild by Peter Brown (2013)

Nonetheless, those wild characters, Sendak's boy, Hughes's girl, and Coppo's dog, are creatures that are primarily assigned to live within human society, even if their wild sides tell them otherwise. Therefore, I would like to recall one last example featuring the wildness in its truly primal aspect, the closest to the concept of wildness present in the myth of Romulus and Remus. *Mr Tiger Goes Wild* by Peter Brown (2013) is a picturebook about a creature that belongs to the wild – namely, a tiger. The book opens with the illustration of anthropomorphised animals living in the city resembling 19<sup>th</sup>-century London, not only wearing clothes and having the upright posture but also proud (with their eyes closed) and distanced – except for Mr Tiger, who seems to be quite angry (pp. [2–3]).

“Mr Tiger was bored with always being so proper” – says the texts accompanying the illustration on which Mr Tiger is having tea with an elephant and a rhino (Brown, 2013, p. [4]). He cannot stand polite conversations about the weather and is annoyed when the horse teacher humorously screams at children (a little rhino, a bear, and a pig): “Now, children, please do not act like wild animals” (p. [5]). Mr Tiger “wanted to loosen up [...] to have fun [...] to be... wild” (p. [7]) – at this point, he does not want to behave appropriately, accordingly to human standards – just like the good boy, Buzz. Hence, one day he has “a very wild idea” (pp. [8–9]) to stand on all four paws, not only on the back two, like he used to. His wild behaviour was expressed through running, playing with other wild beasts (misbehaving children) and roaring (p. [15]) – just like the Wild Things. Mr Tiger crosses the line when he loses his clothes (common motif for Brown and Hughes) and is exiled by the city: “If you must act wild, kindly do so in the WILDERNESS!” (p. [22]). The tiger likes this idea and pursues it right away (p. [23]).

Outside of the city, he goes “completely wild” (Brown, 2013, p. [28]) and is relatively content, up to the point when he starts feeling lonely (p. [33]). He decides to return to the city, wearing some clothes but continues to walk on four paws. However, he is now not the only one – some other animals began to walk on four legs as well. In the end, as we see on the illustrations, the majority of animal citizens become almost wholly wild, some of them still having hats on their heads (pp. [36–37]). The wildness of the characters means to be free, to be oneself, as the text informs the reader (pp. [38–40]). For animals, it means not to wear clothes and run on four legs, as we see in the illustrations (pp. [39–40]). The depiction of a wild tiger brings it closer to the wild things (monstrous creatures), to the wild girl, and good boy Buzz. These creatures celebrate their wildness and simultaneously want to maintain that state, while for Max, it is instead a phase, after which he gladly goes back to the civilised world.

Additionally, Mr Tiger represents any anthropomorphised wild animal of children’s literature – walking on two legs, wearing clothes, behaving like a human. The norm in this world is to be a human and suppress animal instincts, seen as incorrect or even rude. Brown seems to make a point on this issue and advocate for a wild creature which should be wild, also in children’s books.<sup>13</sup>

## Conclusions

The 21<sup>st</sup>-century picturebooks analysed in this article represent three visions of wildness. In Hughes’s story, being wild is being happy – it is the culture that restricts children from being free, playful, and peaceful. Unlike Sendak’s wildness, Hughes shows this it a natural state, not a temporary outburst or escape. Coppo’s character in *Such a Good Boy* would represent the hidden wildness of pet animals, domesticated by humans, often deprived of their instincts. Although Buzz does not go wild completely (he still lives nearby his owner’s house), he is allowed to be a dog – even if it is a messy and not very glamorous

---

<sup>13</sup> Freed of humanity, animals can not only teach the youngest about the environment or biodiversity, but they can also show them how to be truly wild. What is worth mentioning, Brown (2016) wrote another story about being wild: *The Wild Robot*. This is not a picture-book, hence it is not a part of the main analysis. It concerns the wildness of a female robot, Roz, who adapts to live in the wild by observing wild animals and behaving like them. She also learns to understand the language of animals. Her wildness is secondary to a ‘normal’ behaviour, unlike in the cases of Sendak’s or Hughes’s characters. This brings the issue of wildness to another level – it is not a systemic change that is expected by the author, but internal transformation of the main character who wants to adjust to new circumstances.

life. Here, wildness is freedom. As the next author proves, wild tigers of children's literature should be free as well. Just like in Brown's story, *Mr Tiger Goes Wild*, children's literature should not only 'imprison' non-human animals in a human form. Freeing wild characters from harmful stereotypes generated by culture can contribute to a paradigm shift and start an era of wildness in which no one will feel isolated – nor will require isolation. In Brown's story, being wild is to be one's true self. In all these stories, both culture and civilisation constitute a cage for the main characters. These works show how the concepts of animality, gender, and wildness are closely linked. All creatures related to these concepts are presented as excluded beings, misunderstood by the dominant group – in these cases, adults. They clearly influence each other, the Others conjugated in a seemingly interdependent paradigm. Nonetheless, 'freed' wildness comes with the joy of life, liberated from cultural expectations. In contemporary picturebooks, *wildness* is something, most of all, *positive*, even if still perceived as strange.

As Mallan (2018) argues: "Children's literature continues to exploit the idea of 'wild' children and their potential for disrupting normality" (p. 226). A wild child is a model of behaviour that corresponds to upbringing strategies. A cultural child would be the ideal child, ready to be introduced to society. However, the presented picturebooks, in my opinion, blur the line between wildness and civilisation, showing that this distinction is maybe not entirely accurate. The wild creatures of these works break the rules of this division and seem happy when not assigned to any particular order. Little girls love being wild, fluffy dogs love to get dirty, and wild tigers love to be on their four feet, with no clothes on. Sidney I. Dobrin and Kenneth B. Kidd (2004), researching wild children in the context of ecocriticism, convince us: "Close contact with nature can be dangerous, but so, too, can our evasion and denial of it" (p. 2). Celebrating wildness in children's literature, just like celebrating the Otherness, can revolutionise not only thinking about the child but also thinking about humanity in general; not in opposition to culture, but to harmful stereotypes, regarding femininity or animality. Picturebooks by Hughes, Coppo, and Brown break the patterns and show wildness in its best form – open to the joy of life. After all, just like in the myth of Romulus and Remus, the only ones afraid of the wild are the adults.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> There is a possibility that adult characters of this myth were afraid of the wild creatures due to the religious reasons. As I have pointed out at the beginning of the article, animals were often associated with the gods, and as such might have stirred up fear.



## References

- AbdelRahim, L. (2015). *Children's literature, domestication, and social foundation: Narratives of civilization and wilderness*. Routledge.
- Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Indiana University Press.
- Almond, D. (2008). *The savage*. Walker Books.
- Andersen, H. C. (2005). The Snow Queen. In *The stories of Hans Christian Andersen* (D. C. Frank & J. Frank, Trans.). Duke University Press. (Original work published 1844).
- Baratay, É. (2016). *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii* (P. Tarasewicz, Trans.). Wydawnictwo w Podwórk. (Original work published 2012).
- Benzaquén, A. S. (2006). *Encounters with wild children: Temptation and disappointment in the study of human nature*. McGill-Queen's University Press.
- Brown, P. (2013). *Mr Tiger goes wild*. Macmillan.
- Brown, P. (2016). *The wild robot*. Little, Brown.
- Candland, D. K. (1993). *Feral children and clever animals: Reflections on human nature*. Oxford University Press.
- Coppo, M. (2020). *Such a good boy*. Chronicle Books.
- Davis, A. M. (2013). *Handsome heroes & vile villains: Men in Disney's feature animation*. Indiana University Press.
- De Dauw, E., Connell, D. J. Eds. (2020). *Toxic masculinity: Mapping the monstrous Other in our heroes*. University Press of Mississippi.
- Dionysius of Halicarnassus. (2014). *Roman antiquities* (E. Cary, Trans.). Harvard University Press. (Original work published ca. 1<sup>st</sup> c. B.C.E.).
- Reitherman, W. (Director). (1967). *The jungle book* [Motion picture]. Walt Disney Productions & Buena Vista Distribution.
- Dobrin, S. I, & Kidd, K. B. (Eds.). (2004). *Wild things: Children's culture and ecocriticism*. Wayne State University Press.
- Douthwaite, J. V. (2002). *The wild girl, natural man, and the monster: Dangerous experiments in the Age of Enlightenment*. University of Chicago Press.
- Eggers, D. (2009). *The Wild Things: A novel*. McSweeney's Books.
- Favreau, J. (Director). (2016). *The jungle book* [Motion picture]. Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Feuerstein, A., & Nolte-Odhiambo, C. (Eds.). (2017). *Childhood and pethood in literature and culture: New perspectives on childhood studies and animal studies*. Routledge.
- Fredrickson, G. M. (1981). *White supremacy: A comparative study in American and South African history*. Oxford University Press.
- Gaiman, N. (2008). *The graveyard book*. HarperCollins.

- Gerstein, M. (1998). *The wild boy: Based on the true story of the wild boy of Aveyron*. Farrar.
- Gortat, G. (2014). *Miasteczko Ostatnich Westchnień*. Ezop.
- Jonze, S. (Director). (2009). *Where the Wild Things are*. Warner Bros.
- Harju, M.-L., & Rouse, D. (2017). "Keeping some wildness always alive": Posthumanism and the animality of children's literature and play. *Children's Literature in Education*, 49, 447–466. <https://doi.org/10.1007/s10583-017-9329-3>.
- Hughes, E. (2013). *Wild*. Flying Eye Book.
- Jaques, Z. (2015). *Children's literature and the posthuman: Animal, environment, cyborg*. Routledge.
- Johnston, R. R. (2001). *Analyzing visual texts – tools and terminologies*. In: M. O. Grenby & K. Reynolds (Eds.), *Children's literature studies: A research handbook* (pp. 82–90). Palgrave Macmillan.
- Kidd, K. B. (2004). *Making American boys: Boyology and the feral tale*. University of Minnesota Press.
- Kidd, K. B. (2011). Wild Things and wolf dreams: Maurice Sendak, picturebook psychologist. In J. L. Mickenberg & L. Vallone (Eds.), *The Oxford handbook of children's literature* (pp. 211–230). Oxford University Press.
- Kipling, R. (1894). *The jungle book*. Macmillan.
- Landau, E. (1998). *Wild children: Growing up without human contact*. Franklin Watts.
- Lindgren, A. (1985). *Ronia, the robber's daughter* (P. Crampton, Trans.). Puffin Books. (Original work published 1981).
- Lindgren, A. (1988). *Pippi Longstocking* (F. Lamborn, Trans.). Puffin Books. (Original work published 1945).
- Mallan, K. (2018). The wild child: Posthumanism and the child-animal figure. In N. Goga, L. Guanio-Uluru, B. Oddrun Hallås, & A. Nyrnes (Eds.), *Ecocritical perspectives on children's texts and cultures: Nordic Dialogues* (pp. 225–239). Palgrave Macmillan.
- March, J. (2014). *Dictionary of classical mythology* (2<sup>nd</sup> ed.). Oxbow Books.
- Montgomery, L. M. (1908). *Anne of Green Gables*. L. C. Page.
- Moore, E. (2019). *W. S. Gilbert and the context of comedy: The progress of fun*. Routledge.
- Newton, M. (2002). *Savage girls and wild boys: A history of feral children*. Faber and Faber.
- Pullman, P. (1999). *I was a rat! ...or the scarlet slippers*. Doubleday.
- Raaflaub, K. A. (2010). Between myth and history: Rome's rise from village to empire (the eighth century to 264). In N. Rosenstein & R. Morstein-Marx (Eds.), *A companion to the Roman Republic* (pp. 125–146). Blackwell.
- Raby, P. (1997). *Bright paradise: Victorian scientific travellers*. Princeton University Press.



- Reynolds, K. (2011). *Children's literature: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Richardson, D., & Robinson, V. (2020). *Introducing gender and women's studies* (5<sup>th</sup> ed.). Red Globe Press.
- Sendak, M. (2000). *Where the Wild Things are*. Red Fox. (Original work published 1963).
- Skowera, M. (2018a). *Strachopolis* [Monsteropolis]. In K. Marciniak (Ed.), *Our mythical childhood survey*. Retrieved December 30, 2020 from <http://www.omc.obta.al.uw.edu.pl/myth-survey/item/501>.
- Skowera, M. (2018b). *The Town of Last Sighs* [Miasteczko Ostatnich Westchnień]. In K. Marciniak (Ed.), *Our mythical childhood survey*. Retrieved December 30, 2020 from <http://www.omc.obta.al.uw.edu.pl/myth-survey/item/507>.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. WN UP.
- Smith, D. (2015). *Disney A to Z (fourth edition): The official encyclopedia*. Disney Editions.
- Smith, W. (1858). *A classical dictionary of biography, mythology, and geography: Based on the larger dictionaries*. John Murray & Walton and Maberly.
- Soper, K. (1995). *What is nature?: Culture, politics and the non-human*. Wiley-Blackwell.
- Terrusi, M. (2018). The green ship: Reading through branches and waves. Growing outdoors with contemporary children's picturebooks. *Encyclopaideia*, 22(50), 79–91. <https://doi.org/10.6092/issn.1825-8670/7920>.
- Trites, R. S. (2018). *Twenty-first-century feminisms in children's and adolescent literature*. University Press of Mississippi.
- Wieczorek, D. (2015). *Strachopolis*. Skrzat.
- Zornado, J. (2001). *Inventing the child: Culture, ideology, and the story of childhood*. Routledge.

## Na srebrnym globie Jerzego Żuławskiego w zwierciadle ekokrytyki

### Abstrakt:

Artykuł poświęcony jest analizie i interpretacji powieści Jerzego Żuławskiego *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca* (1903) z perspektywy ekokrytycznej. W utworze podróż na Księżyc staje się ucieczką od destrukcyjnej cywilizacji chylącej się ku upadkowi. Autor tekstu zwraca szczególną uwagę na relację człowiek – świat natury, która diametralnie zmieniła się na skutek postępującej rewolucji przemysłowej. Mimo ucieczki bohaterowie tęsknią za Ziemią, nieustannie porównując pejzaż księżycowy z ziemskim, co potęguje w nich uczucie melancholii.

### Słowa kluczowe:

ekokrytyka, Jerzy Żuławski, literatura młodzieżowa, literatura fantastyczno-naukowa, *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca*

### *On the Silver Globe* by Jerzy Żuławski in the Mirror of Ecocriticism

### Abstract:

The article is devoted to the analysis and interpretation of Jerzy Żuławski's novel *On the Silver Globe* (1903) from an ecocritical perspective. The journey to the moon becomes here an escape from the destructive civilisation that is falling. The author of the paper pays special attention to the human-nature relationship, which has dramatically changed as a result of the ongoing industrial revolution. Despite the escape, the characters miss Earth, constantly comparing the lunar and terrestrial landscapes, which enhances their feelings of melancholy.

### Key words:

ecocriticism, Jerzy Żuławski, young adult literature, science fiction literature, *On the Silver Globe*

\* Dariusz Piechota – dr, pracuje na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Członek Laboratorium Animal Studies – Trzecia Kultura, nauczyciel w Zespole Szkół nr 3 w Puławach. Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę drugiej połowy XIX wieku, ekokrytykę, *animal studies*, najnowszą prozę popularną. Kontakt: [darekpiechota@o2.pl](mailto:darekpiechota@o2.pl).

## Wprowadzenie

U schyłku XIX i na początku XX wieku twórcy literatury dla dzieci i młodzieży wprowadzali nowe obszary tematyczne, które nie były podporządkowane pozytywistycznemu paradygmatowi z utylitaryzmem i dydaktyzmem na czele (Hutnikiewicz, 2002, s. 369–370). Na skutek rosnącego zainteresowania psychologią pisarze rezygnowali z dydaktyzmu oraz uproszczonego wizerunku świata. Wprowadzając elementy baśniowe, zwracali uwagę na zróżnicowane życie wewnętrzne bohaterów, odwoływali się do wyobraźni, fantazji oraz wieloznaczności (Ihnatowicz, 2000, s. 303). Rzeczywistość przestała być jednowymiarowa, a podejmowane przez bohaterów podróże (typowe dla powieści przygodowej, robinsonady czy utopii) obejmowały nie tylko glob ziemski, lecz także cały wszechświat. Motyw ten był często wykorzystywany w powieściach fantastycznonaukowych (Makuch, 2015, s. 31–46), a za ich prekursora (Leszczyński, 2002, s. 316) uznaje się Władysława Umińskiego, autora *Balonem do bieguna* (1894) czy *W nieznanne światy* (1895).

Szczególną popularnością wśród młodzieży cieszyła się opublikowana w 1903 roku powieść *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca* Jerzego Żuławskiego (1987; zob. Podraza-Kwiatkowska, 2001, s. 256). Artur Hutnikiewicz (2002, s. 372) podkreślał, że mimo licznych wątków społecznych, filozoficznych i historiozoficznych pozycja ta przez długi czas była poszukiwaną lekturą wśród nastoletnich czytelników, wyprzedzając beletrystykę astronomiczną<sup>1</sup>.

Przypomnijmy, że Żuławski rozpoczyna pracę nad pierwszym tomem *Trylogii księżycowej* (pozostałe to *Zwycięzca*, 1910, oraz *Stara Ziemia*, 1911), której bohaterowie decydują się opuścić Ziemię i rozpocząć egzystencję na Księżycu, w 1901 roku. Ta eskapistyczna wyprawa oddaje reminiscencje pesymistycznych nastrojów schyłku XIX wieku. Postępujące procesy industrializacyjne

---

<sup>1</sup> Warto podkreślić, iż popularność *Na srebrnym globie* przetrwała wojnę, a jej pierwsze powojenne krajowe wydanie ukazało się w 1946 roku (kolejne zaś w 1956, co zapewne spowodowane było kulturą zapaścią w okresie socrealizmu). Nawiasem mówiąc, powieść Jerzego Żuławskiego została także zekranizowana przez Andrzeja Żuławskiego (1987; zob. także Panasiuk, 2013). Zainteresowanie twórczością autora *Trylogii księżycowej* nasiliło się w XXI wieku, o czym świadczy monografia *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla literatury i kultury polskiej XX wieku* pod redakcją Eugenii Łoch i Dariusza Trzeźnińskiego (2011), w której pojawiły się trzy szkice poruszające problematykę *Trylogii księżycowej* (Beaty Utkowskiej, Janiny Szczęśniak, Elżbiety Nazaruk). Przypomnijmy, że w 1976 roku pojawiła się pierwsza monografia poświęcona pisarzowi pt. *Jerzy Żuławski: życie i twórczość. Referaty i materiały Sesji Naukowej* pod redakcją Łoch (1976).

oraz urbanizacyjne, wraz z gwałtownym przyrostem nowych mieszkańców w metropoliach przemysłowych, nasilały uczucie osaczenia. Szybko dostrzeżono, iż nowoczesna cywilizacja zagrażała jednostce oraz kulturze (Podraza-Kwiatkowska, 2001, s. 43–44). Okazało się, że postęp moralny nie idzie w parze ze wzrostem dóbr materialnych społeczeństwa. Co więcej, ostrzegano przed duchową degeneracją człowieka zanurzonego w świecie maszyn (Szurek, 1988, s. 186). Niepokój potęgowany był również przez dynamiczny rozwój fizyki w ostatnich dwóch dekadach XIX wieku. Obawiano się, że w jednym z licznych europejskich laboratoriów trwają prace nad śmiertcioną technologią, która znajdzie zastosowanie militarne i odmieni sposób, w jaki toczony są wojny (Oramus, 2020, s. 113). Nie dziwi zatem fakt, iż u schyłku epoki wiktoriańskiej pojawiły się futurystyczne utwory o charakterze katastroficznym, zapowiadające międzynarodowy konflikt zbrojny<sup>2</sup>.

Narastający kryzys wartości potęgował zagubienie człowieka, egzystującego u schyłku epoki pary i elektryczności, poszukującego celu oraz sensu życia. Nastroje pesymistyczno-dekadencje korespondowały także z przekonaniem o nieuchronnym starzeniu się kultury europejskiej, o czym wspominał w fundamentalnym dziele *Zmierzch Zachodu* Oswald Spengler (1918/2014). Niemiecki filozof rozpoczął pisanie rozprawy pod koniec XIX wieku i twierdził, iż rozwinięty Zachód stał się cywilizacją zdegenerowaną, czekającą na nowych „barbarzyńców” ze Wschodu, którzy zajmą jej miejsce (Oramus, 2020, s. 114).

Nieco wcześniej Jan Bloch (1893) opublikował pierwszy tom cyklu rozpraw *Przyszła wojna, jej ekonomiczne przyczyny i skutki*, pisany z perspektywy pacyfisty zatroskanego o los Europy (Paczoska, 2008, s. 145). Autor, analizując potencjał militarny świata, przewidywał, że przyszła wojna może doprowadzić do globalnej katastrofy i anarchii. Narastające niepokoje potęgowane były także przez anomalie atmosferyczne. Na początku szóstego tomu Bloch (1899) pisze:

Naturaliści utrzymują, że w atmosferze ziemi od czasu dostrzec się daje tak zwany pył kosmiczny. To ten pył właśnie zmienia barwę stropu niebieskiego, krwawi promienie słoneczne, wdzierają się do naszych domostw i płuc, działa szkodliwie na żywe organizmy i, dostając się nawet na góry szczyty, zostawia ślad swój na ich dziewiczym śniegu (s. i).

---

<sup>2</sup> *The Great War of 189-: A Forecast* [Wielka wojna roku 189-: Prognoza] P. H. Colomba (1893); *The Captain of the „Mary Rose”* [Kapitan „Mary Rose”] Williama Lairda Clowesa (1892); *The Final War* [Wojna ostateczna] Louisa Tracy’ego (1896); *The Crack of Doom* [Dzień gniewu] Roberta Cromiego (1895/2015) czy *Wojna światów* George’a Herberta Welsa (1898/1987). O tych utworach pisze Dominika Oramus (2020, s. 116).

Popularnością cieszyły się również teorie o szybkim wygasaniu słońca, a tym samym – zamarzaniu naszej planety (Podraza-Kwiatkowska, 2001, s. 45). Lęk przed śmiercią czy uprzedmiotowieniem, osłabienie woli, porzucenie wiary w przyszłość, melancholia były powszechne w świadomości pokolenia epoki *fin de siècle*. Fascynacje modernistów wątkami katastroficznymi, zapowiadającymi nadciągający kres cywilizacji, stały się początkiem poszukiwania azylu, lokalizowanego poza globem ziemskim.

Zainteresowanie podróżami międzyplanetarnymi nasiliło się w XIX wieku. Przypomnijmy, że w 1835 roku John Herschel, przebywający na Przylądku Dobrej Nadziei w Afryce Południowej, skierował teleskop w stronę Księżyca, dostrzegając na nim, jak dowodził, nie tylko pole ciemnoczerwonych kwiatów, stada czworonogów przypominających bizona, jednorozca, ale również ludzi nietoperzy (Morrison, 1969; Sroczyńska, 2018, s. 30). Sensacyjne doniesienia szybko zostały rozpowszechnione przez prasę bulwarową, której nagłówki („Skrzydłaci ludzie na Księżycu!”) przyciągały kolejnych czytelników. Opisy odkryć Herschela sprzedawały się szybciej niż Biblia (s. 31). Na opublikowanym cyklu księżycowym zawrotną sumę zarobił redaktor *The Sun* Richard Adams Locke, który następnie założył własną gazetę *New Era* (s. 33). Mimo że doniesienia Herschela zostały zakwestionowane przez środowisko naukowe, zyskały popularność wśród twórców *science fiction*, snujących wizje życia na innych planetach (np. w *Wojnie światów* Wellsa z 1898 roku). Wątek skrzydlatych istot mieszkających na Księżycu pojawił się zaś m.in. w powieści *Podróż po Księżycu odbyta przez Serafina Bolińskiego* Teodora Tripplina (1858). Według pisarza to tam przebywają dusze zmarłych Ziemi, oczekując na przeprowadzkę do życia wiecznego na innej planecie.

Podróże międzyplanetarne występują również w utworach Juliusza Verne’a (*Z Ziemi na Księżyc*, 1865, i *Wokół Księżyca*, 1870). Bohaterowie tych powieści są przekonani, iż Księżyc zestarzał się szybciej niż Ziemia, dlatego też miejsce to nie nadaje się do zamieszkania z powodu niekorzystnych warunków atmosferycznych. Według Verne’a podobny los czeka naszą planetę i w przyszłości Ziemianie będą zmuszeni do poszukiwania nowego miejsca do dalszej egzystencji. Z kolei w utworze *Pierwsi ludzie na Księżycu* Wellsa (1901/1991) bohaterowie odkrywają, że ciało niebieskie jest zamieszkiwane przez wysoko rozwiniętą cywilizację owadopodobnych stworzeń. Jego wnętrze wypełnia złoto, co staje się początkiem współpracy handlowej z tubyłcami.

W nurt literatury zainspirowanej fascynacją podróżami międzyplanetarnymi wpisuje się *Na srebrnym globie* Żuławskiego. W niniejszym szkicu pragnę scharakteryzować powieść autora *Trylogii księżycowej* z perspektywy

ekokrytycznej<sup>3</sup>. Warto podkreślić, iż pod koniec XIX wieku zaczęto dostrzegać destrukcyjny wpływ działalności człowieka na środowisko naturalne. Powszechne stały się narastające społeczne lęki przed zanieczyszczeniem powietrza, zatruciem wody czy zniszczeniem krajobrazu (Paczoska, 2010, s. 65). Twórcy epoki wiktoriańskiej (m.in. John Ruskin, William Morris), przeciwstawiając się rozprzestrzeniającej się cywilizacji przemysłowej, zaproponowali alternatywny projekt przemiany świata, zakładający powrót do utraconej więzi z przyrodą. Marzenie o epoce preindustrialnej odzwierciedlały utopie agrarne, w których to życie człowieka wpisane było w odwieczny porządek panujący w naturze, a jego relacje z otaczającym światem opierały się na symbiozie i wzajemnym szacunku (Fiedorczuk, 2015, s. 74; Pułka, 1996, s. 79). Należy zatem spojrzeć skrótowo na historię XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem relacji człowiek – świat natury, która diametralnie zmieniła się na skutek gwałtownie postępującej rewolucji przemysłowej<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ekokrytykę definiuję jako nowy sposób widzenia świata, opierający się na myśleniu relacyjnym, podkreślający „wzajemne związki, współbycie człowieka i środowiska, bytów i istot ludzkich i nie-ludzkich” (Domańska, 2013, s. 15), zrywający z antropocentrycznym paradygmatem opisu rzeczywistości. Ekokrytyka bada zależności między organizmami a środowiskiem, a sposób postrzegania świata, który z niej wypływa, jak pisze Julia Fiedorczuk (2015), może wyznaczać pewne kierunki działania, czyli stanowić podstawy etyki: „Ekokrytyka przejmując tę ekologiczną optykę. Przeciwstawia się formalizmowi uznającemu tekst za autonomiczny twór estetyczny pozbawiony wszelkich związków z pozajęzykową rzeczywistością” (s. 17–18). Jest zatem w coraz większym stopniu praktyką interdyscyplinarną, prowadzi do zreformowania humanistyki począwszy od metodologii badań, a skończywszy na dydaktyce (s. 19). Na gruncie polskim pojawiły się kilka lat temu dwie inspirujące książki z zakresu ekokrytyki: *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska* (Kronenberg, 2014) i *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Fiedorczuk, 2015). Wydano także dwa tomy zbiorowe poświęcone tej tematyce: *Ekomodernizmy* (Trześniewska, Piechota, 2016) oraz *Ekokrytyka* (Wojciechowski, 2018). Do ważniejszych opracowań dotyczących ekokrytyki należą ponadto: *Humanistyka ekologiczna* (Domańska, 2013); *Biopolis – przyroda i miasto* (Rybacka, 2018); *Natura u kresu (ekocyd)* (Ubertowska, 2013); „*Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty*”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego* (Ubertowska, 2018). Z kolei w pracach Justyny Tabaszewskiej (2018) oraz Anny Barcz (2012) znajdują się podsumowania opracowań najważniejszych amerykańskich autorów tego nurtu.

<sup>4</sup> O relacjach człowiek – środowisko naturalne w kontekście literatury drugiej połowy XIX wieku pisali m.in. następujący badacze: Barcz (2013), Ireneusz Gielata (2015, 2016), Ryszard Koziołek (2010, 2011), Dariusz Piechota (2016), Ewelina Rąbkowska (2017a, 2017b), Maciej Skowera (2016), Piechota i Agnieszka Trześniewska (2016), Anna Wietecha (2016).



## Ekokrytyczny bilans wieku XIX

W ostatniej dekadzie XIX wieku przekroczono próg globalnego zużycia energii pochodzącej z mineralnych paliw (Osterhammel, 2009/2013, s. 94). Na skutek intensywnej industrializacji już wcześniej nastąpiło zaburzenie równowagi panującej w ekosystemie, czego przejawem stały się m.in. atak szarańczy w Górach Skalistych (USA) w latach 70. i wybuchy wulkanów w Azji Południowo-Wschodniej, przyczyniające się do zniszczenia lasów oraz pól ryżowych. Częstym zjawiskiem były także powodzie oraz towarzyszące im klęski głodu i epidemie (s. 266–269).

Rozwijającemu się przemysłowi towarzyszyła deforestacja. Między 1850 a 1920 rokiem na świecie wycięto prawdopodobnie tyle samo lasów pierwotnych, ile w ponad dwukrotnie dłuższym okresie od 1700 do 1850 roku (Osterhammel, 2009/2013, s. 498). Nastąpiła również gwałtowna eksploracja lasów tropikalnych. Ich wyrąb w Indiach zaburzył funkcjonowanie pierwotnych społeczności oraz zwierząt, które zostały wygnane ze swojego środowiska naturalnego (s. 502). Budowa kolejnych linii kolejowych przyczyniła się do dewastacji naturalnych rezerwatów przyrody.

Od połowy XIX wieku gwałtownie wzrosła konsumpcja mięsa – dzięki opracowaniu nowoczesnych metod mrożenia, umożliwiających jego transport z Argentyny do Europy. W Chicago powstało industrialne *inferno* dla bydła, które zostało wnikliwie opisane w bestsellerowej powieści *Grzędawisko* Uptona Sinclaira (1906/1949). Upowszechniło się również łowiectwo w mieszczańskich społecznościach, o którym pisze w *Listach z podróży do Ameryki* Henryk Sienkiewicz (1880). W epoce pary i elektryczności rozwinął się handel egzotycznymi zwierzętami<sup>5</sup>. Niejednokrotnie w trakcie transportu wiele z nich ginęło. Popularnością cieszył się handel futrami oraz kością słońcową, wykorzystywaną do produkcji noży, kul bilardowych czy klawiszy fortepianu. Nawiasem mówiąc, w latach 60. XIX wieku Wielka Brytania sprowadzała 550 ton kości słońcowej rocznie, co przyczyniło się do wyginięcia słoń w wielu regionach Afryki (Osterhammel, 2009/2013, s. 510). Masowo zabijano również nosorożce, których sproszkowany róg uchodził za afrodyzjak na Dalekim Wschodzie (s. 510). Moda na przyozdabianie kapeluszy strusimi piórami przyczyniła się do powstawania kolejnych farm, na których ptaki te były hodowane w nieludzkich warunkach. Dewastacji uległy także morskie ekosystemy. Myśliwi organizowali polowania na wieloryby, a w szczególności na kaszaloty, których olej

<sup>5</sup> W latach 70. XIX wieku nosorożce można było kupić w Afryce Wschodniej za 160 marek i sprzedać w Europie za 6000 (Osterhammel, 2009/2013, s. 509).



wykorzystywany był do produkcji najdroższych świec świata, fiszbiny zaś do produkcji gorsetów (s. 512).

Nie ulega wątpliwości, że epoka pary i elektryczności była wiekiem przemocy. Postępująca industrializacja oraz ekstensywna eksploatacja dzikich terenów stały się impulsem dla rodzącej się nowoczesnej świadomości ekologicznej, przejawiającej się choćby w postulatach ochrony terenów dziewiczych.

## Eksplorując przestrzeń Księżyca

*Na srebrnym globie* wpisuje się po części w literaturę podróżniczą, w której to w centrum zainteresowania autora znajduje się egzotyczny ląd oraz panujące na nim warunki atmosferyczne. Przygotowując się do pisania powieści, Żuławski często odwiedzał Obserwatorium Krakowskie, gdzie z ogromnym zapalem obserwował Księżyc za pomocą lunety. Konsultował również swoje pomysły z astronomem Józefem Zajączkowskim (Kordylewski, 1987, s. 331; Trzeźniowski, 2003, s. 199). Zdobyte informacje stały się cennym źródłem, dzięki któremu pisarz przygotował mapę Księżyca, porządkującą i opisującą poszczególne jego regiony. Okazuje się, że nowa planeta to miejsce niezwykle zróżnicowane pod względem geograficznym; odnajdujemy tutaj nie tylko góry, doliny, równiny, lecz także morze, rzeki, strumyki.

Na uwagę zasługuje postać narratora, Jana Koreckiego, który z precyzyjną dokładnością rejestruje wędrówkę kosmonautów. Prowadzony przez niego dziennik łączy w sobie cechy typowe dla eseju autobiograficznego, reportażu podróżniczego, a nawet w niektórych fragmentach rozprawy popularnonaukowej, co jest charakterystyczne dla prozy adresowanej do dzieci i młodzieży, by wspomnieć o powieściach *Doktor Muchołapski. Fantastyczne przygody w świecie owadów* i *Profesor Przedpotopowicz* Erazma Majewskiego (1890, 1898; zob. także Trzeźniowska-Nowak, 2020). Opowieść Koreckiego przypomina amerykański gatunek *nature writing*, czerpiący tematycznie z historii naturalnej, w którym dominuje subiektywny zapis odbioru świata (Durczak, 2010, s. 20). Jej autor przeprowadza bezpośrednio badania terenowe, posługując się niekiedy techniką opisu naukowego. Protagonista dzieli się z czytelnikami wiedzą geograficzną i geologiczną, a jego opowieść o świecie natury zostaje przefiltrowana przez wrażliwość, wyobraźnię oraz intelekt narratora (s. 9), który niejednokrotnie odwołuje się również do tekstów kultury, takich jak *Boska komedia* Dantego Alighieri (1472/1978).

Kosmiczna podróż, która rozpoczyna się w Kongo, okazuje się totalną katastrofą. Bohaterowie bezpowrotnie tracą kontakt z Ziemią. Już od pierwszych

chwil pobytu na Księżycu tęsknią za domem. Na uwagę zasługują same określenia planety (np. „świecący szklany upiór”; Żuławski, 1987, s. 30), które podkreślają postępującą na niej agonię. Poczucie odrealnienia potęgowane jest przez klimat panujący na północnym obszarze Księżyca. Marta w rozmowie z Koreckim stwierdza, iż „ma wrażenie, jakby się już stała duchem, pozbawionym ważkiego ciała” (s. 29).

Na początku pobytu Księżyc wydaje się martwą planetą, co koresponduje z nastrojem bohaterów. Lęk oraz strach przed nieznanym intensyfikuje grozę księżycowego pejzażu, w którego opisie dominują ostre kontrasty kolorystyczne:

Noc wprawdzie jest jasna, jaśniejsza bez porównywania od naszych – tam – ziemskich nocy podczas pełni. Olbrzymi półkrąg Ziemi tkwi nad nami nieruchomie w czarnym niebie zenitu i zlewa białym światłem tę pustkę straszliwą wokół nas... W tym dziwnym świetle jest wszystko takie tajemnicze i martwe... I mróz... Oh! jaki straszny mróz! – Słońca! słońca! (Żuławski, 1987, s. 27).

Wszechogarniająca cisza oraz zastygające w bezruchu planety wywołują wśród bohaterów niepokój. To chwilowe zatrzymanie w czasie budzi skojarzenia z agonią. Okazuje się, iż jedynymi żywymi istotami we wszechświecie są kosmonauci. Żuławski, niejednokrotnie opisując relacje człowiek – środowisko, posługuje się hiperbolizacją, aby podkreślić dramatyzm zaistniałej sytuacji. Prześladujące „upiorne światło Ziemi” (s. 28) nieustannie przypomina bohaterom o utraconej więzi z planetą, która *notabene* urasta do rangi rajy utraconego (Trześniowski, 2001).

Nie dziwi zatem fakt, że Ziemia staje się kluczowym punktem odniesienia dla bohaterów Żuławskiego. Nie zapominają o niej nawet w trakcie snu. Narrator w prowadzonym pamiętniku wspomina:

Zdawało mi się we śnie, że jestem jeszcze na Ziemi, w jakichś gajach zielonych i chłodnych, gdzie po śnieżnej murawie szemrał rozlany przezczysty potok. Po błękitnym niebie szły białe obłoki, słyszałem śpiew ptaków i brzęczenie owadów, i głos ludzi wracających z pola (Żuławski, 1987, s. 39).

W świadomości Koreckiego dominuje idylliczny obraz natury sprzed rewolucji przemysłowej, która to zaburzyła równowagę panującą w ekosystemie (Gifford, 2000, s. 219–222). W opisie tym pisarz posługuje się poetyką oniryczną oraz impresjonistyczną, zwracając uwagę na ulotne dźwięki, kolory i obrazy. Aluzje do polskiego, arkadyjskiego pejzażu pojawiają się niejednokrotnie w powieści Żuławskiego. Przywołajmy choćby epizod, w którym bohaterowie docierają do kamiennej pustyni:

Hej! Jakże szalenie szybko przemknęło to moje życie na Ziemi. Dziwny tańiec widm i wspomnień miałem na oczach: śniły mi się nadwiślańskie równiny i chmurne turnie Tatr – a wszystko zaludnione takim nieprzeliczonym orszakiem znajomych, drogich, a pożegnanych już na wieki... (Żuławski, 1987, s. 66).

Nieprzypadkowo we wspomnieniu narratora pojawiają się Tatry, które u schyłku XIX wieku stały się przestrzenią odrodzenia oraz oczyszczenia (Paczoska, 1996, s. 101). Góry były odnalezioną duchową ojczyzną, zamieszkiwaną przez ludzi wolnych, zanurzonych w oryginalnej kulturze ludowej, czerpiącej inspirację ze świata natury. Utopia tatrzańska okazała się „alternatywą wobec innych istniejących wówczas projektów i wizji przyszłości Polski, a także nastrojów zagrożenia, jakie niósł nadchodzący wiek” (s. 103). Miejsce to spełniało również funkcję terapeutyczną wobec pesymistycznych wizji przyszłości rozwijających się u schyłku XIX wieku. Pojawiający się w wyobraźni narratora obraz Tatr kontrastuje z rachityczną przestrzenią Księżyca, nazwaną „dantejskim piekłem” (Żuławski, 1987, s. 56):

Turnie, wznosząc się przeszło na cztery tysiące metrów ponad dnem tej przepaści, spadały ku niej prawie pionowo, we wściekłych jakichś podrzutach. Wyglądało to, jakby w otchłań waliły w skoku zastygłe, o iglice poszarpane kaskady (s. 55).

Skaliste, ostre szczyty o stromych pionowych ścianach nie tylko przytłaczają bohaterów swoim rozmiarem, lecz także wywołują w nich przerażenie. Miejsce to budzi skojarzenia z obrazem *Wyspa umarłych* Arnolda Böcklina (1886), na którym skalista wyspa przypomina o nieuchronności ostatniej podróży. W podobnej sytuacji są bohaterowie Żuławskiego, gdyż znajdują się nad przepaścią, a panująca złowieszcza cisza potęguje w nich uczucie strachu. Zarówno u Böcklina, jak i u Żuławskiego na pierwszy plan wysuwa się opozycja człowiek – natura. Świat przyrody to potężny żywioł, w starciu z którym ludzkość, przypominająca mikroskopijne organizmy, nie ma szans na przetrwanie. Miejsce to nasuwa skojarzenia z typem pejzażu w malarstwie XIX-wiecznym nazwanym geologicznym, prezentującym historię planety Ziemi, w którym człowiek pełnił wyłącznie funkcję tła (Świtek, 2011, s. 70). Popularność tego gatunku wynikała z rosnącego zainteresowania geologią oraz paleontologią wśród Anglików (Piechota, 2018, s. 32–33). Przywołajmy choćby postać Mary Anning, pierwszej dziecięcej paleontolożki, która nie tylko odnalazła w Anglii kompletny szkielet ichtiozaura, lecz także założyła Old Fossil Shop, gdzie można było zakupić miejscowe okazy skamieniałości (s. 33).

Grozę wśród bohaterów *Na srebrnym globie* wywołuje także trupie miasto, składające się głównie ze „spiętrzonych gładów” (Żuławski, 1987, s. 97) i nasuwające skojarzenia z kresem pewnej cywilizacji:

W oczach mi rosły coraz nowe wieżycy, łuki i kolumny, kawałki rozsypanych murów i ulice zasłane gruzem gmachów. Światło Ziemi posrebrzało te fantastyczne ruiny; z czarnego jeziora cienie wyskakiwały tajemniczo jak zjawione duchy. Przeszedł mnie dreszcz nieokreślony. Jakieś księżycowe Pompei czy Herculanium, jeno nie z piasku wygrzebane, lecz raczej w piasek się rozsypujące – straszliwe, większe, więcej trupie w tym opuszczeniu potwornym i w tym dziwnym świetle... (s. 97).

W opisie tym na pierwszy plan wysuwa się kontrastująca kolorystyka. Odbijające się światło Ziemi zamazuje kontury obiektów. Żuławski posługuje się hiperbolizacją, aby uwypuklić odczuwany przez bohaterów lęk. Dodajmy, że narrator opisuje nowe przestrzenie przez pryzmat ludzkich doświadczeń. Martwe miasto budzi skojarzenia z relikdami kultury starożytnego Rzymu.

W podobnej tonacji zostaje opisana przez Koreckiego wyspa cmentarna, stanowiąca pozostałość „większego, zaginionego w morzu lądu”, dająca „przybliżony obraz świata księżycowego i rozwijającego się na nim życia w epokach zamierzchłych” (Żuławski, 1987, s. 216). Miejsce to staje się azylem dla narratora, który niczym bohater romantyczny unika kontaktu z pozostałymi mieszkańcami planety. Wybiera samotność, a obserwacja „słońcem posrebrzonego morza” wraz z dobywającym się jednostajnym szumem fal wywołuje wspomnienia o Ziemi. Nie chodzi oczywiście o utratę tzw. kulturowego (ojczyźnianego) krajobrazu, jak u polskich romantyków, ale o utratę środowiska przyrodniczego.

## Flora i fauna Księżyca

W poszukiwaniu miejsca do egzystencji bohaterowie docierają do bieguna, gdzie znajduje się „prawdziwe faliste morze”, w okolicy którego rosną lasy pełne „roślin dziwnych i nieprawdopodobnych” (Żuławski, 1987, s. 147). Miejsce to przypomina „zaczarowane Pola Elizejskie” (s. 151):

Spojrząwszy dookoła, spostrzegłem, że się znajduję na obszernej łące wśród wzgórz, pokrytej dziwnie świeżą, puszystą zielonością. Cała okolica zalana była łagodnym półświatłem, podobnym do ziemskich świtów, gdy słońce wydstaje się dopiero spod horyzontu. Tylko nagie szczyty wysokich gór płonęły w pełnym czerwonym blasku. Nad nimi sklepało się niebo bladobłękitne, lekką mgłą

zaciągnięte. Patrzyłem długo, nie umiając sobie zdać dokładnie sprawy z tego, gdzie się znajduję. Wtedy zobaczyłem na łące dwoje ludzi, idących z wolna i schylających się co chwila, jak gdyby czegoś szukali. Dookoła nich skakały dwa psy, poszczekując wesoło (s. 148).

W pejzażu tym bezmiar łąki oddaje modernistyczną fascynację rozległymi przestrzeniami i nieskończonością (Rossa, 2003, s. 232). Na uwagę zasługują epitety złożone („bladobłękitne”, „puszysta zieleń”), które nie tylko odzwierciedlają podejmowane przez impresjonistów eksperymenty kolorystyczne, lecz także oddają lekkość oraz zwiewność owego miejsca. Przestrzeń ta jest przyjazna człowiekowi i budzi skojarzenia z opisami przyrody w tych utworach *fantasy*, których akcja rozgrywa się w quasi-średniowiecznej scenerii. Dominuje w nich wizerunek natury pierwotnej, funkcjonującej w pamięci zbiorowości jako miejsce tajemnicze, baśniowe, zamieszkałe przez istoty hybrydyczne, takie jak nimfy, boginie, smoki. Mityczne przestrzenie charakteryzują się bogatym drzewostanem o wielkich oraz niespotykanych rozmiarach, wśród których można dostrzec rzadkie oraz ginące gatunki roślin i zwierząt. Obszar ten z jednej strony zachwyca i uwodzi ludzi, z drugiej zaś bywa niebezpieczny ze względu na zamieszkujące go demony. W powieści Żuławskiego biesów zastępują duchy zmarłych, które występują w marzeniach sennych bohaterów.

W nadmorskim pejzażu Księżycy uwaga narratora koncentruje się na długich kolorowych fosforyzujących wodorostach:

Kształt ich był nader rozmaity; jedne podobne były do olbrzymich wachlarzy obwieszonych delikatną, ruchliwą frędzlą, inne znowu, nakrapiane różnymi barwami, wśród których przeważała czerwona i ciemnobłękitna, przypominały jakieś bajeczne pawie pióra. Były tam i takie, co miały brzegi wycięte w formę akantusowego liścia i najeżone kolcami, i takie, co zwinięte u dołu, tworzyły lejki, i jeszcze inne, gładkie i lśniące albo pokryte długim, żółtozielonym włosem, spadającym po obu stronach aż do ziemi – słowem, największa różnorodność barw i kształtów, a wszystko żyjące, ruchliwe, wijące się za najlżejszym dotknięciem. Nad brzegiem strumyka, wpółzanurzone w jego kryształowej fali, ciągnęły się znowu długie wodorosty, jak rdzawozielone węże i liny, obwieszane, niby kwiatami, kręgami śnieżnej białości o silnym, upajającym zapachu (Żuławski, 1987, s. 171).

Miejsce to uwodzi narratora bogactwem kształtów oraz barw. Unoszące się liście falują, a ruch ten jest miarowy, płynny, senny. W powietrzu unosi się upajający zapach roślin, narkotyzujący mężczyznę. Bohater zwraca również uwagę na nietypowe reakcje kwiatów, które zmieniają kształt pod wpływem dotyku:

Uciałem jedną z nich nożem i przekonałem się, że są to wielkie, podłużne i mięsiste liście zwinięte podwójnie, naprzód w trąbkę, a potem w ślimak, podobnie jak rulony angielskiego tytoniu, o brunatnej, z drobnych zdrzewiałych łusek utworzonej zewnętrznej powłoce. Na stronie wewnętrznej, jasnozielonej, rozsiadane były liczne różowe żyłki. Cała roślina, póki żywa, obdarzona była zdolnością ruchu, podobnie jak nasze mimozy (s. 169).

Pobyty nad strumieniem korzystnie wpływa na nastrój bohatera, który wyraża zachwyt nad pięknem i unikatowością tego ekosystemu. Narrator podkreśla, że kosmiczne rośliny stały się źródłem niezbędnej do życia wody oraz pokarmu:

Łąki tutejsze utworzone są z dziwnie soczystych roślin, podobnych do ziemskich mchów i tak samo jak one obdarzonych zdolnością wysysania wilgoci wprost z powietrza, tylko w daleko jeszcze wyższym stopniu. Gromadzą one w sobie tyle wody, że wyciskając naręczę tych porostów, otrzymywaliśmy po parę litrów tego tak cennego dla życia płynu. Napój zyskiwaliśmy zatem z łatwością, nieco gorzej było z pożywieniem. Znaleźliśmy parę gatunków soczystych roślin dających się jeść i wielką ilość ciekawych żyjątek, podobnych do dużych ślimaków bez skorupy, ale nie mieliśmy przy czym przyrządzić tej strawy (Żuławski, 1987, s. 151–152).

Warto zaznaczyć, że tajemnicze rośliny gromadzące w sobie wodę przypominają aloes, który wraz z mirrą w starożytności używany był do balsamowania zwłok (Kopaliński, 2017, s. 8). Odmienny świat flory dominuje na licznych wyspach położonych na morzu. Roślinność ta była:

[...] mniej bujna niż gdzie indziej, odznaczała się bez porównania większą różnorodnością gatunków. Na tych kilku kwadratowych kilometrach ziemi spotkałem zaledwie trzy czy cztery krzewy znane mi skądinąd, ale za to niezliczoną moc roślin, nie znachodzących się gdzie indziej. Wszystkie były dziwnie smutne i skarłałe. Patrząc na nie, nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że mam przed sobą resztki pokolenia zmarłego i zewsząd wypartego, które się tutaj jakimś cudem ostało jeszcze, świadcząc o postaci życia na Księżycu przed wielu, wielu wiekami, kiedy tu, gdzie teraz jest morze, były lądy, a woda zalewała inne okolice (Żuławski, 1987, s. 214).

Nieprzypadkowo uwagę narratora przykuwają rośliny „dziwnie smutne i skarłałe”, które stają się czytelną egzemplifikacją Darwinowskiej teorii ewolucji, zakładającej, iż w wyniku rywalizacji międzygatunkowej jedne istoty giną, a następnie inne zajmują ich miejsce (Koziołek, 2011, s. 18). Świat przyrody



jest niezwykle bogaty i różnorodny; to przestrzeń, w której różne organizmy rywalizują ze sobą, ulegają transformacji, dostosowując się do zmieniających się warunków egzystencji (Oramus, 2015; Piechota, 2018, s. 28–44).

Oprócz oryginalnych roślin narrator charakteryzuje również świat zwierząt zamieszkujących kosmiczny ekosystem. Żyją tu głównie bezkręgowce, mięczaki czy gady, które ukrywają się w gąszczu kwiatów oraz w okolicznych zbiornikach wodnych:

Głębie wód roiły się od szczególnych potworków, w powietrzu unosiły się jakieś latające jaszczurki, podobne z daleka do ptaków o grubej szyi i długim ogonie. Ale co szczególna – wszystkie zwierzęta na Księżycu są nieme. Brak tutaj tych niezliczonych głosów życia, które brzmią wśród ziemskich łąk i lasów; jedynie gdy wiatr powieje, szeleszczą ogromne liście tutejszych roślin, przerywając wraz ze szmerem strumienia wieczystą głuszę (Żuławski, 1987, s. 172).

W przeciwieństwie do zwierząt zamieszkujących Ziemię, na Księżycu nie wydają one dźwięków. Panuje tutaj absolutna cisza, która na terenach skalistych potęguje nastrój grozy. Narrator niczym biolog przybliży również ich sposób rozmnażania się:

[...] żadne z tutejszych stworzeń nie przychodzi na świat żywe, lecz wszystkie znoszą jaja, niesłychanie na mróz odporne, a wylęgające się nadzwyczaj szybko w słonecznym cieple. [...] Początkowo przykrzyło nam się tylko bez mięsnego pożywienia, ale teraz jużemy się przyzwyczaili. Wszystkie zwierzęta tutejsze mają mięso łykowane i smrodliwe tak, że jeść go nie podobna (s. 188).

Nowi mieszkańcy Księżyca zmieniają dotychczasową dietę, stając się wegetarianami. Interesujący wydaje się również stosunek bohaterów do zwierząt domowych – psów. Przypomnijmy, że wraz z kosmonautami przyleciała Selena ze szczeniętami. Wybór współtowarzyszy podróży nie wydaje się przypadkowy, gdyż w epoce wiktoriańskiej stworzenia te traktowano jako członków rodziny. Co więcej, pomagały one w radzeniu sobie ze stresem oraz samotnością w wielkim mieście (Babilas, 2015, s. 108). Mimo rosnącego niepokoju z powodu kurczącej się zbiorników powietrza:

[...] nikomu nie przyszło na myśl, że można było zabić psy, które przecież także zużywały wiele powietrza i przedłużyć w ten sposób czas, jaki – sądziliśmy – pozostał nam do końca życia! [...] Przez swą zwierzęcą prostotę przypominają nam one więcej Ziemię, niż my sobie możemy przypominać nawzajem swymi osobami. Z rozczuleniem patrzę na te zwierzęta... Jesteśmy tak samotni i tak strasznie od Ziemi oderwani (Żuławski, 1987, s. 89).



Zwierzęta, które przybyły wraz z bohaterami, traktowane są jak członkowie załogi. Być może początkowy wybór diety pozbawionej mięsa wiąże się z przekonaniem religijnym Marty, która, jak wiemy, pochodzi z Indii. Bohaterka, wierząc w reinkarnację, obawiała się, że zabijając niewinne stworzenia, może zablokować cykl wędrówki dusz. Warto podkreślić, iż w powieści Żuławskiego pojawia się epizod, w którym narrator porzuca perspektywę antropocentryczną na rzecz biocentrycznej, nadając pozaludzkim stworzeniom status podmiotu. Jako baczny obserwator zdarzeń rejestruje zachowanie psa, obserwującego agonię swojego opiekuna:

Selena, ulubiona jego suka, usiadła nieruchomo przy hamaku jakby na straży i nie spuszcza oka ze swego chorego pana. Jestem przekonany, że to rozumne zwierzę zdaje sobie doskonale sprawę ze stanu, w jakim się pan znajduje. W oczach jej widno tyle żalości i niepokoju... Gdy się kto z nas zbliża do chorego, ona warczy z cicha, jakby ostrzegając, że czuwa i nie da mu krzywdy zrobić, a potem wywija ogonem, aby dać poznać, że wierzy w nasze przyjazne zamiary i cieszy się naszą troskliwością (s. 102).

Między Tomaszem a zwierzęciem wytworzyła się więź będąca rodzajem komunikacji międzygatunkowej (Weil, 2012, s. 59). Narrator dostrzega w stworzeniu istotę zdolną do wyższych uczuć. Selena okazuje się bohaterką empatyczną, współodczuwającą cierpienie swojego opiekuna.

Warto podkreślić, że na początku powieści Żuławskiego dominuje obraz natury martwej, pozbawionej jakichkolwiek oznak życia. Północna część Księżyca budzi skojarzenia z bezkresną pustynią, po której niczym w labiryncie błakają się kosmonauci. Autor posłużył się poetyką ekspresjonistyczną, podkreślając dramatyzm sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie. Upiorne światło Ziemi przypomina im o bezpowrotnie utraconej więzi z ludzkością. Co więcej, staje się początkiem pogłębiającej się tęsknoty za dawną planetą. Narrator pamiętnika dochodzi do konstruktywnych wniosków na temat mieszkańców Ziemi:

O! ludzie nie umieją cenić piękności Ziemi! – Gdyby się dostali tutaj, gdzie my jesteśmy, kochaliby ją tak, jak my ją teraz, straconą na wieki, kochamy, i tak, jak my, śniliby o niej w stanach gorączkowych, niespokojnych, pełnych upartej a bolesnej tęsknoty... (Żuławski, 1987, s. 90).

Dopiero w kontakcie z odmiennym środowiskiem człowiek potrafi docenić piękno zamieszkiwanej niegdyś planety. Przypomnijmy, że zgodnie z tradycją patriarchalną ziemię traktuje się wyłącznie przedmiotowo jako naturalne

źródło dóbr, którymi się handluje (Durczak, 2010, s. 10). Postrzegając ją w kategoriach materialnych, zapominamy o jej terapeutycznej, uzdrawiającej mocy. Przywołajmy choćby epizod, w którym umierającemu Tomaszowi Marta opowiada o Ziemi:

Na Ziemi jest powietrze błękitne, a po nim chodzą chmury. Na Ziemi jest dużo, dużo wody, całe ogromne morze. Na wybrzeżu morza jest piasek i muszle różnokolorowe, a dalej są łąki, na których kwitną takie wonne, słodkie, wilgotne kwiaty... Za łąkami znowu są lasy, pełne zwierząt i śpiewających ptaszków. Gdy wiatr zawieje, to morze huczy szeroko i lasy szumią, i trawy szeleszczą (Żuławski, 1987, s. 125–126).

Opowieść o Ziemi jako raj utraconym, do którego powróci umierający mężczyzna, napawa bohatera optymizmem. Historie opowiedane przez Martę sprawiają, iż Tomasz nie postrzega śmierci jako doświadczenia traumatycznego, lecz jako nieunikniony etap w życiu każdego człowieka.

Odmienny krajobraz dominuje w południowej części Księżyca, w której bohaterowie postanawiają się osiedlić. Żuławski posługuje się tutaj poetyką impresjonistyczną, co sprawia, że miejsce nasuwa skojarzenia z baśniami. Niespotykane rośliny i niesamowite zwierzęta nie wywołują wśród bohaterów uczucia przerażenia. Kosmonauci „wtapiają się” w ten świat, nie naruszając panującej w nim harmonii. Przestrzeń ta wydaje się wpływać kojąco na bohaterów, którzy, pogodzeni z własnym losem, akceptują fakt, że nigdy nie powrócą na Ziemię, a wspomnienia o niej urastają do rangi mitu o raj utraconym.

## Podsumowanie

Bohaterowie powieści Żuławskiego wydają się „uciekierkami z Ziemi, niespokojnymi i niepokornymi naturami, zmęczonymi duchową jałowością egzystencji” (Trzeźniowski, 2001, s. 128). Ich wyprawa na Księżyc nosi znamiona ekspedycji naukowej, której potwierdzeniem staje się dziennik prowadzony przez narratora. Postać ta odgrywa kluczową rolę w utworze, gdyż to dzięki niemu poznajemy nieznaną świat flory oraz fauny. Narrator, przemierzając przestrzeń Księżyca, niczym naukowiec systematycznie rejestruje zmiany w krajobrazie, wielokrotnie porównuje go do ziemskiego ekosystemu. Jako baczny obserwator świata przyrody odkrywa, że teoria ewolucji Darwina obejmuje nie tylko Ziemię; również tutaj dostrzega, iż rośliny oraz zwierzęta uwikłane są w proces transformacji. Osobniki słabsze przegrywają w rywalizacji międzygatunkowej

i znikają z powierzchni Księżyca. Pojedyncze, skarłate, słabe organizmy stają się egzemplifikacją cywilizacji, która wyginęła.

Wraz z pobylem na Księżycu zmienia się stosunek bohaterów do Ziemi. Początkowo świecąca planeta opisywana jest jako: „szklany upiór” (Żuławski, 1987, s. 30), „czarna plama” (s. 84), „szczerniały trup” (s. 160). Określenia te kojarzą się z postępującą agonią. Być może protagoniści przeczuwali nadciągającą katastrofę ekologiczną, której źródłem stał się gwałtowny rozwój przemysłu naruszający harmonię panującą w świecie natury. Zanieczyszczenie powietrza i rzek, wycinka lasów, masowe zabijanie zwierząt oraz liczne kataklizmy sprawiają, że życie na Ziemi przestało być bezpieczne. Z każdym kolejnym dniem bohaterowie tęsknią za dawną planetą, z którą utracili kontakt. Interesujący wydaje się fakt, że zarówno narrator, jak i Tomasz idealizują egzystencję na Ziemi. W ich wspomnieniach pojawiają się polskie góry, rzeki, lasy, jeziora. Paradoksalnie żaden z protagonistów nie tęskni za ludźmi. Wydaje się, że człowiek potrafi docenić piękno i bioróżnorodność Ziemi dopiero po jej opuszczeniu. Budując nowe społeczeństwo na Księżycu, bohaterowie pragnęli stworzyć cywilizację opartą na harmonii. Niestety, jak wiemy z kolejnych tomów *Trylogii księżycowej*, idea ta okazuje się mrzonką, gdyż człowiek zaślepiony egoizmem oraz zachłannością powtarza dawne błędy ludzkości.

Niewątpliwie powieść Żuławskiego stała się inspirująca dla młodych czytelników zafascynowanych podróży międzyplanetarnymi. Na początku XX wieku była ona cennym źródłem informacji na temat ukształtowania powierzchni Księżyca oraz występujących na nim formacji geologicznych (m.in. dolin, gór, klifów, kraterów, morza). Dzisiaj wydaje się utworem zapomnianym, mimo że przypomina koncepcyjnie powieść *Eden* Stanisława Lema (1984), należąca do klasyki *science fiction*. Moim zdaniem trylogia Żuławskiego odczytywana z perspektywy ekokrytycznej kryje w sobie potencjał, aby ponownie zainteresować współczesną młodzież, która w przeciwieństwie do starszej generacji jest świadoma zagrożeń wynikających z pogłębiającego się kryzysu klimatycznego (o czym świadczą licznie organizowane przez młodych ludzi protesty). Ekokrytyczna lektura powieści z wyeksponowanym wątkiem ucieczki bohaterów z Ziemi nasuwa skojarzenia z utworami dystopijnymi (gatunkiem niezwykle popularnym wśród nastolatków), rozgrywanymi się często w światach po katastrofach naturalnych wywołanych przez człowieka (Oramus, 2010, s. 178–198). Czytana dzisiaj, powieść Żuławskiego może być impulsem do podjęcia głębszej refleksji na temat globalnego kryzysu ekologicznego, spowodowanego przez nadmierną ingerencję człowieka w ekosystem.

## Bibliografia

- Alighieri, D. (1978). *Boska komedia* (E. Porębowicz, tłum.). PIW. (wyd. oryg. 1472).
- Babilas, D. (2015). Psy maskotki i rodzynni pupile w malarstwie brytyjskim epoki wiktoriańskiej. W: E. Łoch, A. Trzeźniewska, D. Piechota (red.), *Emancypacja zwierząt?* (s. 105–118). LTN.
- Barcz, A. (2012). Przyroda – bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze. *Anthropos?*, 18–19, 60–79.
- Barcz, A. (2013). Realność ekosystemu w *Placówce* Bolesława Prusa. W: E. Paczoska, B. Szleszyński, D. M. Osiński (red.), *Realiści, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa* (s. 149–160). NCN.
- Bloch, J. (1893). *Przyszła wojna, jej ekonomiczne przyczyny i skutki*. Gebethner i Wolff.
- Bloch, J. (1899). *Wnioski ogólne z dzieła* *Przyszła wojna* pod względem technicznym, politycznym, ekonomicznym. Gebethner i Wolff.
- Colomb, P. H. (1893). *The great war of 189-: A forecast*. W. Heinemann.
- Cromie, R. (2015). *The crack of doom* [wydanie elektroniczne]. Duke Classics. (wyd. oryg. 1895).
- Domańska, E. (2013). Humanistyka ekologiczna. *Teksty Drugie*, 1–2, 13–32.
- Durczak, J. (2010). *Rozmowy z ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*. Wydawnictwo UMCS.
- Fiedorczyk, J. (2015). *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. WN Katedra.
- Gielata, I. (2015). Nie-dostrzeżone historie – o „życiu bez ruchu”. W: E. Łoch, A. Trzeźniewska, D. Piechota (red.), *Emancypacja zwierząt?* (s. 149–163). LTN.
- Gielata, I. (2016). „Oko Emersona” i „oko Darwina” – Dickens, Sienkiewicz i wódospad Niagara. W: M. Gloger, T. Sobieraj (red.), *Między przyrodoznawstwem a humanistyką. Przestrzenie kultury polskiego pozytywizmu* (s. 115–125). Semper.
- Gifford, T. (2000). Pastoral, anti-pastoral, post-pastoral. W: L. Coupe (red.), *The green studies reader: From romanticism to ecocriticism* (s. 219–222). Routledge.
- Hutnikiewicz, A. (2002). *Młoda Polska* (wyd. 8). WN PWN.
- Ihnatowicz, E. (2000). *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1863–1918)*. Trio.
- Kordylewski, K. (1987). Uwagi astronoma. W: J. Żuławski, *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżyca* (wyd. 6, s. 331–335). Wydawnictwo Literackie.
- Kopaliński, W. (2017). Aloes. W: *Słownik symboli* (s. 8). Rytm.
- Koziołek, R. (2010). Biologia literatury. *Świat i Słowo*, 14(1), 63–74.
- Koziołek, R. (2011). Kompleks Darwina. *Teksty Drugie*, 3, 11–32.
- Kronenberg, A. (2014). *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Wydawnictwo UŁ.
- Laird Clowes, W. (1892). *The captain of the „Mary Rose”: A tale of tomorrow*. Tower.
- Lem, S. (1984). *Eden* (wyd. 4). Wydawnictwo Literackie.

- Leszczyński, G. (2002). Powieść fantastycznonaukowa, powieść science fiction. W: B. Tylicka, G. Leszczyński (red.), *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* (s. 315–316). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Łoch, E. (red.). (1976). *Jerzy Żuławski, życie i twórczość. Referaty i materiały Sesji Naukowej*. Towarzystwo Naukowe.
- Majewski, E. (1890). *Doktor Muchołapski. Fantastyczne przygody w świecie owadów*. Gebethner i Wolff.
- Majewski, E. (1898). *Profesor Przedpotopowicz*. Gebethner i Wolff.
- Makuch, D. W. (2015). Zalety kulturowej teorii gatunku w pracy historyka literatury na przykładzie polskiej fantastyki naukowej drugiej połowy XIX wieku. W: E. Bulisz, M. Wojtak (red.), *Porozmawiajmy o gatunkach – artystycznych i użytkowych* (s. 31–46). Wydawnictwo UMCS.
- Morrison, J. L. (1969). A view of the Moon from the Sun: 1835. *American Heritage*, 20(3). Pobrane 24 stycznia 2020 z: <https://www.americanheritage.com/view-moon-sun-1835#2>.
- Nazaruk, E. (2011). Ewa niejedno ma imię – literacka prezentacja Jerzego Żuławskiego. W: E. Łoch, D. Trześniowski (red.), *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla literatury i kultury polskiej XX wieku* (s. 141–151). Wydawnictwo UMCS.
- Oramus, D. (2010). *O pomieszeniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*. Trio.
- Oramus, D. (2015). *Darwinowskie paradygmaty. Mit ewolucji w kulturze współczesnej*. Copernicus Center Press.
- Oramus, D. (2020). *Stany splątane. Fizyka a literatura współczesna*. Copernicus Center Press.
- Osterhammel, J. (2013). *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata* (I. Drozdowska-Boering, A. Peszke, J. Kałużny, K. Śliwińska, tłum., wyd. 2 popr.). Wydawnictwo Poznańskie. (wyd. oryg. 2009).
- Paczoska, E. (1996). Zakopiańskie środowisko artystyczne przełomu wieków. Poszukiwania intelektualne i duchowe. W: E. Reklajtis (red.), *Wybory wartości. Inteligencja polska u schyłku XIX i na początku XX wieku* (s. 101–123). EL-Press.
- Paczoska, E. (2008). *Lalka, czyli rozpad świata* (wyd. 2). Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Paczoska, E. (2010). *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*. PIW.
- Panasiuk, K. (2013). Konwencja *fantasy* w obiektywie kamery filmowej. Analiza filmu *Na srebrnym globie* Andrzeja Żuławskiego. W: J. Szcześniak (red.), *Fantastyka XIX–XXI wieku. Kanon i obrzeża. Część II* (s. 139–150). Wydawnictwo UMCS.
- Piechota, D., Trzeñniewska, A. (2016). Zwierzęta w orbicie fantastyki przełomu XIX i XX wieku. W: A. Mik, P. Pokora, M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 153–172). Wydawnictwo SBP.
- Piechota, D. (2016). (Nie)znane życie owadów. O mikroprzestrzeni w powieści Erazma Majewskiego *Doktor Muchołapski*. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia*

- krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 327–336). Wydawnictwo SBP.
- Piechota, D. (2018). *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne*. WN Katedra.
- Podraza-Kwiatkowska, M. (2001). *Literatura Młodej Polski* (wyd. 4). WN PWN.
- Pułka, L. (1996). *Hołota, masa, tłum. Bohater zbiorowy w prozie polskiej 1890–1918*. Wydawnictwo UWr.
- Rąbkowska, E. (2017a). Dzieci, zwierzęta i wielka zabawa. Przekształcenia wątków zwierzęcego folkloru w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży w perspektywie kulturowych studiów nad zwierzętami (*cultural animal studies*). *Polonistyka. Innowacje*, 5, 85–101.
- Rąbkowska, E. (2017b). Zwierzęta i ich dzieci – poznanie, empatia, etyka. Perspektywa ekokrytyczna w literaturze dla dzieci i młodzieży. W: P. Czaplinski, J. B. Bednarek, D. Gostyński (red.), *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich* (s. 37–48). Rys.
- Rossa, A. (2003). *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*. TAIWPN Universitas.
- Rybicka, E. (2018). Biopolis – przyroda i miasto. *Teksty Drugie*, 2, 57–74.
- Sienkiewicz, H. (1880). *Listy z podróży do Ameryki*. Gebethner i Wolff.
- Sinclair, U. (1949). *Grzędawisko* (A. Niemojewski, tłum.). Książka i Wiedza. (wyd. oryg. 1906).
- Skowera, M. (2016). Literackie spotkania istot podporządkowanych. Studium przypadku: *Miasteczko Ostatnich Westchnień* Grzegorza Gortata. W: A. Mik, P. Pokora, M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 53–74). Wydawnictwo SBP.
- Spengler, O. (2014). *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii powszechnej* (J. Marzęcki, tłum.). Aletheia. (wyd. oryg. 1918).
- Sroczyńska, K. (2018). Jak Słońce odkryło życie na Księżycu. *Przekrój*, 4, 30–33.
- Szcześniak, J. (2011). Jerzy Żuławski i Antoni Lange w orbicie fantastyki. W: E. Łoch, D. Trześniowski (red.), *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla literatury i kultury polskiej XX wieku* (s. 129–140). Wydawnictwo UMCS.
- Szurek, J. (1988). Tendencje ekspresjonistyczne w prozie Jerzego Żuławskiego. W: E. Łoch (red.), *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku* (s. 183–214). Wydawnictwo UMCS.
- Świtek, G. (2011). Darwin, darwinizm i kultura wizualna XIX wieku. *Teksty Drugie*, 3, 64–82.
- Tabaszewska, J. (2018). Ekokrytyczna (samo)świadomość. *Teksty Drugie*, 2, 7–15.
- Tracy, L. (1896). *The final war*. G. P. Putnam.
- Tripplin, T. (1858). *Podróż po Księżycu, odbyta przez Serafina Bolińskiego*. Bolesław Maurycy Wolff.



- Trzeźniewska-Nowak, A. (2020). Profesora Przedpotopowicza poszukiwania źródeł natury na podstawie powieści Erazma Majewskiego *Profesor Przedpotopowicz*. W: E. Łoch, A. Trzeźniewska-Nowak, D. Piechota (red.), *(Nie)zapomniane zwierzęta* (s. 37–55). WN Katedra.
- Trzeźniewska, A., Piechota, D. (red.). (2016), *Ekomodernizmy*. Norbertinum.
- Trzeźniowski, D. (2001). Jerzego Żuławskiego „światło ze Wschodu”. W: J. Szczęśniak, D. Trzeźniowski (red.), *Modernistyczny wizerunek człowieka. Studia historycznoliterackie* (s. 121–136). UMCS.
- Trzeźniowski, D. (2003). Młodopolskie źródła *fantasy*. Trylogia książkowa Jerzego Żuławskiego. W: M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki (red.), *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności* (s. 199–208). Wydawnictwa UW.
- Ubertowska, A. (2013). Natura u kresu (ekocyd). *Teksty Drugie*, 1–2, 33–44.
- Ubertowska, A. (2018). „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego. *Teksty Drugie*, 2, 17–40.
- Utkowska, B. (2011). „Społeczeństwo to absurd” – katastrofizm antyutopijny Jerzego Żuławskiego i Władysława Reymonta. W: E. Łoch, D. Trzeźniowski (red.), *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla literatury i kultury polskiej XX wieku* (s. 113–127). Wydawnictwo UMCS.
- Weil, K. (2012). *Thinking animals: Why animal studies now?*. Columbia University Press.
- Wells, H. G. (1987). *Wojna światów* (H. Józefowicz, tłum.). Iskry. (wyd. oryg. 1898).
- Wells, H. G. (1991). *Pierwsi ludzie na Księżycu* (W. Chwalewik, tłum.). Krajowa Agencja Wydawnicza. (wyd. oryg. 1901).
- Wietecha, A. (2016). Świat zwierząt i roślin uwikłany w świat ludzi w *Emancypantkach* Bolesława Prusa. W: A. Trzeźniewska, D. Piechota (red.), *Ekomodernizmy* (s. 45–53). Norbertinum.
- Wojciechowski, K. (2018). *Ekokrytyka*. WBPiCAK.
- Żuławski, A. (reż.). (1987). *Na srebrnym globie* [film]. Zespół Filmowy Kadr.
- Żuławski, J. (1910). *Zwycięzca*. Gebethner i Wolff.
- Żuławski, J. (1911). *Stara Ziemia*. Gebethner i Wolff.
- Żuławski, J. (1987). *Na srebrnym globie. Rękopis z Księżycy* (wyd. 6). Wydawnictwo Literackie.



## „Ale właściwie dlaczego zawsze miałyby się dziać tak, jakeśmy do tego przywykli?”. Reprezentacja zmian klimatu w serii o Muminkach Tove Jansson w perspektywie studiów nad jedzeniem

### Abstrakt:

Celem artykułu jest analiza sposobu, w jaki w serii o Muminkach (1945–1970) Tove Jansson przedstawia zmiany klimatu zachodzące w fikcyjnym świecie, zarówno za pośrednictwem scen katastroficznych, jak i tych sugerujących długofalowy proces. Autor tekstu dowodzi, że motyw zmieniającej się ilości, jakości i różnorodności dostępnego jedzenia staje się „językiem”, który pozwala opowiedzieć o zjawisku spoza codziennego doświadczenia postaci. Losy rodziny zostają dzięki temu umieszczone w szerszym kontekście, a to, co niesamowite, autorka przedstawia za pomocą zwyczajów związanych z żywnością, stanowiących jedną z ważniejszych kwestii w życiu Muminków. Jansson, wykorzystując także formę sagi rodzinnej, pokazuje, w jaki sposób można stworzyć narrację o zmianach klimatu, która omawia sam proces, a nie jego skutki.

### Słowa kluczowe:

ekokrytyka, literatura dziecięca i młodzieżowa, Muminki, studia nad jedzeniem, Tove Jansson, zmiana klimatu

### “But why should everything be exactly as one is used to having it?”: Representation of Climate Change in the Moomin Series by Tove Jansson in View of Food Studies

### Abstract:

The aim of this article is to speculate on how in her Moomin series (1945–1970) Tove Jansson presents the climate change occurring in her fictional world through

\* Michał Czajkowski – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim dotyczącą komiksu dziecięcego i młodzieżowego. Pracuje w Muzeum Książki Dziecięcej (dziale specjalnym Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego). Kontakt: [mhczejkowski@gmail.com](mailto:mhczejkowski@gmail.com).

the catastrophic scenes and those suggesting that a more long-term process is involved in shaping the narrative. The author of the paper argues that the amount, quality, and diversity of available food become a “language” which allows talking about the phenomenon from beyond the characters’ everyday experience. The family’s fates are thus positioned in a wider context, and the uncanny is shown through nutrition habits, which perform an important role in Moomins’ lives. Jansson using a family saga form shows how the narration about climate change as a process, not particular events, can be created.

**Key words:**

ecocriticism, children’s and young adult literature, Moomins, food studies, Tove Jansson, climate change

## Wprowadzenie

Zmiany klimatu zachodzące w Dolinie Muminków i jej okolicach na przestrzeni kilku lat wpływają na życie postaci w bardzo znaczący sposób, mimo że niemal żadna z nich tego nie zauważa. Szczęśliwa kraina dobrobytu zmienia się z czasem w świat, którego integralną częścią staje się niedobór żywności, dzieje się to jednak tak wolno z perspektywy postaci, że staje się niemożliwe do opowiedzenia. W serii Tove Jansson, czytanej przez pryzmat *food studies* oraz studiów nad kryzysem klimatycznym, można dostrzec niemożliwość znalezienia słów dla czegoś, co nie zamyka się w ramach czasowych wyznaczanych przez pojedyncze wydarzenia, jak powódź czy przelot komety, ale jest zjawiskiem większym, obejmującym wspomniane katastrofy. David Wallace-Wells (2019) zwraca uwagę, że stworzenie narracji na temat zmian klimatu staje się niemożliwe, kiedy nie można się wobec nich zdystansować, a zjawisko dotyka kogoś bezpośrednio i w czasie rzeczywistym kształtuje jego sposób funkcjonowania w świecie:

Można opowiadać „o” zmianie klimatu, gdy ta wydaje się jakąś marginalną cechą ludzkiego życia lub osią życia ludzi niemających dla nas znaczenia. [...] w miarę jak zmiana klimatu zagarnia cały horyzont i zaczyna wydawać się nieuchronna, całkowita, z opowieści może zamienić się we wszechobecny kontekst. W to, co teoretycy literatury określają mianem metanarracji w rodzaju tych, jakie panowały w epokach wcześniejszych: prawdy religijnej czy wiary w postępek (s. 171–172).

W świecie Muminków niemożność opowiedzenia o zmianach wynika jednak z silnego napięcia między ich skalą a codziennością złożoną z rytuałów

mających zapewnić poczucie bezpieczeństwa i kontroli nad własnym losem. Opowieść o życiu rodziny i jej znajomych staje się poszukiwaniem języka, który pozwoliłby zrozumieć niesamowite (z perspektywy małych istot) wydarzenia. Doświadczenia tak trudne jak przymusowa migracja<sup>6</sup> wywołana zagrożeniem życia, głód czy brak w pełni bezpiecznego i stałego schronienia domagają się tymczasem zrozumienia. Mieszkańcy i mieszkanki fikcyjnego świata z wieloma z tych zjawisk stykają się po raz pierwszy w życiu, podobnie jak czytelnik i czytelniczka – w tym przypadku opis nie powinien wywoływać nadmiernego obciążenia psychicznego w myśl zasady wyznawanej przez samą Jansson (1978), którą Jolanta Ługowska (2012, s. 451) zawiera w sformułowaniu *primum non nocere*.

Niniejszy artykuł ma na celu zbadanie, w jaki sposób losy Muminków kształtowane są przez relację środowiska naturalnego z zamieszkującymi je istotami. Zarówno przedstawienie historii Muminków jako sagi, jak i zmieniające się w ramach jej poszczególnych części ilość i jakość żywności w okresach katastrofy i dobrobytu pozwalają umiejscowić długofalowe zjawisko w kontekście codziennego życia jednostki. Z analizy wyłączam tom *Pamiętniki Tatusia Muminka* (Jansson, 1950/2018), jako że opowiedziane w nim losy tytułowej postaci nie należą do tej samej linii czasowej co pozostałe tomy (stanowią retrospekcję), do których odwołuję się w tekście. Opieram się głównie na koncepcji ciągłości i nieciągłości narracji klimatycznych zaproponowanej przez Amitava Ghosha (2016) w tekście *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*.

## Jak przedstawić niewyobrażalne?

Przedstawienie tego, co niewyobrażalne, wymaga zupełnie innego rodzaju narracji niż ta dążąca do racjonalizowania świata, czynienia go jak najbardziej realistycznym, skupiona na wydarzeniach, ich przyczynach i konsekwencjach, a nie na samym procesie. Robert Macfarlane (2005) stwierdza, że kryzys

---

<sup>6</sup> Migracja wydaje mi się najlepszym określeniem tego, co spotyka m.in. leśne istoty w tomie *Zima Muminków*. Karolina Ćwiek-Rogalska (2013, s. 34) w kontekście wymuszonych wędrówek postaci w całej serii stosuje określenie „przesiedlenie”, rozumiane jako częściowo dobrowolne opuszczenie dotychczasowego miejsca zamieszkania, ale termin ten zakłada intencjonalne działanie zewnętrznej siły (np. politycznej), która staje się przyczyną opuszczenia dotychczasowego miejsca – wojna czy przymusowe przesiedlenia to efekty planowania, które wywołują chaos w życiu jednostki. Tymczasem Muminki i inne istoty z Doliny i okolic nigdy nie zmieniają miejsca zamieszkania z własnej woli, zostają do tego zmuszone przez siły natury lub konsekwencje ich działania.

klimatyczny istnieje głównie w „niewidzialnej literaturze”<sup>7</sup> (przycząca to określenie za J. G. Ballardem), czyli we wszelkiego rodzaju opracowaniach takich jak raporty czy czasopisma, ale nie w beletryście. Tymczasem, jak zauważa, dzięki fabularyzacji opowieści o zmianach klimatu możliwe jest dyskusowanie ich przyczyn i skutków w przestrzeni „widzialnej”, czyli, przez analogię, dostępnej także niespecjalistom i odbiorcom nieposiadającym przygotowania do analizy danych naukowych; doświadczanie hipotetycznych sytuacji tak, jakby były prawdziwe, pozwala połączyć teraźniejsze działanie z przyszłymi konsekwencjami. Wymaga to jednak środków, które pozwalają przedstawić zmianę zachodzącą w długim okresie. Choć autorowi prawdopodobnie chodziło o powieści mniej metaforyczne i osadzone *stricte* w rzeczywistości jak najbardziej zbliżonej do tej, w której żyją czytelnicy i czytelniczki (mam na myśli m.in. nurt *climate fiction*, poruszający tematykę wpływu cywilizacji człowieka na środowisko i próbujący przewidzieć, w jaki sposób może wyglądać ukształtowana przezeń przyszłość), serię o Muminkach można odczytać jako obraz kryzysu klimatycznego obejmujący czas dłuższy niż jedno wydarzenie. Wykorzystanie formy sagi do ukazania owego kryzysu pozwala przedstawić zmianę zachodzącą powoli, ponieważ u fundamentów tej formy leży założenie, że akcja rozgrywa się w ciągu wielu lat, umożliwiając zaprezentowanie losów jednej rodziny. Jej dzieje nie muszą koniecznie wiązać się z wielopokoleniowością; może to być historia zarówno jednej osoby czy jednego pokolenia, jak i wielu. Opowieść Jansson przedstawia zmianę, która zmusza rodzinę Muminków do nieustannego godzenia dotychczasowego trybu życia z nowymi warunkami, co w całej serii urasta do rangi sztuki życia (Gralewicz-Wolny, 2019, s. 109).

Dzięki temu zabiegowi Jansson udaje się uniknąć jednego z najpoważniejszych problemów związanych z literacką reprezentacją zmian klimatu – założenia, że tylko człowiek może celowo wywierać wpływ na otoczenie i doświadczać konsekwencji podejmowanych decyzji (Ghosh, 2016, s. 31). Samo posiadanie świadomości sprawia, że w mniejszym lub większym stopniu można kontrolować środowisko lub dostosowywać się do niego na podstawie pozyskanych informacji. Synonimami zmian klimatu, postrzeganych jako element antropocentrycznego układu odniesienia, stają się zatem możliwe do zaobserwowania katastrofy, których przyczyny można wskazać z mniejszą lub większą dokładnością. Zyskuje się w ten sposób iluzję niemal nieograniczonych możliwości człowieka w świecie mu podporządkowanym: ludzie z jednej strony dysponują potencjałem do niszczenia środowiska, z drugiej – do naprawiania

<sup>7</sup> Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autora artykułu – Michała Czajkowskiego.

własnych błędów i przywracania równowagi. Ekosystem w tym ujęciu staje się bierny, poddany istocie, która wywołuje pożar, ale i go gasi; konsekwencją jej działań staje się huragan, co wpływa na rozwój systemu wczesnego ostrzegania; doprowadza do powodzi, ale potem uczy się budować lepsze wały przeciwpowodziowe. Zmiany w mentalności zachodzące pod wpływem procesów zewnętrznych są zatem łatwe do wskazania.

Tymczasem w przypadku serii Jansson mamy do czynienia z apologią tego procesu, na który mieszkańcy i mieszkanki świata podlegającego przeobrażeniom nie mają wpływu, oraz akceptacji jego oddziaływania na codzienne życie. Aleksandra Maria Korczak (2016) określa to zjawisko mianem „apoteozy życia jako misterium przemiany” (s. 88), jej stwierdzenie wymaga jednak uzupełnienia. Autorka odnosi się jedynie do zachodzących w fikcyjnym świecie transformacji o charakterze cyklicznym (a zatem obiecujących poprawę, która nadejdzie po trudniejszym czasie), a konkretnie do następstwa pór roku, które wpływa na funkcjonowanie Muminków i ich sąsiadów – czego najwyraźniejszym przykładem jest wielomiesięczny zimowy sen, zwyczaj niepodlegający refleksji jako coś funkcjonującego od niepamiętnych czasów.

Istoty zamieszkujące fikcyjny świat Jansson dostosowują się jednak nie tylko do zmian przewidywalnych, lecz także tych o charakterze katastrofy, pojawiających się niespodziewanie, o czym piszę w dalszej części tekstu na przykładzie przebudzenia po wyjątkowo srogiej zimie. Najlepiej podsumowuje to Mama Muminka pytaniem, które stało się częścią tytułu niniejszego artykułu, a które pada w chwili, kiedy w *Lecie Muminków* powódź zalewa Dolinę i odwraca porządek świata, zmuszając do zmiany przyzwyczajeń (Jansson 1954/2017b, s. 39). To nie władza nad otoczeniem i możliwość jego dostosowania do własnych potrzeb staje się oznaką siły i przystosowania się do środowiska, lecz umiejętność zaufania prostym czynnościom i gestom będącym źródłem sensu w sytuacji, w której nic nie zależy od naszej woli (Ługowska, 2012, s. 455).

Skupianie się na najbardziej bieżących sprawach, „robienie swojego”, wydaje się najwyższą wartościowaną w świecie Muminków postawą wobec zmiany klimatu, daje bowiem największe szanse na przetrwanie. Ten sposób na przedstawienie roli kryzysu w życiu istot tak małych jak trolle łatwo może stać się przeszkodą w próbie ukazania znaczenia tak długofalowego zjawiska. Rozbijanie większej, bardziej złożonej narracji – w tym przypadku opowieści o zmianach klimatu w skali globalnej – na mniejsze, łatwiejsze do pojęcia epizody Ghosh (2016, s. 56) określa mianem myślenia przez tworzenie nieciągłości. Podejście to zakłada, że rozwiązaniem skomplikowanego problemu może być suma rozwiązań składających się na niego zagadnień. Tymczasem przenoszenie tego sposobu myślenia na kwestie zmian klimatu staje się o tyle

ryzykowne, że skupianie się na bieżących trudnościach może stać się celem samym w sobie, ważniejszym niż dotarcie do ich źródła. Między innymi dlatego w serii o istotach poświęcających uwagę przede wszystkim temu, co tu i teraz, postacie myślące bardziej abstrakcyjnie przedstawia się jako dziwadła oderwane od rzeczywistości (naukowcy z obserwatorium w *Komecie nad Doliną Muminków*; Jansson, 1968/2016), ignoruje się je (Homek z *Lata Muminków*; Jansson 1954/2017b) lub ukazuje jako doprowadzające w swojej refleksji do przerostu formy nad treścią (Migotek i jego zamiłowanie do wszelkiego rodzaju ceremoniałów). Ukształtowanie przekazu zgodnie z zasadą tworzenia mikronarracji, mających pozwolić odbiorcy pobieżnie rozeznaczyć się w kontekście, jedynie utwierdza w przekonaniu, że zmiana klimatu to zespół spektakularnych wydarzeń.

Jednocześnie wiele czynników sprawia, że trudno wyobrazić sobie, iż wszystkie zjawiska wokół nas są ze sobą powiązane. Z tego powodu stają się niemal nieprzedstawialne w literaturze. Największymi przeszkodami wydają się:

- Skala – fakt, że coś dzieje się we wszystkich miejscach jednocześnie i w bardzo długim przedziale czasu, obejmującym nawet dziesięciolecia, sprawia, że zjawisko przestaje być wydarzeniem, a staje się kontekstem (McKibben, 2005). Zmiana dostrzegalna jest przez kontrast między chwilą obecną a przeszłą, na tyle oddaloną w czasie, że wyraźnie widać różnicę; sam proces umyka zaś uwadze, jeśli nie śledzimy go na bieżąco.
- Spektakularność – uwagę mocniej przykuwają wydarzenia nagłe, w wyrazisty sposób burzące dotychczasowy porządek, niż procesy powoli zmieniające otoczenie i sposób naszego życia. Korczak (2016, s. 86) zauważa, że rzeczywistość Muminków kształtują właśnie małe apokalipsy, które wpływają na dalsze życie postaci; z kolei Iwona Gralewicz-Wolny (2019, s. 107) zwraca uwagę na to, że powódź to „opowieść” nie tyle o wodzie, ile o spotkaniu wody z lądem, a zatem o samym momencie przekroczenia granicy między jedną przestrzenią a drugą, niosącym zniszczenie i chaos. Macfarlane (2005) ujmuje spektakularność w ten sposób: „Apokalipsa przychodzi nagle i charyzmatycznie, a zmiana klimatu narasta dyskretnie”. Kiedy dochodzi do katastrofy, to ona przykuwa niemal całą uwagę, niewiele miejsca pozostawiając próbom wyjaśnienia jej przyczyny, jako że najpilniejsze wydaje się szybkie reagowanie na aktualne wydarzenia.
- Niesamowitość – zmian klimatu nie da się ująć w ramy narracji opartej na nieciągłościach, trudno bowiem za pomocą podziału na epizody opowiedzieć o doświadczeniu, którego istotą jest pewne kontinuum, ściśle



powiązanie danego elementu ze wszystkimi innymi zjawiskami. W tym ujęciu człowiek nie jest jedynie czynnikiem sprawczym, biernym obserwatorem czy ofiarą „złego losu”, ale wchodzi ze środowiskiem w relację określaną przez Ghosha (2016, s. 32) mianem intymnej – konsekwencje wyborów powracają do osoby działającej, kwestionując zasadność dotychczasowego sposobu postrzegania świata. Proces staje się jednak nieopisywalny, jako że podważa granice kategorii stosowanych do zrozumienia rzeczywistości, ujawnia prawdziwą skalę wydarzeń ingerujących w codzienne życie. Niczego nie da się już zamknąć w opowieść, ponieważ jedno zjawisko wiedze ku kolejnemu, sprawiając, że wszystko zaczyna zdawać się groteskowe, nieuchwytnie, przytłaczające. Nieciągła narracja przestaje wystarczać w świecie kształtowanym przez ciągłość, a te same doświadczenia łączą ze sobą różne miejsca i mogą być postrzegane w zupełnie odmienny sposób (s. 62). W serii o Muminkach dochodzi wręcz do animizacji zjawiska czy żywiołu, przypisania mu woli i intencjonalności, ponieważ, w duchu stwierdzenia Jansson (1978, s. 9), że najgorszy jest strach bez nazwy, można powiedzieć, że łatwiej uwierzyć w żywą istotę (nieważne jak wielką czy obcą), z którą można się zmierzyć, niż w nieożywione zjawisko. Widać to chociażby w scenie, w której Tata Muminka stara się przemówić do rozsądku wzburzonemu morzu, zawstydzić je i wskazać właściwy sposób postępowania wobec wyspy (Jansson 1965/2014, s. 220–221).

- Poza-ludzkość – katastrofy wywołane przez zmiany klimatu podważają postrzeganie ludzkich możliwości jako nieograniczonych, uświadamiają istnienie sił, których nie da się ujarzmić. Już nie tylko sposób postrzegania świata przez człowieka wpływa na interpretowanie przezeń przestrzeni; zjawiska poza-ludzkie stają się o wiele silniejszymi czynnikami kształtującymi potrzeby i dążenia, zyskują bezpośredni wpływ na jego umysł (Ghosh, 2016, s. 31). Zdają się nie podlegać prawom i zasadom, które ludzie starają się narzucić wszystkim istotom dzielącym z nimi ekosystem. Działają według niepoznanych w pełni reguł i stanowią przejawy zjawiska o wiele większego, wymykającego się całościowemu zrozumieniu przez swoją złożoność.

## Małe trolle i wielki świat

Narracja w serii o Muminkach kształtowana jest z perspektywy istoty rozmiaru trolla, trudno zatem wskazać, które dokładnie wydarzenia mają wpływ na stabilność klimatu fikcyjnego uniwersum. Dolina Muminków reprezentuje



cały poznany świat, a przynajmniej centrum wyznaczające granice oddziaływania kulturowego; to, co dzieje się poza nimi, jest nieistotne, ponieważ nie należy do rzeczywistości istot, których oczy zwracają się nieustannie ku rodzinie i swojemu miejscu zamieszkania<sup>8</sup>. Przelot komety w tomie *Kometa nad Doliną Muminków* oraz wybuch wulkanu w *Lecie Muminków* można jednak uznać za przyczyny coraz większego ochłodzenia. Obie katastrofy wystarczają, żeby rozpocząć przeobrażenia przypominające te zachodzące w rzeczywistości pozatekstowej podczas małej epoki lodowcowej, kiedy ochłodzenie klimatu – często wiązane ze zwiększoną ilością pyłu w atmosferze – następowało fazami od 1300 roku (Lanchester, 2019). Ograniczenie ilości promieni słonecznych docierających do powierzchni Ziemi miało być jedną z głównych przyczyn zmiany, która zaczęła się w okresie największej aktywności wulkanicznej od czasu antyku (w latach 1250–1500) i pogłębiła w wyniku kilku wyjątkowo silnych erupcji (w latach 1560–1800). Długotrwałe skutki tych wydarzeń wiązały się z zaburzeniami równowagi pogodowej i klimatycznej, skróceniem okresu wegetacji roślin oraz nieregularnościami opadów deszczu (Behringer, 2007/2010, s. 87–93). Nie zawsze zaś, wbrew nazwie tego okresu, musiało dochodzić do zlodowacenia – skutkiem wybuchu indonezyjskiego wulkanu Tambora miały być zarówno spadek ilości światła słonecznego, jak i wyjątkowo ciepłe lata w okresie po erupcji (Mann, 2002, s. 508).

To, że przelot komety i wybuch „góry ziejącej ogniem” w świecie Muminów wpłynęły na skład atmosfery, zostaje powiedziane wprost – w *Komecie nad Doliną Muminków* cały ogród Mamy zostaje pokryty pyłem (Jansson 1968/2016, s. 26–28), w *Lecie Muminków* natomiast Włóczykij obserwuje wyjątkowo spektakularne zachody słońca (Jansson 1954/2017b, s. 81). Opóźniony czas zakwitania roślin i skrajne temperatury stają się m.in. przyczyną głodu, który powoduje napływ mieszkańców z okolicy do Doliny w *Zimie Muminków* (Jansson, 1957/2017e) – wyjątkowo ostra zima jest wydarzeniem bezprecedensowym,

<sup>8</sup> Jednym z dowodów na to, że dolina stanowi kulturowe i duchowe *axis mundi* świata Jansson, jest tom *Dolina Muminków w listopadzie* (1970/2017a), w którym postacie, dotarliśmy do istotnych momentów w życiu (najczęściej kryzysowych), ciągną ku domowi rodzinnemu, żeby znaleźć rozwiązania dręczących je problemów. Jednocześnie trudno mówić w tej części serii o jakiegokolwiek konkretnej przestrzeni, jako że ci, którzy nadawali jej znaczenie, są nieobecni. Mapy dołączane do kolejnych tomów pokazywały, że to obecność rodziny Muminków w określonym otoczeniu wyznaczała granice między *orbis interior* i *orbis exterior* (Pessel, 2019, s. 56), ale w tej części mapa ukazuje świat z perspektywy ogólnej, nie wyróżniając żadnego elementu – wszystko stało się tak samo ważne lub tak samo nieważne (s. 59).

jako że zapasy i strategie przetrwania mieszkańców i mieszkanki lasu okazują się niewystarczające:

Był to ogromnie ważny dzień. Również i z tej przyczyny, że po południu pojawił się obcy przybysz.

Był nim mały, chudy pies w naciągniętej na oczy dziurawej, wełnianej czapce. Twierdził, że nazywa się Ynk i że zapasy żywności w dalej położonych dolinach skończyły się już dawno. Od czasu, kiedy przyszła Lodowa Pani, jeszcze trudniej znaleźć coś do jedzenia [...]. W każdym razie liczne rzesze były w drodze do Doliny Muminków (s. 79–80).

Wspomnianą scenę od przejścia Lodowej Pani dzieli kilka dni, więc zgromadzona żywność, zgodnie z relacją Ynka, musiała skończyć się na długo przed jej przybyciem. Istoty mieszkające w lesie trudno byłoby posądzić o lekkość, jako że zima przychodzi każdego roku; najbardziej prawdopodobnym wyjaśnieniem głodu, który dotyka tak wiele z nich, jest niedostatek żywności w okresie tworzenia zapasów oraz mrozy większe niż dotychczas, wymagające dostarczania większej liczby kalorii. Nawet w spiżarni Muminków, wypełnionej jedynie konfiturami, panuje mniejsza różnorodność, niż można by się spodziewać, co także wskazuje na potencjalne kłopoty z takim gospodarowaniem żywnością, żeby jej część zabezpieczyć na zimę, a przy tym nie odczuwać mniejszej ilości jedzenia na co dzień. Opisane w *Zimie Muminków* wydarzenia mogły zatem być efektem nieprzewidywalności pogody – a istoty przyzwyczajone do stabilnego klimatu nie umiały się należyście przygotować na jej konsekwencje.

Nie tylko tak spektakularne wydarzenia uznać można za konsekwencję długofalowych zmian klimatu w świecie Jansson. Postępujące ochłodzenie wpływa także, choć mniej zauważalnie, na zwyczaje Muminków, które – niejako podświadomie – zaczynają odczuwać nadchodzący czas coraz większego nieurodzaju. Widać to chociażby w *Historii o ostatnim smoku na świecie* z tomu *Opowiadania z Doliny Muminków* (Jansson, 1962/2017d, s. 64–81), w której Muminek sięga po szufladę z zapasami znajdującą się w jego pokoju, żeby nakarmić tytułowe zwierzę. Sam fakt, że zdecydował się gromadzić żywność, wydaje się zaskakujący, jako że w Dolinie nie istnieje koncepcja jedzenia zakazanego, która uzasadniałaby chowanie czegoś przed wzrokiem innych i potajemne podjadanie; w jadłospisie dziecięcych postaci słodczyce czy kawa zajmują w kwestii dostępności miejsce równe mięsu czy warzywom. Mimo że to Mama racjonuje żywność (otrzymuje się ją tylko podczas wspólnych posiłków, wycieczek lub specjalnych okazji, takich jak przybycie nowych gości), nie ukrywa jej, można na nią wręcz trafić na każdym kroku (Nikolajewa, 2000,

s. 245). Nikt w rodzinie poza nią nie przygotowuje jednak niczego samodzielnie, więc Muminek musiał odejmować sobie od ust, żeby móc coś odłożyć na później. W dwóch zdaniach opisu: „[...] wlaź pod łóżko i wydobył spod niego swoją szufladę z zapasami. Było w niej kilka już stwardniałych naleśników, pół kanapki i jabłko” (Jansson, 1962/2017d, s. 68) można zatem dostrzec poważną zmianę w podejściu do kwestii żywienia:

- Nowy zwyczaj Muminka narodził się w czasie dobrobytu – jedzenia musi być tyle, żeby dało się je gromadzić, wydzielać z codziennych posiłków część do odłożenia i jednocześnie uniknąć niedoboru.
- Muminek nigdy wcześniej tego nie robił – postać gromadzi żywność sporadycznie i nieumiejętnie, jako że dotychczas nie była do tego zmuszona; stare naleśniki, jabłko i nadgryzioną kanapkę trudno nazwać odpowiednimi zapasami na czas głodu.
- Coś spowodowało narodzenie się tego zwyczaju – jeśli założymy, że kolejność tomów w serii odzwierciedla także chronologię wydarzeń, zgromadzenie zapasów następuje po *Zimie Muminków*, kiedy Muminek po raz pierwszy uświadamia sobie istnienie koncepcji głodu; jak zauważa Korczak (2016, s. 81), Dolina na samym początku serii zostaje przedstawiona jako miejsce idylliczne, jednak nie z powodu nadprzyrodzonych cech czy wyjątkowej przewidywalności, ale bogatej flory i obfitości jadalnych roślin, dlatego głód wydaje się nieobecny nawet jako idea. Dopiero podczas masowej imigracji leśnych stworzeń do domu rodziny Muminków okazuje się, jak wielki wpływ niedobór żywności ma nie tylko na funkcjonowanie organizmu, lecz także na hierarchię wartości (najważniejsze staje się zaspokojenie podstawowej potrzeby) i na stosunki społeczne (istoty swoim przybyciem niejako wymuszają na Muminku ugoszczenie siebie, gospodarz zaś, niezbyt zachwycony, robi wszystko, żeby zachować się przyzwoicie).
- Zwyczaj jest podtrzymywany – głód powoduje zachwianie poczucia bezpieczeństwa (Nikolajeva, 2000, s. 239), zwłaszcza wśród istot tak wiele uwagi poświęcających kwestiom żywienia. Muminki nie pozostawiają na zimę w domu żadnego łatwo psującego się jedzenia, jedynie takie, które łatwo przechowywać i ma długi termin przydatności, jak kruche pieczywo, kawa czy przetwory. Podczas katastrof takich jak powódź w jadłospisie dominuje natomiast żywność dobrze zabezpieczona i silnie przetworzona, np. konserwy czy czekolada. Tymczasem Muminek szykuje zapasy niewytrzymujące próby czasu, na dodatek poza zimą, jedyną porą do tej pory utożsamianą z brakiem pożywienia; to

tak, jakby przeczuwał, że nawet czas nie-zimowy, który określa mianem „prawdziwego świata” (w domyśle: bezpiecznego i zrozumiałego), nagle może zostać dotknięty niedostatkiem.

Jak zauważają zarówno Maria Nikolajewa (2000, s. 245), jak i Hanna Dymel-Trzebiatowska (2019, s. 58–59), wraz z rozwojem sagi zmniejsza się ilość i różnorodność jedzenia pojawiającego się na jej kartach, przy czym zjawisko to zachodzi w dwóch porządkach, nieciągłym i ciągłym. Okazuje się, że zależność między żywnością a stanem środowiska wykracza poza tę pierwszą jednokierunkowość, w przypadku której „zaburzenie równowagi powoduje zaburzenie zwyczajów żywieniowych” – zmiany w jadłospisie w porządku ciągłym stają się sygnałem, że zmiana na gorsze dopiero nadchodzi (jak w przypadku Muminka i jego szuflady z zapasami).

## Ogień kuchenny, ogień ochronny

Rytm czasu nieciągłego wyznaczają kolejne katastrofy i okresy spokoju pomiędzy nimi, które wiążą się ze zmianami stosunku ilości jedzenia przetworzonego i surowego. Według Claude’a Lévi-Straussa (1968/2010, s. 174) możliwość gotowania, czyli decydowania o tym, co się zje i w jakiej formie, przeciwstawiana zbieracko-łowiczej przypadkowości jadłospisu, stanowi o rozdziale między stanem dzikości, zwierzęcości, a stanem społecznym; świadczy nie tylko o tym, czy osoba może decydować sama o swoim losie, lecz także wyznacza bezpieczną strefę o stabilnych warunkach, w których można odegnąć ryzyko głodu. Osoba rozpalająca ogień kuchenny wyznacza ośrodek, wokół którego mogą gromadzić się inni.

W sadze o Muminkach symbolika ognia jako jednocześnie bezpiecznego i niszczącego pozwala przekonać się, kiedy mamy do czynienia z okresem spokoju, a kiedy z zaburzeniem równowagi; żywioł staje się także jednym z czynników kreujących tożsamość postaci. Dowiadujemy się o tym już w *Małych trollach i dużej powodzi* (Jansson, 1945/2017c), kiedy poznajemy pochodzenie Muminków; jako istoty od zawsze mieszkające za piecami kaflowymi, czyli w miejscu zapewniającym ciepło i, co za tym idzie, postrzeganym jako źródło poczucia bezpieczeństwa, same dążą do jak największej stabilności. Ogień jest najważniejszym elementem otoczenia, który pozwala im poczuć się pewnie, i tym, który nie powinien zniknąć, żeby świat nie pogrążył się w chaosie. Po powodzi przedstawionej w tym tomie wielką otuchą napawa możliwość zjedzenia posiłku w domu latarnika, miejscu, w którym ogień jako źródło

bezpieczeństwa nabiera szczególnego znaczenia; nie tylko pomaga on unikać zagrożenia statkom na morzu czy wskazuje drogę rozbitkom takim jak Muminki, lecz także pozwala przetrwać w miejscu narażonym na ciągłe ścieranie się wody i ziemi. W duchu przywołanej wcześniej uwagi Gralewicz-Wolny (2019, s. 107) wybrzeże, na którym stoi latarnia, można nazwać obszarem ciągłej katastrofy, w związku z czym sam budynek wydaje się miejscem wyjątkowo pewnym, niezagrażonym przez nieprzerwanie niekorzystne warunki.

Do ognia trzeba jednak zostać zaproszonym; osoba, która go rozpala, dyktuje zasady panujące w najbliższym otoczeniu. Rozbitkowie mogą zjeść w latarni, bo zostaje im to zaproponowane, ale kiedy Muminek wprasza się na rytuał związany z rozpaleniem wielkiego ogniska w *Zimie Muminków*, traktowany jest jak intruz. Najwyraźniejszy przykład wyznaczania w ten sposób bezpiecznej przestrzeni i hierarchii widać w części *Tatusz Muminka i morze* – jako że ogień u Muminków najważniejszą rolę odgrywa w kuchni, kontrolująca go osoba nie tylko decyduje o tym, kiedy jedzenie zostaje wydane, lecz także wskazuje, gdzie warunki są na tyle stabilne, że można go w ogóle podtrzymać. Kiedy Tata chce zamanifestować swoją pozycję jako głowy rodziny, stara się przejąć kontrolę nad możliwością tworzenia bezpiecznej przestrzeni, decydowania, kiedy można być spokojnym, a kiedy trzeba mieć się na baczności:

- Żeby tylko nie było deszczu – powtórzyła Mama. Postawiła miedziany dzbanek obok ogniska i włożyła do wody kwiatki od Tatusia.
- A gdyby zaczęło padać – powiedziała – powinnam wyszorować jakieś garnki, żeby nałapać deszczówki. O ile są tu jakieś garnki...
- Przecież ja się będę zajmował wszelkimi rzeczami tego rodzaju! – zawołał Tatusz żalonym głosem. – Poczekajcie tylko! Wszystko musi być zrobione po kolei. Nie możemy troszczyć się o jedzenie, o deszcz i inne takie drobiazgi, dopóki nie znajdę klucza! (Jansson, 1965/2014, s. 50).

Zmiany w stosunkach władzy, wyznaczone przez kontrolę nad ogniem i procesem przygotowywania żywności, ukazują, z którym okresem porządku nieciągłego mamy do czynienia. W okresach dobrobytu i spokoju Muminki żywią się głównie produktami ugotowanymi w niedługim czasie od ich zebrania, co zazwyczaj wiąże się z określonym ceremoniałem. Jedzenie przestaje być wtedy tylko czynnością: podczas gdy w życiu istot pozbawionych stabilności bardziej wyszukane potrawy wiążą się jedynie z pewnymi świętami (jak w przypadku tych stworzeń, które zdają się znać znaczenie wigilijnego jedzenia), dla Muminków różnorodne i skomplikowane potrawy stają się także środkiem do uczestniczenia w życiu społecznym i jego kształtowania, sygnalizowania statusu i kreowania własnego wizerunku (Barthes, 1961/2013, s. 28).

Kiedy Topik i Topcia odnajdują jej torebkę, Mama decyduje się wydać przyjęcie na ich cześć – sama wyrabia ciasto na naleśniki w wannie i wyjmuje wielkie słoiki konfitur, a Tata robi ogromne ilości kruszonu. Fakt wydania przyjęcia, rozświetlenia doliny ogniem i przygotowania jedzenia w ilościach, które mają starczyć dla wszystkich, świadczy o szczodrości płynącej nie tylko z gościnności, lecz także dobrobytu, jako że nie wspomina się o tym, żeby ktokolwiek z rodziny bał się, że nie starczy mu jedzenia na inne dni. Co prawda jest mowa o stołach uginających się pod ciężarem jedzenia przyniesionego także przez gości, ale w całej serii trudno znaleźć postać, która dysponowałaby zapasami w ilości umożliwiającej swobodne obdarowywanie innych; bardziej prawdopodobne, że życie wielu z nich wygląda jak sytuacja Włóczykija, gdy po konfrontacji z Dozorczą Parku musi zająć się gromadą dzieci i ma problemy z ich wykarminieniem. Kulminację sceny przyjęcia stanowi magiczne odesłanie jednego ze stołów, wszyscy zaś czują się na tyle bezpiecznie, że taki podarunek jest gestem całkowicie akceptowalnym.

Z tego typu scenami silnie kontrastują przedstawienia okresów trudnych, kiedy postaci nie mają ani tak łatwego dostępu do pożywienia, ani możliwości rozpalenia ognia. Czas katastrofy oznacza wejście w przestrzeń rządzoną przez siły przyrody, nieliczące się z mieszkańcami świata Muminków. Postaci trafiają wtedy do przestrzeni niesamowitości, której nie rozumieją, jako że ich rzeczywistość kształtują rytuały i poczucie kontroli nad wszystkim, co jest potrzebne na co dzień<sup>9</sup>. Ta niecodziennność zostaje zasygnalizowana przez niedostępność pożywienia – w *Małych trollach i dużej powodzi* jedyne, co udaje się znaleźć po potopie, to przemoczone bataty i garść fig (Jansson 1945/2017c, s. 44) oraz słodczyce w domu starego pana (s. 20–21). W drugim przypadku mamy do czynienia z niesamowitością szczególnego rodzaju, jako że jedzenie to zdaje się nie należeć ani do kategorii dzikości, ani cywilizacji, jednocześnie istniejąc w obu sferach – słodczyce powinny być zaliczone do jedzenia już ucywilizowanego, ale tu jednocześnie rosną, zachowują się jak rośliny. Lévi-Strauss (1968/2010, s. 272) zauważa, że gastronomiczna granica między naturą i kulturą jest przepuszczalna, przekracza ją m.in. koncepcja trucizny jako substancji naturalnej włączającej się w działalność kulturową. W tym przypadku mamy do czynienia z odwróceniem zależności, jako że substancja kulturowa zostaje włączona do natury, efekt jest jednak podobny – przekroczenie granicy przez

---

<sup>9</sup> Do nielicznych wyjątków, które zdają się rozumieć wpływ zjawisk o skali globalnej na codzienne życie, należą Włóczykij, starający się żyć zgodnie z rytmem środowiska, oraz Tootiki, zakładająca, że wszystko jest niezrozumiałe, co pozwala jej skupić się na obserwowaniu i podziwianiu świata, a nie próbach zdefiniowania jego natury.



nieprzygotowane na to postaci okazuje się szkodliwe (Muminek i Ryjek nie wiedzą, że słodczyce rosnące jak rośliny roślinami tak naprawdę nie są). Dom starego pana daje tylko złudzenie powrotu do dawnego porządku i wyraźnych kategorii, ale tak naprawdę go nie przynosi, dlatego zachowywanie się według starych zasad prowadzi do negatywnych konsekwencji. Z kolei kiedy tułacze doświadczają głodu już na zewnątrz, w przestrzeni zmienionych zasad, czekolada zabrana z magicznego ogrodu ratuje życie. Podczas katastrofy przestają działać dotychczasowe reguły, według których ma się wybór tylko między jedzeniem dzikim a ugotowanym (wspomniana czekolada jest spoza tej kategoryzacji). Poza tym to produkt, który bohaterowie dostają od Mamy, a zatem od osoby ustanawiającej przestrzeń bezpieczną, gotowej w kontrolowany sposób przekroczyć wspomnianą już granicę kategorii dzikości i natury oraz przeprowadzić przez nią także swoich podopiecznych.

### Składniki, przepisy, posiłki

Zmiany w porządku ciągłym są zaś sygnalizowane przez wspomniane wcześniej ograniczenia w stałym jadłospisie postaci, kiedy zdobywanie pożywienia staje się coraz trudniejsze. Najlepiej widać to w kontekście przygód i wycieczek, na które co jakiś czas wypuszczają się niektórzy lub wszyscy członkowie rodziny. Mama stara się wtedy odtworzyć w obcym otoczeniu warunki domowe, zapewnić połączenie z bezpieczną przestrzenią niezależnie od dzielącej ich od niej realnej odległości. Jedzenie przygotowane w domu lub domowymi sposobami staje się bowiem symbolem przynależności, obietnicą, że ma się dokąd powrócić (Long, 2014, s. 241). Wiąże się to zresztą nie tylko z samym faktem zabezpieczenia przed głodem i spożywania produktów znanych z codziennego doświadczenia w karnawałowej, więc tymczasowej, przestrzeni niecodzienności; ogromne znaczenie ma też kwestia przyrządzania posiłków w określony sposób. Jansson, poświęcając w początkowych tomach serii wiele uwagi opisom żywności i szczegółom jej przygotowywania (jak chociażby w przypadku tortu hiszpańskiego), pokazuje, jak wielką rolę odgrywa w życiu Muminków nie tylko efekt gotowania, lecz także sam proces. Świadomość, że coś zostało przyrządzone w określony, znany sposób lub pochodzi z miejsca, które postrzegamy jako bezpieczne, staje się jego namiastką w nieprzyjaznym otoczeniu. Dlatego istotne okazuje się np. podpisywanie każdej paczki z daną potrawą, chyba nawet ważniejsze niż sam posiłek – kiedy w *Lecie Muminków* Migotka i Muminek postanawiają przenocować na drzewie podczas powodzi, a tymczasowy dom rodziny odpływa, pozostaje im jedynie kosz kanapek:



W końcu Muminek wstał i machinalnie zdjął koszyk ze śniadaniem wiszący na gałęzi.

Był on pełen małych, porządnie zapakowanych w bibułkę paczuszek z kanapkami, po dwie każdego rodzaju. Ułożył je w szereg, ale nie miał ochoty jeść.

Nagle spostrzegł, że jego Mama napisała coś na paczuszkach. Napisy mówiły, co jest w której paczce. „Ser” albo „Tylko masło”, albo „Ta droga kiełbasa”, albo „Dzień dobry!”. Na ostatniej napisała: „Ta jest od Tatusia”. Była w niej puszka sardynek, którą Tatuś przechowywał od ubiegłej wiosny.

Od razu wszystko wydało mu się mniej niebezpieczne (Jansson, 1954/2017b, s. 70–71).

Istotny jest właśnie związek żywności z osobą Mamy i świadomość, że w jednej paczce jest puszka Taty, a w innej specjalna kiełbasa. Przez podkreślenie chociażby, że to „ta droga” wędlina, kanapka zostaje oplątana siecią znaczeń, które sprawiają, że staje się namiastką domu – do jej przygotowania wykorzystano produkt, który pochodzi ze znanego źródła (co jest wskazywane przez deiktyczne „ta”), a w dodatku nie jest tani, więc pewnie nie używa się go zbyt często, co sygnalizuje wyjątkowość sytuacji oraz relacji między przyrządzającym posiłek a jedzącym; mamy do czynienia z „tą” kiełbasą, co pokazuje, że między dwiema osobami istnieją wspólne doświadczenia, pozwalające na zamknięcie ich w eliptycznym określeniu. Kanapka odsyła więc do koncepcji bezpieczeństwa i powiązanych z nią przyzwyczajzeń, które oddalają groźbę katastrofy jako czegoś wyrwywającego z codziennej rutyny, zmiany niepewnej, strasznej przez swoją potencjalność (Jansson, 1978, s. 9).

To sprawia, że naręcza rzeczy zabieranych przez Mamę na wycieczki mają za zadanie zapewnić poczucie przygody (przez sugerowanie, że jej uczestnicy zawsze mają dokąd wrócić), a nie tułaczki, niebezpiecznej przez to, że nie ma wyraźnego końca. Jak zauważa Muminek w *Zimie Muminków*, kiedy jest u siebie w domu, nic mu nie może grozić. Przygody stają się inne wraz z upływem czasu, co obrazuje zmiany zachodzące w rodzinie pod wpływem przeistaczającego się środowiska. W czasach, kiedy żywności jest pod dostatkiem, Mama może sobie pozwolić na jej celebrowanie, w tym rozkładanie obrusu i zastawy. Obfitość jedzenia umożliwia także jego dobrowolne wyrzeczenie się – Muminek, kiedy wyrusza do obserwatorium z Ryjkiem i Włóczykijem, oświadcza, że będą jedli wprost z liści, odmawia także zabrania ze sobą patelni na naleśniki właśnie dlatego, że wierzy, iż po powrocie będzie mógł z powrotem korzystać z wygod (inaczej niż w przypadku groźby zniszczenia przez komety, kiedy konieczne okazuje się chronienie dobytku, jako że mógłby nie przetrwać uderzenia). Patelnia na naleśniki ostatecznie pojawia się zresztą w ekwipunku podróżników, co wskazuje także na pewność, że po

drodze uda się znaleźć potrzebne do ich przygotowania składniki i że w czasie dobrobytu, kiedy ma się zapewniony dostęp do wielu narzędzi, można pozwolić sobie na specjalizację niektórych z nich.

Z czasem zmienia się jednak i ilość uwagi poświęcanej posiłkom. Podczas gdy pierwszym, co robią inne istoty mieszkające w lesie po przebudzeniu się ze snu zimowego, są wiosenne porządki, rytualnym rozpoczęciem wiosny i pierwszą czynnością u rodziny tradycyjnie jest śniadanie. Żeby przetrwać zimę, czas katastrofy, a więc i odwróconych zasad, Muminki wypełniają żołądki tym, czego przez resztę roku nie postrzega się jako pożywienia – igliwiem; powrót do „normalnego” (w rozumieniu Muminków jako istot nie-zimowych) świata wymaga jednak zjedzenia czegoś, co jest jedzeniem w porządku lata. Pierwsze wiosenne śniadanie staje się zatem równoważnikiem posiłku oferowanego Topikowi i Topci, towarzysząca mu intencja jest jasna: „Kończy się wasza wędrówka, znaleźliście bezpieczne miejsce”. Po wyjątkowo srożej zimie, spowodowanej przelotem komety i wybuchem wulkanu, cała rodzina rozpierzcha się jednak w pogoni za innymi sprawami, nie ma słowa o śniadaniu. Nie jest to zresztą efektem opróżnienia spiżarni, bo wtedy rozpoczęłyby się poszukiwania czegoś do zjedzenia po tak długim okresie snu. Reakcja na przyjście akurat tej wiosny zwiastuje radykalną zmianę w sposobie myślenia.

W *Tatusiu Muminka i morzu* nie ma już mowy o składzie posiłków, za ledwie się o nich wspomina. Rodzina zabiera ze sobą na wyspę, na którą mają przeprowadzić się na dłużej (o ile nie na zawsze), jedynie produkty do długiego przechowywania, np. kawę i konserwy; w tekście nie znajdziemy wzmianki o tym, czy w łodzi znalazły się jakiegokolwiek warzywa czy sadzonki. Tę zaskakującą decyzję – Mama chciała przecież założyć ogródek warzywny – trudno uzasadnić roztrzępaniem Taty, który, bądź co bądź, chce zadbać o przetrwanie rodziny, pomimo kontrowersyjnych decyzji podejmowanych w tym tomie. Najbardziej prawdopodobne, że Muminkom po prostu zabrakło żywności, w którą można by się zaopatrzyć, co widać w ostatniej przedstawionej w serii wycieczce rodziny. Mama nie stara się już odtworzyć domowych zwyczajów, pojawiają się jedynie kawa i chleb z masłem; w porównaniu z uprzednią szczegółowością i pietyzmem Jansson w przedstawianiu jadłospisu Muminków ten brak jawi się jako znaczący. Zasadne wydaje się założenie, że chociaż Mama robi, co może, żeby przypomnieć swojej rodzinie i sobie miejsce, za którym tęskni, klimat uległ już takiej zmianie, że nie ma nośnika, który umożliwiłby odświeżenie pamięci. Możliwe jest także, że historia Muminków zatoczyła z punktu widzenia Mamy koło i wróciła do czasu tułaczki, podczas której powrót do domu staje się niemożliwy. Dlatego wycieczka staje się jedynie oderwaniem od

codzienności na wyspie, a nie przygodą, która miałyby swoje szczęśliwe zakończenie wśród obfitości jedzenia i związanych z nim zwyczajów zapewniających poczucie bezpieczeństwa.

Sceną, która najlepiej obrazuje różnorodność podejścia do zjawisk pozostających poza kontrolą mieszkańców i mieszkańek świata Jansson, jest zebranie zwołane przez Migotka w *Komicie nad Doliną Muminków* jeszcze przed przybyciem całej grupy do Doliny. W obliczu sprawy nienależącej do codziennego doświadczenia, ale coraz mocniej w nie ingerującej, niemal każdy stara się zastosować strategię myślenia nieciągniętego i sprowadzić problem do zrozumiałych kategorii i form:

Wszyscy usiedli.

– Mianuję siebie przewodniczącym i sekretarzem – mówił dalej Migotek. – Czy są jakieś inne propozycje?

Nikt nie miał innych propozycji, więc Migotek stuknął trzy razy długopisem w ziemię.

– Co to było? Czerwona mrówka? – spytała jego siostra.

– Cicho, przeszkadzasz w zebraniu – syknął Migotek. – Co my właściwie wiemy? No tak. To, że zderzenie nastąpi w piątek siódmego sierpnia o godzinie ósmej czterdzieści dwie wieczorem. Może cztery sekundy później.

– Czerwona mrówka? – szepnęła Muminek w zadumie. Siedział, patrząc na grzywkę Panny Migotki. Mama nie nosiła grzywki i pierwszy raz w życiu widział takie uczesanie.

– Dlaczego nikt nigdy nie chce słuchać tego, co ja mówię? – spytał zrozpaczony Migotek.

– Tego nie wiem – odparł Ryjek. – Czy zawsze tak było?

– Przestańcie wreszcie gadać i posłuchajcie tego, co Migotek ma do powiedzenia – rzekł Włóczykij. – On chce, żebyśmy się zastanowili, czy jest jakaś szansa ocalenia.

– Idziemy przecież do domu – powiedział Muminek. – I wy chyba idziecie z nami?

– Tą sprawą możemy zająć się bardziej wnikliwie na następnym zebraniu – odrzekł Migotek.

[...]

– Czy naprawdę nie możecie trzymać się tematu? – przerwał im Migotek i znów stuknął długopisem. – Czy, po pierwsze, możemy przypuścić, że zdążymy do jakiejś doliny przed kometą, i czy, po drugie, większe jest prawdopodobieństwo uratowania się tam niż gdzie indziej?

– Jak dotąd, udawało się nam – powiedział Ryjek.

– Mamusia na pewno to załatwi – orzekł Muminek. – Zobaczysz, jaką mamy piękną grotę (Jansson, 1968/2016, s. 90–92).

Nieemożliwa okazuje się jakakolwiek pełna analiza sytuacji, zamknięcie w spójną narrację zarówno samego zjawiska, jak i jego przyczyn oraz skutków. Postaci starają się nie zauważać niebezpieczeństwa; stosują stare, niepasujące do nowej sytuacji pojęcia i sposób postrzegania świata (Mama raczej nie powstrzyma komety) lub podejmują się próby zrozumienia dla samego próbowania, rozsmakowując się w formie (Migotka pociągają wszelkiego rodzaju biurokracja i konwenanse). Jedynie Włóczykij zdaje się pojmować powagę zagrożenia, ale – podobnie jak Too-tiki w przypadku zorzy polarnej – nie dąży do zrozumienia przez zamknięcie problemu w słowach; kometa, tak jak zorza czy zmiany klimatu, z jego perspektywy po prostu się zdarza i trzeba się do tego dostosować, a nie starać się wyrzucić wpływ na bieg wydarzeń.

## Zakończenie

Zarówno pojedyncze czynniki wpływające na klimat i sygnalizujące jego zmianę, jak i sam długotrwały proces wymykają się próbie opowiedzenia za pośrednictwem nieciągłej narracji, dzielenia jej na fragmenty. Zrozumienie zjawiska opartego na ciągłości, na wzajemnym wpływie wielu różnych czynników, okazuje się niewykonalne przy założeniu, że pojęcie wielkiego problemu jest sumą odpowiedzi na mniejsze pytania. W serii o Muminkach, czytanej przez pryzmat studiów nad jedzeniem i nad zmianami klimatu, udaje się uchwycić istotę takiego typu narracji, który pozwala opowiedzieć o procesie rozłożonym w czasie, opartym na ciągłej obserwacji subtelnych, kumulujących się zmian. Mimo że skala zjawiska może wydawać się na tyle wielka, że staje się ono niemożliwe do opowiedzenia, a zatem także do przedyskutowania, forma sagi i skupienie się na kwestiach bliskich postaciom pozwalają dostrzec, że zmiana klimatu nie sprowadza się do pojedynczych wydarzeń czy też, przeciwnie, do abstrakcyjnych liczb i analiz. Zmiany klimatu nabierają charakteru dwukierunkowej relacji, w której środowisko znacząco wpływa na zwyczaje na poziomie lokalnym, na potrzeby i sposób życia, także w sposób ciągły i subtelny. Opowieść o długotrwałym procesie może zatem powstać bez konieczności tworzenia nowych form narracji, a coś, co z pozoru jest nieuchwytnie, można obserwować w dużym przedziale czasu z perspektywy bliskiej postaciom.

## Bibliografia

- Barthes, R. (2013). Toward a psychosociology of contemporary food consumption. W: C. Counihan, P. Van Esterik (red.), *Food and culture: A reader* (s. 21–30). Routledge. (wyd. oryg. 1961).
- Behringer, W. (2010). *A cultural history of climate* (P. Camiller, tłum.). Wiley. (wyd. oryg. 2007).
- Ćwiek-Rogalska, K. (2013). „Wielu miało katar, a niektórym było tęskno do domu”. Powieści Tove Jansson o Muminkach jako narracja o przesiedleniach. *Humanistyka XXI wieku. Rocznik Doktorantów Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego*, 1(4), 34–40.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2019). *Filozoficzne i translatologiczne wędrówki po Dolinie Muminków*. Wydawnictwo UG.
- Ghosh, A. (2016). *The great derangement: Climate change and the unthinkable*. University of Chicago Press.
- Gralewicz-Wolny, I. (2019). Muminki – między wodą a ziemią. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 105–115). Wydawnictwo UJ.
- Jansson, T. (1978). Bezpieczeństwo i strach w książkach dla dzieci (T. Chłapowska, tłum.). *Literatura na Świecie*, 6, s. 6–9.
- Jansson, T. (2014). *Tatusz Muminka i morze* (T. Chłapowska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1965).
- Jansson, T. (2016). *Kometa nad Doliną Muminków* (T. Chłapowska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1968).
- Jansson, T. (2017a). *Dolina Muminków w listopadzie* (T. Chłapowska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1970).
- Jansson, T. (2017b). *Lato Muminków* (I. Szuch-Wyszomirska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1954).
- Jansson, T. (2017c). *Małe trolle i duża powódź* (T. Chłapowska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1945).
- Jansson, T. (2017d). *Opowiadania z Doliny Muminków* (I. Szuch-Wyszomirska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1962).
- Jansson, T. (2017e). *Zima Muminków* (I. Szuch-Wyszomirska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1957).
- Jansson, T. (2018). *Pamiętniki Tatusia Muminka* (T. Chłapowska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1950).
- Korczak, A. M. (2016). *Zgoda na siebie. Przełamywanie imperatywu socjalizacji w cyklu o Muminkach autorstwa Tove Jansson*. Wydawnictwo SBP.
- Lanchester, J. (2019, 25 marca). How the Little Ice Age changed history. *The New Yorker*. Pobrane 21 grudnia 2020 z: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/04/01/how-the-little-ice-age-changed-history>.

- Lévi-Strauss, C. (2010). *Surowe i gotowane* (M. Falski, tłum.). Aletheia. (wyd. oryg. 1968).
- Long, R. A. (2014). Food, love and childhood: Surviving and thriving in the Deepwoods. W: B. Carrington, J. Harding (red.), *Feast or famine? Food and children's literature* (s. 240–262). Cambridge Scholars.
- Ługowska, J. (2012). „Przyjdzie kometa, machnie ogonem i wszystko diabli wezmą”. Od ludowych wyobrażeń do Tove Jansson. *Colloquia Anthropologica et Communicativa*, 5, 441–455.
- Macfarlane, R. (2005, 24 września). The burning question. *The Guardian*. Pobrane 21 grudnia 2020 z: <https://www.theguardian.com/books/2005/sep/24/featuresreviews.guardianreview29>.
- Mann, M. E. (2002). Little Ice Age. W: M. C. McCracken, J. S. Perry (red.), *Encyclopedia of global environmental change, volume 1 – the Earth system: Physical and chemical dimensions of global environmental change* (s. 504–509). Wiley.
- McKibben, B. (2005, 22 kwietnia). What the warming world needs now is art, sweet art. *Grist*. Pobrane 21 grudnia 2020 z: <https://grist.org/article/mckibben-imagine/>.
- Nikolajeva, M. (2000). *From mythic to linear: Time in children's literature*. Rowman & Littlefield.
- Pessel, W. K. (2019). Uporczywe kartografie i mapy z Doliny Muminków. *Prace i Studia Geograficzne*, 64(4), 53–65.
- Wallace-Wells D. (2019). *Ziemia nie do życia. Nasza planeta po globalnym ociepleniu* (J. Spólny, tłum.). Zysk i S-ka.

## Literackie zwierzę poza stereotypami? Analiza wizerunku lisa w powieści *Pax* Sary Pennypacker z perspektywy *animal studies* oraz posthumanizmu

### Abstrakt:

Artykuł dotyczy wizerunku lisa w skierowanej do młodych czytelników powieści *Pax* (2016) autorstwa Sary Pennypacker. W pierwszej części przywołano i objaśniono wypracowane na gruncie *animal studies* oraz posthumanizmu koncepcje istotne w kontekście badania zwierzęcych reprezentacji. Autorka omawia również obecność lisa w kulturze i literaturze i przygląda się sylwetkom lisich bohaterów w twórczości pisarskiej dla dzieci. Następnie poddaje szczegółowej analizie postaci lisów w utworze Pennypacker. Autorka artykułu bada zwierzęta pod kątem autentyczności ich przedstawienia oraz docieka, jakie zabiegi literackie wpływają na kształtowanie się wizerunku lisa w tej powieści.

### Słowa kluczowe:

*animal studies*, Inny, lis, literatura dziecięca, *Pax*, posthumanizm, Sara Pennypacker, zwierzę, zwierzęca perspektywa

### A Literary Animal Beyond Stereotypes? Analysis of the Image of The Fox in Sara Pennypacker's Novel *Pax* from the Perspective of Animal Studies and Posthumanism

#### Abstract:

This text concerns the image of the fox in Sara Pennypacker's novel *Pax* (2016) directed at young people. In the first part, the author invokes and clarifies concepts from the field of animal studies and posthumanism that are relevant to the research of the animal representation in literature. The author also discusses the general presence of the fox in culture and literature, she especially scrutinises the fox characters in children's literature. Then, she subjects the fox characters in Pennypacker's

\* Karolina Sinkowska – lic., absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się m.in. twórczością skierowaną do młodego odbiorcy oraz wizerunkami zwierząt w literaturze i kulturze. Kontakt: [k.sinkowska@student.uw.edu.pl](mailto:k.sinkowska@student.uw.edu.pl).



novel *Pax* to a detailed analysis. The author studies the authenticity of the descriptions and investigates what literary tropes are shaping the image of the fox in the novel.

**Key words:**

animal studies, the Other, fox, children's literature, posthumanism, *Pax*, Sara Pennypacker, animal, animal's perspective

## Wprowadzenie

**B**adanie zwierząt innych niż człowiek wciąż jest dla naukowców dużym wyzwaniem. Jako ogół gatunków żyjemy na jednej planecie od tysięcy lat, jednak do tej pory nie wykształciliśmy wspólnego dla nas wszystkich narzędzia komunikacji<sup>1</sup>. To właśnie nieznamość ludzkiego języka, w oczach *homo sapiens*, w podstawowy sposób dyskwalifikuje nie-ludzkie zwierzęta w budowaniu potencjalnej relacji partnerskiej z człowiekiem. Mimo to współcześnie obserwuje się coraz większe zainteresowanie odmiennymi gatunkami – zwierzęta są popularnym obiektem badań człowieka, przedmiotem dyskusji etycznej oraz źródłem inspiracji w sztuce<sup>2</sup>. Literatura piękna, będąca dziedziną sztuki, która zatrzymała w czasie ludzkie wyobrażenia o świecie oraz dała człowiekowi możliwość wglądu do myśli minionych epok, jest szczególnie cennym źródłem informacji o tym, jak m.in. zmieniał się stosunek ludzi do pozostałych zwierząt i w jaki sposób ewoluowały wizerunki nie-ludzi w tekstach kultury. I tak oto lis, najważniejszy bohater niniejszego artykułu, przedstawiany był w wielowiekowej tradycji jako alegoria sprytu. Tymczasem współcześnie – wraz z rozwojem wiedzy o tym gatunku<sup>3</sup> – pojawiają się książki, które opisują to zwierzę jako istotę wielowymiarową; przypisują jej np. poznane cechy osobnicze.

Co ciekawe, ambicją współczesnych pisarzy nie są już tylko próby opisu zwierząt w zgodzie z faktami biologicznymi, lecz także charakterystyka

<sup>1</sup> Oczywiście nie mam tu na myśli biologicznie uwarunkowanych możliwości komunikacji niewerbalnej – wszyscy komunikujemy się poprzez nasze ciała, stany emocjonalne, jednakże tylko język umożliwia swoim użytkownikom oddanie informacji złożonych i abstrakcyjnych.

<sup>2</sup> W sztuce zwierzęta pojawiły się zdecydowanie najwcześniej; znamieny jest fakt, że sztuka naskalna – pierwsze wyrazy artystyczne człowieka – przedstawia zwierzęta: m.in. jelenie, byki, żubry, konie.

<sup>3</sup> W przypadku *Paxa* – głównie pod wpływem znajomości zachowania lisów w ich habitacie (Pennypacker, 2016, s. 291).

świata widzianego oczami tychże zwierząt. Z tego rodzaju wyzwaniem mierzy się Sara Pennypacker (2016) w powieści *Pax*, której tytułowym bohaterem jest lis i to m.in. z jego punktu widzenia prowadzona jest narracja w utworze. Pozycja ta zasługuje w moim odczuciu na szczególną uwagę i docenienie; pogłębiona wiedza autorki na temat biologii lisów<sup>4</sup> zaowocowała literackimi konstruktami tych zwierząt, które są naukowo rzetelne, a przez to możliwie rzeczywiste. W niniejszym artykule przeanalizuję, w jaki sposób Pennypacker buduje postaci zwierzęce<sup>5</sup> oraz lisią perspektywę w powieści. Przyjrzę się zabiegom narracyjnym, językowym oraz fabularnym, które stwarzają lisa w utworze i pozwalają autorce osiągnąć możliwie najgłębszy efekt prawdopodobieństwa postaci. Interesować mnie będą również ograniczenia w tworzeniu opisu zoocentrycznego oraz zastosowane przez Pennypacker rozwiązania formalne. Do analizy posłużę się narzędziami wypracowanymi przez reprezentantów posthumanizmu oraz *animal studies*; konieczne jest zatem krótkie zaprezentowanie teorii, związanej z nowymi kierunkami badań nad zwierzętami. W dalszej części tekstu zapoznam czytelników z tradycyjnymi (i nieco mniej tradycyjnymi) przedstawieniami literackich lisów w wybranych utworach<sup>6</sup>, by wreszcie we właściwej analizie przemysleć nowy (wobec tradycji) wizerunek lisa w powieści *Pax*.

## Posthumanizm, *animal studies* i zwierzęcy Inni

W ujęciu Anny Barcz (2013), posthumanizm zapoczątkowuje kulturoznawczą, a w tym literaturoznawczą refleksję nad statusem człowieka oraz innych zwierząt. Autorzy posthumanistyczni odchodzą bowiem od uznawania świata, w którym *homo sapiens* góruje nad resztą stworzenia, i coraz częściej podkreślają istnienie nie-ludzkiego „Innego” (Gajewska, 2015; Zawojski, 2017). Obecna popularność tej kategorii świadczy o głębokiej potrzebie uwzględniania zarówno

---

<sup>4</sup> Autorka przygotowywała się do napisania powieści pod okiem wieloletniego obserwatora i badacza tych zwierząt, Matthew Waltera (Pennypacker, 2016, s. 291).

<sup>5</sup> Ze szczególnym uwzględnieniem głównego bohatera.

<sup>6</sup> Część artykułu, o której mowa, ma za nadrzędne zadanie wprowadzić czytelnika w kontekst tradycyjnych przedstawień lisa w kulturze; nie jest zaś wyczerpującym źródłem wiedzy w tym obszarze. Nie zajmuję się syntetycznym badaniem przeobrażeń wizerunku lisa w literaturze, gdyż zagadnienie to wymaga osobnego, obszerniejszego opracowania. Wybór utworów z lisim protagonistą/antagonistą był zatem subiektywny; powołuję się na teksty, które w moim odczuciu eksponują istotne elementy tradycyjnego obrazowania literackich lisów, by w ten sposób naszkicować odbiorcy swego rodzaju tło dla analizy *Paxa*.

ludzkiej, jak i nie-ludzkiej odmienności w refleksji naukowej; o potrzebie gromadzenia i upowszechniania wiedzy na temat Innych: etnicznie, kulturowo, ale także gatunkowo<sup>7</sup>.

Stwierdzenie, że nie-ludzkie zwierzę jest Innym, choćby przez sam fakt nie-bycia człowiekiem, wydaje się banalne. Trzeba jednak zauważyć, że pojęcie zwierzęcia jest ogólne i mieści w sobie niezliczoną ilość gatunków<sup>8</sup>. Kategoria Innego rozszerza się zatem na każdy z nich z osobna, a przy założeniu, że wiedza człowieka na temat innych zwierząt będzie się pogłębiać, kategoria ta obejmie również poszczególnych przedstawicieli rozpoznanych przez badaczy gatunków. Nie wystarczy też konstatacja, że człowiek i nie-ludzkie zwierzę różnią się od siebie, a tym bardziej – wyłącznie pod względem fizyczności; potrzeba szczegółowych informacji dotyczących rozmaitych płaszczyzn, na których ta odmienność się ujawnia. Nie-ludzkie zwierzęta w zupełnie inny sposób postrzegają i rozumieją świat. Cechują się też odmiennymi sposobami myślenia i komunikowania treści między osobnikami tego samego gatunku. W nowej humanistyce omawiane problemy podejmowane są przede wszystkim w ramach interdyscyplinarnych studiów nad zwierzętami – ukonstytuowanych na nieantropocentrycznych założeniach<sup>9</sup>. Anna Mik, Patrycja Pokora i Maciej Skowera (2016) zwracają uwagę, że na gruncie literaturoznawczym badania te często przybierają formę analiz „tekstowych reprezentacji nie-ludzkich zwierząt z wyczytywaniem z utworów »zwierzęcości« jako stworzonego przez człowieka konstruktów” oraz „etycznego, empatycznego i afektywnego namysłu nad literackim zwierzęciem” (s. 12).

Szczególnie ważną pozycją polskojęzyczną, zawierającą przekłady obcojęzycznych opracowań z zakresu *animal studies* oraz próby krytyczne rodzimych badaczy, jest antologia *Zwierzęta, gender i kultura* pod redakcją Barcz oraz Magdaleny Dąbrowskiej (2014). W tekście Kari Weil (2010/2014), którego tłumaczenie otwiera pierwszą część tomu, padają kluczowe pytania dla wszelkich obszarów badań nad zwierzętami: „W jaki sposób możemy wprowadzić zwierzęcą

<sup>7</sup> Pojęcie „Inny” odnoszone było początkowo przede wszystkim do człowieka; z tego względu powstał szereg tekstów opisujących i definiujących odmienność wyłącznie istot ludzkich. Pośród prac, które poruszają to zagadnienie na rodzimym gruncie, można wymienić książkę Mieczysława Dąbrowskiego (2001), artykuł Honoraty Gruchlik (2007), a także zbiór wykładów Ryszarda Kapuścińskiego (2006).

<sup>8</sup> O koncepcie zwierzęcia, „przechowującego” w sobie wszystkie stworzenia poza człowiekiem pisał Jacques Derrida (2006/2008).

<sup>9</sup> *Animal studies* wpisują się zatem w szerszy nurt myślenia posthumanistycznego. Dowodem na to niech będą prace badaczek zainteresowanych krytyką posthumanistyczną, które piszą także o kwestii zwierzęcej (Bakke, 2011; Barcz, 2013; Braidotti, 2013).

odmienność w ramy teorii?”, „[...] jak rozumieć innych i oddać głos im lub ich doświadczeniom, które są nieprzeniknione dla naszych sposobów rozumienia; w jaki sposób pielęgnować odmienność, nie zawłaszczając czy nie zniekształcając jej?”, wreszcie: „[...] w jaki sposób słyszeć i uznawać coś, co może nie być możliwe do wypowiedzenia?” (s. 17–18). Choć współczesna nauka nie znalazła jeszcze odpowiedzi na postawione przez badaczkę pytania<sup>10</sup>, świadomość problemów, które towarzyszą posthumanistycznym studiom nad zwierzętami, jest niezbędną zarówno naukowcom, jak i odbiorcom ich badań. W wymiarze ogólnym świadomość ta przekłada się bowiem na pogłębione rozumienie podobieństw i różnic między ludźmi i innymi zwierzętami; w wymiarze literaturoznawczym zaś na uważniejszą analizę konstruktów zwierzęcych w tekstach literackich.

### Lis w tradycji europejskiej i polskiej oraz w literaturze dziecięcej

Lis zamieszkuje literackie światy już od starożytności. Jego stała obecność na gruncie literatury niezależnie od długości i szerokości geograficznej wynika według Anny Korpalskiej (2015) z dużego rozpowszechnienia tego gatunku na Ziemi: „Lis cechuje się wyjątkowymi zdolnościami adaptacyjnymi. Występuje w różnych środowiskach, od terenów półpustynnych po lasy. [Z tego względu] został połączony z wieloma tradycjami” (s. 13).

Korpalska (2015) poświęca postaci lisa monografię *Lis w kulturze Japonii*, skoncentrowaną przede wszystkim na omówieniu figury zwierzęcia w tradycyjnym folklorze Kraju Kwitnącej Wiśni. W książce zamieszcza także krótki, lecz cenny z punktu widzenia moich badań rozdział o występowaniu lisa w innych tradycjach kulturowych<sup>11</sup>. Badaczka wskazuje przykład Japonii, w której postać lisa wiąże się m.in. ze zdolnościami magicznymi, i stwierdza, że

---

<sup>10</sup> Znaczące braki w wiedzy o zwierzętach zaobserwować można w różnych dziedzinach badań. Przykładem pracy na nowo wprowadzającej nie-ludzi – w tym wypadku na arenę badań historycznych, które skupiały się do niedawna wyłącznie na człowieku – jest przełomowa dla *animal studies* książka Érica Barataya (2014).

<sup>11</sup> Korpalska poświęciła zaskakująco mało uwagi kwestii występowania lisa w kulturze Chin, choć o zwierzęciu tym powstało wiele tekstów anglojęzycznych (np. Kang, 1999, 2006; Wang, 2009). Mimo że opracowania te dotyczą w dużej mierze zagadnieniem), odmienne reprezentacje tych zwierząt, wynikające z różnic kulturowych wobec wzorca europejskiego (żywoznego wciąż w krajach anglojęzycznych, z których wywodzi się *Pax*), są powodem, dla którego nie mogę uwzględnić wyników tych badań w niniejszym artykule, zważywszy na jego ograniczone rozmiary.

w tradycji europejskiej występuje on w roli „naczelnego chytrusa, figlarza i mąciwody” (s. 14). Dodaje również, że: „w zależności od regionu przypisywane mu były różnorakie cechy, rozmaicie też interpretowano jego zachowanie” (s. 13) – mimo to spryt i ponadprzeciętna inteligencja stanowiły atrybuty, z którymi zwierzęta te kojarzono niezależnie od kultury i kraju.

Jedną z pierwszych reprezentacji lisa w literaturze jest ta ze starożytnych bajek zwierzęcych, których autorstwo przypisuje się Ezopowi (Korpalska, 2015, s. 14). Lis pojawia się w nich „aż czterdzieści razy, ustępując pod względem liczby [wystąpień] jedynie lwu” (Koizuka, 1982; za: Korpalska, 2015, s. 14). W utworach tych zwierzę cechuje się szczególnym intelektem, bystrym umysłem, ciętym językiem i sprytem; nie postępuje ono jednak obłudnie. Lisa nie utożsamia się jeszcze z „psotnikiem ani intrygantem”, jego postać „nie wykazuje się też szczególną złośliwością” (s. 14). Zasadnicza zmiana w tym względzie dokonuje się dopiero w wiekach średnich:

Zdrajcą, zbrodniarzem i krzywoprzysięcą, którego jednakowoż można podziwiać za niebywałą inteligencję, jest lis Renart (ang. Reynard, niem. Reineke) – główny bohater opowieści, które w swych kolejnych odsłonach cieszyły się niezwykłą popularnością w średniowiecznej Europie Zachodniej (s. 15).

Począwszy od XIII wieku, coraz to nowsze warianty eposu o Renarcie rozpowszechniano z powodzeniem w języku angielskim, francuskim, niemieckim i holenderskim. „Opierały się one na wspólnym schemacie, zbierającym luźne wątki z podań ludowych o kolejnych szelmostwach lisa” (s. 15). Zainspirowany nimi Johann Wolfgang von Goethe (1794/1973) wprowadził Renarta w poczet arcydzieł literatury, czyniąc go głównym bohaterem eposu *Reineke Fuchs* [Lis Renart] (w tłumaczeniu Leopolda Staffa – *Lis Przechera*; Goethe, 1794/1986).

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że wizerunek lisa na rodzimym gruncie nie był jedynie odtworzeniem zagranicznych wzorców, ani też nie był budowany wyłącznie na tłumaczeniach obcojęzycznych utworów. Zwierzę to, przedstawiane jako uosobienie sprytu i przebiegłości, pojawiało się bowiem także w bajkach ludowych polskiego pochodzenia<sup>12</sup>. Iwona Rzepnikowska (2016–2018) w szczegółowej charakterystyce tych utworów pisze:

W fabułach zwierzęcych lis występuje zazwyczaj w roli chytrzego zdobywcy, doradcy, sędziego, przewodnika, negocjatora, ale zgodnie z obowiązującą w tego

---

<sup>12</sup> Więcej informacji o poszczególnych bajkach dostarcza *Słownik polskiej bajki ludowej* (Wróblewska, 2016–2018).

typu opowieściach zasadą zbiegu przeciwieństw może okazać się przegranym, gdy spotka sprytniejszego od siebie.

Badaczka ta zauważa również, że w obrębie polskiej bajki zwierzęcej jedną z częściej obieranych przez lisiego bohatera strategii jest wyolbrzymianie zalet rywala, które umożliwia mu osiągnięcie zamierzonych korzyści. Przykładem czytelnie ilustrującym taki schemat działania postaci jest bajka *Kruk i Lis* Ignacego Krasickiego (1779/2019)<sup>13</sup>:

Bywa często zwiedzionym,  
Kto lubi być chwalonym.  
Kruk miał w pysku ser ogromny;  
Lis, niby skromny,  
Przyszedł do niego i rzekł: „Miły bracie,  
Nie mogę się nacieszyć, kiedy patrzę na cię!  
Cóż to za oczy!  
Ich blask aż mroczy!  
Czyż można dostać  
Takową postać?  
A pióra jakie!  
Szklniące, jednakie.  
A jeśli nie jestem w błędzie,  
Pewnie i głos śliczny będzie.”  
Więc kruk w kantaty; skoro pysk rozdziawił,  
Ser wypadł, lis go porwał i kruka zostawił.

Fakt, że lis przemawia w tym utworze ludzkim głosem, czyni go bardziej człowiekiem w lisim przebraniu aniżeli rzeczywistym zwierzęciem. Należy jednak pamiętać, że:

Dawniej zwierzęta literackie najczęściej odsyłały – na zasadzie symbolu bądź alegorii – do repertuaru skonwencjonalizowanych kulturowych znaczeń. Choć ta tradycja nie zanikła, to współcześnie przedmiotem referencji coraz częściej stają się zwierzęta rzeczywiste i nękające je problemy – zwłaszcza kwestia przemocy, której te istoty doświadczają ze strony człowieka (Mik, Pokora, Skowera, 2016, s. 10).

Z tego też względu, to właśnie we współczesnej literaturze, a szczególnie w tej kierowanej do młodego czytelnika, warto i należy dopatrywać się zwierzęcych

---

<sup>13</sup> Ścisłej mówiąc, *Kruk i lis* jest utworem Jeana de La Fontaine'a na podstawie bajki Ezopa; Krasicki jest zaś oryginalnym tłumaczem tekstu. W wielu polskich wydaniach Krasicki widnieje jednak jako autor bajki, m.in. w tym, do którego odwołuję się w niniejszym artykule.



reprezentacji, w swym założeniu mających odnosić do autentycznych nie-ludzkich istot, nie zaś do zestawu cech czy zachowań, które zostały im przypisane na mocy konwencji. Powinno się jednak pamiętać, że omawianie wizerunku zwierzęcia w swoistym repertuarze utworów dla dziecięcego odbiorcy wymaga zbadania także szaty graficznej, która stanowi – zwłaszcza w ich przypadku – integralną i istotną w interpretacji część dzieła.

Lis pojawia się w tekstach dla dzieci i młodzieży nader często<sup>14</sup>; w utworach XIX- i XX-wiecznych nierzadko wciąż jako postać negatywna, której bohaterowie literackich światów winni się wystrzegać. W tym kontekście warto wspomnieć choćby *Pinokia* Carla Collodiego (1883). Lisica<sup>15</sup> wraz z kotem udają w utworze kaleki, bałamuca pajacyka i wykorzystują jego dziecięcą naiwność. Podobny wizerunek zwierzęcia, choć jeszcze wyraźniej zantropomorfizowany, ukazuje Disneyowska adaptacja (Sharpsteen, Luske, 1940) tej historii – lis w filmie chodzi na dwóch łapach, utrzymuje pozycję wyprostowaną, nosi ubrania, a ponadto przemawia, porusza się i zachowuje jak człowiek<sup>16</sup>.

Odmiennego przykładu dostarcza postać tytułowego Fantastycznego Pana Lisa z powieści Roalda Dahla (1970/2017). Kreację bohatera zwierzęcego tworzą tu po części ilustracje Quentina Blake'a – rysownika, z którym Dahl przez wiele lat współpracował. Co prawda w warstwie graficznej lis nosi ubrania, mieszka z żoną i czworgiem dzieci w miejscu przypominającym przyjemnie urządzone mieszkanie. Co jednak najistotniejsze, w warstwie tekstowej Dahlowski lis jest postacią ocenianą pozytywnie, a spryt i inteligencja są jego atutami:

Ilekróć podkładał się do farmy, szedł pod wiatr, i jeśli ktokolwiek czaił się na niego gdzieś w dalekich ciemnościach, zapach czyhającego docierał wraz z podmuchami powietrza wprost do lisiego nosa. Jeśli na przykład pan Gnojek krył się za swoim kurnikiem numer jeden, Lis wyczuwał jego obecność z odległości pięćdziesięciu jardów, szybko zmieniał marszrutę i kierował się na kurnik numer dwa, na drugim końcu farmy (s. 11).

<sup>14</sup> Omawiana wcześniej bajka zwierzęca – współcześnie czytana głównie dzieciom – pierwotnie kierowana była do dorosłych.

<sup>15</sup> We włoskim oryginale występuje nie lis, lecz lisica (wynika to zapewne z faktu, iż rzeczownik 'lis' jest w języku włoskim rodzaju żeńskiego). Zostało to uwzględnione w nowym przekładzie Jarosława Mikołajewskiego (Collodi, 1883/2011).

<sup>16</sup> Co ciekawe, ilustrator pierwszego wydania oryginalnego *Pinokia* – Enrico Mazzanti – przedstawił na rycinach sylwetki przypominające rzeczywiste zwierzęta (Collodi, 1883). Dopiero późniejsze edycje utworu wraz z filmowymi adaptacjami zantropomorfizowały duet lisa i kota także pod względem graficznym, można tu wspomnieć np. ilustracje Roberta Innocentiego (Collodi, 1883/2011) czy Jana Marcina Szancera (Collodi, 1883/1988).



W opisie pojawiają się też strategie uprawdopodobniające zwierzęcość Pana Lisa – bohater kieruje się zmysłem węchu, instynktem; jest ostrożny wobec człowieka i jego działań.

Wyjątkowy na zarysowanym tle wydaje się wreszcie wizerunek lisa, który czytelnik odnajduje w *Małym Księciu* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego (1943/2018). Zwierzę odgrywa tu szczególną rolę – przekazuje życiowe prawdy, skłania do refleksji na temat odpowiedzialności i istoty przyjaźni. Relacje dzieci i zwierząt jako równych sobie istot żywych są obrazowane przez wzajemnie oswojonych lisa i księcia. I choć lisi bohater w utworze ma świadomość na poły ludzką (mówi: „Ludzie mają zbyt mało czasu, aby cokolwiek poznać. Kupują w sklepach rzeczy gotowe. A ponieważ nie ma magazynów z przyjaciółmi, więc ludzie nie mają przyjaciół”, s. 49), wyraża też to, co jawi się jako doświadczenie zwierzęce: „Z daleka będę rozpoznawał twoje kroki – tak różne od innych. Na dźwięk cudzych kroków chowam się pod ziemię. Twoje kroki wywabią mnie z jamy” (s. 48–49). Saint-Exupéry oferuje zatem odmienny i nowatorski wobec tradycji literackiej obraz lisa jako postaci szczególnie przyjaznej i łączonej z życiową mądrością. Postać ta nie odsyła jednak w swej tekstowej reprezentacji do autentycznego zwierzęcia, które patrzy na świat i rozumie go inaczej niż człowiek.

W najnowszych utworach, za sprawą posthumanistycznego zwrotu ku zwierzętom, coraz większe grono twórców dąży do przedstawienia postaci nie-ludzkich w sposób możliwie jak najrzetelniejszy (zgodny z wiedzą naukową o danym gatunku). Przykładem takiego tekstu jest *Pax* Sary Pennypacker, przejdę zatem teraz do jego właściwej analizy.

### Lis(y) w powieści Pennypacker

Tytułowy bohater powieści był szczenięciem, gdy jego lisią mamę potrafił samochód, a rodzeństwo z miotu umarło z głodu i wychłodzenia. Odnalazł go Peter, chłopiec, który w naturalnym odruchu (po niedawnej stracie własnej mamy) zabrał zwierzę do domu, otoczył opieką i oswoił z bliskością człowieka. Powieść otwiera scena rozgrywająca się pięć lat później – Peter, jego ojciec oraz lis Pax zmierzają w stronę lasu, gdzie zwierzę ma zostać porzucone. Wieści o nadchodzącej wojnie sprawiły, że miasto, w którym mieszkali bohaterowie, opustoszało. Ojciec zgłasza się jako ochotnik do wojska i organizuje synowi przeprowadzkę do oddalonego o pięćset kilometrów dziadka; autorytarnie oznajmia także chłopcu, że jego lis musi zostać wypuszczony na wolność. Dorosły mężczyzna nie przyjmuje sprzeciwu syna, nie zważa

też na relację zbudowaną między dzieckiem a zwierzęciem. Zaprzyjaźnieni bohaterowie jako istoty podporządkowane ludziom dorosłym<sup>17</sup> nie mają głosu, by zawalczyć o dalszy wspólny los. Kiedy wszyscy trzej kierują się samochodem w stronę lasu, Peter jest zrozpaczony i załęczniony. Nie bez przyczyny jednak autorka decyduje się na przedstawienie przebiegu sceny właśnie z perspektywy zwierzęcia. Czytelnik, uczestnicząc w wydarzeniach opisanych z punktu widzenia lisa, nie wie – podobnie jak zwierzę – co za chwilę nastąpi:

Lis wcześniej niż chłopiec wyczuł, że samochód zwalnia, bo wszystko wyczuwał pierwszy. To wzbierało w opuszkach, w kręgosłupie, we wrażliwych włoskach na przednich łapach. Po wibracjach poznał, że droga stała się bardziej wyboista. Poderwał się z kolan chłopca i skierował nozdrza ku smugom woni wpływającym przez okno. Wiedział, że wjeżdżają do lasu. Intensywny zapach sosen – drewna, kory, szyszek i igieł – niczym ostrze noża wrzynał się w powietrze, ale gdzieś pod nim ukrywały się łagodniejsze wonie koniczyny, dzikiego czosnku i paproci oraz setek innych rzeczy, z którymi lis nigdy wcześniej się nie zetknął, a pachniały zielenią i rozbuchaniem (Pennypacker, 2016, s. 9–10).

Przytoczona scena dostarcza czytelnikowi pierwszej istotnej informacji o kreacji lisiego bohatera w utworze – poznawanie świata przedstawionego przez lisa opiera się na wrażeniach zmysłowych; Pax nie tyle przygląda się nowemu otoczeniu, ile wyczuwa je wszystkimi elementami swojego ciała, co przywodzi na myśl zjawisko synestezji. W opisie szczególnie zwraca uwagę dokładność, z jaką Pennypacker stara się przedstawić lisi węch. Kiedy do Paxa docierają pierwsze zapachy leśnej roślinności, lisi zmysł, znacznie bardziej czuły od węchu człowieka, pozwala mu na postrzeganie każdego z nich z osobna. Beata Mytych-Forajter (2019, s. 227) zwraca natomiast uwagę na fragmenty, w których Pax nasłuchuje ziemi, by dowiadywać się od niej o zdarzeniach, których jeszcze nie widać na horyzoncie. Należałoby zatem stwierdzić, że perspektywa zwierzęcia w powieści jest nieokulocentryczna.

Przywoływana już Barcz (2013) pisze o zjawisku tzw. „fokalizacji zwierzęcej”, które polega na „wytwarzaniu doświadczenia zwierzęcego w tekście na poziomie wszystkich zmysłów i konstrukcji bohatera”. W literackim opisie ponadto „kwestia punktu widzenia przeradza się w konstrukcję narracyjną, a pewne strategie uprawdopodobniające nie-ludzka ekspresję – w postaci tekstową” (s. 112). Rozpoznania badaczki bardzo celnie opisują rozwiązanie

---

<sup>17</sup> Więcej o podobnym położeniu dziecięcych i zwierzęcych bohaterów pisał Skowera (2016).

zastosowane przez Pennypacker w omawianej powieści. Cytowany wcześniej fragment ujawnia, że konstrukcja lisiego bohatera w utworze wiąże się ściśle z przedstawianiem jego zmysłowego sposobu poznawania świata. Z kolei inicjujący powieść moment rozdzielenia chłopca i lisa przerywa linearną ciągłość narracji i przekłada się na zakomponowanie rozdziałów; są one bowiem od tej pory ułożone naprzemiennie, ukazując raz perspektywę chłopca, raz lisa (tok narracji jest jednak trzecioosobowy). Warto zwrócić uwagę, że motto utworu dodatkowo podkreśla wagę zastosowanego zabiegu formalnego: „*To, że coś nie dzieje się tutaj, nie znaczy, że nie dzieje się wcale*” [wyróżnienie oryginalne] (Pennypacker, 2016, s. 8). W odczytaniu Mytych-Forajter (2019, s. 227) układ rozdziałów oddaje jedność chłopca i lisa; z całą pewnością jednak dowartościowuje bohatera zwierzęcego i konstytuuje jego obecność w utworze jako pełnoprawnej jednostki.

Historia lisa w utworze utkana jest z momentów narracyjnych, odbywających się tu i teraz, w leśnej przestrzeni, ale też ze wspomnień, które przytaczane są przez narratora płynnie, w toku opowieści – najczęściej w formie skojarzeń. Choć nie wiadomo, czy lisy przywołują wspomnienia tak, jak to robią ludzie (ani też czy w ogóle mają wspomnienia podobne ludzkim), rozwiązanie zastosowane przez autorkę w powieści nie wywołuje kontrowersji – nie rozstrzyga, w jakiej postaci istnieją (bądź nie) lisie wspomnienia:

[...] pośród setek woni unoszących się z poranną bryzą [Pax] poczuł coś, co przypominało mu chłopca: żołądzie. Peter często nabierał ich całe garście i obsypywał nimi grzbiet Paxa, a potem zaśmiewał się w głos, gdy lis zrzucał je z siebie i rozgryzał, by dostać się do mięszu. W tym momencie znajomy zapach wydał mu się obiecujący i Pax ruszył w jego stronę (Pennypacker, 2016, s. 32).

W chwili, gdy lis wyczuwa żołądzie, narrator korzysta ze swojego przywileju i dopowiada czytelnikowi historię z przeszłości bohaterów. Ta z kolei, zapisana w umyśle lisa na zasadzie pozytywnych skojarzeń (przykładowo poczucia bezpieczeństwa), sprawia, że Pax łączy owoce z postacią Petera i podąża ich śladem. Podobnym scenom w powieści towarzyszą pojedyncze, nieliczne czarno-białe ilustracje autorstwa Jona Klassena (np. rysunek 1 na następnej stronie artykułu). Warto wspomnieć, że postaci lisów są na nich przedstawiane w sposób niezantropomorfizowany; fizycznie przypominają one rzeczywiste zwierzęta szkicowane na potrzeby książki.

Innym zabiegiem służącym wytwarzaniu zwierzęcego doświadczenia w utworze jest zwrócenie uwagi odbiorców na lisie instynkty. Pax został przedstawiony jako istota rozumiejąca rzeczywistość z nie-ludzkiej perspektywy,



RYSUNEK 1. Jon Klassen, ilustracja do książki *Pax*.

często w zgodzie z behawiorem swojego gatunku. Czytelnie ilustruje to scena, gdy Pax po raz pierwszy dostrzega mieszkającą w naturze lisicę:

Nigdy wcześniej nie widział innego lisa, a mimo to był pewien: młodszy, mniejszy i rodzaju żeńskiego, ale to lis. Instykt mówił mu też, że jej sztywno postawione uszy i ogon oznaczają, iż oczekuje od niego uległości (Pennypacker, 2016, s. 42).

Podobnie jest w drugim fragmencie, gdy lis ten – jeszcze jako szczenię – obserwuje starszą kobietę, która pojawiła się w domu Petera: „[...] od tej drobnej kobiety nie wyczuwał nic poza dobrocią i troską” (s. 71). Co ciekawe, w utworze odnaleźć można też sceny, w których Pax przeciwstawia się sile swojego instyktu. Przykładem tego jest fragment, gdy lis – pewien, że jego chłopiec po niego wróci – postanawia czuwać blisko drogi, przy której został porzucony. Ignoruje przy tym wszelkie pokusy, łącznie z „silnym pragnieniem wyruszenia na południe, dokąd pcha go instykt, nakazujący wracać do domu” (s. 34). Na tym etapie powieści Pax jest jednak bliższy porzuconemu zwierzęciu domowemu<sup>18</sup>, przez co ekspozycja jego lojalności wobec Petera wydaje się zabiegiem celowym i uzasadnionym.

<sup>18</sup> Mytych-Forajter (2019) zauważa, że „w powieści Pennypacker lis pełni funkcję psa, o którym marzył chłopiec” (s. 226).

Wytwarzanie doświadczenia zwierzęcego w *Paxie* odbywa się także poprzez przenoszenie na grunt powieściowy zaobserwowanych przez przyrodników zachowań lisów<sup>19</sup>. Zabieg ten można dostrzec choćby w scenie, gdy samiec alfa, Szary, mający za zadanie bronić terytorium, na którym pojawił się Pax, prezentuje oswojonemu lisowi swój zapach. Następnie przyjmuje odpowiednią pozycję, stanowiącą informację o tym, jaki jest stosunek alfy wobec głównego bohatera. Narrator podkreśla, że Szary „nie zajął miejsca powyżej”, co oznacza, że w tym momencie narracyjnym „nie stanowi [dla Paxa] zagrożenia” (Pennypacker, 2016, s. 67). Ten opis oraz inne, analogiczne fragmenty utworu stanowią ważny budulec wizerunku lisa jako autentycznie zwierzęcej postaci – skonstruowanej zgodnie z aktualnym stanem wiedzy o zachowaniach gatunku.

Rozpoznania badaczy oraz zainspirowane nimi sceny w powieści Pennypacker wskazują, że lisy reagują w różny sposób, by oznajmić konkretne zamiary wobec drugiego zwierzęcia, np. chcąc okazać mu dominację lub uległość. Mowa ciała stanowi w przypadku lisiego bohatera ważną metodę komunikacyjną, która służy mu nie tylko do kontaktów z osobnikami własnego gatunku, lecz także do porozumiewania się z człowiekiem. Pax nie kontaktuje się ze swym chłopcem werbalnie, ale do wyrażania potrzeb i pragnień wykorzystuje właśnie ciało lub głos. Zarówno zachowanie lisa, jak i dźwiękowe komunikaty wydawane przez zwierzę niosą za sobą konkretne informacje, objaśniane w powieści przez narratora: „[Pax] szczeknął, by przywołać Petera” (Pennypacker, 2016, s. 31); „[...] w nocy zawsze skomlał, żeby dostać się do domu” (s. 32). Można zatem stwierdzić, że porozumiewanie się zwierząt (ale też komunikacja międzygatunkowa między lisem i człowiekiem) w powieści odbywa się na poziomie dźwiękowych sygnałów oraz rozpoznanych przez badaczy zwierzęcych gestów. Należy tu jednak zastrzec, że wiedza przyrodników o rzeczywistych znaczeniach rozmaitych lisich zachowań jest wciąż niepełna, a stan badań na temat innych metod komunikacyjnych między zwierzętami okazuje się niesatysfakcjonujący. Problem ten skłania mnie ku refleksji nad inwencją autorską w tworzeniu zwierzęcych postaci; brak kluczowej wiedzy na temat sposobów myślenia oraz porozumiewania się nie-ludzi wydaje się bowiem największą przeszkodą w możliwie wiernym obrazowaniu zwierząt w literaturze.

Pennypacker (2016) objaśnia czytelnikom, że „lisy porozumiewają się za pomocą skomplikowanego systemu dźwięków, ruchów, zapachów i innych środków ekspresji”, których literatura nie jest w stanie uchwycić. Dodaje przy

<sup>19</sup> Jednym z pierwszych opracowań, w których został zebrany stan wiedzy o zachowaniach lisów i innych psowatych, jest artykuł Michaela Foxa (1971).



tym, że powieściowe „*dialogi* zapisane pismem pochyłym w rozdziałach przedstawiających punkt widzenia Paxa próbują oddać to, co lisy wyrażają swoim rozbudowanym językiem” (s. [4])<sup>20</sup>:

*To mój teren.*

Pax był tak zdumiony, że omal nie spadł z pnia, na którym drzemał. Czuwał cały dzień i nie widział nic większego od pasikonika, a tu nagle zjawiła się lisica o jaskrawym futrze [...].

*Ja tu poluję.*

Zapragnął uciec do swojego prymitywnego legowiska i mocno przywrzeć do łodyg trojeści, tak jak zrobiłby to w swoim kojcu (s. 42–43).

Cytowany fragment pozwala w przejrzysty sposób zaprezentować obraną przez autorkę strategię. Ponadto ukazuje, jak ciekawy może być efekt niekoherencji, zamieszania narracyjnego, wytworzony przez połączenie formy pierwszoosobowej (w ramach dialogu) z narracją trzecioosobową. Z jednej strony zamieszanie to pozoruje lisią mowę i płynnie zatapia treści (w założeniu) odzwierzcące w całość narracyjną, z drugiej – u części czytelników może wywołać wrażenia odwrotne, gdyż forma tekstowa przedstawia zwierzęta literackie tak, jak gdyby operowały ludzkim głosem.

Nakładają się tu co najmniej trzy kłopotliwe kwestie (ogólny problem opisu mimetycznego w literaturze, trudny bądź niemożliwy do zastąpienia środek wyrazu literackiego, jakim jest język pisany, a także niedostateczna wiedza ludzi o pozostałych gatunkach), które czynią utwory o zwierzętach nieadekwatnymi wobec rzeczywistości. Pennypacker może tworzyć tylko w ramach języka i dzięki ludzkiej percepcji (także zakotwiczonej w języku), pozostaje jej więc poszukiwanie strategii, kształtujących i pogłębiających efekt prawdopodobieństwa nie-ludzkich postaci. Przykład *Paxa* dowodzi zatem, że siła literackiego przedstawienia zwierząt nie tkwi jedynie w opisie zgodnym z aktualną wiedzą przyrodniczą (choć zmieniający się dynamicznie stan wiedzy o zwierzętach oddziałuje na kształt literatury), lecz także w tekstowym obrazowaniu, które zaskakuje nasze czytelnicze przyzwyczajenia, intryguje odmiennymi technikami prowadzenia narracji, wprowadza do literatury coraz ciekawsze i wiarygodniejsze sylwetki nie-ludzkich wymykające się językowym i literackim stereotypom na ich temat.

---

<sup>20</sup> Warto dodać, że taka konstrukcja tekstu znacząco ułatwia odbiór dziecięcemu czytelnikowi.

## Zakończenie

Lisy występują w *Paxie* z całą swoją gatunkową i poznawczą odmiennością – doświadczają świata za pomocą zmysłów, kierują się instynktami, nie myślą w sposób abstrakcyjny, a także nie władają ludzkim językiem. Konstrukcja bohaterów zwierzęcych w powieści jest odmienna względem utrwalonych kulturowo przedstawień – lisy są jednostkami sytuującymi się w narracji na równi z człowiekiem, zaś budowa utworu i zastosowane przez Pennypacker posunięcia narracyjne sprzyjają próbom oddania lisiego doświadczenia na gruncie literatury. Choć wierne odbicie rzeczywistości (szczególnie zwierzęcej) w języku nie jest wciąż możliwe, autorka książki dokłada wszelkich starań, by narracja była zgodna z aktualnym stanem wiedzy i obserwacjami przyrodników, co przejawia się w opisach synestetycznych, oddających nieokulocentryczną lisią perspektywę, w specyficznych strategiach narracyjnych oraz w opisach komunikacji niewerbalnej i zachowań zwierząt. Odnarratorskie komentarze służą w znacznej mierze uzupełnianiu wiedzy czytelników na temat życia nie-ludzi, wyjaśniają kwestie, o których zwierzęta nie mogłyby same opowiedzieć. Wyjątkiem na zarysowanym tle są przekazywane w kręgu lisich bohaterów i – według zastrzeżeń autorki – tłumaczone na potrzeby książki złożone zwierzęce komunikaty, pozostające zgrabnym, acz niedoskonałym rozwiązaniem problemu niedostatecznego poznania odmiennych gatunków przez człowieka. Strategia ta sprzyja jednak przystępnemu odbiorowi powieści przez młodych czytelników, co – zważywszy na poruszane w niej trudne tematy: wojny, przemocy, śmierci czy utraty najbliższych – mogło mieć dla autorki przeważające znaczenie.

## Bibliografia

- Bakke, M. (2011). Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?. *Teksty Drugie*, 3, 193–204.
- Baratay, É. (2014). *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii* (P. Tarasewicz, tłum.). Wydawnictwo w Podwórku. (wyd. oryg. 2012).
- Barcz, A. (2013). Zwierzęta mają głos. *Teksty Drugie*, 1–2, 106–114.
- Barcz, A., Dąbrowska, M. (red.). (2014). *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*. E-naukowiec.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity Press.
- Collodi, C. (1883). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Felice Paggi.
- Collodi, C. (1988). *Pinokio. Historia drewnianego pajaca* (Z. Jachimecka, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1883).



- Collodi, C. (2011). *Pinokio. Historia pajacyka* (J. Mikołajewski, tłum.). Media Rodzina. (wyd. oryg. 1883).
- Dahl, R. (2017). *Fantastyczny Pan Lis* (K. Szczepańska-Kowalczyk, tłum.). Znak. (wyd. oryg. 1970).
- Dąbrowski, M. (2001). *Swój/obcy/inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*. Świat Literacki.
- Derrida, J. (2008). *The animal that therefore I am* (D. Wills, tłum., M.-L. Mallet, red.). Fordham University Press. (wyd. oryg. 2006).
- de Saint-Exupéry, A. (2018). *Mały Księżę* (E. Siwiec, tłum.). Wydawnictwo RM. (wyd. oryg. 1943).
- Fox, M. W. (1971). *Behaviour of wolves, dogs and related canids*. Harper & Row.
- Gajewska, G. (2015). O władzy ludzi nad zwierzętami w kulturze zachodniej – perspektywa posthumanistyczna. *Studia Europaea Gnesnensia*, 11, 213–234. <https://doi.org/10.14746/seg.2015.11.11>.
- Gruchlik, H. (2007). Inność a obcość w kontekście filozoficznym. *Anthropos?*, 8–9. Pobrane 10 listopada 2020 z: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/gruchlik.htm>.
- Hamilton, L., Sharpsteen, B. (reż.). (1940). *Pinocchio* [Pinokio] [film]. Walt Disney Pictures.
- Kang, X. (2006). *The cult of the fox: Power, gender, and popular religion in late imperial and modern China*. Columbia University Press.
- Kang, X. (1999). The fox [hu] and the barbarian [hu]: Unraveling representations of the Other in late Tang tales. *Journal of Chinese Religions*, 27(1), 35–67. <https://doi.org/10.1179/073776999805306777>.
- Kapuściński, R. (2006). *Ten Inny*. Znak.
- Korpalska, A. (2015). *Lis w kulturze Japonii*. Tako.
- Koizuka, M. (1982). *Kitsune monogatari*. San'ichi Schobō.
- Krasicki, I. (2019). *Kruk i lis*. Fundacja Nowoczesna Polska. (wyd. oryg. 1779).
- Mik, A., Pokora, P., Skowera, M. (2016). Słowo wstępne. W: A. Mik, P. Pokora, M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 9–17). Wydawnictwo SBP.
- Mytych-Forajter, B. (2019). Żar popiołów, czyli jak przejść przez lisią norę i przeżyć? *Pax Sary Pennypacker*. W: A. Czabanowska-Wróbel, K. Zabawa (red.), *Żywioły w literaturze dziecięcej*. Ziemia (s. 225–234). Wydawnictwo UJ.
- Pennypacker, S. (2016). *Pax* (D. Dziewońska, tłum.). Iuvi.
- Rzepnikowska, I. (2016–2018). Lis. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 10 listopada 2020 z: <https://bajka.umk.pl/sloownik/lista-hasel/haslo/?id=100>.

- Skowera, M. (2016). Literackie spotkania istot podporządkowanych. Studium przypadku: *Miasteczko Ostatnich Westchnień* Grzegorza Gortata. W: A. Mik, P. Pokora, M. Skowera (red.), *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 53–74). Wydawnictwo SBP.
- von Goethe, J. W. (1973). *Reineke Fuchs*. Aufbau-Verlag. (wyd. oryg. 1794).
- von Goethe, J. W. (1986). *Lis Przechera* (L. Staff, tłum.). Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. (wyd. oryg. 1794).
- Wang, K. (2009). The deviant: Examining the relationship between foxes and humans in Chinese literature. *Sino-Platonic Papers*, 193, 4–15.
- Weil, K. (2014). Zwrot ku zwierzętom. Sprawozdanie (P. Sadzik, tłum.). W: A. Barcz, M. Dąbrowska (red.), *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* (s. 15–35). E-naukowiec. (wyd. oryg. 2010).
- Wróblewska, V. (red.). (2016–2018). *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 10 listopada 2020 z: <https://bajka.umk.pl>.
- Zawojski, P. (2017). Posthumanizm, czyli humanizm naszych czasów. *Kultura i Historia*, 32, 68–76.

Varia

## Pandemia koronawirusa w utworach dla dzieci. Analiza w świetle badań nad dziecięcą książką informacyjną<sup>1</sup>

### Abstrakt:

Artykuł zawiera analizę e-booków i – kontekstowo – filmów animowanych dotyczących pandemii koronawirusa przeprowadzoną w nurcie badań na dziecięcą książką informacyjną. W pierwszej części tekstu nakreślone zostają kwestie terminologiczne i definicyjne obecne w polskim dyskursie naukowym. Druga część to właściwa analiza wybranych utworów dostępnych w języku polskim przeprowadzona pod kątem trzech istotnych elementów dziecięcej książki informacyjnej: warstwy ilustracyjnej, zawarcia elementów fikcyjnych i fabularnych oraz prezentacji aktualnego stanu wiedzy.

### Słowa kluczowe:

COVID-19, koronawirus, książka edukacyjna, książka informacyjna, książka popularnonaukowa, literatura dziecięca, SARS-CoV-2

\* Krzysztof Rybak – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego dotyczącą reprezentacji Zagłady Żydów w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży. Kieruje projektami: *Oczami dziecka. Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej po roku 1989* (DI2015 013145) realizowanym w ramach programu „Diamentowy Grant” MNiSW oraz *Dziecięca książka informacyjna w XXI wieku: tendencje – metody badań – modele lektury* (2020/37/N/HS2/00312) finansowanym w ramach konkursu Preludium NCN. Kontakt: [km.rybak@uw.edu.pl](mailto:km.rybak@uw.edu.pl).

<sup>1</sup> Artykuł bazuje na wystąpieniu i dyskusji prowadzonych przeze mnie w ramach spotkania Koła Naukowego Baśni, Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej i Fantastyki UW „Koronawirus w tekstach dla dzieci” (5 maja 2020), a jego ostateczna wersja powstała w czerwcu 2020 roku. Od tego czasu wiele się zmieniło w związku z pandemią koronawirusa, pojawiły się też kolejne publikacje dla dzieci mówiące o chorobach, wirusach, COVID-19 itd., które nie pojawiają się w tekście (zob. np. Janiszewski, Skorwider, 2020b).

## Coronavirus Pandemic in Works for Children: Analysis in the Light of Research on Children's Informational Books

### Abstract:

The paper analyses e-books and – contextually – animated films about the coronavirus pandemic in the light of the research on children's informational books. The first part of the article is to outline the terminology and definitions fostered in the Polish scholarly discourse. The second part provides a proper analysis of selected works available in Polish. Three important elements of children's informational books are discussed: the use of illustrations, inclusion of fictional elements, and presentation of the current state of knowledge.

### Key words:

COVID-19, coronavirus, educational book, informational book, nonfiction book, children's literature, SARS-CoV-2

## Wprowadzenie

**P**andemia koronawirusa, która nawiedziła Europę w lutym 2020 roku, uderzyła we wszystkich, zarówno tych w pełni sił, jak i w podeszłym wieku. Mimo szerokiej grupy potencjalnych ofiar – tak samego zakażenia wirusem, jak i społecznych, gospodarczych i psychologicznych konsekwencji pandemii – medialny przekaz skupiał się wyłącznie na dorosłych. Wydawać by się mogło, że dzieci pozostaną na marginesie rządowych działań mających na celu nie tylko bezpośrednią walkę z pandemią, lecz także odpowiadanie na wątpliwości obywateli. Choć w wielu krajach rzeczywiście tak było, to kilka państw postąpiło inaczej: 13 marca premier Norwegii Erna Solberg zorganizowała konferencję prasową skierowaną wyłącznie do małych Norweżek i Norwegów, odpowiadając na zadawane przez nie i nich pytania (Milne, 2020), a niedługo potem podobny briefing zaproponował jej szwedzki odpowiednik Stefan Löfven (Bengtsson, 2020), szefowa fińskiego rządu Sanna Marin (Dudek, 2020) i premier Nowej Zelandii Jacinda Ardern (Pruszyńska, 2020).

Choć władze kilku państw podjęły rozmowę z dziecięcymi obywatelami, w Polsce nie zdecydowano się na podobne działania<sup>2</sup>. Poza zamknięciem

<sup>2</sup> Jedynym zauważalnym przejawem zainteresowania niepełnoletnimi ofiarami pandemii było opublikowane 1 maja na facebookowej stronie Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego nagranie z serii #*PosłuchajNaukowca*, w którym pediatra Magdalena Okarska-Napieła odpowiadała na pytania związane z dziecięcą podatnością na koronawirusa (Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, 2020).

placówek edukacyjnych i reorganizacją egzaminów, ciała państwowe nie odniosły się do sytuacji społecznej młodych ludzi, przez kilka miesięcy odciętych od świata zewnętrznego i rówieśników, a także do ich kondycji psychicznej i fizycznej<sup>3</sup>. Pandemiczne doświadczenia zaczął natomiast gromadzić Interdyscyplinarny Zespół Badań nad Dzieciństwem Uniwersytetu Warszawskiego, który uruchomił *Dziecięce archiwum pandemii*<sup>4</sup>. Chętni – za zgodą rodziców, a także zachętą nauczycieli – mogli przysyłać swoje rysunki, teksty i inne przejawy twórczości „zainfekowanej” SARS-CoV-2: wśród prac, które zamieszczono także na portalu Facebook, znaleźć można obrazy superbohaterów walczących z wirusem za pomocą nowoczesnej broni (Interdyscyplinarny Zespół Badań nad Dzieciństwem UW, 2020a) czy realistyczne, raczej ponure portrety zamaskowanych postaci (Interdyscyplinarny Zespół Badań nad Dzieciństwem UW, 2020b)<sup>5</sup>.

Nie można wykluczyć, że na sposób obrazowania koronawirusa przez dzieci miały wpływ dostępne w internecie darmowe utwory, takie jak e-booki czy krótkie filmy animowane<sup>6</sup>. To właśnie analizie tego rodzaju tekstów kultury poświęcony będzie niniejszy artykuł. Korpus badanych tekstów powstał w oparciu o internetową kwerendę przeprowadzoną w marcu i kwietniu 2020 roku, kiedy na facebookowych profilach wydawców, instytucji kultury i stron prezentujących treści związane z szeroko pojętym dzieciństwem zaczęły

<sup>3</sup> Równocześnie Fundacja Dajemy Dzieciom Siłę (2020) prowadziła kampanię społeczną skupioną na dziecięcych ofiarach przemocy domowej, które w obliczu przymusowego zamknięcia nie były w stanie odciąć się od oprawców.

<sup>4</sup> Zob. <http://childhoods.uw.edu.pl/archiwum/>. „Pandemiczne” autoportrety dzieci z całego świata zbiera i publikuje w internetowej galerii także monachijska Internationale Jugendbibliothek (<https://www.ijb.de/en/digital-activities/corona-exhibition>). Z inną inicjatywą wyszła British Library, zachęcając dzieci do pracy nad miniaturowymi książkami (Flood, 2020).

<sup>5</sup> Zmianę w postrzeganiu otoczenia ze względu na pandemię koronawirusa zobrazował znany z zaangażowanego społecznie i politycznie street artu Banksy, który podarował szpitalowi w Southampton (Wielka Brytania) swoją pracę. Widać na niej chłopca bawiącego się lalką pielęgniarki noszącej maskę, podczas gdy w koszu na śmieci leżą figurki Batmana i Spider-Mana (Gompertz, 2020), co wskazywać może na redefinicję bohaterstwa, które dokonało się w ramach panującej pandemii. O wpływie pandemii na przewartościowanie pojęć w języku polskim, w tym powstanie takich określeń jak „koronaferie” czy „koronapanika”, pisały Izabella Main i Anna Witeska-Młynarczyk (2020).

<sup>6</sup> Poza tego rodzaju publikacjami ukazał się również płatny e-book *O wielkich sprawach czyli Jaś i Tosia próbują zrozumieć co to jest epidemia* [sic!] wydany przez Aleksandrę Lipską własnym sumptem. Autorka podkreśla, że „połowa dochodu zostanie przekazana na zaopatrzenie służb biorących udział w walce z koronawirusem”, a pozostałą kwotę przeznaczy na wydrukowanie książki i przekazanie części egzemplarzy szpitalom dziecięcym (<https://wielkiesprawy.pl/>). Za informację o publikacji dziękuję Gabrieli Niemczynowicz-Szkopek.

pojawiać się informacje o publikacji książek elektronicznych i innych materiałów, w tym piosenek i filmów animowanych<sup>7</sup>.

Niniejsze studium nie rości sobie prawa do całościowego ujęcia problemu – badanie ma charakter jakościowy, nie ilościowy, stąd też materiał badawczy stanowią będą wybrane publikacje dostępne w języku polskim, przede wszystkim książki elektroniczne, takie jak *CZEŚĆ. Jestem WIRUS – kuzyn grypy i przeziębienia* Manueli Moliny (2020), *Koronawirus. Książka dla dzieci* Elizabeth Jenner, Kate Wilson i Nii Roberts (2020), *Doktor Li i wirus z koroną na głowie* Franceski Cavallo (2020), *Basia. Misiak Zdzisiek i głupi wirus* Zofii Staneckiej i Marianny Oklejak (2020), *Masz tę moc!* Agnieszki Frączek (2020a), *Stas i Jadzia Pętelka zostają w domu* Barbary Supeł (2020) i *Wirusowy alarm!* Agnieszki Antosiewicz i Grzegorza Strzebońskiego (2020)<sup>8</sup>, a także – kontekstowo – dwa krótkie filmy dostępne na platformie YouTube: *Bajka o wirusie* (Wieczorek [Bajki o profilaktyce], 2020) oraz *Przełoń wirusa* (Śpiewające Brzdące, 2020)<sup>9</sup>. Obie animacje będę analizował pod podobnym kątem co publikacje książkowe, a więc odniosę się do ich zawartości tekstowej i ilustracyjnej.

W obręb badania włączam zatem cyfrowe publikacje książkowe, na marginesie pozostawiając krótsze formy artystyczne, w tym pojedyncze utwory poetyckie publikowane w mediach społecznościowych (Strzałkowska, 2020) i inne, często jednostronicowe materiały, takie jak plakaty ([Rzepecka-Weiss],

<sup>7</sup> Do korpusu nie włączono tekstów niedostępnych w języku polskim; wiele z nich można znaleźć na regularnie aktualizowanej stronie New York City School Library System (<https://nycdoe.libguides.com/COVID-19ebooks>).

<sup>8</sup> Informacje o autorach książek *Masz tę moc!*, *Stas i Jadzia Pętelka zostają w domu* oraz *Wirusowy Alarm!* nie pojawiają się na pierwszej stronie okładki, dlatego w odsyłaczach bibliograficznych i bibliografii ich nazwiska zostały umieszczone w nawiasach kwadratowych. Z dokładnej analizy publikacji wynika, że *Stas i Jadzia* bazuje na serii o tym samym tytule autorstwa Barbary Supeł (2020) zilustrowanej przez Agatę Łukaszę, a informacje o nich znajdują się w stopce i na marginesach każdej z plansz. Na pierwszej stronie okładki papierowego wydania *Masz tę moc!*, które trafiło do księgarń kilka tygodni po publikacji e-booka, pojawia się informacja o autorce tekstu Agnieszce Frączek i ilustratorce Ewie Podleś. W wersji cyfrowej na czwartej stronie okładki widnieje informacja o osobach zaangażowanych w powstanie publikacji (15 nazwisk) bez wskazania ich roli. Na *Wirusowy alarm!* składają się teksty opublikowane wcześniej w książkach Agnieszki Antosiewicz i Grzegorza Strzebońskiego, lecz brakuje informacji o ilustratorze (poza okładką w publikacji nie wspomina się o koronawirusie i pandemii, mimo to ukazała się właśnie w tym kontekście i dlatego jest przeze mnie analizowana).

<sup>9</sup> Poza tym pojawiły się również inne, krótsze utwory poświęcone COVID-19, takie jak wiersz *Wirus* Małgorzaty Strzałkowskiej (2020) zilustrowany przez Adama Pękalskiego czy plakat *10 zasad wirusobrony* ([Rzepecka-Weiss], 2020) inspirowany książką *Gdy Pola się zgubi* Gabrieli Rzepeckiej-Weiss (2018) z ilustracjami Magdaleny Kozieł-Nowak.



2020), gdyż zawarte w nich informacje są niezwykle skromne. Jednocześnie trudno za decydujący wyznacznik przyjąć kryteria genologiczne, ponieważ granice gatunkowe się zacierają, a wydawcy różnie określają swoje publikacje: najczęściej zwyczajnie jako „książki”, choć Poradnia K nazywa *Koronawirusa* „przewodnikiem dla dzieci i rodziców” (<https://sklep.poradniak.pl/blog/aktualnosci/koronawirus-ksiazka-dla-dzieci-pobierz-za-darmo>).

Należy zaznaczyć, że globalny wymiar pandemii wpłynął znacząco na powstanie zarówno profesjonalnych (Sundmark, 2020a, 2020b), jak i amatorskich materiałów, udostępnianych – najczęściej za darmo<sup>10</sup> – w wielu wersjach językowych lub tłumaczonych już po opublikowaniu z myślą o odbiorcach pochodzących z różnych stron świata. Przykładem tak dynamicznego transferu międzynarodowego są m.in. wybrane do mojej analizy książki *CZEŚĆ. Jestem WIRUS* (Molina, 2020), *Koronawirus* (Jenner, Wilson, Roberts, 2020) i *Doktor Li* (Cavallo, 2020), dostępne w wielu językach, a także *Masz tę moc!* Agnieszki Frączek (2020a), przetłumaczona na angielski (2020b)<sup>11</sup>.

Choć kwestie te są niezwykle interesujące, zwłaszcza dla badaczy rynku książki, nowych mediów i translatoryki, pozostawię te zagadnienia na marginesie moich rozważań, celem tekstu będzie bowiem osadzona w literaturoznawstwie i studiach nad książką obrazkową analiza wybranych utworów w nurcie badań na dziecięcą książką informacyjną. Umożliwi to krytyczną lekturę współczesnych tekstów o koronawirusie, niezwykle potrzebną zwłaszcza w kontekście prężnie rozprzestrzeniających się fake newsów. Aby osiągnąć ten cel, w pierwszej części artykułu nakreślę kwestie terminologiczne i definicyjne, opierając się głównie na polskich opracowaniach poświęconych literaturze dziecięcej. Następnie zanalizuję wskazane utwory pod kątem trzech istotnych elementów dziecięcej książki informacyjnej, a więc warstwy ilustracyjnej (w tym także związków obrazu ze słowem), relacji między faktami a fikcją oraz prezentacji aktualnego stanu wiedzy. Posłuży to wysnuciu wniosków dotyczących konstrukcji opracowanych materiałów oraz ich potencjalnego wpływu na czytelnika.

## Dziecięca książka informacyjna – terminologia i definicje

Zjawisko kulturowe, do którego teorii będę nawiązywać, funkcjonuje pod kilkoma nazwami. Najczęściej mówi się o książce/literaturze popularnonaukowej

<sup>10</sup> Pojawiają się też płatne e-booki i książki drukowane, takie jak *The Little Corona King* Ellie Jackson (2020; zob. też Bukalska, 2020).

<sup>11</sup> Książka *You have the power!* została również zaadaptowana na animowany film dostępny na platformie YouTube (Schlottman, 2020).

(Kątny, 2008; Papuzińska, 1978; Wandel, 2019) lub edukacyjnej (Paprocka, Wandel, 2019; Zabawa, 2017; Zając, 2013), polscy badacze unikają bowiem angielskiego określenia *nonfiction* (Sanders, 2018)<sup>12</sup>. W moich badaniach używać będę jednak określenia „informacyjna”, zaczerpniętego z tekstu Nikoli von Merveldt (2018)<sup>13</sup>, ponieważ uznaję je za najtrafniejsze – określa naczelną funkcję książek (informowanie, przekazywanie wiedzy), a równocześnie nie rości sobie prawa do popularyzacji nauki (na ten problem zwracał uwagę Michał Zając, 2013, s. 259, w kontekście książek ukazujących, jak korzystać z nocnika), nie budzi skojarzeń z systemowym przekazywaniem wiedzy (jak „edukacyjna”), a także nie wyklucza włączenia w obręb publikacji elementów fikcyjnych i fabularnych (co sugeruje *nonfiction*). Określenia „informacyjna” dla porządku będę także używał, odwołując się do prac innych autorów, którzy – w moim przekonaniu – pod innymi nazwami (książka edukacyjna, książka popularnonaukowa) opisują ten sam typ publikacji<sup>14</sup>.

Problematiczny jest również fakt, że zjawisko to określane jest czasem za pomocą terminu „książka”, a czasem „literatura”. W artykule stosuję pierwsze, znacznie szersze określenie, mając na myśli publikację składającą się zarówno z tekstu głównego, jak i – równie istotnego w trakcie analizy – paratekstu, obejmującego takie elementy, jak format, okładka i zamieszczone tam informacje (autor, tytuł, notka wydawnicza), wyklejka, spis treści, przedmowa, posłowie,

<sup>12</sup> Michał Zając (2013) proponuje tłumaczenie *nonfiction* jako literatury niebeletrystycznej (s. 259), choć sam też używa angielskiego określenia (s. 264). Za dosłowny odpowiednik należy uznać raczej słowo „niefikcyjna”, używane m.in. przez Pawła Zajasa (2011) w monografii *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*. Określenie to ma jednak w polskim dyskursie naukowym inne znaczenia, odnoszące się do – trudnych do jasnego rozdzielenia (s. 11–12) – literatury faktu (głównie reportaży), literatury dokumentu osobistego (za Romanem Zimandem, 1990, s. 8, obejmującej dzienniki, wspomnienia, autobiografie i listy) oraz eseju (Czermińska, 1996, s. 437; cyt. za: Zajas, 2011, s. 11). Zajas zaznacza, że ma „na myśli ten typ tekstów, które określa się w anglosaskiej kulturze literackiej pojęciem *creative non-fiction* (lub po prostu *non-fiction*), wśród [...] autorów niderlandzkich jako (*litteraire*) *non-fictie*, a w krajach niemieckojęzycznych mianem *nichtfikzionale Literatur* (w odróżnieniu od *Sachbuch*, zarezerwowanego dla książek o charakterze popularnonaukowym)” (s. 13). W tym miejscu warto zaznaczyć, że dziecięcą książkę informacyjną w języku angielskim przeważnie określa się mianem *nonfiction*, niderlandzkim *non-fictie* lub *informatief boek*, a niemieckim *Sachbuch*.

<sup>13</sup> Badaczka stosuje określenie *informational picturebooks*, a więc informacyjne książki obrazkowe.

<sup>14</sup> Zasadność postrzegania terminów „książka popularnonaukowa”, „książka edukacyjna” i „książka informacyjna” jako tożsamyh potwierdza stopniowe zastępowanie dwóch pierwszych tym ostatnim w nowszych polskich opracowaniach (zob. np. Cackowska, Dymel-Trzebiatowska, Szyłak, 2017, s. 236).

ilustracje itd. (Loewe, 2016, s. 372–373). Skromna rama niniejszego studium niestety nie pozwala na głębszy namysł nad kwestiami terminologicznymi, których opracowanie warte jest osobnych badań<sup>15</sup>.

Czym zatem jest dziecięca książka informacyjna? Aby odpowiedzieć na to pytanie, poniżej przytaczam rozpoznania badaczy zawarte w tekstach poświęconych temu zjawisku, choć nazywanemu przez nich książką/literaturą popularnonaukową (Kątny, 2008; Papuzińska, 1978; Wandel, 2019) lub edukacyjną (Zajac, 2013). Joanna Papuzińska (1978) zaznacza, że twórczość ta „przedstawia aktualne osiągnięcia nauki w sposób dostępny dla niefachowca” (s. 161), a za kluczową cechę tego rodzaju tekstów uznaje „umiejętność aktualnego i sprawnego [...] podejmowania problemów istotnych ze względów społecznych i wychowawczych [...]” (s. 176). Co ważne, badaczka zaznacza, że autorzy nie stronią od korzystania ze środków wyrazu „niejednokrotnie zaczerpniętych z literatury pięknej” (s. 161) i innych zabiegów beletryzacyjnych (s. 166).

Na relację między faktami a fikcją zwraca również uwagę Marek Kątny (2008), proponując mgliste rozróżnienie książek popularnonaukowych i innych, w domyśle niepopularnonaukowych:

Jeśli dominantą jest warstwa beletrystyczna (bohater, wydarzenia, wątki i motywy, fabuła) a informacja naukowa jest jej podporządkowana, czyli pełni funkcję drugoplanową, nie może to być książka popularnonaukowa. I odwrotnie, dominantą przekazu z dziedziny nauki przy drugorzędności poetyki beletryzującej wskazuje na książkę popularnonaukową (s. 26).

Tę dominującą w monografii Kątnego mglistość można uznać za najlepszy przykład trudności, z jakimi zmagali się – i wciąż zmagają – badacze dziecięcej książki informacyjnej, jak pisze bowiem w innym miejscu:

[...] próby określenia zakresu pojęcia literatury popularnonaukowej, szczególnie przeznaczonej dla młodych odbiorców, nastroczają znaczne trudności z uwagi na dość płynną granicę między literaturą piękną, zawierającą elementy poznawcze z jednej strony, a literaturą popularyzującą wiedzę z drugiej (s. 21).

Inny aspekt informacyjnej książki dla dzieci wydobywa Zajac (2013), przywoływany już w kontekście podejścia do terminu „popularnonaukowy”. Choć nie proponuje spójnej definicji zjawiska określanego przez siebie jako „książka

<sup>15</sup> Kwestie terminologiczne i definicyjne były elementem dyskusji, które toczyłem ze studentami w ramach prowadzonego na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego konwersatorium poświęconego dziecięcej książce informacyjnej.

edukacyjna”, krytycznie ocenia możliwość zaklasyfikowania publikacji poświęconej używaniu nocnika czy atlasu modeli pojazdów z filmów *Gwiezdne Wojny* jako popularnonaukowych (s. 259–260), każde z nich prezentuje bowiem informacje (jest to więc kwestia stylu wypowiedzi językowej i graficznej), dotyka jednak zjawisk, których nie można uznać za naukowe czy niefikcyjne.

Na koniec przywołać należy najnowszą definicję sformułowaną przez Agnieszkę Wandel (2019). Autorka monografii poświęconej francuskiemu rynkowi książki popularnonaukowej dla dzieci i młodzieży pisze, że tego terminu:

[...] używa się [...] na określenie książki, której celem jest upowszechnienie wszelkiego rodzaju faktów i/lub rozmaitych umiejętności w sposób dostosowany do etapu rozwojowego młodego czytelnika i która wyróżnia się ściśle zdefiniowaną funkcją poznawczą (informacyjną) w przeciwieństwie do publikacji o dominującej funkcji estetycznej i/lub rozrywkowej (głównie książek literackich i/lub obrazkowych, np. tzw. książek wczesnokonceptowych dla najmłodszych dzieci) (s. 15–16).

Wandel zwraca uwagę na dominantę funkcji poznawczej czy też informacyjnej, która również dla mnie jest elementem kluczowym. Uzupełnieniem cytowanej definicji jest następujący przypis: „Co nie znaczy, że książka edukacyjna, jak to wykażemy w dalszych częściach pracy, nie może się posługiwać charakterystycznymi dla tych typów dokumentów środkami wyrazu” (s. 16). Ponadto, nie należy traktować tej charakterystyki jako ostatecznej i skończonej, ponieważ autorka jako jeden z gatunków książki popularnonaukowej wymienia „edukacyjną książkę obrazkową” (s. 202–208), a więc „publikację o dominującej nad pozostałymi elementami warstwie ilustracyjnej, która wchodzi w ściśle relacje z tekstem i dopełnia go o nowe znaczenia i możliwości interpretacyjne” (s. 202). Badaczka dodaje też, że „współistnienie tekstu i obrazu jest charakterystyczną cechą większości współczesnych książek popularnonaukowych [...]. W tym przypadku idzie jednak o jeszcze głębsze relacje i współzależności pomiędzy tymi elementami” (s. 202). Do podobnych konstatacji dochodzi von Merveldt (2018, s. 233), mimo wszystko włączając w obręb informacyjnej książki obrazkowej różnego rodzaju publikacje, w tym książki wczesnokonceptowe<sup>16</sup>.

Przywołane definicje funkcjonującej pod różnymi nazwami dziecięcej książki informacyjnej, obecne w polskim obszarze badań nad literaturą dla

<sup>16</sup> Podobnie czynią Bettina Kümmerling-Meibauer i Jörg Meibauer (2018, s. 155). Wandel (2019) eliminuje ze swojego korpusu książki wczesnokonceptowe jako zawierające „zbiór luźno ze sobą powiązanych obrazów” (s. 28).

młodych odbiorców, posłużą jako podstawa analizy tekstów kultury mówiących o koronawirusie. Złożoność zjawiska wymaga odwołania się do prac powstałych na gruncie różnorodnych dziedzin, takich jak bibliologia, literaturoznawstwo i – w dużej mierze z nich wypływające – studia nad książką obrazkową, a mój wywód zostanie podzielony na trzy części. Po pierwsze, skupię się na roli ilustracji i tym, czy w sposób klarowny przekazują zawarte w warstwie słownej informacje (Bacon, 1981; Papuzińska, 1978; von Merveldt, 2018). Po drugie, interesować mnie będzie relacja między faktami a fikcją, jeden z mniej oczywistych i popularnych elementów książki informacyjnej, jednak silnie oddziałujący na czytelnika i nierzadko wykorzystywany przez twórców (Papuzińska, 1978). Po trzecie, zwrócę uwagę na temporalność (aktualność) zawartych w publikacjach informacji, co dla części badaczy jest elementem konstytuującym książkę informacyjną (Kątny, 2008; Papuzińska, 1978).

## Rola ilustracji

Istotę szaty graficznej dziecięcych książek informacyjnych podkreślają Papuzińska (1978) i Zajac (2013). W jednym z najwcześniejszych opracowań dotyczących tego zagadnienia badaczka pisze:

[...] książka popularnonaukowa jest gatunkiem niezmiernie „wrażliwym” na szatę graficzną. Z jednej bowiem strony sfera wizualna odgrywa tu często bardzo ważną rolę w wyjaśnianiu upowszechnianych treści. Z drugiej – jest atutem przyciągającym czytelnika, wpływa znacznie na atrakcyjność pozycji. [...] Bez dobrego zaplecza edytorskiego największa nawet inwencja i pomysłowość autorów i grafików daje nikłe rezultaty (Papuzińska, 1978, s. 167–168).

Podobnie, posiłkując się opinią Mary M. Rodgers (2003, s. 37), pisze Zajac (2013):

Jedno jest pewne, należy się zgodzić z amerykańskim analitykiem [sic!] rynku, że „...jedną z najważniejszych cech *nonfiction* [dla dzieci i młodzieży] jest wizualna strona prezentacji treści. Dla tego typu literatury wizualność tak okładki, jak i wnętrza książki, stanowi pierwszy element przyciągający czytelnika” (s. 260).

Znaczenie wizualnego aspektu informacyjnych książek dla dzieci, podkreślane przez polskich badaczy, zdaje się sugerować, że dominującą częścią rynku są informacyjne książki obrazkowe opisane w jednym z rozdziałów

*The Routledge Companion to Picturebooks* przez von Merveldt (2018). Autorka stwierdza, że tego typu publikacje są dużo lepiej przemyślane pod względem ilustracyjnym niż tekstowym, a imię i nazwisko autora często znikają z pierwszych stron okładek – paratekst wskazuje wtedy wyłącznie na ilustratora, który odgrywa, przynajmniej na pierwszy rzut oka, rolę twórcy całości (s. 235); polskimi przykładami takich zabiegów są choćby *Pszczoly* Piotra Sochy (2015) czy *Zwierzęta, które zniknęły* Nikoli Kucharskiej (2018)<sup>17</sup>.

W kontekście rozpoznań Papuzińskiej, Zająca i von Merveldt zaskakuje, że nieliczne publikacje o koronawirusie powstały z udziałem znanych ilustratorów – dotyczy to kolejnej części przygód Basi zilustrowanej przez Oklejak (Stanecka, Oklejak, 2020) i *Koronawirusa* w oprawie graficznej Axela Schefflera (Jenner, Wilson, Roberts, 2020), artysty znanego w Polsce choćby z książek o Gruffalo Julii Donaldson (1999/2005a, 2004/2005b). Ta ostatnia pozycja została zresztą udostępniona polskim odbiorcom w formie audiobooka, wydaje się więc, że wydawnictwo Poradnia K uznało warstwę graficzną książki za element mniej ważny niż sam tekst. Większość publikacji prezentuje na pierwszej stronie okładki wyłącznie autorów tekstu, ilustratorzy – a czasem również autorzy – pojawiają się natomiast na stronach redakcyjnych lub w innych, mniej widocznych miejscach (Cavallo, 2020; [Supel], 2020)<sup>18</sup> albo zostają całkowicie pominięci ([Antosiewicz, Strzeboński], 2020; [Frączek], 2020a<sup>19</sup>). Nie inaczej jest w przypadku filmów animowanych: tylko jeden z nich zawiera plansze z nazwiskami twórców (Wieczorek [Bajki o profilaktyce], 2020). Niewątpliwie anonimowość autorów, zarówno tekstu, jak i warstwy graficznej, znajduje odzwierciedlenie w jakości artystycznej publikacji, powstałych – nawet na pierwszy rzut oka – z gotowych, pozbawionych głębi i indywidualizmu szablonów, co zbliża je do kiczu (Cackowska, 2015, s. 279).

Warto podkreślić, że marginalizowanie roli ilustracji prowadzić może do zaburzenia jasności przekazu informacji<sup>20</sup>, a więc kluczowego elementu książek

<sup>17</sup> Autorzy tekstów obu publikacji zostają pominięci na pierwszej stronie okładki i pojawiają się dopiero na stronie tytułowej – Wojciech Grajkowski w *Pszczolach* (Socha, 2015, s. [3]), a Katarzyna Gładysz, Joanna Wajs i Paweł Łączek w *Zwierzętach, które zniknęły* (Kucharska, 2018, s. [1]).

<sup>18</sup> Ilustratorką pierwszej pozycji jest Claudia Flandoli, a drugiej Agata Łuksza.

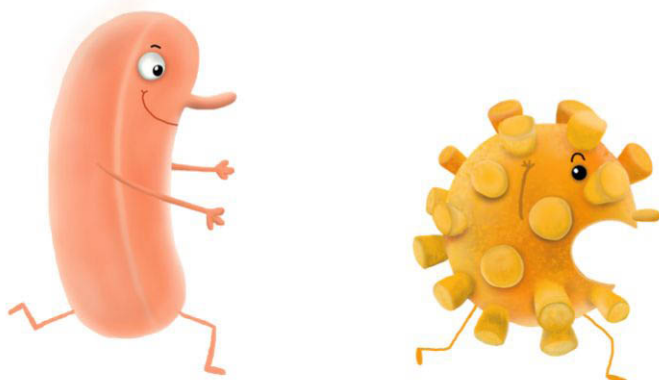
<sup>19</sup> Dopiero w edycji papierowej na okładce pojawiły się nazwiska twórczyń: Agnieszki Frączek i ilustratorki Ewy Podleś.

<sup>20</sup> Betty Bacon (1981, s. 10) zaznacza, że ilustracje w dziecięcych książkach informacyjnych mogą charakteryzować się różnymi stylami, konwencjami i technikami wykonania, ale wszystkie musi cechować jasność przekazu [*clarity*].



informacyjnych. Tak dzieje się choćby w publikacji *Masz tę moc!* ([Frączek], 2020a), w której znaleźć można uproszczone kształty, co znacznie utrudnia ich interpretację; nie wiadomo choćby, czym (kim?) jest postać przedstawiona na jednej ze stron: podłużny zaokrąglony kształt przypomina bowiem serdelka, choć tekst mówi o mydle, którego boi się koronawirus (rysunek 1). Dla odmiany publikacje opracowane graficznie przez rozpoznawalnych twórców, takich jak Scheffler i Oklejak, w sposób jasny i czytelny ukazują postaci oraz przedmioty opisywane w warstwie słownej (Jenner, Wilson, Roberts, 2020; Stanecka, Oklejak, 2020).

Koronawirusy boją się mydła. Aby je przegonić, warto porządnie namydlać dłonie i szorować je nie krócej niż **20 sekund** – to mniej więcej tyle, ile zajęłoby ci zaśpiewanie piosenki „**Wlazł kotek na płótek**”.



Myjąc ręce, możesz sobie też wyobrażać minę,  
z jaką wirus zmyka gdzie pieprz rośnie.

**RYSUNEK 1.** [Ewa Podleś], ilustracja do książki *Masz tę moc!*, ©Wydawnictwo Olesiejuk, an imprint of Dressler Dublin sp. z o.o.

## Współistnienie faktów i fikcji

Jak pokazuje przykład *Masz tę moc!*, warstwa graficzna książek może wpłynąć negatywnie na zrozumienie przekazywanych informacji – dotyczy to jednak znacznej mniejszości analizowanych utworów, większość z nich bowiem w sposób przemyślany i spójny łączy elementy werbalne i graficzne. Nie



inaczej jest w przypadku faktów i fikcji, których symbioza coraz częściej występuje w dziecięcych książkach informacyjnych, na poziomie czy to współistnienia elementów realistycznych i fantastycznych, czy to faktograficznych opisów i narracji, będącej bazą warstwy fabularnej. W przypadku tekstów o koronawirusie warto wskazać dwie główne tendencje tego rodzaju: antropomorfizację wirusa oraz przedstawienie pandemii SARS-CoV-2 w formie krótkich form narracyjnych.

W części analizowanych tekstów koronawirus ukazany zostaje w sposób bliski wyobrażeniu znanemu z opracowań medycznych (kula z wystającymi wypustkami, tworzącymi „koronę”), jednak silnie przy tym zantropomorfizowany. Oczy, nos i usta – nierzadko ułożone we wzbudzający sympatię uśmiech – zajmują najczęściej całą powierzchnię tej postaci ([Antosiewicz, Strzeboński], 2020; Cavallo, 2020, s. 6, 8<sup>21</sup>), natomiast tworzące „koronę” wypustki pełnią czasem funkcję kończyn (rysunek 2, rysunek 3). Zdarza się też, że nosi on dodatkowo złote nakrycie głowy (Wieczorek [Bajki o profilaktyce], 2020), co wprowadza skojarzenie z władcą rządzącym całym światem – podkreśla to również ilustracja, na której widać Ziemię w kolorze czerwono-fioletowym, z wystającymi wypustkami, co ma ją upodobnić do koronawirusa (Cavallo, 2020, s. 9). W warstwie tekstowej *Masz tę moc!* jest podobnie: „Nazwano go tak, ponieważ wygląda, jakby nosił koronę. I kto wie, może koronawirus nawet czuje się królem? Bo tak zuchwale panoszy się po świecie” ([Frączek], 2020a, s. [4]); ponadto, koronawirus obdarzony bywa osobowością (Stanecka, Oklejak, 2020) oraz sprawnością ruchową (Śpiewająca Brzdąca, 2020).

Co ciekawe, podobny zabieg antropomorfizacji dostrzec można w pracach przesyłanych do *Dziecięcego archiwum pandemii*. Jak mówi Maria Reimann z Interdyscyplinarnego Zespołu Badań nad Dzieciństwem UW, koronawirus:

[...] ma oczy, nos, usta. Jest postacią niepozbawioną swojej woli. Często się nawet uśmiecha. Tylko co znaczy ten uśmiech? Czy brać go za dobrą monetę? Dopóki nie porozmawiamy o tym z dzieckiem, nie będziemy wiedzieć, czy to próba oswojenia lęku, czy koronawirus uśmiecha się złośliwie? A może dziecko dorysowuje automatycznie uśmiechy wszystkim na obrazku – słońcu, chmurkom, no więc także wirusowi? (Błaszkiwicz, 2020).

<sup>21</sup> W książce Franceski Cavallo (2020, s. 8) zantropomorfizowane są również strzykawki zawierające szczepionkę – noszą peleryny, czym przypominają suberbohaterów.



RYSUNEK 2. Manuela Molina, ilustracja do książki elektronicznej *CZEŚĆ. Jestem WIRUS – kuzyn grypy i przeziębienia*<sup>22</sup>.

Reimann zwraca uwagę na zagrożenie związane z antropomorfizacją wirusa, której skutki trudno jednoznacznie przewidzieć, choć w opinii Maxa Skorwidera, ilustratora książki *Wirus i inne drobne ustrojstwa* (Janiszewski, Skorwider, 2020b)<sup>23</sup>, może mieć to pozytywny wymiar, jak bowiem stwierdza, „sposobem na [...] oswojenie [COVID-19] jest personifikacja wirusa. Taka strategia

<sup>22</sup> Obraz na licencji Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe CC BY-NC-SA 4.0. Pobrane z: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.pl>.

<sup>23</sup> W momencie powstania tego tekstu książka *Wirus i inne drobne ustrojstwa* nie była jeszcze dostępna na rynku, dlatego nie została uwzględniona w prowadzonych analizach.



RYSUNEK 3. Kadr z filmu *Przebieg wirusa*, ©Akord Digital.

pozwala na jego »przybliżenie« odbiorcy” (Bieczyński, 2020)<sup>24</sup>. Z jednej strony zabieg ten może więc oddziaływać na poziomie emocjonalnym, pozwalając zmierzyć się czytelnikowi z pandemicznymi lękami, z drugiej – artysta zwraca uwagę na wymiar informacyjny książki:

W rozumieniu [koronawirusa] przeszkadza nam skala, dla której brak nam miarodajnych punktów odniesienia. Spersonifikowanie wirusa w opisywanych historiach oraz wsparcie tekstu rysunkami pozwala przezwyciężyć problem wynikający z faktu, że wirusów nie widać i nie czuć. Taki opis – słowny i rysunkowy – stanowi odpowiedź na jego efemeryczność, ulotność (Bieczyński, 2020)<sup>25</sup>.

Do opinii Skorwidera odnoszę się jednak krytycznie, analizowane teksty wzbudziły bowiem we mnie podobne wątpliwości, co u Reimann. Zarówno na poziomie graficznym, jak i literackim wirus staje się *spiritus movens* pandemii, na kartach publikacji i w animowanych filmach niemal próżno szukać człowieka jako tego, który odpowiada za przenoszenie SARS-CoV-2. W książce *CZEŚĆ. Jestem WIRUS* uśmiechnięta postać podróżuje samolotem z torbą

<sup>24</sup> Jednym z najbardziej znanych przykładów tego rodzaju strategii jest serial animowany *Było sobie życie* (Barillé, 1987).

<sup>25</sup> Na podobny zabieg wyjaśnienia abstrakcyjnych informacji naukowych poprzez odwołanie do znanej czytelnikowi rzeczywistości zwraca uwagę Frauke Pauwels (2019, s. 441), analizując książkę *Ewolucja. Zagadka życia na ziemi* Jana Paula Schutttena (2013/2018).

w dłoni i przybija ludziom piątkę (Molina, 2020, rysunek 2); w *Bajce o wirusie* „bezkarnie wędruje po świecie” (Wieczorek [Bajki o profilaktyce], 2020); narrator *Masz tę moc!* stwierdza, że „dziarsko” i „zuchwale panoszy się po świecie”, i myśli, „jak to się dzieje, że jest taki szybki i ruchliwy” ([Frączek], 2020a, s. [4, 7]); przed wirusem pukającym do drzwi mieszkania – śpiewającym przy tym „tak, tak, tak, tak, wpuść do siebie mnie” – ukrywa się bohaterka piosenki *Przełoń wirusa* (rysunek 3). We wszystkich tych utworach brakuje jasnego wskazania na rolę człowieka, który swoim nieodpowiedzialnym zachowaniem przyczynia się do rozprzestrzeniania wirusa i rozszerzania obszaru pandemii. Intencje autorów mogą być słuszne (trudno przecież wyobrazić sobie mikroskopijną cząstkę), daleko posunięta antropomorfizacja prowadzi jednak do zmycia win samych ludzi, nieprzestrzegających zasad sanitarnych<sup>26</sup>.

Czasem ludzkiego winowajcę twórcy ukazują w sposób mniej lub bardziej rozbudowany, kreując fikcyjne postaci literackie i inne elementy fabularne – jak zauważyła Papuzińska (1978), tego rodzaju zabiegi nie są obce dziecięcej książce informacyjnej: „[...] niejednokrotnie autorzy [...] sięgają po beletrystyczne środki wyrazu. Budują fabułę, powołują do życia fikcyjnych bohaterów, konstruują dialogi, wymyślają perypetie” (s. 176). Tak dzieje się także w przypadku animowanej *Bajki o wirusie*, której autorzy nawiązują do konwencji baśniowej, rozpoczynając opowieść słowami: „W pewnym chińskim mieście niedawnymi czasy / Żył pewien jegomość nieznan z nazwiska” [Wieczorek [Bajki o profilaktyce], 2020]<sup>27</sup>). Również w Chinach swój początek ma opowiadanie *Doktor Li i wirus z koroną na głowie*: „Pewnego razu żył sobie w Chinach bardzo dobry lekarz. Nazywał się Li Wenliang [...]” (Cavallo, 2020, s. 4). Autorzy tych utworów zachowują porządek chronologiczny i rysują szerszy, globalny kontekst, wskazując na źródło SARS-CoV-2 i drogę rozprzestrzeniania się wirusa. Odminną strategię stosują autorki polskich książek, osadzając akcję w rodzimym kraju i prezentując pandemię z perspektywy kilkuletnich dzieci: Basi (Stanecka, Oklejak, 2020) oraz Stasia i Jadzi ([Supeł], 2020). Teksty te łączą fakty (pandemia, przeciwdziałanie zakażeniu) z fikcją (postaci, wydarzenia) na poziomie fabularnym. W publikacji *Stas i Jadzia Pętelka zostają w domu* ta kombinacja jest natomiast wykorzystywana również na poziomie formalnym

<sup>26</sup> *Masz tę moc!* wskazuje na to nie wprost, przeczytać można bowiem, że „ten łobuz” najlepiej czuje się „w wydzielinach naszego ciała: w ślinie, w katarze, nawet w... kupie!” ([Frączek], 2020a, s. [8]).

<sup>27</sup> Nie sposób nie zaznaczyć stereotypowego i krzywdzącego ukazania postaci w słomianym kapeluszu na głowie jako żyjącej w brudzie, co miało doprowadzić do początku pandemii koronawirusa, bohater bowiem „zajadał [...] różne przedziwne frykasy / Gromadząc w swojej kuchni wirusów skupiska” (Wieczorek [Bajki o profilaktyce], 2020).

– kilkustronicowe opowiadania przeplatane są schematem mycia rąk, zatytułowanym „Jak wygonić wszystkie wirusy?”, i zadaniami, które mają pomóc w zabicu pandemicznej nudy oraz wzmocnić relacje między członkami rodziny ([Supeł], 2020, s. 4, 7–9, 11–14).

Opisane sposoby łączenia faktów i fikcji (zarówno na poziomie personifikacji SARS-CoV-2, jak i wykorzystania elementów fabularnych), nieobce informacyjnej książce dziecięcej, służą zapewne przybliżeniu i wyjaśnieniu zagadnienia młodym odbiorcom, dla których natura niewidocznego gołym okiem wirusa, mechanizmy rozwoju pandemii czy sposoby obrony przed zarażeniem mogą wydawać się abstrakcyjne. Choć tego rodzaju rozwiązania są użyteczne i zrozumiałe, warto zastanowić się na nad tym, na ile treści analizowanych utworów przetrwają próbę czasu i będą zrozumiałe dla czytelników sięgających po nie za kilka lat.

## Temporalność

Papuzińska (1978) pisze, że „szybki rozwój nauki rzutuje [...] na sprawy literatury popularnonaukowej: przyczynia się do szybszej jej rotacji, skrócenia życia poszczególnych pozycji [...]”, a więc „istnieje [...] ciągła potrzeba dostarczania czytelnikowi nowych opracowań, które uwzględniałyby aktualny stan nauki” (s. 168). Choć zmiany dotyczące spraw fundamentalnych zachodzą w nauce raczej powoli, to rozwój wiedzy o nowych zjawiskach charakteryzuje się dynamizmem. Podobnie jest z SARS-CoV-2 i COVID-19: w połowie 2020 roku prace nad szczepionką trwają, a sam wirus wciąż stanowi tajemnicę dla badaczy<sup>28</sup>, którzy na początku rozwoju pandemii dysponowali niewielką liczbą analiz i na bieżąco modyfikowali swoje sądy dotyczące przebiegu zakażeń i ich skutków<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> W ofercie Narodowego Centrum Nauki (2020) pojawił się konkurs „Szybka ścieżka dostępu do funduszy na badania nad COVID-19”, którego procedury aplikacyjne zostały uproszczone i skrócone, aby jak najszybciej rozpocząć badania nad koronawirusem. Podobny program ogłosiło Narodowe Centrum Badań i Rozwoju (2020).

<sup>29</sup> Zagadkowość koronawirusa i praca nad szczepionką pojawiają się również w kilku utworach dla dzieci (Cavallo, 2020, s. 8; [Frączek], 2020a, s. [17]; Jenner, Wilson, Roberts, 2020, s. [5]; Molina, 2002, s. [11]). Wydawnictwo Poradnia K zdecydowało się na uzupełnienie *Koronawirusa* paratekstem w postaci komentarzy specjalistów (dr. hab. med. Wojciecha Faleszki i dr. med. Pawła Grzesiowskiego), z których również przebija niepewność: „W przypadku koronawirusa mamy odwrotne zjawisko – nie jest on groźny dla dzieci. Nie wiemy, dlaczego tak jest, i to nie znaczy, że chcemy, żeby było inaczej” (Jenner, Wilson, Roberts, 2020, s. [25]).

W kontekście tego rodzaju publikacji dla dzieci dezaktualizacja dotyczy również zjawisk prawnych i społecznych, które zostają ukazane w informacyjnych książkach o koronawirusie: przykładem są choćby tytuł książki *Stas i Jadzia Pętelka zostają w domu* ([Supeł], 2020)<sup>30</sup> czy zdania „[...] podczas epidemii wszystkie szkoły i przedszkola są zamknięte” ([Frączek], 2020a, s. [35]) i „z powodu tego słowa [koronawirus] nie możecie zbyt często wychodzić na zewnątrz albo odwiedzać koleżanek i kolegów” (Jenner, Wilson, Roberts, 2020, s. [2]), które uznać należy na ten moment za nieaktualne.

O ile elektroniczne wydania można łatwo i szybko uzupełnić lub zmodyfikować, a następnie ponownie udostępnić w nowej formie, o tyle wydania papierowe stanowią wyzwanie dla wydawców. Zmienność stanu wiedzy zwykle nie odbija się na dostępnych na rynku publikacjach, wydawnictwa rzadko bowiem publikują kolejne wydania tej samej książki wyłącznie ze względu na nowe odkrycia (o wycofywaniu ich z rynku nie wspominając). Wśród wyjątków od tej reguły wskazać można Dwie Siostry, które wydały kilka zmienionych edycji *Map Aleksandry i Daniela Mizielińskich* (2012), choćby dodając do mapy Polski postać Olgi Tokarczuk (Mizielińscy, 2020<sup>31</sup>), trudno jednak taki zabieg uznać za aktualizację stanu wiedzy – jest to raczej decyzja koncepcyjna autorów lub wydawcy. W przypadku koronawirusa na aktualizację zdecydowało się wydawnictwo Kocur Bury, które na początku maja 2020 roku wznowiło wydaną kilka lat wcześniej książkę *Chore historie* (Kulik, Żarnecki, 2017), uzupełniając ją o dwie strony poświęcone COVID-19 (Kulik, Żarnecki, 2020, s. 93–94)<sup>32</sup>. Informacje o koronawirusie pojawiają się również w nowych publikacjach, w tym w książkach *Rewolucje* oraz *Wirus i inne drobne ustrojstwa*<sup>33</sup> (Janiszewski, Skorwider, 2020a, 2020b), a autorzy nie ukrywają inspiracji pandemią w swoich pracach (Bieczyński, 2020). Również starsze tytuły, do tej pory

<sup>30</sup> Publikacja rozpoczyna się od zdań „Przedszkole jest zamknięte. Biura taty i mamy również” ([Supeł], 2020, s. 3).

<sup>31</sup> Pierwszy druk tego wydania nie zawiera postaci Tokarczuk, która pojawia się dopiero w do-druku.

<sup>32</sup> Można na nich przeczytać m.in.: „W dniu, w którym autorzy tworzą tę książkę nie opracowano jeszcze lekarstwa na COVID-19. Naukowcy w pocie czoła pracują nad stworzeniem skutecznej szczepionki. W tym czasie kolejne ofiary umierają” (Kulik, Żarnecki, 2020, s. 93). Na podobny ruch nie zdecydowało się wydawnictwo Poradnia K, które w 2016 roku wydało książkę *Cholera i inne choroby* (Kaniewski, 2016), a w czasie pandemii promowało darmowego e-booka *Koronawirus* (Jenner, Wilson, Roberts, 2020).

<sup>33</sup> Premiera książki jest zaplanowana na 1 lipca 2020 roku, a więc po zakończeniu pracy nad niniejszym tekstem.



nieobecne na polskim rynku, a tematycznie związane z pandemią i wirusami, trafiają na księgarskie półki (Rooke, 2010/2020).

Powołując się na rozpoznania Michała Sewerskiego (1968), Kątny (2008) pisze:

Warto [...] wskazać niebezpieczeństwa, na jakie ten typ wydawnictw jest narażony. „Książka popularnonaukowa w odróżnieniu od literatury pięknej ulega w niektórych dziedzinach stosunkowo szybkiej dezaktualizacji i traci swoją przydatność, jeśli nie nadąga za zmianami i nowościami postępującymi szybko w rozwoju nauki i techniki oraz w życiu społecznym i politycznym” (s. 24–25)<sup>34</sup>.

W przypadku książek o koronawirusie niebezpieczeństwo tego rodzaju dostrzegam w dwóch sferach. Pierwszą jest stan wiedzy o chorobie COVID-19, jej przebiegu, leczeniu i długofalowych skutkach. Drugim zagrożeniem są realia stanu pandemii, opisywanego coraz częściej zarówno w tekstach dla dzieci, jak i dorosłych<sup>35</sup>. Jedną z ostatnich stron *Koronawirusa* przedstawia wybiegające z domu dzieci, którym towarzyszy napis: „Pewnego dnia ten dziwny czas się skończy” (Jenner, Wilson, Roberts, 2020, s. [22])<sup>36</sup>. Co w takim razie stanie się z omawianymi utworami, gdy pandemia dobiegnie końca, szczepionka zostanie wynaleziona, a COVID-19 będzie rzadko występującą chorobą, z którą lekarze będą potrafili szybko i skutecznie walczyć? Skorwider stwierdza, że zilustrowana przez niego książka *Wirus i inne drobne ustrojstwa* „[...] może być ważna również w przyszłości, gdyby [sic!] takie sytuacje mogły nawracać” (Bieczyński, 2020).

## Zakończenie

Przyszłość pokaże, czy rzeczywiście będzie tak, jak sugeruje Skorwider. Obecnie koronawirus nie traci na sile i „infekuje” kolejne obszary twórczości artystycznej, pojawia się też w tekstach kultury z pozoru o pandemii nietraktujących, czego przykładem są *Rewolucje* Janiszewskiego i Skorwidera – przegląd

---

<sup>34</sup> Na podobny problem wskazuje Zajac (2013, s. 265).

<sup>35</sup> Wysyp książek tworzonych w czasie pandemii i pandemii poświęconych – nazwany „tsunami literatury koronawirusowej” przez Natalię Szostak (2020) – zapowiadają wydawcy. Za wskazanie tego tekstu dziękuję Maciejowi Skowerze.

<sup>36</sup> Podobną niepewność budzi pytanie „Jak długo to potrwa?”, zadane w książce *Doktor Li i wirus z koroną na głowie* (Cavallo, 2020, s. 10).



tytułowych przełomów, takich jak rewolucja francuska czy arabska wiosna, uwzględnia również „rewolucję SARS-CoV-2”<sup>37</sup>. COVID-19 staje się też motywem przewodnim utrzymanych w konwencji fantastycznej komiksowych plansz *Kopernik 2020* Karola Kalinowskiego (2020), opowiadających o, jak mówi sam autor, „największym bohaterze” Mikołaju Koperniku, który „tak naprawdę żyje po dziś dzień” (Brzozowski, 2020)<sup>38</sup>. W historii Kalinowskiego astronom „skonstruował pancerz, dzięki któremu [...] całkowicie zahamował [...] starzenie”, udało mu się więc przeżyć do roku 2020 w tajnej kryjówce. Do jej opuszczenia zmusiła go pandemia koronawirusa, w wyniku której „ulice Olsztyna opanowały dzikie zwierzęta”, po opadnięciu smogu mieszkańcom Krakowa ukazały się Tatry, kanałami Wenecji znowu pływały ryby, a wskutek zatrzymania przemysłu i transportu także inne, do tej pory zniszczone elementy środowiska naturalnego, wróciły do życia (Kalinowski, 2020, b.n.). Pomimo pozytywnych skutków COVID-19 zakończenie jest pesymistyczne: „Niedługo wszystko będzie po staremu. A może ludzie wyciągną z tej pandemii jakąś naukę? Szczerze wątpię...” (b.n.). Ekokrytyczne spojrzenie, które w *Koperniku 2020* oferuje Kalinowski, jest jak do tej pory pierwszym ujęciem tego typu; niewykluczone, że na rosnącej fali ekologicznej literatury dziecięcej walka ze zmianami klimatu i pandemią będą ukazywane ramię w ramię.

Wskazane powyżej, a także omówione w toku całego wywodu teksty kultury to tylko niektóre utwory podejmujące temat koronawirusa. Zapewne w chwili publikacji niniejszego artykułu będzie ich znacznie więcej, warto więc mieć na względzie przedstawione analizy i elementy kluczowe dla dziecięcej książki informacyjnej. Z analizy warstwy ilustracyjnej wynika, że większość utworów to przygotowywane w szybkim tempie prace, nierzadko bazujące na uproszczonych szablonach graficznych, co prowadzi do rozmycia jasności przekazu wizualnego, niezwykle istotnego w książce informacyjnej. Wydaje się, że w przypadku pandemii SARS-CoV-2 potrzeba niezwłocznego poruszenia

<sup>37</sup> Janiszewski uwzględnienie „rewolucji SARS-CoV-2” wśród innych tytułowych zjawisk motywuje następująco: „Kto by pomyślał, że małeńkie, tysiąc razy cieńsze od włosa stworzonko wywoła taką rewolucję! [...] Ale dlaczego od razu rewolucja, i to na dodatek społeczna? Bo nagle okazało się, że choć wymyśliliśmy państwa, to tak naprawdę tworzymy jedną planetarną społeczność. [...] Wygląda na to, że musimy wymyślić świat na nowo, bo mamy nowego lokatora, który tak łatwo nie odpuści” (Janiszewski, Skorwider, 2020a).

<sup>38</sup> Wielkoformatowe plansze stworzone na zamówienie Miejskiego Ośrodka Kultury w Olsztynie stanęły w sąsiedztwie dawnej Zajezdni Trolejbusowej przy ul. Knosały (Brzozowski, 2020), dzisiejszej siedziby Muzeum Nowoczesności (oddziału olsztyńskiego MOK). Dziękuję panu Dariuszowi Krasowskiemu z MOK w Olsztynie za udostępnienie ich w wersji cyfrowej.

tematu przez wydawców i amatorów negatywnie wpłynęła na wartości artystyczne, których wagę podkreślają Papuzińska (1978, s. 167–168) i Zając (2013, s. 260). Równocześnie na poziomie literackim twórcy chętnie korzystają z rozwiązań fabularnych, antropomorfizując wirusa i wprowadzając krótkie formy narracyjne, mające zapewne na celu ułatwić odbiór informacji o koronawirusie, choć jednocześnie zdają się zdejmować z człowieka odpowiedzialność za rozwój pandemii. Zaskakujące jest też tempo, w jakim dezaktualizują się niektóre z faktów zawartych w analizowanych utworach, odzwierciedlających „tu i teraz”, które z perspektywy czasu stają się „tam i wtedy”.

Wysnute wnioski dotyczą oczywiście tylko niewielkiej liczby utworów, wydaje się jednak, że pozwalają na odniesienie tego do całości rynku książki informacyjnej dla dzieci. Okazuje się bowiem, że szybka reakcja na zachodzące w świecie zmiany prowadzi często do stworzenia utworu niespójnego, pozbawionego wartości estetycznej (kiczowatego) i narażonego na szybką dezaktualizację. Wskazane tendencje służyć mogą nie tyle ewaluacji utworów o dominującej funkcji informacyjnej, ile krytycznej lekturze tekstów w założeniu przekazujących obiektywną wiedzę nie tylko na temat pandemii, która zmieniła nasze życie na zawsze, ale też innych zjawisk, tak chętnie prezentowanych w publikacjach skierowanych do dziecięcych odbiorców.

## Bibliografia

- [Antosiewicz, A., Strzeboński, G.]. (2020). *Wirusowy alarm!*. Greg. Pobrane 18 czerwca 2020 z: [https://pliki.greg.pl/Wirusowy\\_Alarm.php?z=greg\\_fb](https://pliki.greg.pl/Wirusowy_Alarm.php?z=greg_fb).
- Bacon, B. (1981). The art of nonfiction. *Children's Literature in Education*, 12(1), 3–14. <https://doi.org/10.1007/BF01147412>.
- Barillé, A. (prod.). (1987). *Il était une fois... la vie* [Było sobie życie] [serial telewizyjny]. Procidis.
- Bengtsson, J. (2020, 19 marca). Statsministern höll pressträff – för barnen. *SVT Nyheter*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.svt.se/nyheter/inrikes/statsministern-holl-presstraff-for-barnen>.
- Bieczyński, M. M. (2020, 10 czerwca). Wirus i inne drobne ustrojstwa. Z Bogusiem Janiszewskim i Maxem Skorwiderem rozmawia Mateusz M. Bieczyński. *Poznań Art Week*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://poznanartweek.com/wywiady/wirus-i-inne-drobne-ustrojstwa/>.
- Błaszkiwicz, A. (2020). Trudno się nie bać – wywiad z Marią Reimann, badaczką dzieciństwa. *Kosmos dla Dorosłych*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://kosmosdla-doroslych.pl/ludzie/trudno-sie-nie-bac-wywiad-z-maria-reimann/>.

- Brzozowski, A. (2020, 8 czerwca). Mikołaj Kopernik walczy z pandemią. Wyjątkowy komiks do zobaczenia w Olsztynie. *Radio Eska Olsztyn*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.eska.pl/olsztyn/mikolaj-kopernik-walczy-z-pandemia-wyjatkowy-komiks-do-zobaczenia-w-olsztynie-wideo-zdjecia-aa-o4bT-gpPm-mjTX.html>.
- Bukalska, P. (2020, 18 marca). Mały król korona. *Tygodnik Powszechny*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/maly-krol-korona-162684>.
- Cackowska, M. (2015). Wzrastać radośnie w przedszkolnym i szkolnym kiczu. W: D. Klus-Stańska (red.), (*Anty*)*edukacja wczesnoszkolna* (s. 274–287). Impuls.
- Cackowska, M., Dymel-Trzebiatowska, H., Szyłak, J. (red.). (2017). *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*. Instytut Kultury Popularnej.
- Cavallo, F. (2020). *Doktor Li i wirus z koroną na głowie* (I. Leydon, K. Nawrot, tłum.). Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://freebooks.undercats.media/corona/>.
- Czermińska, M. (1996). Badania nad prozą niefikcyjną – sukcesy, pułapki, osłabłości. W: T. Michałowska, Z. Goliński (red.), *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995* (s. 436–449). Wydawnictwo IBL PAN.
- Donaldson, J. (2005a). *Gruffalo*. (D. Górka, tłum.). Amber. (wyd. oryg. 1999).
- Donaldson, J. (2005b). *Synek Gruffala*. (D. Górka, tłum.). Amber. (wyd. oryg. 2004).
- Dudek, A. J. (2020, 28 kwietnia). Sanna Marin zaprasza dzieci na konferencję i odpowiada na ich pytania. Polskie ministerstwo wciąż mówi tylko o egzaminach. *Wysokie Obcasy*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,163229,25903305,sanna-marin-zaprasza-dzieci-na-konferencje-i-odpowiada-na-ich.html>.
- Flood, A. (2020, 12 maja). British Library asks nation's children to write miniature books in lockdown. *The Guardian*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.theguardian.com/books/2020/may/12/british-library-asks-nations-children-to-write-miniature-books-in-lockdown>.
- [Frączek, A.]. (2020a). *Masz tę moc!* [wydanie elektroniczne]. Olesiejuk. Pobrane 18 czerwca 2020 z: [https://www.wydawnictwoolesiejuk.pl/fileadmin/user\\_upload/pdf/Koronawirus.pdf](https://www.wydawnictwoolesiejuk.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Koronawirus.pdf).
- [Frączek, A.]. (2020b). *You have the power!* (A. Bańkowska-Lach, tłum.). Olesiejuk. Pobrane 18 czerwca 2020 z: [https://www.wydawnictwoolesiejuk.pl/fileadmin/user\\_upload/pdf/coronavirus\\_inside.pdf](https://www.wydawnictwoolesiejuk.pl/fileadmin/user_upload/pdf/coronavirus_inside.pdf).
- Fundacja Dajemy Dzieciom Siłę. (2020, 24 kwietnia). *Kwarantanna NIE izoluje od przemocy! Rusza nowa kampania Fundacji Dajemy Dzieciom Siłę – „Za drzwiami”*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://fdds.pl/kwarantanna-nie-izoluje-od-przemocy-rusza-nowa-kampania-fundacji-dajemy-dzieciom-sile-za-drzwiemi/>.

- Gompertz, W. (2020, 6 maja). New Banksy artwork appears at Southampton hospital. *BBC News*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52556544>.
- Interdyscyplinarny Zespół Badań nad Dzieciństwem UW. (2020a, 30 kwietnia). *W naszym archiwum pandemii pojawiają się motywy walki i supermocy* [post opublikowany na portalu Facebook]. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.facebook.com/badaniazdziecmi/posts/2384685758301082>.
- Interdyscyplinarny Zespół Badań nad Dzieciństwem UW. (2020b, 6 maja). *Maseczki to jeden z przewodnich tematów w naszym archiwum* [post opublikowany na portalu Facebook]. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.facebook.com/badaniazdziecmi/posts/2398008190302172>.
- Jackson, E. (2020). *The little corona king: A gentle story for children about the coronavirus*. Under Pressure Media Limited.
- Janiszewski, B., Skorwider, M. (2020a). *Rewolucje*. Albus.
- Janiszewski, B., Skorwider, M. (2020b). *Wirus i inne drobne ustrojstwa*. Publicat.
- Jenner, E., Wilson, K., Roberts, N. (2020). *Koronawirus. Książka dla dzieci* (D. Pomadowska, tłum.). Poradnia K. Pobrane 18 czerwca 2020 z: [https://poradniak.kylos.pl/poradniak/Koronawirus\\_Ksiazka\\_dla\\_dzieci\\_w2.pdf](https://poradniak.kylos.pl/poradniak/Koronawirus_Ksiazka_dla_dzieci_w2.pdf).
- Kalinowski, K. (2020). *Kopernik 2020*. Miejski Ośrodek Kultury w Olsztynie.
- Kaniewski, Ł. (2016). *Cholera i inne choroby*. Poradnia K.
- Kątny, M. (2008). *Droga do wiedzy. O literaturze popularnonaukowej dla młodego odbiorcy*. Gens.
- Kucharska, N. (2018). *Zwierzęta, które zniknęły. Atlas stworzeń wymarłych*. Nasza Księgarnia.
- Kulik, G., Żarnecki, T. (2017). *Chore historie*. Kocur Bury.
- Kulik, G., Żarnecki, T. (2020). *Chore historie* (wyd. 2). Kocur Bury.
- Kümmerling-Meibauer, B., Meibauer, J. (2018). Early-concept books and concept books. W: B. Kümmerling-Meibauer (red.), *The Routledge companion to picture-books* (s. 149–157). Routledge.
- Loewe, I. (2016). Tekst okładki w książce dla młodego odbiorcy. Analiza genologiczno-stylistyczna. *Stylistyka*, 25, 371–388.
- Main, I., Witeska-Młynarczyk, A. (2020, 1 maja). Corona-ninjas and corona-hyenas: COVID-19 rhetoric in Poland (#WitnessingCorona). *Medizinethnologie*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.medizinethnologie.net/corona-ninjas-and-corona-hyenas-witnessing-corona/>.
- Milne, R. (2020, 16 marca). Norway's PM moves to ally children's coronavirus fears. *Financial Times*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.ft.com/content/38357156-6786-11ea-800d-da70cff6e4d3>.
- Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. (2020, 1 maja). *Dzieci a COVID-19. Dużo już o tym powiedziano, ale co jest prawdą?* [wideo opublikowane na

- portalu Facebook]. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.facebook.com/watch/?v=681609149280757>.
- Mizieliński, A. i D. (2012). *Mapy. Dwie Siostry*.
- Mizieliński, A. i D. (2020). *Mapy. Edycja fioletowa* (wyd. 5 rozsz.). Dwie Siostry.
- Molina, M. (2020). CZEŚĆ. *Jestem WIRUS – kuzyn grypy i przeziębienia* (Mamy Projekt, tłum.). Pobrane 18 czerwca 2020 z: [https://660919d3-b85b-43c3-a3ad-3de6a9d37099.filesusr.com/ugd/64c685\\_1325b26f2d954d108cbc769afedcadd3.pdf](https://660919d3-b85b-43c3-a3ad-3de6a9d37099.filesusr.com/ugd/64c685_1325b26f2d954d108cbc769afedcadd3.pdf).
- Narodowe Centrum Badań i Rozwoju (2020, 6 kwietnia). *NCBR przeznacz 200 mln zł na walkę z koronawirusem*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://archiwum.ncbr.gov.pl/o-centrum/aktualnosci/szczegoly-aktualnosci/news/ncbr-przeznacza-200-mln-zl-na-walke-z-koronawirusem-62201/>.
- Narodowe Centrum Nauki (2020, 30 marca). *Ogłoszenie konkursu SZYBKA ŚCIEŻKA DOSTĘPU DO FUNDUSZY NA BADANIA NAD COVID-19*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.ncn.gov.pl/ogloszenia/konkursy/covid-19>.
- Paprocka, N., Wandel, A. (2019). Tłumacze wobec językowego i kulturowego tabu. Seksualizmy w książkach edukacyjnych dla dzieci i młodzieży. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, 1(2), 132–168. <https://doi.org/10.32798/dlk.159>.
- Papuzińska, J. (1978). Literatura popularnonaukowa. W: A. Przeclawska (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania* (s. 161–177). WSiP.
- Pauwels, F. (2019). Reading as a scientist: Children’s nonfiction through a cognitive lens. *Children’s Literature Association Quarterly*, 44(4), 432–446. <http://doi.org/10.1353/chq.2019.0049>.
- Pruszyńska, I. (2020, 5 kwietnia). Koronawirus: epidemia testem dla światowych liderów. *Rzeczpospolita*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.rp.pl/Opinie/304059985-Koronawirus-epidemia-testem-dla-swiatowych-liderow.html>.
- Rodgers, M. M. (2003). Publishing children’s nonfiction. *Bookbird*, 41(1), 37–38.
- Rooke, T. (2020). *Jak podróżują wirusy, bakterie i inne zarazki* (M. Cebo-Foniok, tłum.). Amber. (wyd. oryg. 2010).
- [Rzepecka-Weiss, G.]. (2020). *10 zasad wirusoobrony*. [Dwukropek]. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://dwukropek.com.pl/co-nowego/pobierz-plakat-pola-i-10-zasad-wirusoobrony/>.
- Rzepecka-Weiss, G. (2018). *Gdy Pola się zgubi*. Dwukropek.
- Sanders, J. S. (2018). *A literature of questions: Nonfiction for the critical child*. University of Minnesota Press.
- Schlottman, J. (2020, 28 kwietnia). *You have the power* [wideo]. YouTube. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.youtube.com/watch?v=yBpNHL--vmM>.
- Schutten, J. P. (2018). *Ewolucja. Zagadka życia na ziemi* (M. Diederer-Woźniak, I. Mączka, tłum.). Format. (wyd. oryg. 2013).
- Sewerski, M. (1968). *Spółeczna rola literatury popularnonaukowej*. PWN.

- Socha, P. (2015). *Pszczoły*. Dwie Siostry.
- Stanecka, Z., Oklejak, M. (2020). *Basia. Misiek Zdzisiek i głupi wirus*. Egmont. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://basia.com.pl/dopobrania.php>.
- Strzałkowska, M. (2020, 21 marca). *Wirus* [wiersz opublikowany na portalu Facebook]. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.facebook.com/WydawnictwoBajka/posts/3357068220975555>.
- Sundmark, B. (2020a). Co wiesz o koronawirusie, chłopcze z Azji? (A. Czernow, tłum.). *Książki. Magazyn do Czytania*, 3, 60.
- Sundmark, B. (2020b). Children's COVID-19 literature. *Bookbird*, 58(3), 84–85. <https://doi.org/10.1353/bkb.2020.0046>.
- [Supeł, B.]. (2020). *Stas i Jadzia Pętka zostają w domu*. Zielona Sowa. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.zielonasowa.pl/files/filemanager/Stas-i-Jadzia-Petka-zostaja-w-domu.pdf>.
- Szostak, N. (2020, 17 czerwca). Nadciąga „tsunami literatury koronawirusowej”! Od powieści erotycznych po książki dla dzieci. *Gazeta Wyborcza*. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://wyborcza.pl/7,75517,25965132,poradniki-ksiazki-dla-dzieci-powieści-erotyczne-czy-czeka.html>.
- Śpiewające Brzdące. (2020, 1 kwietnia). *Śpiewające Brzdące – Przełoń wirusa – Piosenki dla dzieci* [wideo]. YouTube. Pobrane 18 czerwca 2020 z: <https://www.youtube.com/watch?v=QT-2bnINDx4>.
- von Merveldt, N. (2018). Informational picturebooks. W: B. Kümmerling-Meibauer (red.), *The Routledge companion to picturebooks* (s. 231–245). Routledge.
- Wandel, A. (2019). *Przemiany współczesnej książki popularnonaukowej dla dzieci i młodzieży na przykładzie francuskiej oferty wydawniczej*. TAIWPN Universitas.
- Wieczorek, M. [Bajki o profilaktyce]. (2020, 27 marca). *Bajka o wirusie / Bajka o koronawirusie / #zostańwdomu* [wideo]. YouTube. Pobrane 18 czerwca 2020 z: [https://www.youtube.com/watch?v=vgOjaF\\_ZZgg](https://www.youtube.com/watch?v=vgOjaF_ZZgg).
- Zabawa, K. (2017). *Literatura dla dzieci w kontekstach edukacyjnych*. WAM.
- Zajas, P. (2011). *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*. Wydawnictwo Poznańskie.
- Zajac, M. (2013). Książki edukacyjne dla dzieci i młodzieży: wczoraj, dzisiaj i jutro. W: G. Leszczyński, M. Zajac, *Książka i młody czytelnik: zbliżenia, oddalenia, dialogi. Studia i szkice* (s. 259–265). Wydawnictwo SBP.
- Zimand, R. (1990). *Diarysta Stefan Ż*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Artykuły recenzyjne /  
Review articles





## Literaturoznawca w roli rodzica, rodzic w roli literaturoznawcy. Omówienia klasyki (i nie tylko)

Gralewicz-Wolny, I., Mytych-Forajter, B. (2019). *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)*. Wydawnictwo UJ.

### Abstrakt:

W artykule recenzyjnym omówiono tom *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)*, którego współautorkami są literaturoznawczynie z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach: Iwona Gralewicz-Wolny i Beata Mytych-Forajter (2019). Książka jest kontynuacją publikacji tych samych badaczek zatytułowanej *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (2013). W obu akcent jest wyraźnie położony na literaturę nordycką, czyli skandynawską i fińską, czego dowodzi zarówno dobór analizowanego materiału, jak i np. ilustracje okładkowe. Dlatego właśnie ona jest w recenzji omówiona jako pierwsza – i to w aspekcie porównawczym, ponieważ autorki powracają do tych samych książek, które już poddawały analizom w 2013 roku, głównie twórczości Astrid Lindgren i Tove Jansson. Pozostałe rozdziały tomu zostają zaprezentowane w podziale na klasykę, która zdecydowanie dominuje, oraz utwory nowsze. Artykuł kończy uwaga na temat tytułu recenzowanego tomu oraz jego ogólna ocena.

### Słowa kluczowe:

*animal studies*, Beata Mytych-Forajter, Iwona Gralewicz-Wolny, klasyka literacka, literatura dziecięca, literatura nordycka, reinterpretacje

\* Hanna Dymel-Trzebiatowska – dr hab., profesor w Instytucie Skandynawistyki i Fennistyki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują przekład i teorię przekładu, skandynawską literaturę dla dzieci, książki obrazkowe oraz literaturę fińską. Kontakt: [filhdt@ug.edu.pl](mailto:filhdt@ug.edu.pl).

## A Literary Scholar in the Role of a Parent, a Parent in the Role of a Literary Scholar: Discussing Classics (and Not Only)

Gralewicz-Wolny, I., Mytych-Forajter, B. (2019). *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)*. Wydawnictwo UJ.

### Abstract:

The review article discusses the book *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* [Firstly: About Children's Literature (and not only)] co-authored by literary scholars from the University of Silesia in Katowice (Poland): Iwona Gralewicz-Wolny and Beata Mytych-Forajter (2019). The book is a continuation of the publication of the same researchers entitled *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* [Free Pippi! Children's Literature and Cultural Changes] (2013). In both, the emphasis is clearly put on the Nordic, i.e. Scandinavian and Finnish literature, as evidenced both by the selection of the analysed material and, for example, by the cover illustrations. Therefore, it is discussed first in the review – and from a comparative perspective, since the authors explore the same books as in 2013, mainly the works by Astrid Lindgren and Tove Jansson. The remaining chapters of the volume are divided into classics, which clearly dominate, and newer books. The article concludes with a comment on the title of the reviewed book and its overall evaluation.

### Key words:

animal studies, Beata Mytych-Forajter, Iwona Gralewicz-Wolny, literary classics, children's literature, Nordic literature, reinterpretations

**P**o pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko) Iwony Gralewicz-Wolny i Beaty Mytych-Forajter (2019) to kontynuacja wydanej sześć lat wcześniej antologii tekstów tych samych autorek zatytułowanej *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (Gralewicz-Wolny, Mytych-Forajter, 2013). Trudno jest nie czytać tych dwóch pozycji jako cyklu, nie tylko ze względu na eksplicytną informację już na samym początku, we wstępie do *Po pierwsze*, gdzie badaczki proponują lekturę tej książki właśnie czytelnikom poprzedniego tomu. Łączność tych publikacji wyraża się bowiem również w ich wielu innych aspektach: formacie, formule (współautorstwo książki polegające na pełnym autorstwie poszczególnych rozdziałów), ilustracji na okładce, akcentowaniu wieloadresowości literatury dziecięcej w nacie odautorskiej, włączaniu ikonotekstu do korpusu badanych utworów, omawianiu zarówno klasyki, jak i tekstów nowszych. Gralewicz-Wolny i Mytych-Forajter powracają tu do analiz utworów, które poddały już refleksji w *Uwolnić Pippi!*, co jest szczególnie interesujące i zachęca do porównania obu tomów, wskazującego na treści dopowiadające się dopowiedzeń.

Już przy pierwszym kontakcie z książką uwagę zwraca fakt, że zawiera ona więcej rozdziałów (czternaście) niż jej poprzedniczka (dziesięć) i tym samym przybyło jej – przy zbliżonym formatowaniu – blisko czterdzieści stron. Poszczególne rozdziały, spośród których dwanaście ukazało się już wcześniej (często w publikacjach pokonferencyjnych), liczą od dziesięciu do dwudziestu stron, a ich autorstwo zostało sprawiedliwie podzielone – każda z badaczek napisała ich siedem. Pierwsze zetknięcie z publikacją nasuwa też silne skojarzenie z literaturą skandynawską – okładkę zbioru, zaprojektowaną przez Małgorzatę Flis, zdobi nastrojowa akwarela przedstawiająca siedzącego w łodzi i łowiącego ryby Włóczykija. Nie jest to przypadek, ponieważ tom zdominowały ilościowo (jest ich sześć) omówienia utworów napisanych przez Astrid Lindgren oraz Tove Jansson<sup>39</sup>. Również na okładce poprzedniego tomu, zaprojektowanej przez Annę Krasnodębską-Okręglicką, wykorzystano ikoniczną postać literatury szwedzkiej – tytułową Pippi, której wizualizacja nawiązywała do jej (zdeformowanej) filmowej inkarnacji<sup>40</sup>. Tym razem dominująca zieleń okładki (wskazująca na silną więź książek Jansson z naturą) oraz symboliczne plecy siedzącego w łodzi Włóczykija (widzimy bowiem tego bohatera od tyłu, niejako go „podglądając”) są znacznie bliższe klimatowi sagi o Muminkach i zachęcają, aby zajrzeć do wnętrza książki. Te wyraźne skandynawskie akcenty sugerują, aby na początku skupić uwagę właśnie na rozdziałach poświęconych literaturze krajów Północy, poszukując ścieżek rozwoju tekstów lub potencjalnej autopolemiki.

W rozdziale pt. *Uwolnić Pippi!* z tomu pod tym samym tytułem wybrzmiewał głos Mytych-Forajter (2013), która domagała się wyzwolenia tej unikalnej postaci z okowów wszelkiej klasyfikacji oraz wysuwała postulat zgody na sprzeczności zawarte w wizerunku owej bohaterki. Po opisie licznych przykładów wskazujących na specyficzną „niekoherencję” w charakterystyce dziewczynki – z odniesieniami do dostępnych w języku polskim źródeł, głównie biografii Lindgren autorstwa Margarety Strömstedt (1977/2000), pracy *Pippi i Sokrates* Jørgena Gaarego i Øysteina Sjaastada (2002) oraz esejów Jacka Podsiadły (2006) – autorka, zainspirowana Oscarem K. (2012), zastanawiała się nad wyjaśnieniem jej literackiego fenomenu zasadą komplementarności Bohra.

<sup>1</sup> Należy zaznaczyć, że rozdział *Samotność Pippi* tylko częściowo odnosi się do bohaterki wykreowanej przez Lindgren.

<sup>2</sup> Wydaje się nader dorosła (oryginalna bohaterka była dziewięciolatką), ma liczne tatuaże na rękach oraz nieszczerzy uśmiech na twarzy, co niestety kreuje agresywny genderowo profil, znacznie odbiegający od jej pierwotnej charakterystyki i ignorujący jej wieloaspektowy charakter.

Wywód kończyła spostrzeżeniem, że choć Pippi porównywano do Chrystusa (zabrakło tu jednak źródeł), to jest jej raczej bliżej do „ponadreligijnej idei boskości” (Mytych-Forajter, 2013, s. 23).

Tego wątku badaczka nie wykorzystuje już w rozdziale *Płeć Pippi. Poza zasadą sprzeczności* z książki *Po pierwsze* (Mytych-Forajter, 2019c), choć argumenty dotyczące tytułowej sprzeczności powracają. Tym razem zostały one wykorzystane w rozważaniach na temat płci bohaterki, które doprowadziły badaczkę do wniosku, że Pippi nie jest bezpłciowa czy ponadpłciowa, ale „nieograniczona przez stereotypy związane z płcią. Bawi się nimi, naśladuje je, czasem przekształca, zgodnie z uznaniem. Stąd rodzą się sprzeczności w nią wpisane, jest taka i taka, i taka; jak powtórzenie w jej imieniu, jak asystemowe imię-onomatopeja” (s. 64). Nawiązanie do onomatopeicznego charakteru antroponimu odnosi się do pierwszej części analizy i ta partia tekstu budzi kilka wątpliwości. Mytych-Forajter interpretuje bowiem szwedzkie imię Pippi<sup>41</sup>, powołując się na polski słownik onomatopei Mirosława Bańki (2009), i w ten nietypowy sposób wkracza na pole badań translatorycznych<sup>42</sup>. W interpretacji tej nie zastanawia się jednak ani nad etymologią imienia w języku źródłowym, ani nad jego znanym i często omawianym intertekstualnym nawiązaniem do postaci z ulubionej książki Lindgren, czyli *Daddy-Long-Legs* Jean Webster (1912; po polsku *Tajemniczy opiekun*, po szwedzku *Pappa Långben*). Pominięte są też wcześniejsze badania na temat przekładu imienia, choćby analiza Ewy Teodorowicz-Hellman (2004, s. 102). W samym antroponimie Mytych-Forajter (2019c) widzi z kolei, obok onomatopei odczytanej jako „znak niebezpieczny, bo wychylający się poza system języka” (s. 55), ukrytą trzy razy liczbę Pi (w tym raz – odwróconą). Te – niestety, dość niejasno zaprezentowane – przesłanki prowadzą do wniosku, że Pippi wymyka się zakusom interpretatora, ponieważ: „Urodziła się ze słowa-zabawki, słowa-tajemnicy prawie tak wielkiej, jak wpisana w nie liczba  $\pi$ , w słowie więc niejako mieści się jej zagadka” (s. 56)<sup>43</sup>.

---

<sup>3</sup> W pierwszych przekładach Ireny Szuch-Wyszomirskiej imię to brzmiało Fizia, jednak w 1992 roku zostało w przekładach zamienione i tym samym mamy w tych tłumaczeniach do czynienia z techniką nazywaną np. transferem, zapożyczeniem lub reprodukcją.

<sup>4</sup> Równie zaskakujące są dalsze lingwistyczne analizy, tym razem nawiązujące do języka angielskiego, a nie szwedzkiego.

<sup>5</sup> Obawiam się, że narodziny imienia mogły być bardziej trywialne: w dziecięcej deformacji antroponim Pippi nawiązuje do słowa *pappa* (z *Pappa Långben* jako hipotekstem), a jego komiczny charakter wynika dodatkowo z brzmienia pełnego imienia bohaterki w języku źródłowym – okazjonalizmu i zarazem zrostu, ukutego na zasadach szwedzkiej fleksji: *Pippilotta*. Drugi z członów imienia (*lotta*) można odczytać albo jako nawiązanie do popularnego imienia Charlotta, albo (lub zarazem) jako humorystyczne nawiązanie do członków

Nie jest to przekonująca część analizy i pozostaje żywić nadzieję, że w tomie trzecim cyklu doczekamy się rozwinięcia i wyjaśnienia tej swoistej „zagadki interpretacyjnej”.

Znacznie ciekawszy i bardziej oryginalny, w porównaniu z badaniami z 2013 roku, jest drugi z rozdziałów poświęconych Pippi, również autorstwa Mytych-Forajter (2016/2019d), zatytułowany *Rude słońce*. Przygody Pippi Astrid Lindgren i przestrzenna rewolucja. Tym razem autorka przeprowadza interesującą analizę charakterystyki bohaterki w nawiązaniu do jej relacji z przestrzenią. Uwzględnia zarówno wpływ Pippi na przeobrażanie miejsc, w których przebywa, jak i szereg wykonywanych przez nią nietypowych czynności<sup>44</sup> reprezentujących „świat na opak”, które „grają” z przestrzenią. Szkoda, że do korpusu tego badania nie została włączona książka obrazkowa *Czy znasz Pippi Pończoszankę?* (Lindgren, 1947/2007), w której Ingrid Vang Nyman dokonuje wielu eksperymentów w przestrzeni ilustracji, wchodząc w doskonały dialog z przekazem werbalnym.

*Samotność Pippi*, trzeci z zawartych w *Po pierwsze* tekstów Mytych-Forajter (2019e) przywołujących Pippi, po przeczytaniu poprzednich dwóch może stanowić niespodziankę. Badaczka nie omawia bowiem wyłącznie bohaterki Lindgren, ale skupia się na jej imiennicze z polskiej powieści *Wyspa mojej siostry* Katarzyny Ryrych (2017). Jak widać, nie tylko pisarze skandynawscy chętnie korzystają z intertekstualnych odniesień do prozy Lindgren, jako że protagonistka książki nie bez przyczyny nosi to samo symboliczne imię, co jej szwedzka poprzedniczka. Polska Pippi jest dotknięta zespołem Downa, a jej historia stanowi dla badaczki punkt wyjścia do przeprowadzenia porównawczej analizy opartej na motywie samotności. Tym razem wielowymiarowość postaci Pippi Pończoszanki pozwala skupić się na całkowicie odmiennym aspekcie jej natury i wskazać na paralele z Pippi wykreowaną przez Ryrych. Jest to z pewnością rozdział warty lektury, choć jego końcowa część odbiega od, zdawałoby się, zamierzonej i spójnej w przeważającej części wywodu konstrukcji: z literackiej analizy komparatystycznej dwóch utworów przekształca się w krytyczny komentarz z cechami dyskursu mniejszościowego (dalekiego od sugerowanego w tytule tematu). Z jednej strony, trudno takie rozwiązanie potraktować jako

---

ruchu *lottarörelsen* – Kobiecej Organizacji Obronnej Kraju z 1924 roku. Jest to nieco zabawowe, typowe dla Lindgren podejście do utartego leksykonu, które charakteryzuje całą jej twórczość. Jak wiadomo, pisarka znajdowała przyjemność w kwestionowaniu w swoich utworach zastanego porządku – również lingwistycznego.

<sup>6</sup> Szkoda, że jako przykład zostaje przytoczona scena deptania cukru przez Pippi, która niestety jest w polskim przekładzie zasadniczą substytucją tej partii tekstu w oryginale. Temat ten został przeze mnie omówiony wcześniej (Dymel-Trzebiatowska, 2009).

mankament, gdyż autorka daje wyraz chęci wyjścia poza ramy literackiej fikcji i wskazania na jej ekstratekstualne więzi. Z drugiej zaś, wpływa ono jednak na koherencję i zasadnicze przesłanie wywodu, którego kwintesencja powinna wybrzmieć w tytule.

Pozostając przy prozie Lindgren, warto zwrócić uwagę na kolejny z rozdziałów, tym razem autorstwa Gralewicz-Wolny (2017/2019g): *Wyobraźnia płata figle*. Karlsson z Dachy *Astrid Lindgren*. Nie ulega wątpliwości, że badania lindgrenowskie zdominowała postać Pippi. Dlatego powrót do innych bohaterów, rzadziej omawianych przez badaczy, uważam za ważny i cenny. W tym miejscu przywołany został protagonista z wyśmienitej trylogii – Karlsson z Dachy, którego autorka rozdziału interpretuje nie tylko jako rekompensującą braki prymarnej egzystencji figurę wymyślonego przyjaciela ze świata dziecięcej fantazji, lecz także jako „osobowość stałą” – w nawiązaniu do badań Jerzego Cieślikowskiego (1985). Ponadto, Gralewicz-Wolny zwraca uwagę na rolę Karlssona jako postaci kwestionującej ontologiczną refleksję nad tym, co realne/prawdziwe, a co – wymyślone. Ostateczna konkluzja analizy bohatera jest podobna do wniosków z wcześniejszych rozdziałów, autorstwa Mytych-Forajter, na temat niemożności klasyfikowania i zamykania Pippi w ramach jednoznacznych taksonomii – Karlssona, zdaniem Gralewicz-Wolny (2017/2019g), cechuje bowiem ambiwalentność, „która nie pozwala usytuować go jednoznacznie po stronie dobra bądź zła, to jest wpisać w podstawowy dla literatury dziecięcej porządek aksjologiczny” (s. 103).

Kolejną pozycją z literatury skandynawskiej, która powraca w *Po pierwsze*, jest cykl książek o Muminkach autorstwa Jansson – obszar eksploracji Gralewicz-Wolny. Podczas gdy w pierwszym tomie badaczka przanalizowała obrazowanie relacji patriarchalno-matriarchalnych w oparciu o charakterystykę rodziców Muminka (*Ona i on w Dolinie Muminków*; Gralewicz-Wolny, 2013), tu, w rozdziale *Muminki – między wodą a ziemią* (Gralewicz-Wolny, 2019c), poddaje refleksji serię jako „opowieść akwaticzną” z subtelnymi odniesieniami do motywu ziemi (s. 105). Oczywiście obecność motywu wody w cyklu autorstwa Jansson badaczka popiera licznymi, dobrze dobranymi przykładami, dowodząc doskonałej znajomości dziewięciotomowej sagi. W analizie nie uwzględniono jednak stanu badań. O ile nie można oczekiwać od Gralewicz-Wolny znajomości piśmiennictwa skandynawskiego, o tyle trudno zrozumieć, dlaczego zabrakło odniesień przede wszystkim do bogatej nie tylko w biograficzne szczegóły, lecz także w literaturoznawcze spostrzeżenia książki *Tove Jansson. Mama Muminków* Boel Westin (2007/2012) – światowej sławy badaczki twórczości fińskiej artystki; przekład jest dostępny na polskim rynku od niemal dekady. Treść rozdziału z tej wnikliwej pracy – *O kobiecie, która*



*zakochała się w wyspie*<sup>45</sup> – wydaje się oczywistym punktem odniesienia do tej analizy; podobnie przydatne byłoby uwzględnienie badań Torstena Rönnerstranda zaprezentowanych w artykule *Muminki – na zawsze!* (Dymel-Trzebiatowska, 2007). Jest to tym ciekawsze, że artykuł ten znalazł się w bibliografii rozdziału *Ona i on w Dolinie Muminków* w 2013; i w roku 2019 jungowska lektura zaproponowana przez szwedzkiego badacza idealnie wpisałyby się w kontekst analizy. Trudno jest też zrozumieć badanie motywów morza, żywiołu i wyspy w twórczości fińskiej pisarki bez uwzględnienia jej autobiografii *Córka rzeźbiarza* (Jansson, 1968/2016), którą autorka przytacza zaledwie w jednym przypisie dolnym na ostatniej stronie, choć należy przyznać, że wiele z tych paraleli „fikcja” – „rzeczywistość” doczekało się już omówienia (np. Dymel-Trzebiatowska, 2018; Olech, 2003).

Kolejny tekst Gralewicz-Wolny (2016/2019f), rozdział *Włóczykij kosmograf* (kompleksowe omówienie postaci Włóczykija<sup>46</sup> w oparciu o model geo-poetyki Kennetha White’a), jest zarówno znacznie bardziej oryginalny od poprzedniej analizy, jak i mocniej osadzony we wcześniejszych badaniach. Poruszone w nim wątki wciąż posiadają niewyczerpany potencjał i mam nadzieję, że w trzecim tomie cyklu doczekają się dopowiedzeń – już czekam na rozwinięcie myśli, w której zacytowany White (2010) stwierdzał: „Należy przekraczać dziedzictwo” (za: Gralewicz-Wolny, 2019, s. 126), co w tomie *Po pierwsze* staje się komentarzem do jesiennego rozstania Włóczykija z muminkową rodziną, oraz na pogłębione zaprezentowanie wątku samotności tego bohatera – z uwzględnieniem uwag Westin na temat tęsknoty samej Jansson za twórczą samotnością, której inkarnacją w jej powieściach stał się właśnie Włóczykij. Cenne dla rozwinięcia sygnalizowanego wątku map – bardzo istotnego w kontekście tych „georozważań” – byłoby też odniesienie do wnikliwego artykułu „A Serious Game”: *Mapping Moominland* Björna Sundmarka (2014), a komentarz na temat arkadyjskości Doliny warto by poszerzyć o inspirującą analizę Marii Nikolajewej (2000) pt. *From Idyll to Collapse*, zamieszczoną w monografii badaczki *From Mythic to Linear: Time in Children’s Literature*.

<sup>7</sup> Tym bardziej trudno zrozumieć i wyjaśnić ten fakt, że właśnie do tego rozdziału opracowania Westin autorka odsyła w przypisie dolnym następnego rozdziału *Po pierwsze*, poświęconego Włóczykijowi.

<sup>8</sup> W rozdziale (Gralewicz-Wolny, 2016/2019f, s. 117–118) powraca niestety analiza zakodowanej w imieniu charakterystyki bohatera w oparciu o jego przetłumaczony na język polski wariant. Antroponim desygnujący postać w języku źródłowym – *Snusmumriken* – niesie zupełnie inne konotacje, stąd wysnute na podstawie analizy przekładu wnioski trudno obronić pod względem merytorycznym w badaniu innym niż komparatystyczna analiza translatoryczna skupiona na różnicy w obrazowaniu, która to różnica następuje na skutek przekładu.



Pozostała część omawianego tomu to mozaikowa kompozycja tekstów, pośród których można wyróżnić omówienia klasyki oraz utworów niekoniecznie klasycznych, w tym nowszych. Pierwszą kategorię reprezentuje rozdział pt. Doktor Dolittle i jego zwierzęta *Hugh Loftinga – lektura ekokrytyczna* autorstwa Mytych-Forajter (2015/2019b). Jak sama badaczka pisze w tekście oraz sygnalizuje w tytule, proponuje modne, ekokrytyczne odczytanie serii, ale należy zaznaczyć, że odniesienia do teorii są tu bardzo subtelne. Analizę rozpoczyna prezentacja sposobów oddania zwierzętom głosu, a następnie, poprzez obserwację antykomercyjnego stylu życia doktora Dolittle, wskazana zostaje funkcja literatury jako miejsca spotkania z pozaludzkim sposobem widzenia. Wywód kończy przykład z życia – historia sekretarki Jane Goodall, która zainspirowana książkami Loftinga spędziła kilkanaście lat, pracując z szympancami w Tanzanii. Jej badania, uznawane w latach 60. XX wieku za nieprofesjonalne, okazały się ważne i prawdziwe, co Mytych-Forajter błyskotliwie podsumowuje: „[...] literatura wie wcześniej to, czego nauka musi dowodzić” (s. 29).

W tej samej kategorii tekstów plasuje się pierwszy rozdział tomu, „*Gdzieś nieopodal płynie rzeka*”. O czym szumią wierzby *Kennetha Grahame’a*, w którym zaproponowano oryginalne spojrzenie na utwór klasyczny. Gralewicz-Wolny (2017/2019a) po raz kolejny omawia motyw akwaticzny, tym razem wskazując jednak na wymiar wody nie jako żywiołu, lecz literackiego uosobienia modnych dziś filozofii *slow* lub *flow*. W jej interpretacji, Rzeka w dziele Grahame’a zdaje się istnieć poza czasem, stanowiąc nie tylko lejtmotyw utworu, lecz także symboliczną przeciwagę wobec hektycznego stylu życia, i przypominając – o czym pisał Milan Kundera (1995/2015) – o „przyjemności powolności” (za: Gralewicz-Wolny, 2017/2019a, s. 12). Dość paradoksalnie, najprawdopodobniej to właśnie owo powolne, dyktowane przez Rzekę tempo narracji jest przyczyną tego, iż – w świetle postawionej na końcu diagnozy – dziś utwór ten nie cieszy się już popularnością wśród najmłodszych.

Do omówienia klasyków na pewno można zaliczyć rozdział *Park Mary Poppins* Gralewicz-Wolny (2018/2019d), która przekonuje, aby tytułowy park potraktować jako oś interpretacyjną całej serii autorstwa P. L. Travers. Nie widzi w nim jedynie tła szalonych przygód, ale dwuwymiarową przestrzeń, która łączy literacką rzeczywistość z fantazją. Co więcej, park współuczestniczy w kreowaniu specyficznego waloru książek o Mary Poppins, które wykorzystując konwencję „opowieści w opowieści”, jednocześnie bawią i uczą:

Konwencja ta przesuwa również utwór Travers w wymiar metaliteracki, stając się sposobem na zaprezentowanie w praktyce preferowanego przez powieściopisarkę modelu literatury dziecięcej, w którym na pierwszym planie znajdują się

przygoda i tajemnica, niepozbawione jednak dyskretnego waloru dydaktycznego. W jego prezentacji wymierną pomoc stanowi właśnie park jako przestrzeń zaaranżowana do zabawy i wypoczynku, ale w obrębie wyznaczonych regulaminem granic – jego zapisy są wszak niczym innym jak kodeksem społecznej normy (nie niszczyć, nie śmiecić, nie hałasować itd.). Park zatem – tak jak tekst literacki – pełni jednocześnie funkcję ludyczną i dydaktyczną (s. 51).

Jest to warta uwagi analiza, którą mogłyby wzbogacić odniesienia do konceptu heterotopii Michela Foucault (1984/2005).

Na miano utworu klasycznego, w polskiej kulturze, zasługuje też *Ferdynand Wspaniały* (Kern, 1963), który został poddany – dodajmy, że jako jeden z dwóch, obok *Wyspy mojej siostry*, polskich tytułów w tym tomie – badawczym eksploracjom w rozdziale „*Tę książkę wymyślił pies*”. Ferdynand Wspaniały *Ludwika Jerzego Kerna jako lektura ekokrytyczna*. Gralewicz-Wolny (2015/2019e) zachęca w nim, aby ten popularny od pokoleń utwór odczytać na nowo jako „głos w toczącej się w naszej obecności, a czasem i z naszym udziałem, dyskusji o relacjach międzygatunkowych i konieczności rozstania z wielowiekową antropocentryczną wizją świata” (s. 131). Badaczka wskazuje ponadto na subtelność dyskursu dydaktycznego prowadzonego przez Kerna, a jako kluczowy koncept służący reinterpretacji proponuje transgresję pojmowaną według jej biologicznej definicji. Sprawnie szkicuje przenikanie się świata zwierzęcego i ludzkiego, akcentując rolę komizmu, który zapewne zagwarantował Ferdynandowi ponadczasowość. Analizę oryginalnie zamyka wierszem *Co się dzieje w psie?* Kerna (1957/1999), spekulującego na temat autentycznej psiej natury, co jednocześnie wieńczy nader przyjemną lekturę tego rozdziału.

Kolejny bohater należący do kanonu literatury dziecięcej to Mikołajek, przywołany w rozdziale *Jajko czy kura? Mikołajek René Gosciniego i Jeana-Jacques'a Sempégo wobec dialogu pokoleń*. Gralewicz-Wolny (2016/2019b) przygląda się w nim kategorii dorosłości skonfrontowanej z figurą dziecka, kładąc akcent na rolę dorosłego jako rodzica i wychowawcy. Wskazuje, jak autorzy – zarówno w przekazie werbalnym, jak i wizualnym – uchwycili subtelną charakterystykę ojca Mikołajka, który zмага się z rolą, na którą wielu dorosłych de facto nigdy nie jest przygotowanych. Badaczka podkreśla też komizm oraz wieloadresowość cyklu, które zagwarantowały przygodom Mikołajka niebywałą popularność. Podobnie jak w przypadku rozdziału o Ferdynandzie z przyjemnością czyta się tę analizę, która przywołuje wiele zabawnych epizodów z francuskiej serii i znajduje dla nich oryginalny wspólny mianownik.

Do starszych utworów, choć niekoniecznie z grupy tych najpopularniejszych, można zaliczyć mającą dziś siedemdziesiąt pięć lat powieść *Chłopiec*

*i rzeka* Henriego Bosco (1945/2008), zaprezentowaną w antologii przez Mytych-Forajter (2017/2019g). Punktem odniesienia jest tu znów żywioł wodny, gdyż – jak szczerze pisze badaczka – choć sama powieść „nieco irytuje fabularną nonszalancją, bardzo luźną budową, dziwną puentą”, to „w pamięci zostaje jednak obraz rzeki” (s. 32). Rozdział dotyczący *Chłopca i rzeki* to zgrabna analiza, w której autorka spleta perspektywę realistyczną z oniryczną, subtelnie odnosząc własne obserwacje do teorii Gastona Bachelarda (1960/1998). Nie jest to przypadkowy wybór, ponieważ – jak czytamy – był to „wielki admirator twórczości Henriego Bosco” (s. 37).

Od tytułów poddanych wcześniej dyskusji wyraźnie odbiegają komiksy o Calvinie i Hobbesie, które zanalizowała Mytych-Forajter (2017/2019a) w rozdziale *Czym/kim jest pluszowy tygrys? Wolność dziecięcej wyobraźni na przykładzie serii komiksów Billa Wattersona* Calvin i Hobbes. W całym tomie badaczki koncentrują się bowiem przede wszystkim na tekstach, w tym miejscu napotykamy zaś ikonotekst. Teoria komiksu zostaje tu jednak zupełnie pominięta, a autorka skupia uwagę wyłącznie na wątku animizmu, który prezentuje zaskakująco dokładnie, odnosząc się do wielu naukowych perspektyw. Owa teoretyczna wykładnia zajmuje blisko połowę rozdziału, a dalsza – dość krótka – analiza niestety nie zawiera żadnych informacji na temat interakcji przekazu werbalnego i wizualnego.

Jak widać, w *Po pierwsze* dominuje starsza literatura dla dzieci, która w przeważającej części na przestrzeni kilkudziesięciu lat zyskała pozycję klasyka, a do omówień nielicznych młodszych utworów można zaliczyć rozdział *Żar popiołów, czyli jak przejść przez lisia norę i przeżyć*. Pax Sary Pennypacker autorstwa Mytych-Forajter (2019f). Jest to analiza wielowątkowa, w której poruszone są kwestie przyjaźni, traumy, wojny, dojrzewania, autoterapii. Choć badaczka z pewnością wyzyskuje potencjał tego utworu, to nie do końca przekonują jej słowa, że w swoim badaniu skupia się na motywie ziemi.

Na koniec chciałam poświęcić uwagę tytułowi tomu, który już w pierwszym kontakcie wzbudził moją ciekawość. Po frazie „po pierwsze” oczekiwałam jakiejś kontynuacji – „po drugie”, „po trzecie...”, zgodnie z uzusem językowym, wedle którego zaczyna ona, jako pierwsza, wyliczanie. Od autorek w nocie wstępnej otrzymałam odpowiedź, która jednak mnie nie przekonuje: „[...] tytuł [...] nie powinien stanowić zagadki. Wybrałyśmy go, aby dać po raz kolejny wyraz naszemu przekonaniu o pierwszeństwie literatury dziecięcej przed każdym innym, nawet najbardziej utytułowanym typem piśmiennictwa” (Gralewicz-Wolny, Mytych-Forajter, 2019, s. 7). Trudno też mi jest zrozumieć padające – również we wstępie – obserwacje o znakomitej kondycji współczesnej polskiej książki oraz obfitej, bieżącej produkcji rodzimych autorów domagających się uwagi literaturoznawców, skoro niemal wszystkie omówione

w tomie tytuły – oprócz *Ferdynanda Wspaniałego* oraz *Wyspy mojej siostry* – to książki niepolskie.

Podsumowując, monografię *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* trudno jest mi jednoznacznie ocenić. Z jednej strony, niemal wszystkie rozdziały były już wcześniej publikowane i można było się z nimi zapoznać; z drugiej – zebrane w jednym tomie są wygodne w lekturze i prezentują w sposób panoramiczny prace autorek skupione na książce dla najmłodszych. Z jednej strony, w analizach – na co zwróciłam uwagę w kontekście literatury nordyckiej – brakuje ważnych odniesień do stanu badań i pojawiają się niezrozumiałe dla mnie wnioski oparte na przetłumaczonych wariantach antropimów; z drugiej – jest to ocena skandynawistki, której szczególnie znany jest ten obszar literacki. Warto też zwrócić uwagę, że Gralewicz-Wolny i Mytych-Forajter (2019) to – jak wynika z zamieszczonych w książce not – badaczki z pokaźnym dorobkiem skupionym raczej na eksploracjach literatury dla dorosłych (s. 187), a przedstawione w *Po pierwsze* teksty to najwyraźniej dodatkowa część ich pracy naukowej, w której dzielą się refleksjami jako – przytaczając ich własne słowa – „literaturoznawczynie rodzice” (s. 7).

Biorąc pod uwagę te wszystkie „za” i „przeciw”, uważam, że tom jest wart uwagi i lektury. Roztacza przed czytelnikiem różne, odległe literackie krajobrazy, krajobrazy zaczarowane – te znane i mniej znane, wskazując na ich nieskończony potencjał interpretacyjny. W ciągu jednego popołudnia można się znaleźć w sielskiej dolinie, wśród rzecznych wirów, figli niedorosłych dorosłych... A wszystko to skrywa się za – co na koniec pragnę jeszcze raz powtórzyć – urzekająco nastrojową okładką.

## Bibliografia

- Bachelard, G. (1998). *Poetyka marzenia* (L. Brogowski, tłum., oprac. i posłowie). Słowo/Obraz Terytoria. (wyd. oryg. 1960).
- Bańko, M. (2009). *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowych*. WN PWN.
- Bosco, H. (2008). *Chłopiec i rzeka* (B. Grzegorzewska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1945).
- Cieślakowski, J. (1985). *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci* (wyd. 2). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2007). Muminki – na zawsze!. *Guliwer*, 3, 28–35.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2009). O ryzyku deptania cukru. Przekład komizmu w *Pippi Pończoszance*. *Ryms*, 6, 7–8.

- Dymel-Trzebiatowska, H. (2018). Wielowymiarowość postaci Tatusia Muminka. Perspektywa biograficzna. W: M. Sibińska, H. Dymel-Trzebiatowska (red.), *Dialogi o kulturze. Kultury dialogu* (s. 287–297). Wydawnictwo UG.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2019). *Filozoficzne i translatologiczne wędrówki po Dolinie Muminków*. Wydawnictwo UG.
- Foucault, M. (2005). Inne przestrzenie (A. Rejniak-Majewska, tłum.). *Teksty Drugie*, 6, 117–125. (wyd. oryg. 1984).
- Gaare, J., Sjaastad, Ø. (2002). *Pippi i Sokrates. Filozoficzne wędrówki po świecie Astrid Lindgren* (I. Zimnicka, tłum.). Jacek Santorski & Co.
- Gralewicz-Wolny, I. (2013). Ona i on w Dolinie Muminków. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (s. 47–64). Wydawnictwo UŚ.
- Gralewicz-Wolny, I. (2019a). „Gdzieś nieopodal płynie rzeka”. O czym szumią wierzby Kennetha Grahame’a. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 9–18). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2017).
- Gralewicz-Wolny, I. (2019b). Jajko czy kura? *Mikołajek* René Goscinnego i Jeana-Jacques’a Sempégo wobec dialogu pokoleń. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 143–154). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2016).
- Gralewicz-Wolny, I. (2019c). *Muminki – między wodą a ziemią*. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 105–115). Wydawnictwo UJ.
- Gralewicz-Wolny, I. (2019d). Park Mary Poppins. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 43–52). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2018).
- Gralewicz-Wolny, I. (2019e). „Tę książkę wymyślił pies”. *Ferdynand Wspaniały* Ludwika Jerzego Kerna jako lektura ekokrytyczna. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 131–141). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2015).
- Gralewicz-Wolny, I. (2019f). Włóczykij kosmograf. *Muminki* Tove Jansson w świetle projektu geopoetyckiego Kennetha White’a. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 117–130). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2016).
- Gralewicz-Wolny, I. (2019g). Wyobraźnia płata figle. *Karlsson z Dachy* Astrid Lindgren. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 95–103). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2017).
- Gralewicz-Wolny, I., Mytych-Forajter, B. (2013). *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury*. Wydawnictwo UŚ.
- Gralewicz-Wolny, I., Mytych-Forajter, B. (2019). *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)*. Wydawnictwo UJ.



- Jansson, T. (2016). *Córka rzeźbiarza* (T. Chłapowska, tłum.). Marginesy. (wyd. oryg. 1968).
- Kern, L. J. (1963). *Ferdynand Wspaniały*. Nasza Księgarnia.
- Kern, L. J. (1999). Co dzieje się w psie?. W: *Cztery łapy* (s. 12–13). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1957).
- Kundera, M. (2015). *Powolność* (M. Bieńczyk, tłum.). W.A.B. (wyd. oryg. 1995).
- Lindgren, A. (2017). *Czy znasz Pippi Pończoszkę?* (A. Węgleńska, tłum.). Zakamarki. (wyd. oryg. 1947).
- Mytych-Forajter, B. (2013). Uwolnić Pippi!. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (s. 11–24). Wydawnictwo UŚ.
- Mytych-Forajter, B. (2019a). Czym/kim jest pluszowy tygrys? Wolność dziecięcej wyobraźni na przykładzie serii komiksów Billa Wattersona *Calvin i Hobbes*. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 155–164). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2017).
- Mytych-Forajter, B. (2019b). *Doktor Dolittle i jego zwierzęta* – lektura ekokrytyczna. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 19–29). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2015).
- Mytych-Forajter, B. (2019c). Płeć Pippi. Poza zasadą sprzeczności. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 53–65). Wydawnictwo UJ.
- Mytych-Forajter, B. (2019d). Rude słońce. *Przygody Pippi* Astrid Lindgren i przestrzenna rewolucja. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 67–77). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2016).
- Mytych-Forajter, B. (2019e). Samotność Pippi. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 79–93). Wydawnictwo UJ.
- Mytych-Forajter, B. (2019f). Żar popiołów, czyli jak przejść przez lisią norę i przeżyć. *Pax* Sary Pennypacker. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 165–177). Wydawnictwo UJ.
- Mytych-Forajter, B. (2019g). Życie na wodzie. *Chłopiec i rzeka* Henriego Bosco. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (s. 31–41). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2017).
- Nikolajewa, M. (2000). *From mythic do linear: Time in children's literature*. Children's Literature Association; Scarecrow Press.
- Olech, J. (2003, 13 kwietnia). Mała Mi. *Tygodnik Powszechny*. Pobrane 20 października 2020 z: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/mala-mi-157707>.
- Oscar K. (2012). Dzieci nie rozumieją ironii (D. Rozmarynowska, tłum.). W: B. Sochańska, J. Czechowska (red.), *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci* (s. 105–119). Media Rodzina.
- Podsiadło, J. (2006). *Pippi, dziwne dziecko*. Hokus-Pokus.

- Ryrych, K. (2017). *Wyspa mojej siostry* (wyd. 2). Literatura.
- Strömstedt, M. (2000). *Astrid Lindgren. Opowieść o życiu i twórczości* (A. Węgleńska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1977).
- Sundmark, B. (2014). "A Serious Game": Mapping Moominland. *The Lion and the Unicorn*, 38(2), 162–181.
- Teodorowicz-Hellman, E. (2004). *Polsko-szwedzkie kontakty literackie. Studia o literaturze dla dzieci i młodzieży*. IBL PAN.
- Webster, J. (1912). *Daddy-Long-Legs*. Grosset & Dunlap.
- Westin, B. (2012). *Tove Jansson. Mama Muminków* (B. Ratajczak, tłum.). Marginesy. (wyd. oryg. 2007).



## Liryka pokwitania i uroki filmoznawczej pasji

Kostyra, K. (2019). *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*. Wydawnictwo UŚ.

### Abstrakt:

W artykule recenzyjnym omówiono książkę Karoliny Kostyry zatytułowaną *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu* (2019). Rozprawa dotyczy filmów *coming of age*. Autorka tekstu wskazuje na miejsce tej monografii w teorii gatunku, w tendencjach pojawiających się we współczesnej humanistyce, a także w dyskursie akademickim, którego alternatywną formułę określa za Laurą U. Marks jako krytykę haptyczną (ten termin zostaje użyty w opisie stylu Kostyry).

### Słowa kluczowe:

dorastanie, filmy o dorastaniu, ideologia, Karolina Kostyra, krytyka haptyczna, teoria gatunków filmowych

### The Poetry of Pubescence and the Charm of a Film Scholar's Passion

Kostyra, K. (2019). *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*. Wydawnictwo UŚ.

### Abstract:

The review article discusses Karolina Kostyra's book *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu* [Splendor in the Grass: Nature Images in Coming-of-Age Films] (2019). The author of the paper emphasises the place of the monograph in the contexts of the film genre theory, new humanities' tendencies,

\* Marta Stańczyk – dr, pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jej zainteresowania obejmują cielesne teorie filmu, przemiany kina współczesnego, wątki feministyczne w kulturze popularnej oraz ekranową obecność zwierząt. Kontakt: [marta.stanczyk@uj.edu.pl](mailto:marta.stanczyk@uj.edu.pl).

and the academic discourse. The alternative for the last issue is the so-called haptic criticism, term coined by Laura U. Marks and used by the article's author to describe Kostyra's style.

**Key words:**

coming of age, coming-of-age films, ideology, Karolina Kostyra, haptic criticism, film genre theory

**G**host World Daniela Clowesa (1997) i adaptacja tego komiksu w reżyserii Terry'ego Zwigoffa (2001) próbują uchwycić ten rozedrgany moment „pomiędzy” – gdy już nie jesteśmy dziećmi, nie chcemy być dorosłymi, gardzimy jednymi i drugimi, ale nie potrafimy zmieścić się we własnej skórze i społecznych oczekiwaniach. Oba dzieła pokazują dojrzewanie jako naukę kompromisów. Bohaterki, Enid i Rebecca (w filmie grane przez Thorę Birch i Scarlett Johansson), konfrontują się z kolejnymi pozornymi rytuałami przejścia, te ostatnie jednak nie cechują się sensualną i tożsamościową doniosłością. Okazuje się, że młodość to wiek rozczarowań, do którego nie ma nostalgicznego powrotu – nostalgia jest jedną z masek, sentymentalizującą wiek upokorzeń, niepewności i rozczarowań.

Piszę o *Ghost World* z kilku względów. Po pierwsze, tak komiks, jak i film pokazują dorastanie jako ciągle przymierzanie tożsamości w poszukiwaniu tej skrojonej na własną miarę. Po drugie, samoświadomość bohaterki przekłada się na autorefleksyjność wspomnianych tekstów, pokazujących klisze, z których „uszyty” zostaje schemat narracji o dorastaniu – *coming of age*. Po trzecie, *Ghost World* jest dla mnie przykładem dzieła o niedopasowaniu jako głównym doświadczeniu okresu dojrzewania – monografię gatunku, którą napisała Karolina Kostyra (2019), ja stworzyłabym nie wokół tęsknoty, a uczucia ulgi, stając obok tych wszystkich chłopców z nadwagą z filmów o dojrzewaniu, o których wspomina autorka, obok zakompleksionej Kayli (Elsie Fisher) z *Ósmej klasy* Bo Burnhama (2018) czy nieśmiałej Emily (Taylor Russell) z *Fal* Treya Edwarda Shultsa (2019).

Oczywiście selekcja filmów i wątków jest dobrą, a wręcz potrzebną praktyką w każdej monografii, zwłaszcza że – jak autorka słusznie wskazuje – na gruncie polskim nie powstała dotychczas żadna tego typu publikacja o kinie *coming of age*, a i za granicą Kostyra (2019, s. 7–8) odnajduje jedynie cztery rozprawy książkowe na ten temat, choć albo o zawężonej perspektywie, albo o encyklopedycznym charakterze. Wspominam jednak o możliwym innym ujęciu, ponieważ uświadamia ono zawężenie zakresu pola badawczego. *Wiosenna bujność traw* (która znalazła się w finale organizowanego przez Polskie

Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami konkursu na najlepszy filmoznawczy i medioznawczy debiut roku 2019) za cel stawia sobie scharakteryzowanie gatunku *coming of age* oraz uchwycenie fenomenu młodości – obie kategorie łączone są zaś z przyrodą. Badaczka kreśli tę problematykę we wprowadzeniu, w „części szkolnej” (s. 19), wskazując na stan badań, charakteryzując wstępnie gatunek, przedstawiając narzędzia metodologiczne i sposób selekcji. Część główna książki, podobnie jak (zwykle) dwumiesięczne wakacje, składa się z dwóch rozdziałów: *Szałasy* oraz *Letniska*. W pierwszym z nich Kostyra opisuje cztery filmy – *Stań przy mnie* Roba Reintera (1986), *Królowie lata* Jordana Vogta-Robertsza (2013), *Walkabout* Nicholasa Roega (1971) i *Płyną tratwy* Władysława Ślesickiego (1962); w drugim jest to pięć tytułów – *Zapamiętajmy to lato* Siergieja Sołowjowa (1975), *Wycieczka na wieś* Jeana Renoira (1946), *Dancing w kwaterze Hitlera* Jana Batorego (1972), *Zepsuty owoc* Kô Nakahiry (1956) i *Nad rzeką, której nie ma* Andrzeja Barańskiego (1991). Rozprawę wieńczy podsumowanie, zatytułowane tak samo jak cała monografia.

W części głównej autorka analizuje zatem dziewięć filmów: „Dziewięć to – jak pisze – liczba dobra jak każda inna, ale taki wybór pozwala ukazać filmy *coming of age* w ich szerszym zakresie, obejmując osiemdziesiąt lat historii kina i sześć kinematografii narodowych” (Kostyra, 2019, s. 17). Ta uwaga wskazuje już na dwie główne cechy, które czasami odsłaniają pewne słabości hermeneutyczne wywodu: selekcja materiału badawczego w niektórych partiach książki uderza arbitralnością, a esencjalizm i partykularność wchodzi z sobą w konflikt. Z jednej strony autorka traktuje bowiem film Reintera jako współczesną matrycę skonwencjonalizowanych narracji o dojrzewaniu, a w dalszej części książki dobiera nieoczywiste przykłady, zwłaszcza z kina polskiego, ale także interpretuje chociażby *Wycieczkę na wieś* Renoira jako film *coming of age*. Z drugiej zaś strony brak uporządkowanej refleksji na temat gatunku i jego reprezentantów uniemożliwia nakreślenie szerszej perspektywy wertykalnej i horyzontalnej. Wybrane egzemplifikacje kina *coming of age* wydają się przypadkowym i w znacznej mierze ahistorycznym zbiorem, zwłaszcza że poszczególne konteksty kulturowo-filmowe są pobieżnie nakreślone. W podrozdziale o *Stań przy mnie* nie zostało uwzględnione znaczenie kina lat 50. XX wieku, którą to dekadę idealizowała reaganomatografia<sup>47</sup> w latach 80. (Syska 2012),

<sup>1</sup> „Te [ideologiczne przemiany] nadeszły dopiero na początku lat 80., gdy w Białym Domu zasiadł znany z konserwatywnych poglądów zaciekle antykomunista i gospodarczy liberał, Ronald Reagan. Na charakterze jego poglądów zaważyła potrzeba powrotu do tradycyjnych wartości Środkowego Zachodu – z nobilitacją rodziny (zamiast komun hipisowskich), z kontrofensywą religii chrześcijańskiej (zamiast ruchów wyrosłych z New Age’u),

a choć inne konteksty związane z Ameryką są rozległe (mit ziemi i otwartej przestrzeni, amerykańscy romantycy itd.), to chociażby kontekst kina australijskiego jest bardzo powierzchownie ujęty i uzupełniony nieprzekonująco zaplikowanym wątkiem kina kontestacji i *flower power* (Kostyra, 2019, s. 61–63).

„Filmy szalasowe” z pierwszego rozdziału Kostyra umieszcza w kontekście scenariusza rytualnego, któremu patronują antropologiczne prace Arnolda van Gennepa (1909/2006) i Mircei Eliadego (1959/1997). Opisuje obrzędy inicjacyjne i przestrzenie liminalne, by zaprezentować proces dojrzewania jako moment transformacji, ucieleśniający mit *regressus ad uterum* – głoszący, że koniec i początek, śmierć i narodziny sąsiadują ze sobą nierozzerwalnie. Z kolei „filmy letniskowe”, analizowane w drugim rozdziale, to przede wszystkim *case studies* subiektywnego odczucia czasu, który – choć jest traktowany przez dojrzewających nastolatków jako wyjątkowy – stanowi doznanie zaskakująco uniwersalne, będące w relacji z czasem mitycznym. W obu przypadkach doświadczenie tak podróży, jak i temporalnego zawieszenia umiejscowione jest na tle przyrody, która często nabiera symbolicznych, a wręcz psychoanalitycznych znaczeń. Autorka w swym zamyśle, który przedstawia dojrzewanie jako okres niemal sakralny, jest niezwykle konsekwentna – niweluje mniej lub bardziej oczywiste wątki socjologiczne (jak chociażby temat millenialsów czy wcześniejszych generacji X i Y, ale także istotne publikacje z ostatnich lat; Blumenkrantz, 2016) czy kulturowe (jedynie wzmiankuje o tzw. *youth culture*). Jednocześnie na marginesie pozostawia kwestie filmowe, nie zagłębiając się w gatunkowe rozważania, przez co ostatecznie po lekturze książki trudno wyznaczyć granice poetyki *coming of age*.

Swoją refleksję Kostyra (2019) rozpoczyna od zauważenia filmoznawczego lekceważenia dla tego „młodzieżowego” gatunku i jego rzekomo modelowej grupy odbiorczej: „[...] niewiele znajdzie się na usprawiedliwienie »filmu dla młodzieży«, który, bezpardonowo komunikując przeznaczenie filmu konkretnej grupie widzów, zawłaszcza gusta młodego pokolenia oraz ogranicza docelową widownię do tej, która wiekowo odpowiada protagonistom filmowym” (s. 9). Nieprecyzyjnie pokazuje jednak relacje między filmami o dojrzewaniu a chociażby *high school movies*, przez co można się zastanawiać, czy w ogóle mamy do czynienia z gatunkiem filmowym, a nie chociażby schematem

---

z konfrontacyjną postawą wobec ZSRR (zamiast doktryny *Détente*), z rehabilitacją weteranów wojny w Wietnamie (zamiast czekającej ich w kraju pogardy i zapomnienia) oraz z restytucją kapitalistycznego liberalizmu (w miejsce podnoszonych w dobie dzieci-kwiatów żądań lewicy). W sposobie sprawowania władzy wzorem dla Reagana był Dwight Eisenhower, a dla dekady lat 80. odniesieniem stały się lata 50. XX wieku” (Syska, 2012, s. 16).

fabularnym. Da się przecież wskazać przykłady umieszczenia narracji o dojrzewaniu w konwencji horroru, jak w *Mięsie* Julii Ducournau (2016), czy superbohaterskiej, by wymienić serial Netflixa *To nie jest OK* (Entwistle, Hall, 2020). Podobnie w podrozdziale *Z historii filmowego lata* w bardzo powierzchowny sposób zostaje nakreślona historia – przyjmując nomenklaturę autorki – omawianego gatunku. Kostyra celnie wskazuje, że lata 50. są momentem wyłonienia się kategorii młodości, a niezwykle ciekawe jest dostrzeżenie synchronicznego pojawienia się koncepcji autora, która poskutkowała chociażby nowofalowymi arcydziełami o dojrzewających bohaterach. Jednak w tekście nie dochodzi do sprecyzowania kontekstów kulturowych i choć wspomniane zostają filmy ze Szwecji czy Francji, to kinematografia amerykańska pozostaje niewidzialną ramą odniesienia – przykładowo, opisując serferów z *beach party films*, można było z powodzeniem napisać o podobnych dziełach australijskich, których bynajmniej nie zaprzestano tworzyć wraz z rewolucją seksualną. Kolejne dekady ujęte zostały w dwóch silnie generalizujących zdaniach: „Początek lat siedemdziesiątych przynosi zatrzęsienie filmów *coming of age*. Tendencja zresztą nie słabnie i utrzymuje się w kinie najnowszym” (Kostyra, 2019, s. 83). Czytelnik nie poznaje przyczyn, diagnoz czy nawet tez; nie wie, czy to stała tendencja i czy różni się zależnie od kontekstu kulturowego.

Zdecydowanie lepiej wypada opis cech *coming of age movies*. Kostyra (2019) wskazuje na elementy fabularne wynikające z koncentracji na doświadczeniu protagonisty: inicjację, ale i demistyfikację, rytuały przejścia, nastroj nostalgii, jak również wynikającą z nich epizodyczną strukturę oraz quasi-impresjonistyczną estetykę, które mają na celu podążanie przede wszystkim za subiektywnymi przeżyciami, mniej zaś – za logiką przyczynowo-skutkową:

Opowieści o dorastaniu starają się osiągnąć nastoletniego stanu ducha, w którym wyczulona wrażliwość odpowiada na każde najmniejsze poruszenie świata zewnętrznego, wzbierając wciąż nowym doznaniem. W takich chwilach upijania się młodością ma się wrażenie, że cały świat należy do nas, a my już zawsze będziemy tacy szczęśliwi, odważni, zakochani. Właśnie na bolesnym przeżywaniu chwili obecnej i żalu za tym czasem „prawdziwego istnienia” bazuje kino, portretujące młodzież żyjącą pełnią życia (s. 12).

Ta pełnia życia, intensywność i poszukiwanie przygód mieniają się w wizji autorki wszystkimi kolorami i dźwiękami lata, *coming of age* wypełnia „kwitnącą zieloność” (s. 13), rezonująca z uczuciami bohatera (lub bohaterów w przypadku portretowania przez film grupy rówieśniczej) i wręcz prowokująca próby przyjaźni i pierwsze miłości. Autorka wskazuje wyjątki od tej reguły, podając

przykłady filmów, których akcja ma miejsce w innych porach roku, jednak to nie czas akcji zdaje się problemem – całościowy zamysł publikacji budzi wątpliwości, których książka nie rozstrzyga do końca.

Po pierwsze, będą to granice gatunkowe. Dlaczego inicjacje na szkolnych korytarzach, domówkach czy w skateparkach są wykluczone z tej refleksji? Momentami ma się wrażenie, że autorka dokonuje nadinterpretacji, gdy wpisuje, przykładowo, tory kolejowe w ramę psychizowanej natury i wykorzystuje symboliczne skojarzenia bohaterki ze zwierzętami. Po drugie, przez uznanie natury za ramę zaprezentowane w *Wiosennej bujności traw* ujęcie wydaje się konserwatywne. Autorka jest świadoma, że jej perspektywa jest bliska optyce romantycznej, w której duch czy dusza połączone były z siłami tajemniczej natury, jednak sama świadomość tego faktu nie sprawia, że obrana metodologia zakorzenia się w zainteresowaniach współczesnej humanistyki. Zdanie: „Przyrodę będziemy rozpatrywać od strony konkretnego i metafory, dosłowności i symbolu, a także estetycznej fasady i natury rzeczy” (Kostyra, 2019, s. 14) pokazuje nie tylko rozmiar kategorii przyrody, lecz także brak wyjścia w stronę nowych dyskursów, przede wszystkim posthumanistycznych i ekokrytycznych, w których brak rozróżnienia natury i przyrody; pisanie o „człowieczym” bohaterze (s. 13) czy metaforyzowanie nie-ludzkiego świata wydają się wątpliwą zasadą.

W publikacji przyroda cały czas jest traktowana jako wypadkowa wrażliwości postaci, a zatem funkcja człowieka. Przykładowo, opisując relacje człowieka z przyrodą w dokumencie *Płyną tratwy*, autorka polemizuje z opinią jednego z krytyków o harmonijnej współegzystencji – akcentuje, że praca drwali jest pokazem siły i bezduszości, jednak wpisuje to w archetypiczno-symboliczny kontekst mitów o dorosłości (Kostyra, 2019, s. 72), a przez to nie podważa antropocentrycznej perspektywy. Oczywiście trudno mieć o to pretensje do autorki, która wyraźnie obiera uniwersalizującą, opartą na mitach perspektywę (choć trzeba przyznać, że kluczowy w tym kontekście Roland Barthes, 1977/1999, cytowany jest tylko z etapu poststrukturalnego), co jednak z pewnością ogranicza potencjalną aplikowalność analiz i narzędzi zaprezentowanych w *Wiosennej bujności traw*. Kwestia narzędzi, a raczej ich nieprecyzyjnego określenia, również jest zresztą problematyczna – nie dotyczy to bowiem jedynie podstawowej kategorii filmów *coming of age*, ale też figury nostalgii czy melancholii, co jest szczególnie wyraźne w kontekście stosowania aparatu psychoanalitycznego i odwołań do prac Sigmunda Freuda. Silniejsza podbudowa teoretyczna wzmocniłaby z pewnością argumentację autorki. Tego zarzutu nie można odnieść do nawiązań do literatury pięknej. Kostyra z pasją przywołuje bowiem cytaty i literackie motywy, wspominając chociażby Arthura Rimbauda, Bolesława Prusa, Marka Twaina, Lorda Byrona i Stanisława



Czyżby. Te nawiązania niekoniecznie pełnią funkcję merytorycznego wzmocnienia, lecz zwiększają poetycki wymiar publikacji, w czym zresztą leży jej największa wartość.

Autorka, jak już pisałam, słusznie wskazuje lukę w filmoznawstwie, które niemal programowo nie interesuje się kinem *coming of age*:

Niedostatek literatury przedmiotu może być dla zainteresowanego tematem nieco frustrujący. Taka sytuacja ma też jednak swoje dobre strony, bo pozwala początkującemu badaczowi na pewną swobodę, pobudza inwencję i zachęca do zabawy z przedmiotem. Jeśli czytelnik natrafi w dalszej części tekstu na nieco zuchwałe czy autorytatywne stwierdzenia, to należy je zrzucić na karb wolności, jaką przyznaje piszącemu filmoznawstwo niezainteresowane gatunkiem. Kiedy droga jest pusta, można przecież śmiało iść środkiem jezdni (Kostyra, 2019, s. 9).

Powyższy cytat wskazuje jednak dobitnie, że Kostyra wprowadza do polskiego dyskursu na temat filmu coś więcej niż tylko treści merytoryczne – *Wiosenna bujność traw* to dla mnie przykład postulowanej przez Laurę U. Marks (2002) krytyki haptycznej, która szuka środków ekspresji do oddania doświadczenia cielesnego, jakim jest odbiór filmu. Czasami styl autorki ją ponosi – nadużywa ona zdrobnień i kolokwializmów, które wprowadzać mogą w konfuzję, sugerując ironiczne podejście („sympatyczne słoneczko” czy natura jako „obrazek w tle” – Kostyra, 2019, s. 13; „sympatyczne zwierzątka” – s. 110; bohaterka „sypia z posiwiiałym typem z zagranicy” – s. 120), gubi precyzję opisu (w podrozdziale o *Stań przy mnie* zamiast oczywistego słowa „retrospekcja” autorka korzysta z niedookreślonej figury „konstrukcji w głąb” – s. 28, co jest po części wynikiem hermeneutycznej pułapki i pozostania w obranym wcześniej kluczu dotyczącym transformacyjnej podróży bohatera; z kolei analizując osobowość protagonisty *Zepsutego owocu*, podaje w przypisie Ruth Benedict, 1946/1999, jednak w tekście głównym tworzy wątpliwe nawiązanie do bajki o trzech świnkach – Kostyra, 2019, s. 131), a także nie zawsze pogłębia własne diagnozy (jak w przypadku *Krółów życia*, gdzie wskazuje przykładowe inspiracje, ale nie wyciąga z nich wniosków, pisząc: „Vogt-Roberts tworzy teledysk z młodzieńczych nastrojów cudownego życia, w którym upijanie się powietrzem odbywa się za namową natury” – s. 44). Usterki te uchylają się jednak przed dużą wrażliwością językową oraz pomysłowością literacką autorki, zresztą dwukrotnie wyróżnionej w Konkursie im. Krzysztofa Mętraka dla krytyków i krytyczek filmowych. Chciałabym podać kilka przykładowych fragmentów:

[O *Zapamiętajmy to lato*:] Intensywna zieleń i odcienie perłowe filmowane w miękkim świetle, to kolory lata ze wspomnień. Słońce nie razi już nieprzyjemnie

swym silnym blaskiem, powleczone jest czułością spojrzenia z oddali, ciągle jednak przez wybijającą się zieloność ucieka bladej niepamięci (s. 88).

[O *Wycieczce na wieś*:] Dorastająca córka sklepikarza jest jak sama natura w mieszczańskich wyobrażeniach – słodka, swobodna, rozczulająca. I na odwrót, wspaniałość letniego dnia, dorodność przyrody wyobrażają w reifikacji dziewczęce pokwitanie. A wszystko niezwykle wyraziście zatapia się w tej jednej gorącej niedzieli 1860 roku (s. 100).

Dla większości bohaterów lekcja wakacyjnej miłości wiązała się z żalem, upokorzeniem i agresją, choć przyznać trzeba, że wszystkie te przykrości równoważone były jednocześnie upojnym sensualizmem płynącym z filmowych obrazów zakwitłej natury. Jeśli się zatracić, to tylko w tak wysokich trawach albo chłodnym potoku, jeśli za czymś tęsknić, to niech to marzenie ma przynajmniej piękną oprawę graficzną [...]. W tym cudzie rozgorączkowanej natury serce boli piekielnie (s. 151).

Te przykłady pokazują poetycką zmysłowość stylu Kostyry – autorka zaciera granice naukowego dystansu, wychodząc z całą otwartością w stronę młodości, której istotę stara się oddać w jej emocjonalnym poruszeniu. Zanurza się z lubością w intensywnych przeżyciach i czyni gest emocjonalnego przekroczenia, tak rzadkiego, paradoksalnie, szczególnie wśród młodych badaczy i badaczek. Pisze o filmach, które nie tylko opowiadają o głębokich doświadczeniach okresu dojrzewania, lecz także budzą zaangażowanie.

Początkowe wyznanie, że autorka obejrzała kilkaset dzieł *coming of age*, nie brzmi jak buta czy czcze przechwałki, lecz świadectwo miłości do tych filmów i do ich bohaterów. Tak jak oni swe „pierwsze razy” przeżywali bez dystansu i ironii, tak też o nich udaje się Kostyrze (2019) napisać w *Wiosennej bujności traw*. Intensywny sensualizm (który niekoniecznie współgra dobrze z tradycyjną psychoanalizą czy strukturalistycznym ujęciem mitu) i próbę oddania odczuwanej cieleśnie wzniosłości widać także w doborze kadrach ilustrujących rozważania, zwłaszcza w ujęciach z *Zakazanego owocu*, które wyselekcjonowane zostały z uwagi na doznania taktylne, jakie przedstawiają (a może i wywołują, odnosząc się do zmysłowej pamięci; s. 126). Przyjęcie takiego stylu w pracy badawczej wiąże się z odsłonięciem własnej wrażliwości, a i jest trudne do wyważenia. Autorka podołała jednak temu zadaniu, wzbogacając analizy filmów o dojrzwaniu o warstwę emocjonalną:

[...] kino *coming of age* z jednej strony obraca się wokół nastroju tęsknoty, żalu, nostalgii, które przyświecają pożegnaniu dzieciństwa i młodości, z drugiej zaś

korzysta z radosnego oczekiwania, jakie młody bohater łączy ze swoją wymarzoną przyszłością. Rezygnacja i nadzieja nie są w tym przypadku przeciwstawnymi afektami, lecz raczej emocją o niejednorodnym zabarwieniu, słodko-gorzkiem wspomnieniem czy samą młodością, w której mieści się tyleż rozpacz, co afirmacji życia (s. 11).

Drobny zarzut w tym kontekście można odnieść do użycia *pluralis modestiae*, czyli wynikającego czy to z obiektywizacji, czy skromności zastosowania liczby mnogiej, zgodnego zresztą z manierą akademicką, nakazującą ukrywać się badaczowi czy badaczce. Gdy (inter)subiektywizm staje się deklaracją książki, „ja” autorskie powinno odważnie podpisywać świadectwo własnych doświadczeń.

Taka perspektywa niweluje większość z wcześniejszych uwag, jako że kwestie precyzji można usprawiedliwić propozycją alternatywnego ujęcia, które – w czym leży jego duża wartość – jest w stanie zachęcić do lektury nie tylko badaczy, lecz także miłośników narracji *coming of age*. Na stronach *Wiosennej bujności traw* odzwierciedlone zostają zmysłowość opisu i kinofilską pasję. Jest jednak zarzut, do którego chciałabym wrócić: konserwatyzm. Nie mam tym razem na myśli korzystania z (do pewnego stopnia) przestarzałych narzędzi badawczych, lecz sposób ujęcia analizowanych filmów, szczególnie w kontekście „ja” autorskiego, które jest „ja” sfeminizowanym. Kostyra (2019) wielokrotnie przyznaje, że filmy o dojrzewaniu to „raj chłopactwa” (s. 149), ponieważ dziewczęce inicjacje to przygody skrojone pod przydomowe ogródki i zorganizowane pikniki:

Powieść inicjacyjna czy film *coming of age* jawią się w tym przypadku jako lustro odbijające stan rzeczy zawarty w badaniach antropologicznych. Wszak w większej części świata kobiece *rite of passage* opatrzone są rangą mniej istotną od męskich inicjacji [...]. Kultura popularna przechwytuje te tendencje, skazując młode bohaterki na dojrzewanie jakby mimochodem, gdzieś nieopodal domu, bez sztafażu przyrody nieokiełznanej. Popkultura hołduje tym samym patriarchalnemu podziałowi, w myśl którego miejsce kobiet jest przypisane do przestrzeni domowych, podczas gdy męczyzna – myśliwy, wojownik, rycerz, kupiec, podróżnik, eksplorator – nabywa doświadczenie, zdobywa „męskość” na zewnątrz, w świecie pełnym przygód i niebezpieczeństw (s. 48).

Badaczka jednak nie wyciąga z tej tezy dalszych wniosków. Opisuje mit dominującej ideologii, jednak akceptuje go i nie poddaje dekonstrukcji, podążając za męską nostalgią. Dziewczętom w książce poświęcone są dwa studia przypadku: *Walkabout* oraz *Wycieczka na wieś*; grupy chłopięce są zastanawiająco zuniifikowane, ewentualnie poddane typizacji – jak w przypadku *Stań przy mnie*,

gdzie zaznaczona zostaje obecność klasowych podziałów (klasistowsko zresztą akcentowanych w wywodzie: „Chris – najbardziej dojrzały z całej paczki – pochodzi ze zdegenerowanego lumpenproletariatu”; s. 30), nie ma w nich miejsca na zróżnicowanie etniczne czy seksualne, co kłóci się z najgłośniejszymi produkcjami inicjacyjnymi ostatnich lat, jak chociażby queerowymi czy nawet interseksjonistycznymi filmami *Życie Adeli – rozdział 1 i 2* (Kechiche, 2013), *Moonlight* (Jenkins, 2016) czy *Twój Simon* (Berlanti, 2018); więcej pisze o tym Magdalena Urbańska (2018).

Z *Wiosennej bujności traw* wyłania się tymczasem wizja niczym z sitcomu *Przyjaciele* (Crane, Kauffman, 1994–2004), który nie wytrzymał próby czasu, zderzając się ze współczesną świadomością i wrażliwością. Dobrym przykładem jest przywołany *Walkabout*. Autorka książki pisze o dziewczynskim doświadczeniu natury ogólnikowo, bez exemplów – bohaterka filmu Roega (w tej roli Jenny Agutter) przekonuje się o słabości swojej wiedzy i przekonań o świecie w konfrontacji z przyrodą (co porównane zostaje zresztą w nie do końca zrozumiałym sposobie do rytuałów tubylczych, sugerując utożsamienie przyrody z Aborygenami – jako Innymi w Australii), za to jej brat (Luc Roeg) jest interpretowany jako romantyczne dziecko, które nie zatraciło jeszcze intuicji (Kostyra, 2019, s. 53). Z jednej strony badaczka momentami niezwykle celnie wskazuje zachodnie klisze, np. pisząc: „Jedynie intuicyjnie można domyślać się siatki percepcyjnej, w jaką Aborygen wpisuje napotkanych towarzyszy swojego *walkabout*. Sami arbitralnie wpisujemy go, prowadzeni konwencją, w rolę męskiego obrońcy rodziny, który odpowiada za bezpieczeństwo, zdobycie pokarmu i przekazanie odpowiednich wzorców synowi” (s. 57). Z drugiej zaś strony – nie dostrzega, że jej aparat psychoanalityczny sam je wzmacnia, przykładowo wtedy, gdy usilnie posługuje się figurą ojca, którą to rolę przejmuje po zmarłym rodzicu (John Meillon) najpierw Aborygen (David Gulpilil), a potem mąż bohaterki (John Illingsworth; s. 64). Dyskurs prowadzony przez autorkę wzmacnia tym samym seksistowską optykę w niektórych z opisywanych filmów. Podobnie dzieje się w podrozdziałach poświęconych *Dancingowi w kwaterze Hitlera* oraz *Zepsutemu owocowi*, które pokazują doświadczenia męskiego protagonisty w relacji z uwodzicielską partnerką. Opisy bohaterek kobiecych nie wydostają się poza seksistowski dualizm i esencjonalistyczne stereotypy: „To kobieta jest tą, która wkłada rękę w mrowisko, pozwala obleźć się robakom, nie fałszuje życia, to znaczy: nie wstydy się pożądanego seksualnego, ciekawi ją śmierć. Kobieta pod tym względem jest powiernicą tajemnicy życia i śmierci, jest samą naturą” (s. 115). W tę samą stronę podąża gęsta interpretacja symboliczna związana z kobiecością, światłem i wodą. Autorka korzysta z archetypów bez zwrócenia uwagi na ich patriarchalny charakter, a przez to wręcz go

konstytuuje. W zakończeniu książki pada zdanie, że *coming of age*, jak każdy gatunek filmowy, ma mityczny wymiar: „Jednym z aspektów pielęgnacji mitu, za jakie odpowiedzialne są historie o dojrzewaniu, będzie więc gloryfikacja młodości, kokietowanie przyszlęch inicjantów niezwykłością stanu przejściowego, tak by ci bez żalu wyrzekli się dzieciństwa” (s. 153). Autorka dostrzega wyraźnie ten konserwatyzm, więc szkoda, że nie wykorzystuje tego w bardziej krytyczny sposób.

Na początku wywodu Kostyra (2019, s. 7–9) wspomina o podrzędnym miejscu kina *coming of age* w oczach krytyków i filmoznawców, a często także filmowców, którzy decydują się swoje dotychczasowe doświadczenia wysublimować w debiucie, by następnie poświęcić się „dojrzałszym” tematom. W innym miejscu (s. 16) pisze o tym, że „pierwsze razy” protagonistów opisywanych przez nią dzieł są zarazem „ostatnimi razami”, momentem inicjacji i pożegnania. Mimo paru zastrzeżeń liczę na to, że naukowy subiektywizm i skupienie na emocjach oraz doznaniach nie są jedynie wynikiem młodego wieku „oszołomionej zieleni” badaczki.

## Bibliografia

- Barański, A. (reż.). (1991). *Nad rzeką, której nie ma* [film]. Telewizja Polska, Studio Filmowe Oko.
- Barthes, R. (1999). *Fragmenty dyskursu miłosnego* (M. Bieńczyk, tłum.). Wydawnictwo KR.
- Batory, J. (reż.). (1972). *Dancing w kwaterze Hitlera* [film]. Zespół Filmowy Syrena.
- Benedict, R. (1999). *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej* (E. Klekot, tłum.). PIW. (wyd. oryg. 1946).
- Berlanti, G. (reż.). (2018). *Love, Simon* [Twój Simon] [film]. 20<sup>th</sup> Century Fox.
- Blumenkrantz, D. G. (2016). *Coming of age the rite way: Youth and community development through rites of passage*. Oxford University Press.
- Burnham, B. (reż.). (2018). *Eighth grade* [Ósma klasa] [film]. A24.
- Clowes, D. (1997). *Ghost world*. Fantagraphics.
- Crane, D., Kauffman, M. (prod. wyk.). (1994–2004). *Friends* [Przyjaciele] [serial telewizyjny]. NBC.
- Ducournau, J. (reż.). (2016). *Grave* [Mięso] [film]. Wild Bunch.
- Eliade, M. (1997). *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne* (K. Kocjan, tłum.). Znak. (wyd. oryg. 1959).
- Entwistle, J., Hall, C. (prod. wyk.). (2020). *I am not okay with this* [To nie jest OK] [serial telewizyjny]. Netflix.

- Jenkins, B. (reż.). (2016). *Moonlight* [film]. A24.
- Kechiche, A. (reż.). (2013). *La vie d'Adèle : Chapitres 1 et 2* [Życie Adeli – rozdział 1 i 2] [film]. Wild Bunch.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. University of Minnesota Press.
- Nakahira, K. (reż.). (1956). *Kurutta kajitsu* [Zepsuty owoc] [film]. Nikkatsu.
- Reiner, R. (reż.). (1986). *Stand by me* [Stań przy mnie] [film]. Columbia Pictures.
- Renoir, J. (reż.). (1946). *Partie de campagne* [Wycieczka na wieś] [film]. Panthéon Production.
- Roeg, N. (reż.). (1971). *Walkabout* [film]. 20<sup>th</sup> Century Fox.
- Shults, T. E. (reż.). (2019). *Waves* [Fale] [film]. A24.
- Sołowjow, S. (reż.). (1975). *Sto dnej posle detstva* [Zapamiętajmy to lato] [film]. Mosfilm.
- Syska, R. (2012). Reaganomatoretro, czyli czekając na herosa. *Ekrany*, 5(9), 15–19.
- Ślesicki, W. (reż.). (1962). *Płyną tratwy* [film]. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych.
- Urbańska, M. (2018). Coming (out)-of-age. Wątki LGBT w amerykańskim kinie inicjacyjnym. *Fragile*, 4(42), 98–102.
- van Gennep, A. (2006). *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii* (B. Biały, tłum.). PIW. (wyd. oryg. 1909).
- Vogt-Roberts, J. (reż.). (2013). *The kings of summer* [Królowie lata] [film]. CBS Films.
- Zwigoff, T. (reż.). (2001). *Ghost world* [film]. United Artists.





## The Evantropian Project: Revitalising Critical Approaches to Young Adult Literature

Bugajska, A. (2019). *Engineering youth: The evantropian project in young adult dystopias*. Ignatianum University Press.

### Abstract:

Anna Bugajska's recent book *Engineering Youth: The Evantropian Project in Young Adult Dystopias* (2019) is an important and thought-provoking inquiry into the field of young adult literary criticism. While for the average reader, young adult narratives may be associated with juvenile tales created with an intent to provide escapist entertainment, a true connoisseur of youth literature is well aware of an immense didactic potential of this genre. Bugajska certainly belongs to the latter category as she diligently engages with young adult dystopias to highlight the immense critical power of these texts. In the following review article, the author of the paper is going to offer a brief commentary on the critical perspective that Bugajska employs to explore the notion of evantropia. The first section of this review discusses Bugajska's volume as a part of utopian intellectual tradition, the second section postulates that ideas presented in *Engineering Youth* enrich literary criticism in the field of speculative fiction and children's and young adult literature, the third section briefly discusses the layout of the volume and the content of each chapter, the fourth section presents an overview of selected core ideas that Bugajska presents in her work and in the last section the author of the paper offers his final thoughts on *Engineering Youth*.

### Key words:

Anna Bugajska, young adult literature, dystopia, evantropia, science fiction, transhumanism

\* Robert Gadowski – MA, prepares his doctoral dissertation at the Faculty of Letters at the University of Wrocław (Poland). In his doctoral thesis, he explores the notion of liberal democratic freedom in contemporary young adult dystopian literature. Currently Robert Gadowski works at the WSB University in Wrocław. Contact: [robert.gadowski@gmail.com](mailto:robert.gadowski@gmail.com).

## Projekt evantropijny. Rewitalizacja krytycznego podejścia do literatury młodych dorosłych

Bugajska, A. (2019). *Engineering youth: The evantropian project in young adult dystopias*. Ignatianum University Press.

### Abstrakt:

Najnowsza książka Anny Bugajskiej *Engineering Youth: The Evantropian Project in Young Adult Dystopias* (2019) jest pozycją, która wzbogaca badania z zakresu teorii literatury szczególnie w odniesieniu do literatury młodzieżowej. Dla przeciętnego czytelnika ten gatunek literacki może się wydawać jedynie rozrywką dającą ujście młodzieńczemu eskapizmowi, jednakże prawdziwy koneser tego typu literatury zauważy również jej niezmiernie wysoki potencjał dydaktyczny. Bugajska z całą pewnością należy do kategorii tych badaczy, którzy nie patrzą pobieżnie na literaturę młodzieżową. W książce z dużą dozą uwagi bada krytyczny charakter tekstów dystopijnych dla młodego czytelnika. W niniejszym artykule recenzyjnym autor zamierza przedstawić krótki komentarz na temat perspektywy badawczej przyjętej przez Bugajską, a opierającej się na koncepcji evantropi. Pierwsza część recenzji przedstawia książkę Bugajskiej w świetle bogatej tradycji myśli utopijnej, druga część zawiera tezę, iż teorie zaprezentowane w *Engineering Youth* znacząco wzbogacają badania nad literaturą spekulatywną, ze szczególnym uwzględnieniem literatury dziecięcej i młodzieżowej. W trzeciej części artykułu autor omawia plan książki oraz zawartość każdego z rozdziałów. Ostatnia, czwarta część została poświęcona kluczowym zagadnieniom zaprezentowanym w książce oraz podsumowaniu przemyśleń autora na temat dzieła Bugajskiej.

### Słowa kluczowe:

Anna Bugajska, literatura młodzieżowa, dystopia, evantropia, science fiction, transhumanizm

## Introduction

In her thought-provoking book *Engineering Youth: The Evantropian Project in Young Adult Dystopias*, Anna Bugajska (2019) seems to indicate that current young adult dystopian fiction is often written with an intent to persuade young readers into appreciating, and perhaps even accepting a world radically transformed by biotechnology<sup>1</sup> and biopolitics.<sup>2</sup> In such a world humanity

<sup>1</sup> Biotechnology is understood here as referring to technologies that promise to enhance human bodily and/or cognitive capabilities. An example of biotechnology in use would be genetic manipulation or implementation of technological devices into the human body.

<sup>2</sup> Biopolitics is understood here in a broad sense, that is as political administration of human bodies. French philosopher Michael Foucault was among the pioneers of this field of study.

stands at the crossroads, with one road leading to a utopian dreamland of endless possibilities, while the other taking a drastic dystopian turn. It appears that for Bugajska, the dystopian route is much more feasible as she moves to explore the nature of the literary project of evantropia.

The author's efforts to establish features of evantropian literary representations are the main focus of the volume. Bugajska (2019) explains that the evantropian project is aimed "to build a utopia in the human body with a range of available biotechnologies, and encompassing the holistically perceived human i.e., the physical, cognitive, emotional, and moral spheres" (p. 91). With this definition in mind, Bugajska manages to present powerful insights into the nature of social and technological changes that are looming over the horizon and may one day establish evantropian scenarios as a tangible, everyday reality for us all.<sup>3</sup>

### A Few Comments on the Structure and Coherence of the Book

It must be said that Bugajska meets the demands of an interdisciplinary approach that an investigation of modern dystopian fiction requires. She is able to skillfully navigate through the conundrum of literary theories, political ideas, social ideologies, and techno-scientific novelties that all converge on the pages of contemporary young adult dystopian literature. Given the complexity of such an undertaking, it is no wonder that *Engineering Youth* is definitely impressive in its scope.

The clarity of the arguments and the effortless way Bugajska delivers them throughout the book need to be highly praised as well. The structure is clear and intuitive, a feature that promotes a worthwhile read. Importantly, all chapters work in unison to paint a distinct picture of what the evantropian project is, but a reader that is going to dedicate his or her time to concentrate only on one of the chapters will find that they can function well as a standalone piece.

*Engineering Youth* is divided into three lucidly delineated chapters. The first chapter is devoted to the exploration of the idea of evantropia. Bugajska indicates that the evantropian project is far from being a new phenomenon. In fact, evantropia has its roots in age-old intellectual strivings to achieve

---

<sup>3</sup> For a compelling academic investigation of the ways the use of biotechnology will influence humanity, please see *Visions: How Science Will Revolutionize the 21<sup>st</sup> Century* by Michio Kaku (1997).

bodily perfection, reaching as far back as the Renaissance and the Age of Reason. Bugajska's take on evantropia was discussed with Lucas Misseri whose research predates Bugajska's own explorations. This collaboration was extremely fruitful when it comes to refining the definition of evantropia used in *Engineering Youth*. Bugajska (2019) notes that her extensive correspondence with Misseri:

[...] led us to the realization that the spheres of physical enhancement, medical humanities, and social policies are intertwined in this new vision of utopia to the extent that they are inseparable. Therefore, instead of splitting the idea and creating new terms for the separate facets of what appears to be the same problem, for the purposes of the present volume I adopted the term "evantropian project" (p. 36).

To stress the importance of evantropia, Bugajska juxtaposes it with the philosophy of transhumanism that also cherishes the exaltation of bodily transformations. The connections she makes are seamless and the line of argument is convincing enough to provoke a question why evantropia has been largely unexplored until recently. Another key element that Bugajska introduced in the first chapter is the notion of biovaluability which is meant to refer to use value of given biotechnologies. Biovaluability can be positive or negative depending on the specifics of evantropian literary representations of various biotechnologies.

The second chapter discusses evantropia's literary representations and aims to establish main features of the evantropian genre. This chapter provides a framework of reference for literary scholars who wish to consult their ideas with Bugajska's arguments on evantropia. Indeed, Bugajska demonstrates that evantropia must be treated seriously as a large literary project that emerges as a promising field of inquiry for scholars of dystopian fiction.

The third chapter is an analysis of major types of human enhancements as evidenced in the evantropian fiction today. Bugajska distinguishes physical, cognitive, emotional, and moral enhancements and provides insights into the way these are portrayed in youth fiction. According to Bugajska, some of them are very prospective when it comes to capturing the attention of potential consumers, while others have little appeal for the future biotechnological market. Bugajska's argument is that the value of various enhancements and body modifications will be ultimately determined by the attitudes and approaches that the evantropian fiction presents.

In the concluding chapter, Bugajska brings all the threads of the evantropian argument together and poignantly restates her vision. Notably, Bugajska

does not shy away from complementing her conclusion with relatively strong claims concerning human enhancements and the role they perform in engineering the minds of young readers. Such a stance is deeply appreciated given the ongoing controversies surrounding the use of these technologies.

## Evantropia, Utopia, and Dystopia

To fully appreciate the scope and depth of Bugajska's book, it is important to note that the notion of evantropia championed in *Engineering Youth* is a part of a long and rich history of utopian thought and its many renditions throughout the ages. However, utopia needs not to be relegated merely to the realm of literature. In fact, as history clearly shows, to deal with utopia is to step into a rich intellectual tradition that until this day has its numerous vestiges in politics, philosophy, and art.<sup>4</sup> Indeed, utopian thinking is perhaps one of the most powerful and most pertinent features of human imagination. In particular, utopia envisioned as an ideal society has been an extremely potent concept in history, going as far back as the ancient Greece and the philosophy of Plato. The Greek philosopher was among the first to imagine a perfect society in his vision of an excellently organised city where human beings live peaceful, prosperous, and orderly lives. This Platonic ideal has been imprinted on political and philosophical discourse in the following ages, profoundly influencing such works as *The City of God* by St. Augustine (426 C.E./2009), *Utopia* by Thomas More (1516/1997), or *The Social Contract* by Jean-Jacques Rousseau (1762/1998). It can be argued that the two cornerstones of modern political ideologies of capitalism and communism came out of Adam Smith's and Karl Marx's utopian fascinations.<sup>5</sup>

With the advent of the 20<sup>th</sup> century, utopian imagination was subject to a profound shift due to the traumas of failed utopian projects of the Bolshevik Revolution, Fascism and National Socialism, and later Soviet Communism. The accomplishments of these efforts were horror and misery. The dramatic fiasco of political attempts to establish utopian societies enacted through ubiquitous

---

<sup>4</sup> For the sake of brevity, this review will not go into a detailed description of these.

<sup>5</sup> A strong presence of utopian impulses in the works of Smith is addressed in *The Adam Smith Problem: Reconciling Human Nature and Society in 'The Theory of Moral Sentiments' and 'Wealth of Nations'* by Doğan Göçmen (2007), while the Marxist utopia has been a subject to numerous studies. One of the newest ones is *The Perfect Society: Marx's Communist Revolution* by A. V. Miles (2019).

propaganda and state-sanctioned terror fully disclosed the horrifying possibility that technological means can be easily abused by the corrupt elites. The inconvenient truth that could be distilled from history is that to establish utopia in the real world one has to do it with complete disregard for moral and social repercussions. This dramatic realisation has found its expression in dystopian literature of the 20<sup>th</sup> century with the seminal examples of *Brave New World* by Aldous Huxley (1932) and *Nineteen Eighty-Four* by George Orwell (1949). These classic dystopian novels display examples of future societies engineered through the abuse of innovative technologies that foster political coercion. Since the times of Huxley and Orwell, the influence of dystopian writings has been steadily growing, with its most popular renderings found today in the field of youth fiction.

Bugajska's main area of interest lies in the field of dystopia which she investigates with utmost vigor. She pays heed to the dire dystopian warnings, yet at the same time manages to imbue the discourse on dystopian writing with a fresh take on evantropia. Bugajska underscores the fact that evantropia has its distinct voice expressed through its unwavering focus on the significance of bodily transformation. It is important to note that while the questions of the manipulation of the body have always been a part of utopian and dystopian tradition, evantropian ideas discussed by Bugajska seem to correspond better to the contemporary outlook on the body as canvas, an idea that is often seen as the ultimate way to express one's freedom. In short, *Engineering Youth* manages to capture the zeitgeist of dystopian writing of the turn of the 21<sup>st</sup> century.

In my view, Bugajska acknowledges the fact that the main focus of contemporary dystopias revolves around the question on the nature of freedom and how the usage of novel technologies can either make or break freedom of an individual. The idea of individual freedom, or rather morphological freedom<sup>6</sup> to manipulate one's own body, is contrasted with the collectivist impulse to treat the body of the citizens as a subject to the policies of the state. It seems that *Engineering Youth* posits an interesting inquiry into the viability of utopian collectivism in the times of a nascent of unabashed individualism that is facilitated by new technological inventions.

---

<sup>6</sup> Morphological freedom refers an idea that it is a basic human right to modify one's own body according to one's wishes. A violation of this freedom would be a forceful manipulation of a person's body, for example a mutilation.



## Evantropia and Science Fiction

Bugajska's book is also a scholarly work that deals with the nature of speculative fiction as a literary platform that provides space for thought experiments on technologically mediated realities and the limits of scientific progress. In my view, *Engineering Youth* is, therefore, a valuable addition to the literary criticism in the area of speculative fiction, and in particular, to young adult science fiction scholarship. This should come as no surprise since dystopias typically nestle themselves in the convention of science fiction, an extremely popular genre on its own that has the literary means to extrapolate on the future use of techno-science and its social and cultural impact. Given this context, it seems that Isaac Asimov's (1975) astute remark that "[s]cience fiction writers foresee the inevitable, and although problems and catastrophes may be inevitable, solutions are not" can be applied to contemporary dystopian writers as well. Indeed, dystopian authors take special interest in gradual transformation of modern cultural fabric by technological and political means. It is apparent that Bugajska (2019) is well aware of this fact when she states: "The re-cognition of the symbiotic relationship between science and literature would be necessary to accept before delving into the evantropian dimension of the studied texts" (p. 94). This powerful coupling of literature and science proved to be extremely successful in recent times when the literary market has been overflowed with dystopian writings that haunt the popular imagination with an alarmist tone about the grim future that awaits humanity.

In relation to Bugajska's research, it must be noted that speculative literature for young readers has been gaining much recognition in recent years as evidenced by a number of literary scholars that locate their interest in the careful investigation of young adult dystopian genre. Thus, Bugajska's *Engineering Youth* should be seen as a beneficiary of such influential examinations of the topic as *Representations of Technology in Science Fiction for Young People* by Noga Applebaum (2009), *Technology and Identity in Young Adult Fiction: The Posthuman Subject* by Victoria Flanagan (2014), and *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg* by Zoe Jaques (2015), just to name a few. Nevertheless, despite their immense academic craftsmanship, the above-mentioned volumes (and similar installments in children's and young adult literary criticism) still have their limitations. For instance, a typical manner of investigating transhuman philosophy in literature for young readers relies on probing particular philosophical notions postulated by transhumanism, for example the question concerning human identity in relation

to gradual cyborgisation<sup>7</sup> of the human body. Yet such a perspective could be further enriched with an in-depth analysis of specific technologies that make this transhuman reality possible.<sup>8</sup> It may be argued that Bugajska's *Engineering Youth* promises to deliver a new critical outlook that fills the niche in literary criticism. Bugajska does this by providing an overview of technologies that are presented in young adult dystopian fiction and highlighting the importance of a practical evaluation of the potential application and impact these technologies can have. In other words, Bugajska manages to show that evantropian literary visions can have a practical dimension, thereby eclipsing abstract academic debate and showing that evantropia is grounded in our immediate experience of technology.

## Commentary on Selected Key Ideas

### *Evantropian Project*

The evantropian project is the main focus of the book. I have already mentioned that evantropia is treated by Bugajska as a literary endeavor that focuses on the representation of bodily perfection. When it comes to the evidence Bugajska submits, I believe that the way she connects theoretical framework with the analytical part of her work makes for a powerful cumulative argument that evantropia possesses an explanatory power and scope very useful for the analysis of dystopias writings. Still, in my opinion, the best thing about Bugajska's approach to evantropia is that she deliberately avoids the trappings of dogmatism regarding the issue of the definition of evantropia. To her credit, Bugajska never actually assumes the role of an authority whose position on evantropia should not be contested. To illustrate this attitude, Bugajska states in the conclusion that she declined to point to any text as exemplary of evantropian fiction. She explains this approach in the following manner:

---

<sup>7</sup> Cyborgisation is taken to mean an enhancement of the body with technological devices. These devices need not to be inserted into the body, but can assume a role of an extension of the body functions. For example, it can be argued that contemporary overreliance on IT technologies is a sign of cyborgisation, since human beings cannot properly function in many areas of life without an immediate access to a computer or a cell phone.

<sup>8</sup> Trans- and posthumanist fascination with the plasticity of identity sometimes tilts the balance between the exploration of the concept of identity and the analysis of the nature of biotechnologies in favor of the former, whereas the latter is consigned to the background of the research.

It would not be easy to defend the stance that in the juvenile – or, for that matter – adult literary output we can arrive at a paradigmatic evantropia. Rather, the evantropian spirit will be more or less pronounced, sometimes present in an overwhelming, sometimes in a nuanced way (Bugajska, 2019, p. 235).

Thus, Bugajska's desire to escape the rigid definition for evantropia can be seen as a celebration of scholarly freedom. This is also evidenced when she discusses the connection of evantropia and H+ dystopia.<sup>9</sup> Bugajska states that “evantropia [is] a larger socio-ideological project whose outgrowths can be discerned in the H+ dystopia” (p. 26). It seems to me that Bugajska means here that her goal is to promote her arguments as a tentative template, rather than a strict rubric for the critical examination of literary presence of evantropia. This is a smart choice since solid definitions often prove to be a burden for scholars of literary fiction.

### *Evantropia's Transformative Power*

In *Engineering Youth*, Bugajska (2019) underscores the power of fiction to shape the hearts and minds through “emotion-laden narration and the cultural perception of human enhancement” (p. 91). In the context of evantropia, such a power is applied to change the perception of biotechnology and transhuman values among the youth. It seems that Bugajska strongly upholds the notion that evantropia possesses a profoundly transformative power. This way of thinking discloses a connection of Bugajska's methodology to the idea of transformative utopianism put forth by Clare Bradford, Kerry Mallan, John Stephens, and Robyn McCallum (2008) in their *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations*. The authors believe that the utopian mantle has been taken up by young adult literature and has been reinvigorated by a new form of utopianism that takes into consideration the horrors of the past, but at the same time remains optimistic about the possibilities of tomorrow. This phenomenon is called “transformative utopianism”, which is:

[...] based on the assumption that works of fiction employ utopian and dystopian themes and motifs in a way that has a transformative purpose: that is, they propose or imply new social and political arrangements by imaging transformed world orders (p. 6).

---

<sup>9</sup> H+ dystopia is a term Bugajska uses to denote dystopian writing with a profound influence of transhumanist ideology.

Bugajska's vision of evantropia certainly can be read as an attempt to highlight the transformative power of dystopian fiction. For Bugajska, even in dystopian nightmares, evantropian literature still manages to salvage the emancipatory power of utopian thinking. Furthermore, evantropian transformative power rests on its ability to incorporate the discussion on newest technologies, particularly the ones that focus on the betterment of human condition and enhancement of body and mind. In short, Bugajska is successful in presenting evantropia as an incubator for literary experiments aimed to dissect the intriguing questions about the impact of biotechnology on human nature and human society.

### *Evantropia and Transhumanism*

Another choice made by Bugajska that needs to be highly praised is her approach towards transhumanism. Bugajska addresses transhumanism as a social movement that has a considerable impact on the way that people approach technological change. This view is very pragmatic since transhumanism is sometimes underestimated when it comes to its culture-shaping influences. Bugajska seems to indicate that Western culture is de facto a culture heavily mediated by transhumanist agenda, even if the main tenants of transhumanism are often only covertly present in popular culture. What is more, Bugajska manages to excavate deeper layers of meaning in transhumanist thought that at the first glance may remain hidden. In particular, Bugajska's take on mythological and even quasi-religious imagery used by transhumanists is praiseworthy. In relation to evantropia, it could be argued that the conquest of the limitations of the human body is framed as a sacred war against imperfection, much like in mythological tales, human condition is framed as feeble and undesirable when compared to the abilities of the gods. Fixation with godlike status may be something that transhumanists do not consciously ascribe to, nonetheless, as Bugajska observes, "the figure of the fire-bearing Prometheus as the patron saint of the movement, lending his name to prometheism – a transhumanist cult preaching salvation through technology" (Bugajska, 2019, p. 53) discloses the fact that this tendency is strongly present in transhumanism.

### **Final Remarks**

In *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, M. Keith Booker (1994) claims that dystopian fiction has a unique capacity to present "fresh perspectives on

problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable” (p. 19). It is my deep conviction that *Engineering Youth* is one of the best modern scholarly examinations of this phenomenon. Bugajska’s volume proves that dystopian writing for young readers cannot be dismissed as a simple negation of the utopian impulse, nor as a genre that is used only to display negative examples of social and political corruption. In her exploration of the idea of evantropia, Bugajska manages to capture the transformative impulse embedded in modern dystopian narratives for the young audience. Her focus on the evantropian project and the transformations of the body is a brilliant choice given the socio-cultural milieu that idealises bodily perfection but often forsakes a closer examination of the costs of achieving body enhancements.

In my view, Bugajska’s efforts must be highly commended because, if successful, her methodology could not only be a significant addition to the critical voices that engage with young adult literature, but may also become an important perspective for the new way of approaching dystopian fiction. Furthermore, even though *Engineering Youth* is an expert study, it is my conviction that it can also be very informative for the average reader who enjoys young adult dystopian speculative fiction and wants to supplement his or her knowledge of the genre. To sum up, *Engineering Youth* is a book highly recommended for academics and casual readers.

## References

- Applebaum, N. (2009). *Representations of technology in science fiction for young people*. Routledge.
- Asimov, I. (1975). How easy to see the future! *Natural History*, 84(4), 92.
- Booker, M. K. (1994). *The dystopian impulse in modern literature*. Praeger.
- Bradford, C., Mallan, K., Stephens, J., & McCallum, R. (2008). *New world orders in contemporary children’s literature: Utopian transformations*. Palgrave Macmillan.
- Bugajska, A. (2019). *Engineering youth: The evantropian project in young adult dystopias*. Ignatianum University Press.
- Flanagan, V. (2014). *Technology and identity in young adult fiction: The posthuman subject*. Palgrave Macmillan.
- Göçmen, D. (2007). *The Adam Smith problem: Reconciling human nature and society in ‘The Theory of Moral Sentiments’ and ‘Wealth of Nations.’* I. B. Tauris.
- Huxley, A. (1932). *Brave new world*. Chatto & Windus.

- Jaques, Z. (2015). *Children's literature and the posthuman: Animal, environment, cyborg*. Routledge.
- Kaku, M. (1997). *Visions: How science will revolutionize the 21<sup>st</sup> century*. Anchor Books.
- Miles, A. V. (2019). *The perfect society: Marx's communist revolution*. Nuova Publishing.
- More, T. (1997). *Utopia*. Dover Publications. (Original work published 1516).
- Orwell, G. (1949). *Nineteen eighty-four: A novel*. Sacker & Warburg.
- Rousseau, J.-J. (1998). *The social contract*. Wordsworth Editions Limited. (Original work published 1762).
- St. Augustine. (2009). *The city of God*. Hendrickson. (426 C.E.).





## Metamorfozy baśni i baśniowe metamorfozy

Bednarek, M. (2020). *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. WN UAM.

### Abstrakt:

Artykuł recenzyjny poświęcony jest monografii *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku* (2020). Jej autorka, Magdalena Bednarek, ukazuje potencjał baśni (ale też m.in. bajki zwierzęcej, bajki ludowej itd.) polegający na przenikaniu rozmaitych jej elementów do różnorodnych wymiarów utworu literackiego i specyficznym organizowaniu jego struktury oraz na konstruowaniu fabuł, sensów i postaci. Za materiał badawczy posłużyła Bednarek przede wszystkim proza realistyczna adresowana do dorosłych czytelników – funkcjonująca w różnych obiegach kulturowych – wydana w Polsce w ciągu ostatnich trzydziestu lat. W artykule poddano refleksji sposób doboru źródeł literackich przez autorkę oraz zastosowaną przez nią terminologię (m.in. „bajka” jako kategoria nadrzędna dla zróżnicowanych gatunków, „antybaśń”, „retelling”, „rewriting”). Przeanalizowano także trzy perspektywy, z których Bednarek rozpatrzyła (w dużej mierze w kontekście krytyki feministycznej) formy obecności baśni w rodzimej epice niebaśniowej: (1) gatunkowe metamorfozy baśni, (2) przekształcenia popularnych motywów i wątków, (3) przeobrażenia postaci (głównie bohaterów).

### Słowa kluczowe:

antybaśń, bajka, baśń, feminizm, literatura polska po 1989 roku, Magdalena Bednarek, przeobrażenia, retelling, rewriting

\* Weronika Kostecka – dr, pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię oraz teorię literatury dziecięcej i młodzieżowej, kulturową historię baśni oraz literaturę i kulturę popularną. Kontakt: [w.kostecka@uw.edu.pl](mailto:w.kostecka@uw.edu.pl).

## Metamorphoses of Fairy Tales and Fairy-Tale Metamorphoses

Bednarek, M. (2020). *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. WN UAM.

### Abstract:

The review article is devoted to the monograph *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku* [Fairy Tales Transformed: The Metamorphosis of Fairy Tales in Polish Literature after 1989] (2020). Its author, Magdalena Bednarek, shows the potential of the fairy tale (but also the animal tale, the folktale, etc.), consisting in the penetration of its various elements into diverse dimensions of a literary work and the specific organisation of its structure, and the construction of plots, meanings, and characters. Bednarek's research material was, above all, realistic prose addressed to adult readers – functioning in various cultural circles – published in Poland over the last thirty years. The article reflects on the author's way of selecting literary sources and the applied terminology (including *bajka* as a superior category for diverse genres, 'anti-fairy tale,' 'retelling,' 're-writing'). Three perspectives were also analysed from which Bednarek considered (largely in the context of feminist criticism) the forms of the presence of fairy tales in Polish realistic prose: (1) genre metamorphoses of fairy tales, (2) transformations of popular motifs, (3) transformations of characters (mainly heroines).

### Key words:

anti-fairy tale, folktale, fairy tale, feminism, Polish literature after 1989, Magdalena Bednarek, transformations, retelling, rewriting

**O** rozwijającej się w XXI wieku modzie na baśnie chyba nikogo nie trzeba przekonywać. Widoczna jest w rozmaitych obszarach kultury, ogłoszono ją tak w wypowiedziach publicystycznych (Klimek, 2011), jak i wystąpieniach oraz opracowaniach naukowych (Skowera, 2012). Od czasów pierwszej części animowanego cyklu o przygodach Shreka (Adamson, Jenson, 2001), która jeśli nie zainicjowała, to z pewnością dobitnie unaoczniała popkulturową ekspansję baśni, daje się zaobserwować ich coraz wyraźniejszą i coraz częstszą obecność już nie tylko w literaturze, lecz także w komiksie, kinie aktorskim, filmach animowanych, serialach, programach telewizyjnych, grach wideo, sztuce plakatu i fotografii, reklamie itd. (Ćwiklak, 2014; Kostecka, 2014; Kowalczyk, 2016; Mazela, 2013; Skowera, 2014; Stefaniak-Maślanka, 2015). Wzmożona popularność baśniowych opowieści wśród twórców i odbiorców nie jest, oczywiście, nowym zjawiskiem w historii kultury. W dziejach baśni nowożytnej trzeba by wskazać przede wszystkim na twórczość bywalczyń i bywalców francuskich salonów arystokratycznych XVII i XVIII wieku (Waxmund, 1998) i niemieckich romantyków (Waxmund, 2000, s. 193–201), a także modernistów i – z rodzimej

perspektywy – młodopolan (Czabanowska-Wróbel, 1996; Leszczyński, 1990), wreszcie – autorek związanych z drugą falą feminizmu oraz tych zainspirowanych jej diagnozami oraz postulatami (Schanoes, 2014; Zipes, 1986). Jednakże, jak słusznie zwróciła uwagę Kamila Kowalczyk (2015), to „baśniowe renarracje przeżywają obecnie renesans” (s. 35), a więc „teksty kultury, które bazują przede wszystkim na zakorzenionym w masowej wyobraźni (treściowym i gatunkowym) wzorcu baśniowym, przekształcając wszystkie cechy formy tradycyjnej, proponując finalnie odbiorcy nową, w sposób twórczy przekształconą jej wersję” (Kowalczyk, 2016, s. 6).

Tak rozumiane przeobrażenia baśni ze szczególną uwagą i częstotliwością badano od lat 90. ubiegłego wieku, a kolejne opracowania naukowe wciąż powstają. Badacze i badaczki koncentrują się na intertekstualnych, metafikcyjnych i transfikcjonalnych grach z tradycją baśniową, a także transformacjach konstruktów kulturowych, schematów myślenia i konserwatywnych ideologii utrwalonych przez klasykę baśniową. Za szczególnie istotne prace – dostarczające nowych konceptów teoretycznych, tropów interpretacyjnych i diagnoz społeczno-kulturowych – w anglosaskim piśmiennictwie fachowym należy uznać monografie Cristiny Bacchilegi (1997, 2013), Martina Halletta i Barbary Karasek (2014), Vanessy Joosen (2011), Jessiki Tiffin (2009) czy też Jacka Zipesa (2006), a także najnowszą pracę Pauline Greenhill (2020). Ponadto opublikowano liczne tomy zbiorowe poświęcone tej tematyce, wśród których na szczególną uwagę zasługują te pod redakcją naukową Greenhill, Jill Terry Rudy, Naomi Hamer i Lauren Bosc (2018), Greenhill i Rudy (2014), Christine A. Jones i Jennifer Schacker (2013), Anny Kérchy (2011), Stijna Praeta i Kérchy (2019) oraz Kay Turner i Greenhill (2012). W Polsce na temat kulturowych metamorfoz baśni pisały m.in. Kowalczyk (2016) i Violetta Wróblewska (2003, 2014) oraz autorka niniejszego artykułu (Kostecka, 2014).

W nurcie badań nad formami obecności baśni w kulturze sytuuje się interesująca monografia Magdaleny Bednarek (2020). Już sam tytuł pracy wskazuje na włączenie jej w obszar dociekań nad konstytutywną – zwłaszcza z dzisiejszego punktu widzenia – cechą baśni, a mianowicie ich nieustającymi kulturowymi metamorfozami. *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku* to jednak książka wykraczająca poza paradygmat badawczy dotychczas najczęściej stosowany w Polsce. Autorka nie tylko prezentuje strategie opowiadania na nowo baśniowej klasyki przez rodzimych pisarzy i pisarki, lecz przede wszystkim ukazuje potencjał baśni polegający na przenikaniu rozmaitych jej elementów do różnorodnych wymiarów utworu literackiego i specyficznym organizowaniu jego struktury oraz na konstruowaniu fabuły, sensów i postaci w „twórczości niebaśniowej” (s. 17), niekoniecznie

funkcjonującej w kulturowym mainstreamie. Jest to pierwsza polska monografia poświęcona tej problematyce; dotychczasowe publikacje miały charakter jedynie cząstkowych rozpoznaw<sup>1</sup>. Jeszcze w XX wieku Ryszard Waksmund (1978) pisał wprawdzie w szkicu na temat, jak to ujmował, bajkosfery o „użyciu semiotycznym fabuł baśniowych” (s. 99), Jolanta Ługowska (1981, 1988) opublikowała zaś dwie prace fundamentalne dla rodzimych studiów nad formami obecności bajek ludowych i baśni artystycznych w kulturze literackiej. Opracowania te dotyczyły jednak przede wszystkim twórczości dla dzieci – baśniowej i fantastycznej – i sposobów wykorzystywania w niej „repozytorium [baśniowego] świata przedstawionego ([na które składają się] postaci, ich atrybuty, elementy scenografii)” (Bednarek, 2020, s. 17). Autorka *Baśni przeobrażonych* poszła o krok dalej i zaproponowała czytelniczkom i czytelnikom zbiór pogłębionych, autorskich analiz polskich utworów literackich z trzech ostatnich dekad – opowiadań i powieści utrzymanych głównie w konwencji realistycznej i adresowanych przede wszystkim do odbiorców dorosłych; tekstów, w których tkankę na rozmaite sposoby wniknęły bajka i baśń<sup>2</sup> (o rozwiązaniach terminologicznych przyjętych przez Bednarek mowa będzie nieco dalej). Jak wyjaśnia we wstępie sama badaczka, jej „książka zaczyna się więc w miejscu, w którym Waksmund i Ługowska zamknęli swoje dociekania [...]” (s. 17). Bednarek była zresztą doskonale przygotowana merytorycznie do takiego przedsięwzięcia badawczego – w minionej dekadzie opublikowała kilka artykułów poświęconych inspiracjom baśniowymi fabułami i konwencjami przejawiającym się we współczesnej polskiej prozie (m.in. Bednarek, 2011, 2016a, 2017a, 2018), a także w utworach zagranicznych (Bednarek, 2016b). Jest również autorką ważnego (i niestety chyba wciąż za mało znanego w środowisku akademickim) artykułu krytycznego na temat słynnej monografii Brunona Bettelheima (1975/1985) i jej polskiej recepcji (Bednarek, 2017b).

Magdalena Bednarek (2020) stawia słuszną tezę – zgodną z ustaleniami wszystkich wymienionych wcześniej badaczy oprócz Bettelheima – iż „przeobrażenie to jedna z [...] charakterystycznych cech” baśni (s. 11), która, paradoksalnie, gwarantuje ich trwałość. Nie tyle przechowywanie ponadczasowych znaczeń i przesłań, ile właśnie zdolność do przekształcania się wraz z realiami,

<sup>1</sup> Zob. np. teksty zebrane w tomie pod redakcją naukową Kornelii Ćwiklak (2014), w części zatytułowanej „Baśń w polskiej literaturze współczesnej”.

<sup>2</sup> Warto dodać, że również w anglosaskiej literaturze przedmiotu odnaleźć można stosunkowo niewiele publikacji poświęconych formom obecności elementów baśni w epice niebaśniowej. Jednym z częściej cytowanych wyjątków jest monografia Ann Martin (2006) dotycząca modernistycznej twórczości Jamesa Joyce’a, Virginii Woolf oraz Djuny Barnes.

w których baśniowe opowieści są (re)konstruowane – wchłaniania i transmirowania określonych wartości, wzorców i ideologii – stanowi bowiem ich konstytutywną własność. Czyniąc takie założenie, autorka nawiązuje niejako do historyczno-socjologicznej szkoły badań nad baśniami, reprezentowanej przez takich badaczy, jak wspomniany już Zipes czy też Ruth Bottigheimer i Maria Tatar, w Polsce zaś m.in. Waksmund, Ługowska i Kowalczyk (w przypisie bibliograficznym oraz bibliografii recenzowanej monografii niestety błędnie nazywana Kowalską). W ostatnich dekadach owa tendencja do metamorfoz przybrała na sile; diagnozę, zgodnie z którą dzisiejsze „baśni przeobrażone” zasadzają się w dużej mierze na pogłębionej reinterpretacji swoich klasycznych wariantów (s. 12), należy więc uznać za trafną.

Owe rozmaicie przeprowadzone przez pisarzy i pisarki reinterpretacje znalazły się w centrum zainteresowania Bednarek, która w rodzimych utworach prozatorskich wydanych po 1989 roku poszukuje, po pierwsze, gatunkowych metamorfoz baśni, po drugie, przekształceń popularnych wątków i motywów, po trzecie zaś – przeobrażeń postaci (przede wszystkim bohaterek). Zakorzoną w polskim literaturoznawstwie cezurę roku '89 – „otwierając[ego] nową Polskę, stwarzającą szansę na nową literaturę” (Kulesza, 2013, s. 56) – słusznie uzasadnia zmianą kontekstu estetycznego, historycznoliterackiego, społecznego, ideologicznego oraz pragmatycznego, oddziałującego także na kierunek przeobrażeń baśni (Bednarek, 2020, s. 18). Istotnie, o ile w latach 90. rodzimy rynek książki dziecięcej został zalany publikacjami jednoznacznie dziś określanymi jako tandetne tak pod względem treściowym, jak i edytorским (Olech, 2008), o tyle baśni przejawiająca się w twórczości dla odbiorców dorosłych miała się coraz lepiej. To wtedy swoje rewolucyjne *Bajki* – społeczno-polityczne manifesty – opublikowała Matka Bolka (1993; pod tym pseudonimem kryła się Beata Kozak), wtedy też pojawiły się przekłady takich dzieł, jak *Królowna Śnieżka* Donalda Barthelmego (1965/1999) czy *Turbot* Güntera Grassa (1977/1995). U progu nowego milenium polscy czytelnicy mogli zaś wreszcie zapoznać się z opowiadaniem Angeli Carter (2000) – na Zachodzie wówczas już mającymi status kultowych – zebranymi w tomie *Czarna Wenus*, oryginalnie opublikowanymi m.in. w słynnym tomie *The Bloody Chamber* ponad dwadzieścia lat wcześniej (Carter, 1978). Ponadto Bednarek wskazuje na mnożące się po roku 1989, poświęcone baśniom interdyscyplinarne konferencje i monografie naukowe, skutkujące popularyzacją nieznanych dotąd w Polsce koncepcji teoretycznych i tekstów kultury, a także na wzrost zainteresowania baśniami wśród obiorców nieprofesjonalnych. Z tej perspektywy baśniowe bogactwo form i treści w twórczości polskich prozaików i prozaiczek ostatnich trzydziestu lat wręcz domagało się próby całościowego opisu i starannego

usystematyzowania. *Baśni przeobrażone* to więc monografia nie tylko bardzo interesująca, lecz także wyraźnie potrzebna.

Autorka podkreśla niejednokrotnie, że przedmiotem jej dociekań jest literatura mająca dorosły adres czytelnicy. Mimo to włącza do rozważań utwory skierowane do czytelników dziecięcych. Usprawiedliwieniem takiej strategii jest poniekąd pozostawienie sobie przez badaczkę otwartej furtki w postaci wzmianki o możliwej dwuadresowości utworów: „[monografia] eksploruje przede wszystkim literaturę adresowaną do dorosłego odbiorcy (lub także do dorosłego odbiorcy) [...]” (Bednarek, 2020, s. 17). Pewną konsternację może jednak wzbudzić obecność w książce autonomicznych i obszernych studiów przypadków takich, jak *Krulewna [!] Śnieżka* Bohdana Butenki (2008), *Wroniec* Jacka Dukaja (2009) i *Co się stało z naszą bajką?* Hanny Krall (1994), następujących po deklaracji: „Literaturę adresowaną do młodszego odbiorcy, *stricte* baśniową, bajki magiczne oraz nieliterackie teksty kultury przywołuję jako konteksty interpretacyjne” (Bednarek, 2020, s. 17–18). Tym bardziej że wymienione utwory doczekały się już przecież opracowań naukowych (spośród których część została przywołana przez badaczkę), także w interesującym Bednarek kontekście (m.in. Kostecka, 2014, 2018; Kowalczyk, 2016; Rusek, 2015). Jako że przywołane teksty literackie stanowią wyjątki w obszernym materiale badawczym zawierającym „wykraczającą poza konwencję baśni” literaturę dla odbiorców dorosłych (Bednarek, 2020, s. 17), jednoznaczne i klarowne umotygowanie takiego, a nie innego wyboru utworów z pewnością rozwiałoby potencjalne wątpliwości czytelników. Dlaczego *Wroniec*, a nie pominięta w analizie opowieść *Jak zostałam wiedźmą* Doroty Masłowskiej (2014), skoro w obu tych utworach „jednostkowy, egzystencjalny wymiar istnienia, tak ważny w baśni, dzięki odniesieniom do współczesności określają [...] także cechy życia zbiorowego” (Rusek, 2015, s. 312–313)? Dlaczego tylko *Krulewna [!] Śnieżka*, ale już nie *Pyś, czyli wiadukt nad chaszczami* także autorstwa Butenki (1998), podobnie jak ta pierwsza opierający się na chwycie dekonstrukcji? Wreszcie – dlaczego *Co się stało z naszą bajką?*, nie zaś w zbliżony sposób autotematyczne: nieanalizowana w monografii *Jedna noc czarownicy* Doroty Terakowskiej (2003) lub przywołany jedynie kontekstowo *Kopciuszek idzie na wojnę, czyli historia kołem się toczy* Sławomira Shutego (2012)? Bednarek sugeruje wprawdzie unikatowość gier z baśniową tradycją w tomie Butenki, powieści Dukaja i opowiadaniu Krall, wyjątkowość ta nie wydaje się jednak niepodważalna.

Niemniej, bez względu na motywację stojącą za wyborem poszczególnych utworów należy docenić bardzo rzadkie wśród rodzimych literaturoznawców podejście polegające na łącznym rozpatrywaniu literatury dla młodych czytelników i bezprzymiotnikowej oraz włączanie tej pierwszej w obszar



humanistycznych badań nad przeobrażeniami kultury literackiej *sensu largo*. Tak więc *Wroniec* znajduje się tutaj w tym samym polu badawczym co adresowane do dorosłych utwory Bohdana Sławińskiego i Ignacego Karpowicza, analizy baśniowych opowiadań Butenki i Krall sąsiadują z rozważaniami nad twórczością Olgi Tokarczuk, Izabeli Filipiak czy Mariusza Sieniewicza, a wzmianki o mających dziecięcy adres czytelnicy tekstach Elizy Piotrowskiej, Michała Rusinka czy Grzegorza Kasdepkego dopełniają dociekania dotyczące powieści Anny Nasiłowskiej, Krystyny Kofty, Bereniki Miszczuk itd. Można wręcz żałować, że autorka nie pokusiła się o uwzględnienie w materiale badawczym chociaż kilku polskich powieści młodzieżowych (choć oczywiście odniesienie się do choćby części tego segmentu rodzimego rynku książki mogłoby skutkować zbyt daleko idącym zwiększeniem rozmiarów recenzowanej monografii). Ważnym i nowatorskim posunięciem z perspektywy „przyzwyczajaj” rodzimego literaturoznawstwa jest też nierozdzielanie kultury wysokoartystycznej i popularnej. Granice między tymi dwoma kulturowymi rejestrami wydają się dzisiaj coraz bardziej rozmyte i trudno uchwytnie, a niejednokrotnie wręcz ustanawiane sztucznie; Bednarek udowadnia, że baśń – od stuleci zresztą funkcjonująca w rozmaitych obiegach – nie uznaje tego typu „linii demarkacyjnych” i przenika do najrozmaitszych tekstów. „Baśni przeobrażone” analizowane przez badaczkę to zatem utwory nie tylko takich autorów i autorek, jak wspomniani już Sławiński, Karpowicz, Tokarczuk czy Sylwia Chutnik, lecz także Katarzyna Grochola, Małgorzata Kalicińska oraz Małgorzata Szwaja. Bednarek bez wątpienia dostrzega i rozumie specyfikę poszczególnych utworów, ale ich nie wartościuje pod względem przynależności do określonego rejestru kultury. Zarówno studia przypadków zasadzające się na *close reading*, jak i analizy o charakterze przekrojowym zostały przez nią przygotowane z wyczuwalną pasją badawczą i założeniem, że określony w tytule przedmiot badań stanowi złożoną, niejednorodną, intertekstualną „baśniową sieć” [*fairytale web*], jak ujęłaby to Bacchilega (2013, s. 1–30).

Zastanawiające są rozwiązania terminologiczne przyjęte przez Bednarek (2020) i sposób stosowania wybranych pojęć. Autorka zwraca uwagę na „dyskusyjną separację bajki i baśni” w polskim dyskursie naukowym. Oczywiście, słusznie argumentuje, że „twórcy wykorzystują w tych samych tekstach elementy przynależące do obu gatunków”, i przypuszczalnie ma na myśli – generalnie rzecz ujmując – tak folklor, jak i zróżnicowane źródła literackie. Nie podaje jednak przykładów takiej „dyskusyjnej separacji”, wskazując jedynie, że w środowisku akademickim mamy z nią do czynienia „co najmniej od pięćdziesięciu lat” (s. 11). Warto jednak przypomnieć, że takie zjawisko nie występuje chociażby w ostatniej monografii Wróblewskiej (2014). Sugerowany przez Bednarek chaos



pojęciowy<sup>3</sup> miałby wynikać z mnogości terminów o nieprecyzyjnym znaczeniu i niekonsekwentnie stosowanych. To, z jednej strony, częściowo trafna obserwacja, ale z drugiej – nie można zapominać o fundamentalnych ustaleniach badawczych funkcjonujących w literaturze fachowej po dziś dzień, dostarczających solidnych i klarownych ram pojęciowych<sup>4</sup>. Ogromny wysiłek definicyjny podjął bez wątpienia Julian Krzyżanowski (1965), objaśniając m.in. pojęcia bajki ludowej i bajki magicznej. Ługowska (1981, s. 31–32) rozróżniła baśń ludową i literacką na podstawie kryterium formy przekazu – oralnego i poprzez zapis. Waksmund (2000, s. 186–187) wskazał na konieczność wyodrębnienia dwóch odmian baśni literackiej ze względu na jej dwa źródła – folklor i oryginalny pomysł autora. Wróblewska (2003, s. 20) skorzystała zaś z ustaleń wszystkich wymienionych badaczy: zastosowała kryterium związków tekstu z folklorem, wyodrębniając baśń ludową i literacką, w ramach tej drugiej wydzieliła zaś literacką baśń tradycyjną (mającą charakter adaptacji) oraz literacką baśń nowoczesną (opartą na autorskim pomysle); typologia ta bywa wykorzystywana do dzisiaj. Bednarek (2020) wprawdzie wskazuje na problem metodologiczny polegający na tym, że „bajka» należy naraz do dwóch dziedzin humanistyki (folklorystyki i literaturoznawstwa) i w obrębie każdej z nich oznacza odmienne pojęcia, a także wchodzi w relacje z innymi terminami”, i dodaje, że inaczej niż folklorysta, „literaturoznawca [...] rozróżnia bajkę (ezopową) i baśń” (s. 26), ale przecież zarówno Ługowska jako filolożka polska specjalizująca się w folklorystyce, jak i Wróblewska będąca zarazem literaturoznawczynią i folklorystką udowodniły, że obie te dziedziny mają wiele punktów wspólnych.

Według Bednarek (2020) mamy jednak do czynienia z „terminologicznym zamętem”, który pogłębiany jest przez „uzus, bajką potocznie nazywa się bowiem utwory dla dzieci w ogóle – bez względu na ukształtowanie świata przedstawionego, narracji, języka czy nawet medium” (s. 11). W tym wypadku wypada zgodzić się z diagnozą autorki; kuszące byłoby założenie, że to problem poniekąd sztuczny, gdyż nie dotyczący dyskursu naukowego – potoczne używanie pojęcia bajki przenika jednak nawet do języka krytyków i krytyczek literackich mających duże doświadczenie (Dunin, 2020). Wobec tego propozycja Bednarek (2020) jest następująca:

<sup>3</sup> Dylematy terminologiczne w tym zakresie nie są zresztą polską specyfiką; w piśmiennictwie anglosaskim dyskutuje się nad takimi pojęciami, jak *fairytale* oraz używanymi z nim wymiennie (i pytanie, czy słusznie) *magic tale* i *wonder tale* (Haase, 2016, s. 322).

<sup>4</sup> Ich syntetyczne omówienie można znaleźć w rozbudowanym haśle problemowym autorstwa Wróblewskiej (2016–2018) w słowniku poświęconym polskiej bajce ludowej pod redakcją naukową tej samej badaczki.

Termin bajka (jednoczłonowy) traktuję *sensu largo* jako określenie dla rodziny gatunków, w skład której wchodzi najróżniejsze bajki: ludowa, zwierzęca, magiczna, ezopowa, „bajeczka” itd., a także baśń literacka czy literackie adaptacje wątków folklorystycznych. Uważam, że takie podejście pozwala lepiej ująć współczesną, niejednorodną, przepełnioną intertekstualnością specyfikę zjawiska niż klarowne teoretyczne klasyfikacje (s. 12).

Jest to, trzeba przyznać, rozstrzygnięcie dość odważne, zważywszy na uzus badawczy w polskim literaturoznawstwie, w którym takie zastosowanie terminu „bajka”, mimo analogicznej propozycji Ługowskiej (1988) sprzed trzech dekad, nie zyskało popularności<sup>5</sup>. Niemniej, ze względu na wielowymiarową intertekstualność powieści i opowiadań analizowanych w recenzowanej monografii nadrzędna kategoria terminologiczna rzeczywiście wydaje się przydatna i śmiało sięgnięcie po tę „brzytwę Ockhama” może być wręcz uznane za godne podziwu. Niepokojąca jest jednak niekonsekwencja w zastosowaniu tej kategorii. Skoro „bajka” ma być terminem nadrzędnym, dlaczego autorka zdecydowała się na określenie „baśni przeobrażone” w tytule swojej monografii, w podtytule zaś rozdzieliła „bajki” i „baśni”?<sup>6</sup> Dlaczego tu i ówdzie traktuje te pojęcia synonimicznie („najbliżsi ujęcia specyfiki baśni byli Jolles i [...] Lüthi, którzy, wychodząc od analizy stylu, narracji i kompozycji bajki, doszli do opisu świata w niej przedstawionego”; Bednarek, 2020, s. 81), gdzie indziej zaś – jako dwa odrębne terminy („Pisarze, którzy sięgają po bajki i baśnie, nie zawsze jednak traktują je jak repertuar wątków, które prowokują do odświeżenia lub nawet domagają się go swoją anachronicznością”; s. 105)? Wszystko to sprawia, że gdy autorka pisze o „bajkowości i baśniowości” (np. s. 25), czytelnik nie ma pewności, co dokładnie ma ona na myśli. Bardziej konsekwentne stosowanie terminu „bajka” w miejsce „baśni” byłoby też wskazane we fragmentach (s. 27) odsyłających do ustaleń Władimira Proppa (1928/1976), którego przedmiotem badań była ludowa bajka magiczna. Z kolei kategoryzowanie jako „baśni” *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (1865) i stawianie jej w jednym rzędzie z opowieściami o Śpiącej Królewnie, Śnieżce, Kopciuszku i Czerwonym

<sup>5</sup> Dyskusyjne jest także rozdzielenie baśni literackiej i „literackich adaptacji wątków folklorystycznych” w zacytowanej definicji.

<sup>6</sup> Co ciekawe, w angielskim streszczeniu książki umieszczonym na jej końcu Bednarek (2020) przekłada podtytuł monografii jako *The Metamorphosis of Fairy Tales in Polish Literature after 1989*. Słownikowe znaczenie terminu *fairy tale* faktycznie obejmuje nie tylko „baśń”, lecz także „bajkę”, jednakże w anglosaskiej literaturze fachowej używa się pojęcia *fairy tale* w ściśle określonym znaczeniu, które nie może być utożsamione z „bajką” rozumianą tak, jak proponuje to Bednarek.

Kapturku (Bednarek, 2020, s. 94–95) wymagałoby wyjaśnienia. W zakończeniu monografii powraca jednak koncepcja „bajki” jako kategorii nadrzędnej:

Jak dowodzą powieści Sławińskiego, Dukaja oraz Karpowicza, forma ta rozumiana jest elastycznie i szeroko; obejmuje całą rodzinę gatunków określaną zbiorczo nazwą bajki: a więc baśń literacką z jej poetyzmami, bajkę magiczną cechującą się abstrakcyjnym stylem oraz schematyzmem fabularnym, bajkę dla dzieci ze skłonnością do upraszczania i łagodzenia oraz bajkę zwierzęcą z tendencją do moralizowania i paraboliczności (s. 267–268).

O ile więc w niektórych fragmentach *Baśni przeobrażonych* teoretyczny zamysł autorki wydaje się nie w pełni jasny, o tyle ponownie klarowny staje się w podsumowaniu.

Trzy zasadnicze rozdziały recenzowanej monografii odpowiadają przyjętym przez Bednarek perspektywom badania form obecności baśni w epice niebaśniowej. Rozdział pierwszy, zatytułowany *Skradziony język baśni*, poświęcony jest przeobrażeniom baśni jako gatunku. Swoje fundamentalne dla tej części monografii założenie autorka formułuje następująco:

Bajkowość i baśniowość traktuję [...] jako konwencję literacką, którą można podejmować punktowo i fragmentarycznie, nie dążąc bynajmniej do stworzenia bajki ani baśni. W najnowszej prozie jest ona wykorzystywana w celu nawiązywania do bajkowej i baśniowej aksjologii oraz symboliki, z którą tekst wchodzi w dialog (Bednarek, 2020, s. 24).

Bednarek prezentuje trzy interesujące studia przypadków: *Wronca* Dukaja, *Królowej Tiramisu* Sławińskiego (2008) oraz *Sońki* Karpowicza (2014). Pierwszą z wymienionych powieści określa jako „baśń synkretyczną” (Bednarek, 2020, s. 25), jako że Dukaj sięgnął, w jej interpretacji, do tradycji „bajki dziecięcej, zwierzęcej, magicznej” (s. 76). Drugą – jako „baśń nieświadomą” (s. 48); badaczka pokazuje, w jaki sposób baśniowa opowieść, która początkowo wydaje się autonomiczną (w sensie kompozycyjnym i graficznym) całością, stopniowo przejmuje cały utwór, kształtując jego najważniejszy, psychologiczny wątek, oraz stanowi klucz interpretacyjny jako „symboliczna transfiguracja planu realistycznego” (s. 48). Wreszcie, w trzeciej powieści Bednarek tropi aluzje do bajki magicznej – w postaci m.in. drobnych elementów jej świata przedstawionego – oraz wskazuje na ich wymiar metatekstowy. Rozważania te prowadzą autorkę do wniosku, że „baśń, pozbawiona swojego semantycznego wymiaru, okazuje się pustą formą, którą można reprodukować w całości lub we fragmentach jako artefakt” (s. 85).

W końcowej części tego rozdziału Bednarek (2020) proponuje interesującą definicję antybaśni. Stwierdza mianowicie, po pierwsze, że analizowane powieści, będąc antybaśniami, obnażają poprzez zastosowane konwencje narracyjne „nieadekwatność[ć] baśni jako konwencji estetycznej i sposobu poznania wobec opowiadanej rzeczywistości” (s. 84); po drugie zaś – że antybaśń zachowuje poznawcze i estetyczne wartości baśni, natomiast neguje jej wymiar kompensacyjny („pocieszycielski”; s. 85). To z kolei prowadzi badaczkę do wniosku, że antybaśń może „zdradzać na równi świadomość niemożności baśni, jak i tęsknotę za nią oraz oferowanymi przez nią gratyfikacjami: poczuciem bezpieczeństwa, a dalej – przekonaniem o istnieniu sprawiedliwości, sensu i ładu w rzeczywistości” (s. 86). Ostatecznie autorka decyduje się „szersze pojęcie antybaśni zarezerwować dla [...] zjawisk architekstualnych, natomiast o tekstach o charakterze intertekstualnym mówić za pomocą takich pojęć, jak trawestacja, reinterpretacja, parodia, pastisz, prze-pisywanie czy *retelling*” (s. 87). Takie rozstrzygnięcie metodologiczne jest uzasadnione; w istocie, większość badanych przez nią *retellingów* można uznać za antybaśnie w powyższym rozumieniu (jak np. *Co się stało z naszą bajką?* Krall), podczas gdy nie każda antybaśń jest *retellingiem* (np. powieści Dukaja, Sławińskiego i Karpowicza).

Właśnie o *retellingach* baśni traktuje rozdział drugi pt. *Prze-pisywanie fabuły*. Jako najbardziej złożony pod względem poruszonych zagadnień, materiału badawczego i metodologii, zostanie tutaj omówiony najobszerniej ze wszystkich trzech części. Bednarek (2020) przedstawia w nim autorską koncepcję, zgodnie z którą „o ile *retelling* ma wymiar głównie estetyczny, w prze-pisywaniu [...] priorytetem jest cel polityczny” (s. 89), co jest rozstrzygnięciem tyleż inspirującym, co arbitralnym. Ostatecznie natomiast – zanegowawszy koncepcję Macieja Skowery (2016) dotyczącą różnic między *retellingiem* a *rewritingiem* – stwierdza: „Prze-pisywanie uznaję [...] za intertekstualną praktykę polegającą na takim opowiedzeniu znanej fabuły, by stanowiła ona reinterpretację pre-tekstu. *Retelling* jest dla niego synonimem i nie ogranicza się do baśni” (s. 168). Autorka przekonuje, że literaturoznawcy anglosascy uznają *retelling* i *rewriting* (jak również *renarration*<sup>7</sup>) za synonimy, i na dowód przywołuje m.in. prace Bacchilegi (1997) oraz Christiana Moraru (2001). Wypada jednak zauważyć, że w swojej kolejnej monografii Bacchilega (2013, s. 35) nie utożsamia już tych dwóch pojęć, lecz uznaje *retelling* za jedną z kilku możliwych form *rewritingu*; nie mówiąc już o tym, że Moraru (2001) przecież jednoznacznie uzależnia utożsamianie obu terminów od kontekstu użycia: „*retelling*

<sup>7</sup> W Polsce pojęcie *renarracji* wprowadziła do badań nad baśniami Kowalczyk (2016).

i rewriting nie są synonimami. Kiedykolwiek używam terminu retelling jako ekwiwalentu rewritingu, mam na myśli precyzyjny, szczegółowy, przemyślany i oparty na ideologii retelling napisanych wcześniej narracji” (s. 180)<sup>8</sup>.

Mimo początkowej deklaracji, że fantasy nie stanowi przedmiotu jej badań, ponieważ „choć wykorzystuje elementy baśni, przekształca je systemowo, tworząc własną konwencję gatunkową”<sup>9</sup> (Bednarek, 2020, s. 17), autorka analizuje w swojej monografii baśniowe retellingi Andrzeja Sapkowskiego. Uzasadnia to tym, że dzięki jego twórczości „opowiadanie baśni na nowo stało się istotną częścią polskiego krajobrazu literackiego [...]” (s. 91). Istniejące już analizy dotyczące intertekstualności utworów Sapkowskiego wzbogaca uwagami na temat współtworzenia przez przeobrażone baśnie wiedźmińskiego uniwersum – m.in. kreacji protagonisty, obrazu społeczeństwa oraz dziedzictwa kulturowego. W tym rozdziale szczegółowo analizuje również tekst i ilustracje w tomie *Krulówna [!] Śnieżka* Butenki, słusznie wskazując na ważne zjawisko rekanonizacji baśni (o którym, używając pojęcia „procesu kanonizacji”, swego czasu pisała Joosen; 2011, s. 17). Z kolei w odniesieniu do utworu *Co się stało z naszą bajką?* prowadzi interesujące rozważania na temat jego potencjalnej transfikcjonalności, nawiązując do koncepcji Richarda Saint-Gelaisa (2011). Jak konkluduje: „[...] gra z literackim punktem odniesienia jest nie tylko widoczna, ale wręcz manifestacyjna. Opowiadanie Krall byłoby więc przypadkiem granicznym: transfikcjonalność nie ma w nim funkcji światotwórczej, a służy refleksji metaliterackiej” (Bednarek, 2020, s. 108).

W dalszej części rozdziału autorka poddaje ciekawej refleksji próby łączenia elementów baśni z prezentacją realnej czasoprzestrzeni w utworach Tokarczuk (1996) oraz Andrzeja Pilipiuka (2002) i przekonuje, że „konkretyzacja chronotopu nie prowadzi do większego realizmu ani zlikwidowania uniwersalności czy ponadczasowości opowieści” (Bednarek, 2020, s. 118)<sup>10</sup>. Ponadto, analizuje strategie opowiadania klasycznych baśni na nowo współczesnym językiem (m.in. książka Bartosza Szybyora, Piotra Nowackiego oraz Łukasza Mazura, 2016), wykorzystywania baśniowego schematu fabularnego i rekwizytorium do przedstawienia nowej, oryginalnej historii (powieść hipertekstowa Marty Dzido, b.d.), czy też czerpania z baśni w literacko-publicystycznych obserwacjach społecznych i politycznych (m.in. opowiadania Daniela Passenta,

<sup>8</sup> Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Weroniki Kosteckiej.

<sup>9</sup> Autorka zwraca także uwagę, że strategie nawiązywania do baśni w fantasy były już w Polsce wielokrotnie badane.

<sup>10</sup> Dla porównania warto zapoznać się z odmienną interpretacją opowiadania Pilipiuka zaproponowaną przez Kowalczyk (2016, s. 169–173).

1994). Frapujące okazują się także rozważania Bednarek (2020) na temat, jak to określa, „defamiliaryzacji baśni” (s. 129); przedmiotem analizy jest tutaj powieść Sieniewicza (2010). Jak dowodzi autorka: „Znajomy kontekst pozwala dostrzec w historii Jasia i Małgosi niepokojącą dziwność, a także każe na nowo [...] spojrzeć na otaczającą nas rzeczywistość społeczno-kulturową” (Bednarek, 2020, s. 129).

„Baśni (nie)poprawne politycznie” to szczególnie interesująca część tego rozdziału. Autorka konstatuje, że choć pojęcie poprawności politycznej wciąż wydaje się w Polsce nierozumiane, feminizm zadomowił się w rodzimym dyskursie społecznym i politycznym, a także w rodzimej literaturze. Odwołując się m.in. do niepokornych *Bajek* Matki Bolka i *Madame Sinobrodej* Renaty Bożek (2005), Bednarek (2020) zauważa, że „polska proza najnowsza zdecydowanie bardziej [...] akcentuje krytyczny niż mitotwórczy aspekt przepisywania” baśni, mając na myśli „dwa cele wyznaczające continuum feministycznego baśniopisarstwa: roztrzaskiwanie patriarchalnych mitów oraz tworzenie nowych, kobiecych” (s. 151). Istotnie, polscy autorzy i autorki zdecydowanie chętniej stawiają krytyczną diagnozę rzeczywistości społecznej, tak jak czyniła to Carter, niż proponują literacką „receptę” poprzez promowanie idei wspólnoty kobiet i siostrzeństwa w duchu (nieznanych w Polsce) baśniowych retellingów Emmy Donnoghue (Kostecka, 2016).

Z kolei fragment tej części recenzowanej monografii dotyczący „queerowania baśni” (Bednarek, 2020, s. 152) okazuje się kontrowersyjny z powodu użytego przez autorkę aparatu pojęciowego. Turner i Greenhill (2012) we wstępie do tomu dotyczącego, jak głosi jego tytuł, „baśni transgresyjnych” i „queerowania Grimmów” oraz poświęconego poszukiwaniom „queerowych, lesbijskich, homoseksualnych, transpłciowych i transbiologicznych” szczegółów baśniowego świata przedstawionego (s. 3) wyjaśniały:

Zgodnie z dziewiętnastowiecznym użyciem tego terminu baśnie są queerowe w znaczeniu: dziwne, [...] ekscentryczne, inne, a jednak atrakcyjne. [...] Ale [baśniowy] gatunek i jego opowieści eksplorują również queerowość w znaczeniu nadanym mu przez XX- i XXI-wieczne jego rozumienie [...]; implikują egzystencje i teorie odnoszące się do płci i seksualności poza mainstreamem i odbiegające od normy [...] (s. 4).

Tymczasem Bednarek rozpoczyna swoje rozważania od przywołania zbioru baśni napisanego przez Agnieszkę Suchowierską (2012) we współpracy z Wojciechem Eichelbergerem, w którym autorzy zastosowali m.in. zabieg inwersji płci klasycznych baśniowych bohaterów i bohaterek – o czym informuje już



sam tytuł tomu: *Królewicz Śnieżek*. Interpretując zawartą w nim opowieść o Czerwonym Kapturku, Bednarek (2020) pisze: „Jedna transseksualizacja pociąga za sobą kolejne, zmierzające do tego, by znana sekwencja wydarzeń opowiadała o kształtowaniu się męskiego podmiotu” (s. 153)<sup>11</sup>. Na „transseksualizację” postaci (s. 154) wskazuje również w odniesieniu do tomu Weroniki Józwiak (2015) opartego na analogicznym zabiegu. Nie sposób jednak przystać na taką interpretację; bohaterowie i bohaterki Suchowierskiej oraz Józwiak nie są przecież osobami transseksualnymi. Można się zastanawiać, czy przez „transseksualizację” autorka recenzowanej monografii nie rozumie po prostu gry z konstruktami genderowymi, co byłoby zresztą hasłem znacznie bardziej adekwatnym do analizowanej problematyki. Trudno także zgodzić się z konstatacją Bednarek (2020), że „Józwiak [...] udaje się [...] dokonać transseksualizacji bez ingerencji tak w fabułę, jak i aksjologię. Brak wpływu tej zmiany na przebieg i sens akcji każe jednak pytać o celowość tej adaptacji” (s. 154). Pomijając skądinąd arcyciekawe zagadnienie zasadności pytania o „celowość” jakiegokolwiek tekstu kultury, warto przypomnieć, że sfera aksjologii zostaje zdeteminowana właśnie przez literacką inwersję płci (nie „transseksualizację”!) wszystkich postaci w obu przywoływanych tutaj tomach. Autorka odwołuje się w przypisie, a więc na marginesie rozważań, do spostrzeżeń Malwiny Wajdy (b.d.) na temat przebudowy sposobu „myślenia o wzorcach męskości i kobiecości tak wśród młodych, jak i dorosłych czytelników” (Bednarek, 2020, s. 154) – ale przecież to jest właśnie kluczowe dla interpretacji tych utworów. W efekcie zewnątrztekstowej zmiany płci bohaterowie wydają się pasywni, infantylni, a w związku z tym – nudni, bohaterki zaś – aktywne, samodzielne i sprawcze. Ta prosta strategia inwersji ujawnia wiele społecznych skojarzeń związanych z tradycyjnymi rolami płciowymi. Sytuacje życiowe poszczególnych postaci mogą wydawać się dziwne, nietypowe, niektóre z nich – może nawet godne pożałowania. Jak pisze Grażyna Lasoń-Kochańska (2018) w – nieprzywołanej przez Bednarek – analizie tomu Suchowierskiej i Eichelbergera:

W baśni [o Kopciuszku] wymiana genderowa przynosi najbardziej widoczny efekt; wykorzystywany młody mężczyzna, który nikomu się nie sprzeciwia, nie

<sup>11</sup> Abstrahując od kwestii merytorycznych, trzeba zauważyć, że termin „transseksualizacja” nie wydaje się dzisiaj pojęciem fortunym, mimo że Bednarek (2020, s. 139) rozumie istotność poprawności politycznej. Być może owo kontrowersyjne pojęcie zaczerpnęła z prac Judith Butler, którą przywołuje w recenzowanej monografii. W omawianej tu części powołuje się na *Uwikłanych w płęć* (Butler, 1990/2008); terminy w polskim przekładzie oddane jako „transseksualizm”, „transseksualista” i „transseksualizacja” (ten ostatni w innym kontekście niż u Bednarek) pojawiły się w druku niemal trzydzieści lat temu (Butler 1993/2004).

budzi współczucia, prędszej kpinę, a może nawet pogardę. Opowieść pokazuje, jak bardzo ciągle jesteśmy przywiązani do tradycyjnego podziału ról płciowych, skoro szydełkujący chłopiec jest dla naszej wyobraźni nie do przyjęcia (s. 68).

Można więc pokusić się o tezę, że gdy hipotetyczny czytelnik lub hipotetyczna czytelniczka zda sobie sprawę ze swojej „tradycyjnej” reakcji na „nietradycyjny” wzorec płci, przypuszczalnie pojawi się refleksja nad rolami płciowymi przypisywanymi kobietom i mężczyznom (Kostecka, 2017, s. 217–218).

Do faktycznego „queerowania baśni” Bednarek zbliża się w swojej analizie *Niebieskiej Kapturki* Sztybora, Nowackiego i Mazur oraz powieści Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (2009), choć wciąż bardziej adekwatne byłyby tutaj uwagi na temat podważania normatywnych modeli genderowych. W odniesieniu do utworów dla najmłodszych czytelników Bednarek (2020) natomiast pisze, że „[...] najczęściej dotyczą heteronormatywizmu. Poruszają jednak tę kwestię w zawoalowany sposób, korzystając z bajkowej symboliki o ugruntowanych znaczeniach” (s. 160). Niebezasadna, choć też nieoczywista wydaje się konstatacja, iż książkę występujący w *Kopciuszku* Rusinka (2006) – tu: syn bogatego biznesmana – „obojętny jest na wdzięk małych stópek, bo żadna część kobiecej fizjonomii go nie nęci” (Bednarek, 2020, s. 160). Taki wniosek autorka najwyraźniej wysnuwa na podstawie fragmentu opowieści mówiącego o znudzeniu bohatera balem („Ojciec kazał znaleźć pannę i ożenić się, niestety, no to siedział i udawał, że się patrzy na kobiety”, Rusinek, 2006, s. [19]) oraz enigmatycznej wzmianki o obojętności młodzieńca („Biznesmena syn poślubił pierwszą z brzegu (dosyć wredną), bo podobno co do kobiet to mu było wszystko jedno”, s. [30–31]). Jeśli zinterpretować te ustępy jako świadczące o nieheteronormatywności bohatera, faktycznie trzeba uznać ten przekaz za bardzo zawoalowany – inaczej niż np. w przypadku bez wątplenia queerowej baśni *Król i król* Lindy de Haan (2000/2010). Oryginalną polską queerową opowieścią dla dzieci, nieuwzględnioną przez Bednarek w analizie, ale zgodnie z przyjętą przez nią metodologią mogącą chyba być nazwaną „bajką”, jest *Kim jest ślimak Sam?* Marii Pawłowskiej i Jakuba Szamałka (2015). Nieco inny dobór tekstów oraz przytoczenie jakichkolwiek koncepcji rozwiniętych na gruncie nowoczesnych *queer studies* (także tych zaproponowanych w badaniach nad baśniami) z pewnością wzbogaciłoby tę część monografii i uczyniło ją klarowniejszą.

Warto wspomnieć, że analizując baśniowe retellings, Bednarek (2020, s. 168–169) zasadniczo odcina się od koncepcji wiążących je z postmodernizmem, dowodząc, że gry intertekstualne i motywy autotematyczne stosowane były przez twórców baśni już dużo wcześniej. Bez wątplenia ma rację,

a zjawiska tego typu w szeroko pojętej literaturze baśniowej minionych stuleci zostały zresztą dość szeroko opisane (m.in. Kostecka, 2014, s. 123–159; Waksmund, 2005). Niemniej, intertekstualność i metafikcja stały się szczególnie widoczne w inspirowanych baśniami utworach doby postmodernizmu (Kérchy, 2011; Smith, 2007), przede wszystkim zaś przejawiają się w nich rozmaite napięcia ideologiczne prowadzące do prób dekonstruowania spetryfikowanych społecznych norm, co z postmodernizmem łączą m.in. Bacchilega (1997), Jossen (2011) i Kendra Reynolds (2020). Należy też dodać, że ani ja (Kostecka, 2014), ani Skowera (2016) nie definiowaliśmy i nie objaśnialiśmy „powieści postmodernistycznej” (Bednarek, 2020, s. 90), lecz właśnie baśń postmodernistyczną jako określenie właściwe dla zróżnicowanych gatunkowo tekstów. Anita Całek (2017, s. 50) zaś bynajmniej nie odrzuciła postmodernistycznych aspektów współczesnych retellingów baśni (Bednarek, 2020, s. 91). Sama autorka recenzowanej monografii odnajduje zresztą „postmodernistyczne aporie” w twórczości Sapkowskiego (s. 95).

Ostatni rozdział monografii, *Metamorfozy postaci*, Bednarek (2020) poświęca przeobrażeniom baśniowych bohaterów – przede wszystkim księżniczek i wiedz. Zaczyna od interesującego spostrzeżenia, że kreowane na wzór baśniowej królowej protagonistki współczesnej polskiej prozy – doświadczające różnego typu patriarchalnej opresji: społecznej, seksualnej itd. – przedstawiane są często z wczesnofeministycznej, a więc bardzo krytycznej perspektywy. Księżniczka stanowi wówczas „negatywny wzorzec, który kobieta, dziewczyna musi przezwyciężyć, by ocaleć” (s. 192). Taki klucz interpretacyjny Bednarek stosuje w rozważaniach nad *Siostrą Małgorzatą Saramonowicz* (1996), *Matrioszką Dzido* czy też *Absolutną amnezją* Filipiak (1995). W inspirujący sposób odczytuje również opowiadanie *Królowna Śnieżka* Nasiłowskiej (2002); dowodzi, że pełna wewnętrznych napięć i lęków bohaterka ucieka w głąb siebie niczym baśniowa protagonistka, która szuka schronienia w głębi lasu. W tej części rozważań autorka omawia też świetnie dobrane konteksty w postaci cykli fotograficznych grających z baśniową tradycją (zwłaszcza pod względem prezentowania bohaterów): Thomasa Czarneckiego (b.d.), Diny Goldstein (2007–2009) oraz Doroty Walentynowicz (2005). Bez wątplenia przedruk pojedynczych fotografii każdego z artystów wzbogaca analizę, pozwalając czytelnikom lepiej zrozumieć tropy interpretacyjne, którymi podąża Bednarek. Skądinąd wielka szkoda, że nie włączyła do rozważań fotografii Marii Dmitruk (2003) – polskiej artystki, która odwołując się do klasycznych baśniowych motywów, ukazała kobietą starość i samotność; interpretacja tego cyklu przez Bednarek, specjalizującą się w feministycznych odczytaniach baśniowych tekstów kultury, z pewnością byłaby atrakcyjna. Ostatecznie badaczka dochodzi do wniosku:

[...] postaci Śpiącej Królowny, Królowny Śnieżki, Roszpunki itd. funkcjonują tyleż jako postaci fikcyjne, co kompleksy oczywistych, powszechnie rozpoznawanych i ustabilizowanych (jednoznacznych) znaczeń, których nie trzeba eksplikować. [...] Baśniowa postać staje się nośnikiem nonkonformizmu i indywidualizmu, występując przeciw socjalizującej funkcji baśni, którą głosił Bettelheim (Bednarek, 2020, s. 206).

Równie zajmująco Bednarek (2020) pisze o współczesnych literackich reinterpretacjach postaci wiedźmy, inspirowanych, jak zauważa, drugą falą feminizmu, kiedy to czarownica została uznana za „uosobienie kobiety” (s. 211) wyzwolonej „od patriarchalnych stereotypów i wyrażającej własne pragnienie” (s. 212). Zróżnicowane strategie nawiązywania do tak rozumianego mitu wiedźmy przedstawia na przykładzie m.in. *Prawieku i innych czasów* Tokarczuk (1996), jak również powieści Grocholi (2001) czy też Szwai (2005). Poszukuje przy tym feministycznego wymiaru analizowanych utworów. W przypadku Tokarczuk czyni ciekawe spostrzeżenia dotyczące niegdysiejszego „przemilczania” tego aspektu jej twórczości oraz „feministycznej re-inkluzji” wspomnianej pisarki (Bednarek, 2020, s. 220). W odniesieniu do tekstów kultury popularnej wskazuje natomiast m.in. na podważającą ich feministyczne aspiracje reprodukcję „mitu [kobiecej] piękności” (s. 227). Nie dziwi zatem konkluzja, zgodnie z którą „emancypacyjny (względem dominującej patriarchalnej kultury) oraz transgresyjny (względem porządku estetycznego) charakter figury wiedźmy w ostatnim ćwierćwieczu stracił pazur” (s. 233). W tym kontekście autorka sygnalizuje jednak perspektywę rozwoju rodzimej prozy, a mianowicie rozkwitającą modę na mitologię słowiańską, w której mają swoje źródło intrygujące postaci znachorek i uzdrowicielek, jak np. w powieści Iwony Menzel (2014).

W zakończeniu monografii, rekapitulując swoje rozważania, Bednarek (2020) konkluduje, że bajka jako nadrzędna kategoria gatunkowa jest źródłem najrozmaitszych inspiracji dla polskich pisarzy i pisarek po 1989 roku – tak pod względem rozwiązań strukturalno-kompozycyjnych, zwykle reprodukowanych „bez zamysłów polemicznych” (s. 267), jak i repertuaru motywów, postaci i ideologii, które najczęściej zostają zakwestionowane i zrekonstruowane w nowych kontekstach. „Bajka odtwarzana jako forma [...] służy podtrzymaniu przekonania o spójności wspólnoty kulturowej i istotności konstytuujących ją wartości” (s. 268) – przekonuje autorka. Natomiast tradycyjne wątki „bywają postrzegane na kilka sposobów: jako repetycja, fantazja, repozytorium okropności, opresja oraz matryca poznawcza” (s. 268). Ponieważ klasyczne schematy fabularne i kryjące się za nimi kwestie ideologiczne niejednokrotnie okazują się opresyjne dla bohaterów i bohaterek, taki też mają wpływ – poprzez

transmisję kulturową – na czytelników i czytelniczki, na co słusznie zwraca uwagę Bednarek, potwierdzając niejako słynną diagnozę Alison Lurie (1970) sprzed pięciu dekad i następczyni tej autorki. Współcześni pisarze i pisarki za pomocą rozmaitych intertekstualnych i architekstualnych strategii umożliwiają transgresję postaci literackich i wspierają dążenia emancypacyjne tych, którzy o niej czytają. „Prze-pisać bajkę to przejąć władzę, a przynajmniej rozbić jej monopol” (Bednarek, 2020, s. 269).

*Baśni przeobrażone* to bez wątpienia nowatorska monografia, dostarczająca wielu oryginalnych, inspirujących i intrygujących tropów interpretacyjnych w odniesieniu do zróżnicowanej polskiej prozy ostatnich trzydziestu lat. Książka otwiera przy tym przestrzeń do kolejnych eksploracji badawczych, prowokując wręcz do dalszych poszukiwań rozmaitych *transformacji bajek i baśni* we współczesnej literaturze oraz form przejawiania się tradycji w nowych tekstach kultury. Magdalena Bednarek dowiodła, że baśnie są dla wszystkich i można je odnaleźć wszędzie: w najrozmaitszych kulturowych rejestrach i dziełach zróżnicowanych gatunkowo. Demokratyczny charakter ma też jej monografia: nie jest to hermetyczne opracowanie naukowe dostępne jedynie dla ekspertów, lecz zajmujące studium baśniowego pejzażu literackiego w Polsce i dowód na to, że wbrew protekcyjnym diagnozom (Dunin, 2020) bajek nie czytamy wyłącznie w dzieciństwie.

## Bibliografia

- Bacchilega, C. (1997). *Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies*. University of Pennsylvania Press.
- Bacchilega, C. (2013). *Fairy tales transformed?: Twenty-first-century adaptations and the politics of wonder*. Wayne State University Press.
- Barthelme, D. (1999). *Królowna Śnieżka* (K. Fordoński, tłum.). Rebis. (wyd. oryg. 1965).
- Bednarek, M. (2011). Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym przepisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 r. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 2, 229–249.
- Bednarek, M. (2016a). Neopogańskie inspiracje w prozie polskiej na przykładzie *Czarownicy z Radosnej Zofii Staniszewskiej*. *Balkanoslavica*, 40–44, 161–167.
- Bednarek, M. (2016b). Czar opowieści. Dylogie Catherynne M. Valente oraz Salmana Rushdiego w kontekście *Księgi tysiąca i jednej nocy*. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 28(48), 183–205.
- Bednarek, M. (2017a). Feministyczny czar wiedźmy? Wokół mitu czarownicy w polskiej prozie przełomu XX i XXI. W: A. Anczyk, J. Doroszevska, K. M. Hess (red.), *Czarownice. Studia z kulturowej historii fenomenu* (s. 113–119). Sacrum.



- Bednarek, M. (2017b). Władca baśni. Wokół polskiej recepcji *Cudownego i pożytecznego* Bruna Bettelheima. *Porównania*, 20, 199–218.
- Bednarek, M. (2018). Jaś i Małgosia w XXI wieku. O trawestacjach współczesniających baśni w najnowszej literaturze polskiej. *Literatura Ludowa*, 6, 3–15. <https://doi.org/10.12775/LL.6.2018.001>.
- Bednarek, M. (2020). *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. WN UAM.
- Bettelheim, B. (1985). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (D. Danek, tłum., t. 1 i 2). PIW. (wyd. oryg. 1975).
- Bożek, R. (2005). *Madame Sinobroda*. Rebis.
- Butenko, B. (1998). *Pyś, czyli wiadukt nad chaszczami*. Literatura.
- Butenko, B. (2008). *Krulewna [!] Śnieżka. Miły zbiorek 4 (słownie czterech) nowych-nienowych, niezbyt umoralniających bajeczek: myśliwskiej, obuwniczej, wędrownickiej i domyslniej – niedomyślniej!*. Nasza Księgarnia.
- Butler, J. (2004). Gender is burning. Dylematy przywłaszczenia i subwersji (I. Kurz, tłum.). *Panoptikum*, 3, 142–154. (wyd. oryg. 1993).
- Butler, J. (2008). *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości* (K. Krasuska, tłum.). Wydawnictwo Krytyki Politycznej. (wyd. oryg. 1990).
- Całek, A. (2017). Retelling w literaturze fantasy. Od renarracji do metafikcji. W: M. M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz (red.), *Tekstowe światy fantastyki* (s. 45–66). Prymat, Mariusz Śliwowski.
- Carroll, L. (1865). *Alice's adventures in Wonderland*. Macmillan.
- Carter, A. (1978). *The bloody chamber*. Harper & Row.
- Carter, A. (2000). *Czarna Wenus. Opowiadania* (A. Ambros, tłum.). Czytelnik.
- Czabanowska-Wróbel, A. (1996). *Baśń w literaturze Młodej Polski*. TAIWPN Universitas.
- Czarnecki, Th. (b.d.). From enchantment to down [cykl fotografii]. Pobrane 31 lipca 2020 z: <http://www.thomasczarnecki.com/#/water/>.
- Ćwiklak, K. (red.). (2014). *Baśń we współczesnej kulturze. T.1. Niewyczerpana moc baśni: literatura – sztuka – kultura masowa*. WN UAM.
- Dmitruk, M. (2003). [cykl fotografii]. Pobrane 31 lipca 2020 z: <http://fototapeta.art.pl/2003/kmd.php>.
- Dukaj, J. (2009). *Wroniec*. Wydawnictwo Literackie.
- Dunin, K. (2020). Ojciec Ziemia jest na nas zły. *Krytyka Polityczna*. Pobrane 31 lipca 2020 z: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta-ojciec-ziemia-jest-na-nas-zly/>.
- Dzido, M. (b.d.). *Matrioszka*. Korporacja Ha!art. Pobrane 31 lipca 2020 z: <http://haart.e-kei.pl/matrioszka/>.
- Filipiak, I. (1995). *Absolutna amnezja*. Obserwator.



- Goldstein, D. (2007–2009). *Fallen princesses* [cykl fotografii]. Pobrane 31 lipca 2020 z: <https://www.dinagoldstein.com/dina-goldsteins-fallen-princesses/>.
- Grass, G. (1995). *Turbot* (S. Błaut, tłum., M. Janion, wstęp). Polnord, Oskar. (wyd. oryg. 1977).
- Greenhill, P. (2020). *Reality, magic, and other lies: Fairy-tale film truths*. Wayne State University Press.
- Greenhill, P., Rudy, J. T. (red.). (2014). *Channeling wonder: Fairy tales on television*. Wayne State University Press.
- Greenhill, P., Rudy, J. T., Hamer, N., Bosc, L. (red.). (2018). *The Routledge companion to media and fairy-tale cultures*. Routledge.
- Grochola, K. (2001). *Nigdy w życiu!*. W.A.B.
- Haan, L. (2010). *Król i król* (S. Paszkiet, tłum.). Adpublik. (wyd. oryg. 2000).
- Hallett, M., Karasek, B. (2014). *Fairy tales in popular culture*. Broadview Press.
- Haase, D. (2016). Fairy tale. W: A. E. Duggan, D. Haase, H. Callow (red.), *Folktales and fairy tales: Traditions and texts from around the world* (t. 1, s. 319–322). Greenwood.
- Jones, C. A., Schacker, J. (red.). (2013). *Marvelous transformations: An anthology of fairy tales and contemporary critical perspectives*. Broadview Press.
- Joosen, V. (2011). *Critical and creative perspectives on fairy tales: An intertextual dialogue between fairy-tale scholarship and postmodern retellings*. Wayne State University Press.
- Józwiak, W. (2015). *O dzielnych księżniczkach i pięknych królewiczach*. Stowarzyszenie na Rzecz Rozwoju Zdolności Dzieci i Młodzieży im. A. Gołąba.
- Karpowicz, I. (2014). *Sońka*. Wydawnictwo Literackie.
- Kérchy, A. (red.). (2011). *Postmodern reinterpretations of fairy tales: How applying new methods generates new meanings*. Mellen.
- Klimek, K. (2011). Baśnie księżniczki popkultury. *Dwutygodnik*, 72. Pobrane 31 lipca 2020 z: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2967-basnie-ksiezniczki-popkultury.html>.
- Kostecka, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Wydawnictwo SBP.
- Kostecka, W. (2016). Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue. *Creatio Fantastica*, 2(53), 23–39.
- Kostecka, W. (2017). New subjects, disrupted principles: Fractured fairy tales in a postmodern reality. Selected examples from Poland. W: A. M. Ramos, M. T. Cortez, S. Mourão (red.), *Children's literature: Fractures and disruptions* (s. 209–227). Cambridge Scholars.
- Kostecka, W. (2018). And they lived happily never after: On the anti-utopian function of postmodern Polish fairy tales by Bohdan Butenko, Hanna Krall, and

- Sławomir Shuty. *Marvels and Tales*, 32(2), 296–313. <https://doi.org/10.13110/marvelstales.32.2.0296>.
- Kowalczyk, K. (2015). Antagoniści we współczesnych renarracjach baśni na przykładzie czarownicy z *Jasia i Małgosi* braci Grimmów. *Przegląd Humanistyczny*, 3, 35–46.
- Kowalczyk, K. (2016). *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni popularnej*. Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Krall, H. (1994). *Co się stało z naszą bajką?*. Twój Styl.
- Krzyżanowski, J. (red.). (1965). *Słownik folkloru polskiego*. Wiedza Powszechna.
- Kulesza, D. (2013). Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku. W: D. Kulesza (red.), *Tradycja i przyszłość genologii* (s. 39–65). Wydawnictwo UwB.
- Lasoń-Kochańska, G. (2018). Prawda baśni, czyli trudne tematy Agnieszki Suchowierskiej. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*, 6, 63–73. <https://doi.org/10.24917/23534583.6.6>.
- Leszczyński, G. (1990). *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*. Instytut Literatury Polskiej UW.
- Lurie, A. (1970, 17 grudnia). Fairy tale liberation. *New York Review of Books*, 42–44.
- Ługowska, J. (1981). *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ługowska, J. (1988). *Bajka w literaturze dziecięcej*. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- Martin, A. (2006). *Red Riding Hood and the wolf in bed: Modernism's fairy tales*. University of Toronto Press.
- Masłowska, D. (2014). *Jak zostałam wiedźmą*. Wydawnictwo Literackie.
- Matka Bolka [Kozak, B.]. (1993). Bajki. *Pełnym Głosem*, 1, 141–144.
- Mazela, A. (2013). Żywotność baśni braci Grimm w kulturze współczesnej. Na przykładzie fotografii i plakatu. W: W. Kostecka (red.), *Grimm: potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty Kinder- und Hausmärchen* (s. 251–261). Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- Menzel, I. (2014). *Szeptucha*. Wydawnictwo MG.
- Moraru, C. (2001). *Rewriting: Postmodern narrative and cultural critique in the age of cloning*. State University of New York Press.
- Nasiłowska, A. (2002). Królowna Śnieżka. *Fraza*, 4, 67–70.
- Olech, J. (2008). Ilustracja polska po potopie. W: G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zajac (red.), *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku. Diagnozy i postulaty* (s. 189–194). Wydawnictwo SBP.
- Passent, D. (1994). Nareszcie we własnym domu. *Wiadomości Kulturalne*, 31, dod. *Pod Choinkę*, iii.

- Pawłowska, M., Szamałek, J. (2015). *Kim jest ślimak Sam?*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Pilipiuk, A. (2003). Bajeczka dla wnuczka. W: *Kroniki Jakuba Wędrowczyca* (s. 210–220). Fabryka Słów.
- Praet, S., Kérchy, A. (red.). (2019). *The fairy tale vanguard: Literary self-consciousness in a marvelous genre*. Cambridge Scholars.
- Propp, V. A. (1976). *Morfologia bajki* (W. Zagórska, tłum.). Książka i Wiedza. (wyd. oryg. 1928).
- Reynolds, K. (2020). *The feminist architecture of postmodern anti-tales: Space, time & bodies*. Routledge.
- Rusek, M. (2015). W poszukiwaniu baśni o współczesności. *Wroniec* Jacka Dukaja i *Jak zostałam wiedźmą* Doroty Maślowskiej. W: B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, A. Zok-Smoła (red.), *(Przed)szkolne spotkania z lekturą* (s. 303–313). Wydawnictwo UŚ.
- Rusinek, M. (2006). *Kopciuszek*. Jacek Santorski & Co.
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Éditions du Seuil.
- Saramonowicz, M. (1996). *Siostra*. W.A.B.
- Schanoes, V. L. (2014). *Fairy tales, myth, and psychoanalytic theory: Feminism and retelling the tale*. Ashgate.
- Shuty, S. (2012). *Kopciuszek idzie na wojnę, czyli historia kołem się toczy*. Bunkier Sztuki.
- Sieniewicz, M. (2010). *Miasto Szklanych Słoni*. Znak.
- Skowera, M. (2012). Baśnie na czas kryzysu. Rzecz o konferencji naukowej *Grimm<sup>2</sup> – potęga dwóch braci*. W *dwusetną rocznicę pierwszego wydania* Kinder- und Hausmärchen. *StRuNa – Biuletyn Młodych Naukowców*, 1, 28–35.
- Skowera, M. (2014). Cudowna i pożyteczna Magda Gessler. O strukturze, znaczeniach i wartościach „telewizyjnej baśni”. W: M. Błaszowska, K. Kleczkowska, A. Kuchta, M. Kuster, J. Malita, P. Pawlak, I. Pisarek, P. Waczyński (red.), *Kultura jedzenia, jedzenie w kulturze* (s. 196–205). AT Wydawnictwo.
- Skowera, M. (2016). Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych. *Creatio Fantastica*, 2(53), 41–56.
- Sławiński, B. (2008). *Królowa Tiramisu*. Warszawa: Jacek Santorski & Co.
- Smith, K. P. (2007). *The postmodern fairytale: Folkloric intertexts in contemporary fiction*. Palgrave Macmillan.
- Stefaniak-Maślanka, B. (2015). Baśń, storytelling i popkultura. W: M. Kocot, K. Szafrańiec (red.), *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie* (s. 191–201). Wydawnictwo UŁ. <https://doi.org/10.18778/8088-061-0.18>.
- Suchowierska, A., Eichelberger, W. (2012). *Królewicz Śnieżek. Baśniowe stereotypy płci. Bajki na opak*. Czarna Owca.

- Sztybor, B., Nowacki, P., Mazur, Ł. (2016). *Niebieska Kapturka*. Tashka.
- Szwaja, M. (2005). *Stateczna i postrzelona*. Prószyński i S-Ka.
- Terakowska, D. (2003). *Babci Brygidy szalona podróż po Krakowie. Jeden dzień czarownicy. Jedna noc czarownicy*. Wydawnictwo Literackie.
- Tiffin, J. (2009). *Marvelous geometry: Narrative and metafiction in modern fairy tale*. Wayne State University Press.
- Tokarczuk, O. (1996). *Prawiek i inne czasy*. W.A.B.
- Tokarczuk, O. (2009). *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Wydawnictwo Literackie.
- Turner, K., Greenhill, P. (red.). (2012). *Transgressive tales: Queering the Grimms*. Wayne State University Press.
- Wajda, M. (b.d.). Współczesne Kopciuszki. *Pro Libris. Lubuskie Pismo Literacko-Kulturalne*. Pobrane 31 lipca 2020 z: <http://prolibris.net.pl/varia/1122-wspolczesne-kopciuszki>.
- Waksmund, R. (1978). Bajkosfera, czyli o użyciu semiotycznym fabuł baśniowych. Rekoncesans badawczy. *Litteraria*, 9, 99–119.
- Waksmund, R. (1998). Wstęp. W: R. Waksmund (wyb. i opr.), *Gabinet wróżek. Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku* (s. 5–28). Waclaw Bagiński.
- Waksmund, R. (2000). *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*. Wydawnictwo UW.
- Waksmund, R. (2005). Baśń sponiewierana (Kartka z dziejów gatunku). W: G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni. Tom 1. Rozigrana córa mitu* (s. 38–55). Centrum Sztuki Dziecka.
- Walentyłowicz, D. (2005). Bajki [cykl fotografii]. Pobrane 31 lipca 2020 z: [https://www.swiatobrazu.pl/bajki\\_doroty\\_walentyłowiczjuprbkym.html](https://www.swiatobrazu.pl/bajki_doroty_walentyłowiczjuprbkym.html).
- Adamson, A., Jenson, V. (reż.). (2001). *Shrek* [film]. DreamWorks.
- Wróblewska, V. (2016–2018). Baśń. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 31 lipca 2020 z: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=225>.
- Wróblewska, V. (2003). *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Adam Marszałek.
- Wróblewska, V. (2014). *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*. WN UMK.
- Zipes, J. (1986). Introduction. W: *Don't bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England* (s. 1–38). Gower.
- Zipes, J. (2006). *Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre*. Routledge.

