

DLK Dzieciństwo

Literatura i Kultura

2021

tom 3
numer 1

volume 3
issue 1

Dzieciństwo

Literatura i Kultura

2021

tom 3
numer 1

volume 3
issue 1

Warszawa w kulturze dziecięcej i młodzieżowej –
dzieciństwo i młodość w Warszawie

Warsaw in Children's and Young Adult Culture –
Childhood and Adolescence in Warsaw

Redakcja gościnna działu „Studia” / Guest editor of the “Studies”
section – Ewelina Rąbkowska

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 2021

ISSN 2657-9510

Wersja elektroniczna jest referencyjna i publikowana na stronie

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

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

Adres / Address

Redakcja czasopisma „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”

Instytut Literatury Polskiej, Wydział Polonistyki


Uniwersytet Warszawski

ul. Krakowskie Przedmieście 26/28

00-927 Warszawa

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



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

Spis treści / Contents

Od redakcji	6
From the Editors	

STUDIA / STUDIES

Łukasz Bukowiecki	11
--------------------------------	-----------

Legendy warszawskie czytane na dystans. Mapowanie podań lokalnych
w perspektywie geopoetyki i geografii literackiej

Legends of Warsaw and Distant Reading: Mapping the Local Folk Tales
from the Perspective of Geopoetics and Literary Geography

Maciej Skowera	26
-----------------------------	-----------

Warszawa na ilustracjach w książkach dziecięcych i młodzieżowych – rekonesans
Warsaw in Children's and Young Adult Book Illustrations – an Overview

Marta Niewieczera	53
--------------------------------	-----------

Magiczna Warszawa. Fantastyczne przestrzenie polskiej stolicy w literaturze
dziecięcej i młodzieżowej – wybrane przykłady

Magical Warsaw: Fantastic Spaces of the Polish Capital in Children's and Young Adult
Literature – Selected Examples

Krzysztof Rybak	67
------------------------------	-----------

„Zupełnie inne miasto”. Obrazy warszawskiego getta w polskiej literaturze
dziecięcej XXI wieku

“A completely different city”: Images of the Warsaw Ghetto in Polish Children's
Literature of the 21st Century

Agnieszka Witkowska-Krych	85
Pan Doktor z getta. Wizerunki Janusza Korczaka w książkach dla dzieci The Doctor from the Ghetto: Images of Janusz Korczak in Children's Books	
Igor Piotrowski	97
Bolek i Lolek na „Dzikim Zachodzie”. Była warszawska dzielnica zachodnia w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży okresu małej stabilizacji Bolek and Lolek in the ‘Wild West’: Former West District of Warsaw in Children’s and Young Adult Cultural Texts in the Years 1958–1969	
Grzegorz Leszczyński	110
„Warszawa jest przecież tęcza”. Obraz przestrzeni miasta w autodziecięcych tekstach kultury nagrodzonych w konkursie varsavianistycznym Muzeum Warszawy “Warsaw is rainbow-coloured after all”: The Image of the City Space in Auto-Children’s Cultural Texts Awarded in the Museum of Warsaw’s Writing Competition	
VARIA	
Natalia Morawska	127
Ocalająca moc literatury i sztuki – analiza powieści <i>Jak ziarnka piasku</i> Joanny Jagiełło w świetle biblioterapii i arteterapii A Rescuing Power of Literature and Art – Analysis of the Novel <i>Jak ziarnka piasku</i> by Joanna Jagiełło in the Light of Bibliotherapy and Art Therapy	
Malwina Niewielska	150
Zarys historii amerykańskiej i polskiej młodzieżowej literatury LGBT The Outline of the History of American and Polish LGBT Young Adult Literature	
Dariusz Piechota	170
Hymn dla nerdów. <i>Stranger Things</i> , czyli popkulturowe lata 80. w pigułce Anthem for Nerds: <i>Stranger Things</i> , or the Pop Culture 1980s in a Nutshell	

ARTYKUŁY RECENZYJNE / REVIEW ARTICLES

Katarzyna Jerzak 189

The Mythisation of the Holocaust

Mityzacja Holokaustu

Rybak, K. (2019). *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*. Wydawnictwa UW.

Agnieszka Trzeźniewska-Nowak 208

„Oddzielić fakty od zapisów zachowanych w społecznej pamięci”, czyli próba zmierzenia się z mitem Janusza Korczaka

“Separate the facts from records preserved in social memory”, That Is, an Attempt to Deal with the Myth of Janusz Korczak

Witkowska-Krych, A. (2019). *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem*. Wydawnictwo Akademickie Dialog.

Aleksandra Zalewska-Królak 216

Nasz Dom jako konstrukt społeczny

Nasz Dom [Our Home] as a Social Construct

Gołąb, M., Sękowska, Z. (red.). (2019). *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu*. Bęc Zmiana.

W ostatnich dekadach, po zwrocie przestrzennym w humanistyce, popularnym kontekstem badań literatury oraz kultury dziecięcej i młodzieżowej są szeroko rozumiane kategorie miejsca i przestrzeni. Tekstowe, graficzne oraz audiowizualne reprezentacje miast, państw, krain czy konkretnych elementów krajobrazu, np. budynków lub pomników, pojawiają się w książkach, filmach, serialach i grach wideo, a rozpatrywane są z punktu widzenia m.in. geopoetyki, *place studies*, studiów miejskich, światotwórstwa. Można w tym kontekście wskazać takie prace jak *Youth Culture and Private Space* Siân Lincoln (2012) i *Człowiek w przestrzeniach szkoły. Studium antropologiczne* Macieja Wróblewskiego (2014), a także tomy zbiorowe: *Knowing Their Place? Identity and Space in Children's Literature* (red. Terri Doughty, Dawn Thompson, 2011), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (red. Weronika Kostecka, Maciej Skowera, 2016), *Space and Place in Children's Literature, 1789 to the Present* (red. Maria Sachiko Cecire, Hannah Field, Kavita Mudan Finn, Malini Roy, 2015) oraz *Maps and Mapping in Children's Literature: Landscapes, Seascapes and Cityscapes* (red. Nina Goga, Bettina Kümmerling-Meibauer, 2017). W tych badaniach istotne są analizy skupiające się na tematyce miasta i miejskości – w ich wymiarze tak fikcyjnym, jak realnym. Nie dziwi to w świetle predylekcji wielu twórców oraz twórczyń do osadzania akcji utworów w przestrzeni miast rzeczywistych – np. Londynu, Nowego Jorku, Berlina czy Poznania. Redaktorki ostatniej z przywołanych wyżej monografii, Goga i Kümmerling-Meibauer, zwracają uwagę, że dużą rolę w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży odgrywają opisy wędrówek bohaterów i bohaterek po rozmaitych metropoliach, pozwalające publiczności odbiorczej na (re)konstruowanie mentalnych wizerunków konkretnych miejskich pejzaży [*cityscapes*]. Osobnym zagadnieniem jest empiryczne doświadczanie przez dzieci i młodzież przestrzeni miejskiej – np. poprzez użytkowanie placów zabaw, parków, ogrodów zoologicznych itd.

W zagranicznych opracowaniach zbadano m.in. związek życia artystycznego w Paryżu z rozwojem kultury dziecięcej (*Children's Culture and the Avant-Garde: Painting in Paris, 1890–1915* pióra Marilynn Strasser Olson, 2013)

i reprezentacje Nowego Jorku w literaturze dla młodych czytelników i czytelniczek (*Children's Literature and New York City* pod redakcją Pádraica Whyte'a i Keitha O'Sullivan, 2014). Na gruncie polskim natomiast własnej monografii w tym kontekście doczekał się już Kraków (*Kraków mityczny. Motywy, wątki, obrazy w utworach dla dzieci i młodzieży* pod redakcją Alicji Baluch, Małgorzaty Chrobak i Michała Rogoża, 2009). Wiele artykułów w czasopismach i rozdziałach w tomach zbiorowych poświęcono też Toruniowi (tu m.in. teksty Violetty Wróblewskiej) oraz Poznaniowi (choćby w odniesieniu do *Jeżycjady* Małgorzaty Musierowicz). Niniejszy numer czasopisma *Dzieciństwo. Literatura i Kultura* dotyczy zaś Warszawy w kulturze dziecięcej i młodzieżowej oraz dzieciństwa i młodości w Warszawie. Z jednej strony, co ukazują artykuły z działu „Studia”¹, stolica Polski pozostaje ważnym i trwałym elementem zarówno rodzimej historii, jak i narodowej świadomości, ale też zbiorowych i jednostkowych biografii, a z drugiej – teksty kultury zawierające „warszawskie” wątki są zapisami przeobrażeń poszczególnych motywów, przy czym jednocześnie odzwierciedlają rozwój i transformację wyobrażeń na temat stołecznego grodu w dziełach realistycznych oraz fantastycznych.

Poświęcony tematowi numeru dział „Studia” rozpoczyna się od artykułu Łukasza Bukowieckiego, w którym autor szczegółowo omówił rozmaite aspekty antologii *Legendy warszawskie* w wyborze Anny Marty Zdanowskiej, pod redakcją Julii Odnous, z ilustracjami i w opracowaniu graficznym Wojciecha Pawlińskiego (wydanej w 2016 roku). Badacz usytuował to przedsięwzięcie na tle różnych paradygmatów badań nad miejscem i przestrzenią, jak również w kontekście atlasów oraz innych kompendiów wiedzy na temat realnej oraz wyobrażonej geografii. Kolejne dwa artykuły są przekrojowe. Maciej Skowera rozpatrzył reprezentacje polskiej stolicy na ilustracjach w książkach dziecięcych i młodzieżowych, od zbiorów legend warszawskich po picture-booki; autor poszukiwał tzw. miejsc mocnych, szczególnie często ukazywanych przez artystów oraz artystki, i doszedł do wniosku, że graficzne wizualne archiwum. Podobny cel przyświecał Marcie Niewieczerał, która omówiła obrazy Warszawy w wybranych tekstach rodzimej dziecięcej i młodzieżowej literatury fantastycznej, od utworów Zuzanny Rabskiej z pierwszej połowy XX wieku po współczesne powieści Marcina Szczygielskiego, i zauważyła

¹ Zebrane w tym dziale artykuły powstały na podstawie referatów wygłoszonych podczas XXIX Sesji Varsavianistycznej *Warszawa w kulturze dla dzieci i młodzieży*, sfinansowanych ze środków Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego.

stałą obecność tradycyjnych, lecz zreinterpretowanych motywów w stołecznym książkowym imaginariu. Twórczości poruszającej kwestię II wojny światowej, a konkretnie Zagłady Żydów, dotyczą natomiast dwa następne, powiązane ze sobą tematycznie artykuły. Krzysztof Rybak skupił się na wizerunkach warszawskiego getta w najnowszej polskiej literaturze dziecięcej i na towarzyszących tekstom ilustracjach, zwłaszcza mapach, a Agnieszka Witkowska-Krych – na prozatorskich portretach Janusza Korczaka oraz obrazach Domu Sierot, prowadzonego przez Starego Doktora w dzielnicy zamkniętej. Przedmiotem rozważań Igora Piotrowskiego stały się zaś powstałe w okresie „małej stabilizacji” powieści dla dzieci i młodzieży, a kontekstowo również ówczesne i późniejsze filmy, seriale oraz fotografie ukazujące dorażających bohaterów na terytorium warszawskiego „Dzikiego Zachodu”, czyli (stabuizowanego w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej) obszaru ruder i ruin pomiędzy Śródmieściem, Muranowem i Wolą. Wreszcie, Grzegorz Leszczyński w artykule zamykającym dział „Studia” poddał refleksji dziecięce prace literackie nagrodzone w czterech pierwszych edycjach konkursu varsavianistycznego, organizowanego przez Muzeum Warszawy od 2016 roku; autor zwrócił uwagę m.in. na (wynikającą być może z próby sprostania „dojrzałym” standardom) skłonność młodych twórców i twórczyń do osadzania akcji tekstów w takich stołecznych miejscach i przestrzeniach, które w powszechnym odbiorze kojarzą się raczej z dorosłym, a nie – dziecięcym doświadczeniem miasta.

W dziale „Varia” znalazły się trzy teksty. Natalia Morawska, uwzględniając perspektywę biblioterapeutyczną i arteterapeutyczną, przeanalizowała powieść *Jak ziarnka piasku* Joanny Jagiełło (2018). W przekrojowym artykule Malwina Niewielska przedstawiła zaś genezę młodzieżowej literatury LGBT oraz prześledziła porównawczo jej rozwój w Stanach Zjednoczonych (od końca lat 60. XX wieku) i w Polsce (po 1989 roku). Dariusz Piechota zaproponował natomiast rozważania nad serialem *Stranger Things* braci Matta i Rossa Dufferów (2016–), który, zdaniem autora, poprzez liczne aluzje i odwołania do lat 80. ubiegłego stulecia wpisuje się w obecne we współczesnej kulturze popularnej zjawisko retromanii. Ponadto numer zawiera trzy artykuły recenzyjne, nawiązujące tematycznie do rozważań podejmowanych w dziale „Studia”. Katarzyna Jerzak napisała o monografii *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie* Krzysztofa Rybaka (2019). Przedmiotem refleksji Agnieszki Trześniewskiej-Nowak była książka *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem* Agnieszki Witkowskiej-Krych (2019). Aleksandra Zalewska-Królak omówiła z kolei pracę zbiorową *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto*

i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu pod redakcją Marcina Gołęba i Zuzanny Sękowskiej (2019).

Wszystkim Autorkom i Autorom składamy podziękowania za współtworzenie piątego już numeru czasopisma. Jesteśmy wdzięczni również Ewelinie Rąbkowskiej, kierownicze Muzeum Książki Dziecięcej (działu specjalnego i czytelnicy naukowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego) za pomoc w redakcji tego wydania *Dzieciństwa. Literatury i Kultury*. Serdecznie zapraszamy do lektury!

Studia / Studies

Legendy warszawskie czytane na dystans. Mapowanie podań lokalnych w perspektywie geopoetyki i geografii literackiej¹

Abstrakt:

Słowa i obrazy, literatura i przestrzeń, teksty i mapa, muzeum i miasto – to najważniejsze pary pojęć ujmujących w hasłowym skrócie założenia i rezultaty przedsięwzięcia badawczego i wydawniczego Muzeum Warszawy, którego efektem jest opublikowana w 2016 roku antologia *Legendy warszawskie* w wyborze Anny Marty Zdanowskiej, pod redakcją Julii Odnous oraz w opracowaniu graficznym i z ilustracjami Wojciecha Pawlińskiego. Autor artykułu przygląda się zawartej w książce *Mapie legend warszawskich* – i temu, co z niej wynika w kontekście badań nad relacjami terytoriów, ich odwzorowań graficznych i towarzyszącego im tekstu.

Słowa kluczowe:

czytanie na dystans, geografia literacka, geopoetyka, legenda, mapa, podanie lokalne, przestrzeń, Warszawa

Legends of Warsaw and Distant Reading: Mapping the Local Folk Tales from the Perspective of Geopoetics and Literary Geography

Abstract:

Words and images, literature and space, texts and a map, a museum and a city – these are the most important pairs of concepts that summarise the assumptions and results of the research and publishing project of the Museum of Warsaw,

* Łukasz Bukowiecki – dr, pracuje na Uniwersytecie Warszawskim. Jego zainteresowania badawcze obejmują społeczne konstruowanie dziedzictwa, kulturę i historię muzeów i wyobrażenia miejskie w regionie Morza Bałtyckiego. Kontakt: l.m.bukowiecki@gmail.com.

¹ Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas XXIX Sesji Varsavianistycznej *Warszawa w kulturze dla dzieci i młodzieży*, sfinansowanego ze środków Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego.

the output of which is the anthology *Legendy warszawskie* [Legends of Warsaw], selected by Anna Marta Zdanowska, edited by Julia Odnous, and with graphic design and illustrations by Wojciech Pawliński, that was published in 2016 (English edition – 2020). The author of the article looks at *Mapa legend warszawskich* [Map of Warsaw Legends] included in the book and analyses what it shows in the context of research on the relations of territories, their graphic representations, and the accompanying text.

Key words:

distant reading, literary geography, geopoetics, legend, map, local folk tale, space, Warsaw

Wprowadzenie. Słowa i obrazy

Legendy warszawskie. Antologia (Zdanowska, Odnous, 2016) to obszerny i różnorodny wybór warszawskich podań lokalnych, który uwzględnia 61 tekstów źródłowych datowanych od końca lat 40. XIX wieku do drugiej dekady XXI wieku. Teksty legend, w tym kolejne warianty tych samych opowieści, wybrała do publikacji Anna Marta Zdanowska, korzystając przede wszystkim z licznych, mniej lub bardziej znanych literackich opracowań podań warszawskich, napisanych przez polskich prozaików i poetów w XX i XXI wieku, ale też z materiałów zebranych, spisanych i nierzadko opatrzonych krytycznym komentarzem w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku przez folklorystów Kazimierza Władysława Wójcickiego (1807–1879) i Romana Zmorzkiego (1822–1867) oraz historyka Walerego Przyborowskiego (1845–1913). Antologia wydana przez Muzeum Warszawy powraca do naukowych tradycji tych najwcześniejszych edycji legend warszawskich. Zespół pracowników i współpracowników Muzeum, ze Zdanowską i Julią Odnous na czele, zadbał bowiem o rozbudowane opracowanie merytoryczne publikacji, na które składają się: szkic historyczny o Warszawie, noty rozdziałowe, przypisy, posłowie, słownik pojęć, nazw i określeń, indeks nazw osobowych.

Projekt opracowania graficznego publikacji stanowi rozszerzoną wersję pracy dyplomowej Wojciecha Pawlińskiego, obronionej w 2014 roku w Pracowni Grafiki Wydawniczej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Towarzyszące tekstom zamieszczonym w antologii ilustracje Pawlińskiego – jak pisze Zdanowska (2016) we wprowadzeniu do tomu – „nawiązują do tradycji ilustrowania legend, ale też często przetwarzają i reinterpretują znane i utrwalone wizerunki postaci, nadając im współczesny wyraz graficzny”, dzięki czemu publikacja zyskała „wymiar krytyczny” (s. 15). Wszystkie ilustracje i inne elementy graficzne – a jest ich w książce łącznie ponad 150

– wykonano z wykorzystaniem tylko czterech kolorów: białego, czerwonego, granatowego i miętowego.

Na szczególną uwagę zasługuje *Mapa legend warszawskich*, zajmująca dwie sąsiednie strony tuż za spisem treści, w której na współczesną (uproszczoną) sieć uliczną miasta naniesiono nazwy i sygnatury obrazkowe miejsc (przede wszystkim budynków) związanych z legendami – zarówno tych istniejących do dzisiaj (w tym zrekonstruowanych po 1945 roku), jak i tych obecnie niezachowanych. Dodatkowo linie ulic związanych z legendami zaznaczono kolorem czerwonym – w odróżnieniu od pozostałych, wyrysowanych na granatowo. Zorientowana na wschód i utrzymana w nieoczywistych kolorach *Mapa...* przypomina bardziej infografikę lub diagram niż standardowy plan miasta, ale dzięki tej schematyczności dobrze spełnia swoje funkcje jako dodatek – obok spisu treści – przewodnik po zawartości antologii.

Tym, co wyróżnia *Legendy warszawskie*, jest zastosowany bodaj po raz pierwszy w Polsce do porządkowania zbioru podań lokalnych topograficzny układ treści, na wiele sposobów podkreślający historyczne znaczenie 26 miejsc, w których toczy się akcja legend zamieszczonych w zbiorze. Jest to ważne z co najmniej trzech powodów. Po pierwsze, zebrany korpus podań lokalnych pozwala uchwycić konstelację miejsc związanych z domniemanymi początkami Warszawy, przejawami *sacrum* w mieście i szeroko rozumianym sprawowaniem władzy – oraz ich historyczną waloryzację z perspektywy zwykłych ludzi, przedstawicieli klas nieuprzywilejowanych, wśród których legendy krążyły w formie ustnej, zanim zostały utrwalone w twórczości literackiej. Po drugie, topograficzny układ treści umożliwia śledzenie historycznej dynamiki zmian zachodzących zarówno w strukturze legend, jak i w samym mieście, w którym toczy się ich akcja. W ramach poszczególnych lokalizacji kolejne warianty podań zostały uporządkowane chronologicznie, co pozwala analizować ewolucję motywów, w tym zmiany w sposobie obrazowania przestrzeni miejskiej. W kilku przypadkach udało się także wychwycić zmianę ulokowania akcji opowieści. Po trzecie, ponieważ antologia zawiera również legendy związane z miejscami niezachowanymi współcześnie, lektura książki może stać się pretekstem do przypomnienia historii warszawskich budowli, które z różnych przyczyn diametralnie zmieniły swój wygląd i funkcje albo całkiem przestały istnieć.

Literatura i przestrzeń

Relacje twórczości literackiej z przestrzenią topograficzną są od dawna przedmiotem zainteresowania wielu badaczy, krytyków i czytelników. Michel Foucault

(1984/2005) już w latach 60. XX wieku sformułował tezę – odnoszącą się zresztą nie tylko do badań literackich – że o ile „wielką obsesją XIX wieku była [...] historia”, to „obecna epoka będzie przypuszczalnie w większym stopniu epoką przestrzeni” (s. 117). Od tamtej pory, mimo że historia nadal w dużym stopniu pozostaje zbiorową „wielką obsesją”, podjęto liczne i zarazem bardzo różnorodne próby dowartościowania w humanistycznej teorii naukowej i praktyce badawczej wymiaru przestrzennego zjawisk społecznych (współczesnych i historycznych), co z czasem zyskało miano zwrotu przestrzennego [*spatial turn*].

Jednym z jego przejawów jest kariera geopoetyki jako orientacji badawczej, której celem jest – jak tłumaczy jej najważniejsza w Polsce przedstawicielka i promotorka Elżbieta Rybicka (2019) – „wieloaspektowa analiza interakcji pomiędzy przestrzenią geograficzną a twórczością literacką” (s. 51; zob. także Rybicka, 2014). Orientacja ta bierze pod uwagę zarówno wpływ przestrzeni (czy raczej: doświadczania przestrzeni przez pisarzy) na twórczość literacką i rezultaty tego procesu (sposoby i funkcje reprezentacji i transformacji przestrzeni w literaturze), jak i wpływ literatury na wyobrażenia społeczne na temat przestrzeni oraz zachowanie ludzi (zwłaszcza: czytelników) w tej przestrzeni (przestrzenny wymiar życia literackiego i praktyk kulturowych inspirowanych literaturą).

Włosko-amerykański literaturoznawca, socjolog literatury i badacz geografii literackiej Franco Moretti wyróżnił w tym kontekście dwa zasadnicze obszary swoich studiów: przedstawienia przestrzeni geograficznej w tekstach literackich i dystrybucję procesów literackich w przestrzeni geograficznej (Bilczewski, 2016, s. xiii). Do badania obu sfer proponował mapy jako jedno z trzech – obok wykresów i drzew – analitycznych narzędzi „czytania na dystans” [*distant reading*], w ramach którego „rzeczywistość tekstu podlega procesowi celowej redukcji i abstrahowania”, dzięki czemu „ze znajomości mniejszej liczby elementów wynika głębsze poczucie ich wzajemnych powiązań: kształty, relacje, struktury. Formy. Modele” (Moretti, 2005/2016, s. 3).

Zwrot przestrzenny i założenia geopoetyki nie tylko przejawiają się w dyskursach teoretycznych oraz praktyce badawczej, lecz także przenikają do opracowań popularnonaukowych, adresowanych do szerszego kręgu odbiorców. Badania często złożonych, a czasem nieoczywistych relacji między światem idei wyrażonym w słowie a odwzorowaniami przestrzeni – czy wężej: literaturą a mapami – stają się także inspiracją dla zyskującej popularność i uznanie twórczości artystycznej pisarzy, eseistów i rysowników. W tym sensie mapy stanowią w studiach z dziedziny geopoetyki i geografii literackiej zarówno narzędzie analityczne, jak i przedmiot badań, jako coraz popularniejszy składnik dzieł literatury pięknej i *non-fiction*.

W ostatnich latach bestsellerami okazują się np. pięknie ilustrowane i ciekawie narratywizowane atlasy. Jednym z nich jest *Atlas wysp odległych* niemieckiej pisarki i ilustratorki Judith Schalansky (2009/2013), złożony z 50 poetyckich opisów i autorskich map portretujących faktycznie istniejące, choć mało znane wyspy rozsiane po światowym oceanie (wyspy, „na których nigdy nie byłam i nigdy nie będę” – jak tłumaczy autorka w podtytule książki). Drugim przykładem może być *Złoty atlas* brytyjskiego kolekcjonera map i popularyzatora nauki Edwarda Brooke’a-Hitchinga (2018), w którym starannie dobrane mapy – zabytki kartografii, „dzieła sztuki eksploracji” – dosłownie ilustrują historię wypraw, poszukiwań i odkryć geograficznych, „niczym latarnie znaczą[c] bieg historii poznawania świata” (s. 17). Choć oba atlasy wiele różni i każdy na swój sposób fabularyzuje przekaz, ich wspólną cechą jest fakt, że w warstwie zarówno mapowej, jak i tekstowej utrzymują łączność z rzeczywistością pozatekstową, weryfikowalną źródłowo (w odniesieniu do historii) i empirycznie (wobec geografii naszego globu).

Rozwijająca się równolegle kariera miejsc fikcyjnych – i obsesja na punkcie ich katalogowania – zaowocowała z kolei licznymi opracowaniami o naukowych ambicjach i szerokim kręgu odbiorców, od *Historii krain i miejsc legendarnych* Umberto Eco (2013) przez nieprzetłumaczony do dzisiaj na język polski *Atlas of the European Novel, 1800–1900* Morettiego (1997/1998) po monumentalny *Słownik miejsc wyobrażonych* Alberto Manguela i Gianniego Guadalupiego (1980/2019). Na polskim gruncie autorem opracowań pisanych w podobnej perspektywie i cieszących się obecnością w obiegu szerszym niż *stricte* naukowy jest autor *Warszawy fantastycznej* i *Fantastycznego atlasu Polski*, Paweł Dunin-Wąsowicz (kolejno 2010, 2015). Każda z tych pozycji wychodzi z trochę innych założeń metodologicznych i inaczej określa korpus analizowanych utworów literackich, ale wszystkie mierzą się z tym samym problemem: jak przeprowadzić rozsądną selekcję materiału.

Narzędziami owej selekcji bywają kryteria genologiczne (np. powieść u Morettiego, literatura fantastyczna u Dunina-Wąsowicza), geograficzne (np. Warszawa i Polska u Dunina-Wąsowicza, Europa u Morettiego) lub typologiczne (wedle autorsko definiowanych typologii). Eco (2013) opisuje więc „krainy i miejsca, które obecnie lub w przeszłości przyczyniały się do tworzenia chimer, utopii i iluzji, ponieważ wielu ludzi naprawdę wierzyło, że teraz lub dawniej w jakimś miejscu na ziemi rzeczywiście istniały” (s. 7), a Manguel i Guadalupi (1980/2019) wykluczyli „wszelkie piekła oraz krainy z przyszłości, a także pozaziemskie” (s. 7), jednocześnie pomijając „repliki rzeczywistości” (s. 13) będące „maskami czy też pseudonimami okolic i miejscowości [...] obarczonych brzemieniem realnego istnienia” (s. 8). Niezależnie od przyjętych kryteriów, każdy

podobny katalog pełen jest luk i niekonsekwencji. Okazuje się bowiem, że lista miejsc przedstawionych w literaturze (wiernie odwzorowanych z rzeczywistości empirycznej albo też komplementarnych lub alternatywnych wobec niej) nie ma końca, a granice między prawdą a zmyśleniem są rozmyte i wymagają podejmowania arbitralnych decyzji.

Halina Kubicka (2009, s. 93) w artykule *Literatura i mapy. Modele kartograficzne w badaniach nad literaturą popularną* podjęła próbę uporządkowania kwestii odwzorowania przestrzeni w literaturze (przede wszystkim popularnej), wyodrębniając jego trzy zasadnicze typy: 1) odwzorowanie miejsc rzeczywistych, 2) odwzorowanie zmodyfikowanych miejsc rzeczywistych i 3) odwzorowanie przestrzeni wymyślonej. Badaczka najwięcej uwagi poświęciła typowi drugiemu, z pewnością najciekawszemu i bodaj najczęściej występującemu (wszak przestrzenie pozornie całkowicie zmyślane, które skłonni byśmy byli zaklasyfikować do typu trzeciego, również bywają odległymi modyfikacjami miejsc rzeczywistych), proponując trzy możliwe (nierozłączne) warianty modyfikacji, którym przestrzeń może być poddawana w dziele literackim. Są to: 1) usunięcie lub zmiana nazwy miejsca, 2) zmiana położenia miejsca, 3) dodanie/usunięcie/zmiana obiektu w przestrzeni. Zdaniem Kubickiej, właśnie w odwzorowaniach przestrzennych opartych na modyfikacji miejsca znanego czytelnikowi największą rolę do odegrania mają mapy jako składnik dzieła literackiego: „Autorzy lokują akcję w znanych nam miejscach, niezauważalnie je modyfikując (najczęściej przez dodanie jakiegoś obiektu), dzięki czemu otrzymujemy efekt wysokiego czasoprzestrzennego prawdopodobieństwa” (s. 96).

Sytuację niepewnego statusu ontologicznego przestrzeni w literaturze komplikuje fakt, że zarazem same mapy – nawet te funkcjonujące poza sferą literatury i przedstawiające przestrzeń empiryczną, a nie światy przedstawione – są zawsze rezultatem kreacji. Z definicji stanowią wszak pograniczny gatunek grafiki, posługujący się zarówno obrazem, jak i słowem, i za ich pomocą łączący funkcje narzędzia naukowego, które aspiruje do obiektywnego odwzorowania terytorium, ze statusem wytwarzanego dzieła sztuki, którego kształt nie tylko wynika z (subiektywnej) artystycznej wizji autora, lecz także jest podporządkowany politycznym regulacjom, zamówieniom i oczekiwaniom, a jednocześnie pozostaje uwikłany w społecznie obowiązujące konwencje obrazowania. Mapy mogą celowo wprowadzać w błąd, ale mogą też po prostu się mylić, tworząc geograficzne fikcje – co samo w sobie stało się tematem kolejnego popularnego znarratywizowanego atlasu Brooke’a-Hitchinga (2016/2017), zatytułowanego *Atlas lądów niebyłych. Największe mity, zmyślenia i pomyłki kartografów*.

Paradoks polega na tym, że mapom, gdy rozpatruje się je jako samodzielne formy reprezentacji, coraz śmielej zarzuca się fikcjonalizację „prawdy

topograficznej” (odstępstwa od wiernego odwzorowania przestrzeni geograficznej), a jednocześnie przypisuje się im korzystny wpływ na uprawdopodobnienie fikcji, gdy tylko stają się elementem składowym dzieła literackiego. „Mapy stanowiące jeden z kompozytów utworu mają również swój udział w funkcjonowaniu mechanizmu budowania prawdopodobieństwa zdarzeń” – stwierdza Kubicka (2009, s. 96). Dlatego w literaturze dziecięcej i fantastycznej mapy światów przedstawionych (rzeczywistych, fikcyjnych lub, by tak rzec, mieszanych), pojawiają się coraz częściej i – jak pisze Anna Perzyńska (2016) – „nie tylko umożliwiają zorientowanie się w przestrzeni świata przedstawionego, lecz także pod pewnymi względami uwiarygodniają kreowaną rzeczywistość” (s. 231). Mapy czynią bowiem fikcję – jak z kolei wskazuje Mirosław Filiciak (2015) – „bardziej przekonującą, stając się rodzajem portalu do wyobrazonego świata”, co w szczególności ma zastosowanie do tych fikcyjnych uniwersów, które konstruuje się z rozmachem (wykraczającym poza „pojedynczy tom”) i przedstawia transmedialnie.

Teksty i mapa

Miejscowe podania lokalne, przez niektórych badaczy folkloru włączane do kategorii bajki ludowej, a zwyczajowo nazywane w języku polskim po prostu legendami, są gatunkiem literatury szczególnie wdzięcznym do dociekań spod znaku geopoetyki i geografii literackiej. Łączą bowiem wątki fantastyczne i fikcyjne – których tradycyjny repertuar jest zresztą ograniczony i przez to powtarzalny – z unikalnym, lokalnym konkretem: historycznie udokumentowanymi osobami i wydarzeniami z przeszłości, i – co najważniejsze – z istniejącymi (lub pamiętanymi) rzeczywistymi miejscami, jakie można zlokalizować w przestrzeni: poszczególnymi ulicami, budowlami, obiektami małej architektury bądź elementami krajobrazu, takimi jak akweny, ciekі, jaskinie, lasy, wzniesienia czy źródelka.

Owo umiejscowienie legend w rzeczywistej przestrzeni – nawet jeśli przedstawione w nich wydarzenia odsyłają do niesprecyzowanych, zamierzonych czasów – odróżnia je od pokrewnego im gatunku baśni (bajki magicznej). Baśń z reguły dzieje się „dawno, dawno temu, za siedmioma górami, za siedzioma lasami”, natomiast miejsce akcji legendy jest przeważnie ściśle określone i często dobrze znane odbiorcom. Przykładając tę sytuację do typologii zaproponowanej przez Kubicką, można powiedzieć, że legendy jako utwory literackie proponują taki typ odwzorowania przestrzeni geograficznej, w którym miejsca rzeczywiste poddaje się modyfikacjom: z reguły

zachowane jest ich nazewnictwo i położenie, ale są wzbogacone o dodatkowe obiekty czy elementy reprezentujące to, co w opowieści ma wymiar fantastyczny, magiczny czy sakralny (np. w źródleku lub rzece żyje Syrena, w piwnicach mieszka zaczarowana królowa – Złota Kaczka, na rzeźbie Chrystusa rosną naturalne włosy itp.).

Przy tak interesującym materiale badawczym zaskakiwać więc może fakt, że poza nielicznymi wyjątkami² podania lokalne polskich miast i mniejszych miejscowości nie doczekały się opracowań uwzględniających ich topograficzny wymiar. Antologia *Legandy warszawskie* pozostaje chlubnym wyjątkiem potwierdzającym regułę – wyjątkiem, który do dzisiaj nie doczekał się na polskim rynku odpowiedników ani następców. Przywołany wcześniej *Fantastyczny atlas Polski* Dunina-Wąsowicza (2015) realizuje nieco inne założenia jako kompendium z jednej strony dotyczące całego kraju, a z drugiej oparte na około 500 źródłach wywodzących się z różnych – i różnie wyodrębnianych – obiegu literatury (wysokiego i popularnego, dziecięcego i „dorosłego”, fantastyki „racjonalnej” i „irracjonalnej”), ze świadomym wyłączeniem części korpusu podań lokalnych: „Zasadą selekcji jest oryginalność autorskiej fabuły – nie były uwzględniane opracowania anonimowych lokalnych legend [...], aczkolwiek mogą pojawiać się nawiązania do nich i ich radykalne przetworzenia” (s. 16).

W czasach, w których atlasy są coraz chętniej narratywizowane, a utwory literackie – ilustrowane mapami, antologia wydana przez Muzeum Warszawy podejmuje temat relacji literatury i przestrzeni na własnych warunkach. Nie kopiując gotowych rozwiązań, pozostaje unikatowa nie tylko na tle innych wydawanych w Polsce zbiorów legend, lecz także wobec najpopularniejszych atlasów i leksykonów przestrzeni literackich. Mimo że *Mapa legend warszawskich* jest wyrysowana specjalnie z myślą o tej publikacji, tak jak np. mapy w *Atlasie wysp odległych* Schalansky, to antologia nie jest autorskim „atlasem legend pobliskich”: mapa, choć ważna, jest tylko jedna, obejmująca wszystkie miejsca, natomiast wprowadzeniem do poszczególnych lokalizacji nie są już ich bardziej szczegółowe plany, lecz noty rozdziałowe na temat historii tych miejsc i ich roli w treści legend, przygotowane przez członków Pracowni Studiów Miejskich Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zarazem publikacja nie jest również „słownikiem miejsc legendarnych”, bo najważniejsze w niej pozostają same źródłowe teksty legend, a nie noty (spośród około 620 stron objętości tomu legendy zajmują około 400, ilustracje – niecałe 100, a wszystkie elementy aparatu krytycznego – mniej więcej 120).

² Mam tu na myśli przede wszystkim artykuły Violetty Wróblewskiej (2008, 2016).

Co istotne, chociaż treści zbioru są uporządkowane w układzie topograficznym, to nie mapa – ani ta specjalnie wyrysowana, ani żadna inna, historyczna czy zabytkowa – była punktem wyjścia tego projektu wydawniczego, lecz walory samych legend jako tekstów źródłowych i utworów literackich. Jak tłumaczy we wstępie do antologii Zdanowska (2016):

Umieszczenie w jednym zbiorze wszystkich powstałych dotychczas legend o tematyce warszawskiej przekroczyłoby kilkakrotnie objętość tego wydania. Przy wyborze tekstów kierowaliśmy się nie tylko ich wartością literacką, ale przede wszystkim różnorodnością i historyczną ewolucją opisywanych motywów związanych z lokalizacjami (s. 14).

Zebrany korpus uporządkowano topograficznie, przyporządkowując poszczególne teksty do kluczowych dla fabuły miejsc akcji (każdemu tekstowi przypisano jedną lokalizację, co nie zawsze było proste i oczywiste), a ich mapa powstała dopiero na końcu, mimo że umieszczono ją na wstępnych kartach książki – w tym sensie tworzono ją analogicznie do spisu treści i też analogiczne do niego funkcje pełni w książce. Spośród możliwych wariantów relacji prawdy i zmyślenia na styku tekstu pisanego i mapy (np. „prawdziwy” tekst tłumaczący fikcję map wprowadzających w błąd, jak w *Atlasie łądów niebytych* Brooke’a-Hitchinga) *Legendy warszawskie* realizują model, w którym „prawdziwa” mapa objaśnia fikcję literacką.

Ponieważ rozmieszczenie legend na *Mapie legend warszawskich* jest rezultatem, a nie założeniem doboru tekstów literackich w antologii, możemy tę mapę potraktować nie tylko jako wewnętrzne narzędzie orientacji w układzie treści tomu, lecz także jako zewnętrzne narzędzie analizy zebranego korpusu legend. Na podstawie *Mapy...* możemy więc orzekać o przestrzennym rozmieszczeniu miejsc akcji najbardziej wartościowych literacko i najciekawszych historycznie warszawskich podań lokalnych i – zgodnie z postulatem Morettiego (2005/2016) – poszukać ich „właściwości niewidocznych na niższym poziomie” (s. 64), czyli bezpośrednio w pojedynczych tekstach, a także dociekać, dlaczego dystrybucja motywów legendarnych w przestrzeni Warszawy wygląda właśnie tak, a nie inaczej (Moretti zachęca do dokonywania na podstawie „formy przedmiotu” dedukcji sił, które nań oddziaływały; s. 68).

Fabuły wszystkich zebranych w tomie legend warszawskich osadzone są topograficznie w lewobrzeżnej części miasta. Większość z nich – w historycznie najstarszej części Warszawy – na Starym i Nowym Mieście oraz na podzamczu nad Wisłą (łącznie 17 z 26 wskazanych w antologii miejsc) albo przy Trakcie Królewskim, wiodącym od placu Zamkowego ku monarszym rezydencjom

w Łazienkach i Wilanowie (dalszych 7 miejsc). Motywacje takiego lokalizowania podań warszawskich można tłumaczyć trojako³.

Po pierwsze, wiele legend służyło „odkrywaniu” (wynajdywaniu) i podkreślaniu nobiletującej „starożytności” miasta. Niektóre z nich, określane mianem opowieści ajtiologicznych, wydobywają więc mniej lub bardziej prawdopodobne „nieznane” karty z historii „nadwiślańskich” początków Warszawy, tłumacząc pochodzenie jej nazwy (Wars i Sawa) albo objaśniając wizerunek utrwalony w miejskim herbie (Syrena). Kanoniczne opowieści o Warsie i Sawie oraz/lub Syrenie⁴ przywołano w antologii w wielu wariantach, a większości z nich przypisano – zresztą dość umownie – lokalizację przy ulicy Rybaki, dzięki czemu stała się ona najpopularniejszym miejscem akcji legend warszawskich (10 opowieści). Inne narracje z kategorii „legend o początkach Warszawy” przechwytywały tematy i motywy z podań, których akcja rozgrywa się w innych miastach, mających dłuższą historię i ważniejsze znaczenie w skali kraju lub kontynentu. Na przykład legenda o początkach kościoła Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny na Nowym Mieście wykorzystuje, jak zauważyła w nocie rozdziałowej historyczka sztuki Zuzanna Flisowska (2016), schemat fabularny opowieści o powstaniu kościoła Santa Maria Maggiore w Rzymie: „[...] o jego zbudowaniu też miała zadecydować ukazująca się we śnie Matka Boska, a znakiem rozpoznawczym [miejsca budowy świątyni] miało być zaśnieżone latem wzgórze” (s. 391). Fabuły legend obu typów (ajtiologicznych i „importowanych”) usiłują wypełnić niszę niezagospodarowaną przez oficjalne przekazy historyczne, które w niewielkim stopniu ukazują początki Warszawy.

Po drugie, w miarę krzepnięcia politycznych funkcji Warszawy (miejsce wolnej elekcji, siedziba parlamentu, rezydencja króla), możemy zaobserwować w warszawskich legendach coraz częstsze budowanie narracji dotyczących przestrzeni władzy i prestiżu klas wyższych, opisywanych z pozycji klas nieuprzywilejowanych, dla których miejsca te były widoczne, ale zarazem przynajmniej częściowo niedostępne, ich historia – nieznana, a odbywające się

³ W wyjaśnieniach tych korzystam częściowo z wcześniej publikowanych własnych ustaleń (Bukowiecki, 2016).

⁴ Obie legendy bywają wiązane ze sobą na różne sposoby. Na przykład wedle legendy w opracowaniu Ewy Szelburg-Zarembiny (1938/2016) Panna Wodna (pół kobieta, pół ryba) wskazuje księciu drogę do osady, w której odnajdzie „dole człowieka”; po dotarciu na miejsce książę spotyka rodzinę z dwojgiem niemowląt (bliźnięt), którym nadaje imiona Warsz i Sawa. Z kolei w wariacie zaproponowanym przez Wandę Chotomską (2000/2016) okrutny czarodziej zamienia dziewczynę Sawę w syrenę, którą następnie młody rybak Wars wylawia z rzeki; dzięki wsparciu Ptaka-Wiatra syrena z powrotem zmienia się w dziewczynę, Warsz i Sawa zakochują się w sobie i postanawiają wybudować wspólny dom nad Wisłą.

w nich lub wokół nich rytuały – niezrozumiałe lub „niezwykłe”, co zachęcało do snucia domysłów na temat genealogii, konstrukcji lub funkcji tych obiektów. Stąd bierze się „nadreprezentacja” na *Mapie legend warszawskich* obszaru wzdłuż Traktu Królewskiego. Łączył on trzy rezydencje królewskie (Zamek, Łazienki, Wilanów) a na swoim śródmiejskim odcinku (od placu Zamkowego do placu Trzech Krzyży) stanowił najważniejszą komunikacyjnie i symbolicznie arterię XVII- i XVIII-wiecznej Warszawy, przy której chętnie wystawiano siedziby moźnym i odsłaniano najważniejsze pomniki. Warto zauważyć, że do kategorii opowieści o przestrzeniach władzy należą również podania dotyczące Zamku Królewskiego – jedynego miejsca na mapie, w którym toczy się akcja aż trzech różnych, niepowiązanych ze sobą w żaden sposób legend: o Barbarze Giżance, faworycie króla Zygmunta II Augusta (w trzech wariantach); o Białej Damie, która ukazała się królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu (dwa warianty); o kulisach powstania w XV wieku malowidła przedstawiającego Zwiastowanie Maryi w przejściu łączącym Zamek z archikatedrą. Do tej samej grupy opowieści należą też dwa podania, których akcja toczy się poza wyżej wyznaczonym obszarem występowania legend warszawskich. Są to: opowieść o Złotej Kaczce (w kilku wariantach, spośród których większość umieszcza siedlisko tej istoty w podziemiach zamku Ostrogskich na Tamce) oraz legenda tłumacząca przysłowie „Słowo się rzekło, kobyłka u płotu” w wariantcie lokującym tę anegdotę w pałacyku Marii Kazimiery na Marymoncie, przebudowanym później na kościół Matki Bożej Królowej Polski (w innym wariantcie, również uwzględnionym w antologii, akcja tej samej legendy rozgrywa się w pałacu w Wilanowie).

Po trzecie, sporo zebranych w antologii podań lokalnych, zwłaszcza tych staro- i nowomiejskich, można potraktować jako scenki rodzajowe z życia codziennego mieszczan dawnej Warszawy albo przekazy o istotnych dla dziejów miasta wydarzeniach historycznych, takich jak wielki pożar Starej Warszawy w 1607 roku, epidemia morowego powietrza w latach 1624–1626 czy insurekcja kościuszkowska i rzeź Pragi w 1794 roku, postrzeganych jednakże z perspektywy zwykłego człowieka i jego doświadczenia *sacrum*. Takie opowieści dokumentują nie tylko wydarzenia ważne dla lokalnej społeczności, lecz także jej system wartości, poczucie sprawiedliwości, obyczajowość i pobożność. Z perspektywy znaczenia kultu religijnego należy też odczytywać liczne podania związane z warszawskimi kościołami, które albo miały powstać w wyniku interwencji sił wyższych (tak jak wspomniany już kościół Nawiedzenia NMP czy niezachowany do naszych czasów kościół św. Jerzego), albo stawały się miejscami słynącymi z cudów (bazylika archikatedralna św. Jana Chrzciciela, kościół św. Anny). Miejscem hierofanii bywają też jednak w podaniach

zwykle staromiejskie ulice, a świadectwa dawnej ludowej pobożności równie często wiążą się z przekonaniem o piekielnych mocach i wpływie diabłów na ludzi. „Siły nieczyste” szczególnie upodobały sobie miejsce publicznych egzekucji (placyk Piekiełko) oraz wszelkie przestrzenie poniżej poziomu gruntu, takie jak piwnice kamienic staromiejskich (Bazyliszek na Krzywym Kole) czy pałacowe lochy (Złota Kaczka).

We wszystkich trzech przypadkach legendy okazują się nośnikiem pierwotnie ludowych, a później przetworzonych literacko przekonań i wyobrażeń na temat przestrzeni miejskiej i jej waloryzacji. Warszawskich podań lokalnych o przestrzeniach „początków”, przestrzeniach władzy i przestrzeniach *sacrum* prawdopodobnie było kiedyś znacznie więcej, gdy funkcjonowały jeszcze w obiegu oralnym. Równie prawdopodobnie ich dystrybucja w przestrzeni mogła być bardziej „sprawiedliwa” i obejmować także prawobrzeżną część dzisiejszej Warszawy. Możemy przecież wyobrazić sobie legendę, której akcja toczy się we wczesnośredniowiecznym grodzisku na Bródnie, na polu elekcyjnym na Kamionku albo w jednym z praskich kościołów. Nie musimy zresztą szukać tak daleko. Herbem sąsiadującego ze Starówką Nowego Miasta była panna z jednorożcem – czy naprawdę mogło nie być miejscowej legendy tłumaczącej pochodzenie tego wizerunku, czy po prostu nikt jej w porę nie utrwalił i nie upowszechnił? Swoją drogą, na jakie „początki” osady może wskazywać opowieść o panie z jednorożcem i w którym identyfikowalnym topograficznie miejscu mogłaby toczyć się jej akcja?⁵

Na *Mapie legend warszawskich* nie ma jednak ani Bródna, ani Kamionka, ani żadnego praskiego kościoła, ani miejsca spotkania nowomiejskiej panny i jednorożca. Nie ma tych miejsc na mapie, bo nie ma takich legend w antologii, a nie ma takich legend w antologii, ponieważ, nawet jeśli kiedykolwiek istniały, nie odnotowali ich folklorysty ani nie zainteresowali się nimi pisarze, przez co nie weszły do ogólnopolskiego kanonu wysokoartystycznej literatury dziecięcej. W tym sensie rację ma Violetta Wróblewska (2016), która zauważyła, że w twórczości dla młodych uwypukla się jedynie te elementy przestrzeni miejskiej, które „są najistotniejsze zarówno dla danego miasta, jak i dla prezentowanej akcji, tzw. miejsca mocne, które są najczęściej odwiedzane, reklamowane i stanowią stałe punkty szkolnych wycieczek” (s. 80) jako miejsca kształtowania tożsamości – lokalnej, regionalnej, narodowej. Warto jedynie

⁵ Panna z jednorożcem to oczywiście alegoryczne wyobrażenie Najświętszej Marii Panny – patronki nowomiejskiej parafii (kościół Nawiedzenia NMP), nie pytam tu jednak o symbolikę tego przedstawienia, lecz o wernakularne (lokalne, oddolne, ludowe) próby jej odczytania i wyjaśnienia (Napiórkowski, Szarecki, Dobrosielski, Filipkowski, Kaczmarek, 2015).

dodać, że kanon rzadko tworzy się zupełnie sam – przeważnie pomagają mu ludzie, szczególnie ci dysponujący siłą polityczną, pieniędzmi i/lub kapitałem kulturowym. W tym sensie miejsca początkowo „słabe” (geograficznie przeciętne, historycznie – „zapomniane”) mogą z czasem nabrać „mocy” (aury, atmosfery, znaczenia) choćby dzięki aktywności artystów, zwłaszcza gdy będą oni cieszyć się przychylnością lokalnych mecenasów. Dość wspomnieć, że dzisiaj „kanoniczne” *Legendy Warszawy* Ewy Szelburg-Zarembiny – spośród których w antologii wydanej przez Muzeum Warszawy wykorzystano aż 11 tekstów! – zostały opublikowane po raz pierwszy w 1938 roku z inspiracji warszawskiego magistratu, którym kierował wówczas Stefan Starzyński, jako narzędzie promocji zabytków dopiero podnoszącej się wówczas z zaniedbania i zapomnienia Starówki (Piątek, 2016, s. 178). Starzyński chciał bowiem rozkochać w Warszawie jej mieszkańców i gości odwiedzających miasto; jako pierwszy prezydent „myślał o Warszawie w kategoriach atrakcji turystycznej” (s. 165). Jeśli wówczas chodziło jeszcze o to, by za pomocą zbioru podań lepiej poznać i przychylniej spojrzeć na staromiejską część stolicy, to dla właściwie wszystkich tworzących po wojnie autorów literackich opracowań legend Stare Miasto stało się „domyślną”, już właśnie kanoniczną, przestrzenią lokowania akcji utworów w obrębie Warszawy. Wielu z tych twórców sięgało zresztą – i dalej sięga – do tych samych motywów, z których korzystała Szelburg-Zarembina, i umieszcza je w tych samych miejscach na wyobrażonej mapie miasta. Tymczasem Nowe Miasto, jednorożec i panna wciąż czekają na swojego prezydenta Starzyńskiego.

Zakończenie. Muzeum i miasto

Warszawskie podania lokalne to temat tylko pozornie niepoważny. Muzeum Warszawy podeszło do niego ambitnie i kompleksowo, przywracając ten gatunek dorosłym czytelnikom, ale nie zaniebując przy tym potrzeb najmłodszych odbiorcy. Niezależnie od wieku czytelnicy mogą dzięki *Legendom warszawskim* znaleźć w jednym miejscu najważniejsze historycznie i najpiękniejsze literacko opowieści o (wyobrażonej) przeszłości Warszawy, mogą poszukiwać znaków tożsamości lokalnej i przejawów zbiorowej wyobraźni zakodowanych w słowach i obrazach, ale też – nie podnosząc wzroku znad zadrukowanej stronicy – mogą udać się na wirtualny spacer po nie-znanym mieście, w którym rzeczywistość jest rozszerzona o elementy fantastyczne. Wchodząc w rolę wydawcy *Legend warszawskich*, Muzeum Warszawy odważnie przyznało, że nie wszystko nadaje się do kolekcjonowania i wystawiania w gmachu muzealnym,

potrzebne są więc inne metody realizacji strategicznego dla tej instytucji postulatu „badania fenomenu miasta” (Mycielska, Odnous, 2017). Zarazem stworzyło alternatywny literacki przewodnik muzealny do plenerowej wystawy „miejsz związanych z legendami”, obejmującej najstarszą i najbardziej atrakcyjną turystycznie część lewobrzeżnej Warszawy.

Bibliografia

- Bilczewski, T. (2016). Wstęp. W: F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury* (T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, tłum., s. vii–xxi.). Wydawnictwo UJ.
- Brooke-Hitching, E. (2017). *Atlas lądów niebytych. Największe mity, zmyślenia i pomyłki kartografów* (J. Szczepański, tłum.). Rebis. (wyd. oryg. 2016).
- Brooke-Hitching, E. (2018). *Złoty atlas. Największe wyprawy, odkrycia i poszukiwania na mapach* (J. Szczepański, tłum.). Rebis.
- Bukowiecki, Ł. (2016). Legend warszawskich życie (nie)codzienne. W: A. M. Zdanowska (wyb.), J. Odnous (oprac. i red.), *Legendy warszawskie. Antologia* (s. 562–581). Muzeum Warszawy.
- Chotomska, W. (2016). Legenda o Warsie i Sawie. W: A. M. Zdanowska (wyb.), J. Odnous (oprac. i red.), *Legendy warszawskie. Antologia* (s. 382–387). Muzeum Warszawy. (wyd. oryg. 2000).
- Dunin-Wąsowicz, P. (2010). *Warszawa fantastyczna*. Raster.
- Dunin-Wąsowicz, P. (2015). *Fantastyczny atlas Polski*. NCK.
- Eco, U. (2013). *Historia krain i miejsc legendarnych* (T. Kwiecień, tłum.). Rebis.
- Filiciak, M. (2015). Kartografia wyobraźni. *Dwutygodnik*, 165. Pobrane 31 stycznia 2020 z: <https://www.dwutygodnik.com/artypul/6052-kartografia-wyobrazni.html>.
- Flisowska, Z. (2016). Kościół Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, ulica Przyrynek [nota rozdziałowa]. W: A. M. Zdanowska (wyb.), J. Odnous (oprac. i red.), *Legendy warszawskie. Antologia* (s. 391). Muzeum Warszawy.
- Foucault, M. (2005). Inne przestrzenie (A. Rejniak-Majewska, tłum.). *Teksty Drugie*, 6, 117–125. (wyd. oryg. 1984).
- Kubicka, H. (2009). Literatura i mapy. Modele kartograficzne w badaniach nad literaturą popularną. W: H. Kubicka, O. Taranek (red.), *Kody kultury. Integracja, transformacja, synergia* (s. 86–98). Sutoris.
- Manguel A., Guadalupi G. (2019). *Słownik miejsc wyobrażonych* (P. Bikont, J. Gondowicz, M. Kłobukowski, J. Kozak, M. Płaza, M. Świerkocki, tłum.). PIW. (wyd. oryg. 1980).
- Moretti, F. (1998). *Atlas of the European novel, 1800–1900*. Verso. (wyd. oryg. 1997).

- Moretti, F. (2016). *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury* (T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, tłum.). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 2005).
- Mycielska, M., Odnous, J. (red.). (2017). *Sprawozdanie Muzeum Warszawy 2016*. Muzeum Warszawy.
- Napiórkowski, M., Szarecki, A., Dobrosielski, P., Filipkowski, P., Kaczmarek, O. (2015). Kultura wernakularna. Antropologia projektów nieudanych. *Kultura Współczesna*, 3, 14–26.
- Perzyńska, A. (2016). Czy da się stworzyć mapę Baśnioboru? Kilka uwag na temat świata Brandona Mulla. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 231–242). Wydawnictwo SBP.
- Piątek, G. (2016). *Sanator. Kariera Stefana Starzyńskiego*. W.A.B.
- Rybicka, E. (2014). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. TAIWPN Universitas.
- Rybicka, E. (2019). Geopoetyka – miejsca wspólne geografii i literatury. W: J. Angiel, E. Szkurlat (red.), *Miejsce i przestrzeń. Edukacja geograficzna w ujęciu humanistycznym* (s. 51–63). Bogucki WN.
- Schalansky, J. (2013). *Atlas wysp odległych. Pięćdziesiąt wysp, na których nigdy nie byłam i nigdy nie będę* (T. Ososiński, tłum.). Dwie Siostry. (wyd. oryg. 2009).
- Szelburg-Zarembina, E. (1938). *Legendy Warszawy*. Gebethner i Wolff.
- Szelburg-Zarembina, E. (2016). Wróżba Panny Wodnej. W: A. M. Zdanowska (wyb.), J. Odnous (oprac. i red.), *Legendy warszawskie. Antologia* (s. 346–351). Muzeum Warszawy. (wyd. oryg. 1938).
- Wróblewska, V. (2008). O toruńskich podaniach lokalnych. W: H. Czachowski, A. Miancki (red.), *Do Torunia kupić kunia. W 60. rocznicę założenia oddziału toruńskiego Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego* (s. 17–30). Polskie Towarzystwo Ludoznawcze – Oddział w Toruniu.
- Wróblewska, V. (2016). Od przestrzeni realnej do wyimaginowanej – Toruń w literaturze dla dzieci. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 79–98). Wydawnictwo SBP.
- Zdanowska, A. M. (2016). Wybór legend. W: A. M. Zdanowska (wyb.), J. Odnous (oprac. i red.), *Legendy warszawskie. Antologia* (s. 14–15). Muzeum Warszawy.
- Zdanowska, A. M. (wyb.), Odnous, J. (oprac. i red.). (2016). *Legendy warszawskie. Antologia*. Muzeum Warszawy.

Warszawa na ilustracjach w książkach dziecięcych i młodzieżowych – rekonesans¹

Abstrakt:

Artykuł dotyczy reprezentacji Warszawy w ilustracji książkowej dla dzieci i młodzieży (z uwzględnieniem wizerunków polskiej stolicy w książkach obrazkowych). Materiał badawczy stanowią przede wszystkim publikacje ze zbiorów Muzeum Książki Dziecięcej (działu specjalnego i czytelni naukowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego) oraz te udostępniane przez Bibliotekę Narodową na portalu <https://polona.pl/>. W pierwszej kolejności omówione zostają obrazy stołecznego miasta na ilustracjach towarzyszących różnym wersjom legend warszawskich oraz utworom, które do owych legend nawiązują. W następnej części artykułu autor rozpatruje książkowe ilustracje nieodwołujące się do legend, poszukując szczególnie chętnie przedstawianych przez artystów i artystki tzw. miejsc mocnych w przestrzeni Warszawy. Wreszcie, w zakończeniu, poruszona zostaje kwestia map polskiej stolicy pojawiających się m.in. w książkach obrazkowych. Autor dochodzi do wniosku, że ilustracje i inne grafiki książkowe dla dzieci i młodzieży prezentujące Warszawę można postrzegać jako swoiste wizualne archiwum pamięci o rzeczywistej i legendarnej przeszłości miasta.

Słowa kluczowe:

ilustracja książkowa dla dzieci i młodzieży, książka obrazkowa, literatura dziecięca i młodzieżowa, mapa, miasto, Warszawa

* Maciej Skowera – dr, pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim oraz w Muzeum Książki Dziecięcej (dziale specjalnym i czytelni naukowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego). Jego zainteresowania naukowe obejmują historię i teorię fantastyki dziecięcej i młodzieżowej, przekształcenia klasyki dla młodych czytelników i czytelniczek oraz kulturę popularną. Kontakt: mgskowera@uw.edu.pl lub maciej.skowera@koszykowa.pl.

¹ Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas XXIX Sesji Varsavianistycznej *Warszawa w kulturze dla dzieci i młodzieży*, sfinansowanego ze środków Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego.

Warsaw in Children's and Young Adult Book Illustrations – an Overview

Abstract:

The article discusses representations of Warsaw in children's and young adult book illustrations (including graphics appearing in picturebooks). The research material consists of the works from the collection of the Museum of Children's Books (a special department of the Warsaw Public Library – Central Library of Mazovia Province) and those made available by the National Library of Poland on the <https://polona.pl/> website. Firstly, the author discusses the images of the Polish capital city on the illustrations accompanying various versions of Warsaw legends and works which refer to these narratives. In the next part of the article, he examines book illustrations that do not refer to legends, looking for the so-called strong places in the space of Warsaw that are particularly popular among artists. Finally, in the conclusion, the issue of maps of the Polish capital appearing, among others, in picturebooks is discussed. The author concludes that children's and young adult book illustrations presenting Warsaw can be seen as a kind of visual archive – a reservoir of memory about the real and legendary past of the city.

Key words:

children's and young adult book illustration, picturebook, children's and young adult literature, map, city, Warsaw

Wprowadzenie. Od poetyki miejsca i przestrzeni po reprezentacje miasta w literaturze dziecięcej i młodzieżowej

Miejsce i przestrzeń² to od wieków przedmiot rozmaitych graficznych przedstawień, wśród których prym wiodą mapy, globusy, plany, atlasy itd. „Historia sztuki – pisze Anita Wincencjusz-Patyna (2016) – już dawno zwróciła uwagę na [ich] wartości estetyczne i elementy graficzne [...], czyniąc je jednym ze swych pól badawczych. Interesujące są zarówno różne rodzaje kartografii, jak i elementy map w postaci ornamentów oraz ilustracji tworzących fascynującą ikonografię”, rozpięta – dodaje badaczka – między

² Rozróżnienie między kategoriami miejsca i przestrzeni przyjmuję za Bohdanem Jałowieckim (2011), który pisze: „Miejsce jest zawsze fragmentem przestrzeni wyróżnionym, z uwagi na jakieś szczególne cechy, przez postrzegający podmiot. Wyróżnikiem miejsca mogą być obiekty historyczne lub współczesne, unikatowe budowle, pomniki, rzeźby plenerowe, jak również cechy nadane jakiemuś [...] fragmentowi przestrzeni przez jej użytkowników [...]” (s. 12; zob. także cytowane przez badacza opracowanie autorstwa Lucile Grésillon, 2010, s. 21).

„**mimetycznymi** wizerunkami, dokumentującymi stan wiedzy danego czasu, a zupełnie **fantastycznymi** przedstawieniami egzotycznych rejonów świata, nie w pełni jeszcze poznanego w określonej epoce [wyróżnienia własne]” (s. 123). Podobne refleksje można snuć na temat beletrystycznych wizerunków kontynentów, państw, krain, miast (od reprezentacji realistycznych, których celem jest jak najwierniejsze oddanie detali prawdziwych miejsc lub przestrzeni, po kreacje fantastycznych światów – Maj, 2015, 2019), również tych pojawiających się w literaturze dziecięcej i młodzieżowej (Doughty, Thompson, 2011; Goga, Kümmerling-Meibauer, 2017; Hudson, 2019; Kostecka, Skowera, 2016; Sachiko Cecire, Field, Mudan Finn, Roy, 2015).

W fantastyce dla młodej publiczności czytelniczej, jak dowodzi Dorota Michułka (2016), „pojawiają się opisy przestrzeni, które można by wpisać w zjawisko »geografii fantastycznej« [...] oznaczającej terytoria będące obrazami np. arkadii, utopii, iluzji lub po prostu »krain fantazji«, które »funkcjonują« bez geograficznych i metafizycznych granic [...]. Wymyślone światy [...] tworzą **poetykę miejsca i przestrzeni** [wyróżnienie własne]”, a w jej kreowaniu niezwykle istotną rolę grają ilustracje, np. te w formie map, na których „precyzyjnie oznaczona zostaje lokalizacja fantastycznych krain oraz konkretne miejsca, do których dociera bohater w czasie swej podróży” (s. 42)³. Te spostrzeżenia z powodzeniem można odnieść do utworów, w których naczelną lub choćby istotną przestrzenią staje się miasto fantastyczne, by wspomnieć powieść *Rumo i skarby w ciemnościach* Waltera Moersa (2003/2008), gdzie – oprócz mapy ukazującej część niezwykłego kontynentu Camonia (tylna wyklejka) – pojawia się plan Wolpertingu, czyli miejsca akcji znacznej części powieści (przednia wyklejka). Violetta Wróblewska (2016) pisze z kolei, że przestrzeń wzorowana na tej rzeczywistej (i wyróżnione w jej ramach miejsce), a zwłaszcza „przestrzeń realnie istniejącego miasta”:

W literaturze dla dzieci [...] pełni [zazwyczaj] funkcję tła zdarzeń, dookreśla pod względem charakterologicznym bohaterów, niekiedy wpływa na przebieg działań protagonisty. [...] miasto [...] odgrywa przede wszystkim rolę usługową wobec innych części ukazanej rzeczywistości, rzadko kiedy staje się składnikiem

³ Podobne jest zdanie Stefana Ekmana (2013), który wykazuje, iż „różnica między mapą reprezentującą [rzeczywiste] otoczenie i mapą miejsca zmyślonego jest niezmiernie istotna. [Prawdziwa] mapa re-reprezentuje to, co już istnieje; mapa fikcyjna jest zaś często pierwotna – stworzyć mapę to [...] stworzyć świat owej mapy” (s. 20). Tłumaczenie autora artykułu – Macieja Skowery. W książce dziecięcej i młodzieżowej, co warto podkreślić, ilustracje w bodaj większym stopniu niż w publikacjach dla dorosłych stanowiły i wciąż stanowią ważny element komunikowania znaczeń hipotetycznemu audytorium.

literackim w pełni samodzielnym bądź równoważnym protagonistom [...]. Funkcję zastępczą wobec charakterystyki przestrzeni pełni zwykle książkowa ilustracja, dzięki której mały odbiorca wizualizuje sobie świat przedstawiony (s. 79)⁴.

Niniejszy artykuł podejmuje problem **reprezentacji** realnie istniejącego **miasta**, Warszawy (czasem ukazywanej mimetycznie, a czasem – nie), w ilustracji książkowej dla dzieci i młodzieży (z uwzględnieniem przedstawień polskiej stolicy w książkach obrazkowych⁵). Ten temat wydaje się o tyle interesujący w obliczu wzmożonego zainteresowania dawną i współczesną polską grafiką książkową⁶ oraz picturebookiem jako gatunkiem (np. Boguszevska, 2013; Cackowska, Wincencjusz-Patyna, 2017; Gawryluk, 2019; Leszczyńska-Pieniak, 2019; Wincencjusz-Patyna 2008, 2019, 2020a; monograficzny numer czasopisma *Sztuka Edycji*, zatytułowany *Edytorstwo literatury dla dzieci*

⁴ Niejako pomiędzy tekstami realistycznymi a fantastyką immersyjną (Mendlesohn, 2008, s. xxi) sytuuje się literatura prezentująca w sposób niemimetyczny miejsca lub przestrzenie rzeczywiste. W beletrystyce dziecięcej i młodzieżowej są to nader często – znów – miasta, np. Kraków *à l'envers* we *Władcy Lewawu* Doroty Terakowskiej (1989; zob. także Czernow, 2009; Wądolny-Tatar, 2009), niezwykła wersja brytyjskiej stolicy w *LonNiedynie* Chiny Miéville'a (2007/2009; zob. także Mik, 2016, s. 114–115; Skowera, 2019), kontrafaktyczny Oksford w *Zorzy polarnej* Philipa Pullmana (1995/2019; zob. także Maj, 2015, s. 22) i wiele innych książkowych metropolii. Na temat miasta w fantastyce i fantastyki miejskiej piszą m.in. Ekman (2016/2018), Sarai Mannolini-Winwood (2018) i Leigh M. McLennon (2014/2018); temu zagadnieniu poświęcona jest też rozmowa Ekmana, Audrey Taylor, Sylwii Borowskiej-Szerszun, Krzysztofa M. Maja i Barbary Szymczak-Maciejczyk (2018).

⁵ „[...] książka obrazkowa (*picturebook*) jest tekstem, ilustracjami i całościowym projektem; może być wykonana ręcznie lub stanowić komercyjny produkt; jest społecznym, kulturowym i historycznym dokumentem, a przede wszystkim jest doświadczeniem dla dziecka. Jako forma sztuki zasadza się na współzależności obrazów i słów pokazywanych symultanicznie na rozkładówkach w akcie przewracania strony” (Bader, 1976, s. 1; za: Cackowska, 2017, s. 152). Zgodnie z tradycyjną wykładnią ilustracja to „utwór rysunkowy, malarski, graficzny, a nawet fotograficzny, umieszczony w rękopisie, lub jakimkolwiek druku”, pozostający w ścisłym splocie z tekstem (a nawet wobec niego podrzędny) i pełniący w stosunku do przekazu słownego funkcję objaśniającą, uzupełniającą, interpretującą, dopowiadającą lub impresyjną (Wiernicka, 1986, s. 37; z takim punktem widzenia polemizuje Wincencjusz-Patyna, 2013). W świetle tej definicji, w przypadku wielu książek obrazkowych, powinno się raczej pisać o grafice (lub fotografice), rysunku, obrazie/obrazku, a nie o ilustracji, jednak w znacznej części opracowań (także teoretycznych) na temat picturebooków stosowany jest ostatni z tych terminów.

⁶ Wincencjusz-Patyna (2008) przypomina, że „pojęcie grafiki książkowej jest bardzo szerokie. Obejmuje ono, obok samych ilustracji, także projektowanie okładek, obwolut, typografię książki, zdobnictwo i ekslibrisy” (s. 12).

i młodzi, 2020), że nie został dotychczas w pełni zgłębiony w opracowaniach naukowych i popularnonaukowych poświęconych publikacjom dla dziecięcej oraz młodzieżowej publiczności⁷. Materiał badawczy stanowią przede wszystkim zbiory Muzeum Książki Dziecięcej (działu specjalnego i czytelnicy naukowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego) oraz te udostępniane przez Bibliotekę Narodową na portalu <https://polona.pl/> (pobrane 20 grudnia 2020), od XIX wieku po współczesność. Piszę o tym, jak Warszawa była i wciąż jest ukazywana na ilustracjach starszych oraz nowszych, prezentujących miasto realistycznie i zmieniających je w twór o charakterze na poły realnym, a na poły – niezwykłym, co nie dziwi w świetle podań o legendarnej przeszłości grodu oraz w kontekście jego licznych reprezentacji fantastycznych (Dunin-Wąsowicz, 2010). **Mniej uwagi poświęcam technikom, więcej – treści przedstawię**, zastanawiając się m.in. nad tym, jakie tzw. miejsca mocne⁸ w przestrzeni Warszawy wybierali ilustratorzy i ilustratorki oraz jakie obrazy stolicy wyłaniają się z ich prac.

Warszawę ukazywała wielka liczba artystek i artystów reprezentujących rozmaite etapy w rozwoju polskiej ilustracji książkowej: ci tworzący w XIX i w pierwszej połowie XX wieku, przedstawiciele oraz przedstawicielki Polskiej Szkoły Ilustracji, wreszcie – nowego pokolenia, związanego m.in. z renesansem rodzimej książki obrazkowej. Dlatego też, co nieuniknione, dokonany przeze mnie dobór przykładów jest **subiektywny**, a niniejszy tekst nie pretenduje do miana ujęcia pełnego, a raczej **rekonesansu**, który może stanowić impuls do dalszych badań w tym zakresie.

Miasto z legend

Przegląd ilustracji książkowych prezentujących stolicę Polski wypada rozpocząć od tych towarzyszącym legendom⁹, które (w formie zapisanej) co najmniej od XIX wieku towarzyszą młodym mieszkańcom i mieszkankom Warszawy oraz – szerzej – Polski. Te historie, co warto podkreślić, często rozgrywały się w konkretnych miejscach. Jak pisze Wróblewska (2016–2018):

⁷ Jednym z wyjątków jest krótki, humorystyczny tekst Tomasza Brody (2020).

⁸ Czyli, w tym przypadku, „punkty najistotniejsze zarówno dla danego miasta, jak i dla prezentowanej akcji [czy, szerzej, treści]” (Wróblewska, 2016, s. 80; zob. także Czachowski, 2007).

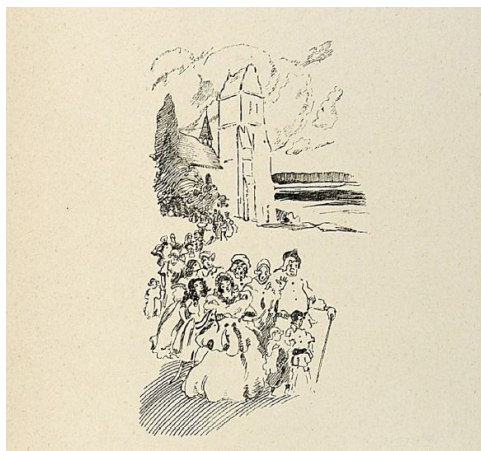
⁹ Narracje potocznie zwane legendami warszawskimi to w zasadzie podania lokalne (Wójcicka, 2016–2018).

Podania lokalne dotyczące Warszawy, jej genezy, zabytków i osobliwości, mające dowodzić starożytności grodu, zaczęto na znaczną skalę opracowywać i publikować w XIX w., chociaż były znane dużo wcześniej. Miała temu sprzyjać dokonana w mieście w XVI w. lokalizacja stolicy kraju [...]. Zapewne od tego momentu zaczął kształtować się miejscowy kanon podaniowy, który tworzą m.in. opowieści o powstaniu grodu i jego nazwy wywodzonej od mian mitycznych protoplastów – Warsa i Sawy, o żyjącej w odmętach Wisły syrence (od XIV w. znajduje się w miejskim herbie, posiada również swój pomnik [...]), o bazyliisku zamieszkującym piwnice jednej z kamienic na starówce (T 6510 „Bazyliszek”; historia odnotowana w XVII w. [...]) i złotej kacze pływającej po jeziorze w zamkowych podziemiach (T 464 „Czarna królowna”). Wraz ze wzrostem roli miasta jako centrum politycznego zaczęto tworzyć i powielać narracje dotyczące przestrzeni władzy, m.in. o królewskich i magnackich siedzibach, kościołach i pomnikach [...], dostrzegając w tym sposób na propagowanie treści narodowych.

Legendy opracowywali liczni twórcy oraz twórczynie (Wróblewska, 2016–2018, wymienia chronologicznie Kazimierza Władysława Wójcickiego, Seweryna Zenona Sierpińskiego, Artura Oppmana, Walerego Przyborowskiego, Ewę Szelburg-Zarembinę, Wandę Chotomską, Pawła Dunina-Wąsowicza, Elżbietę Cherezińską; zob. także Niewieczera, 2019). Najślawniejsze *Legendy warszawskie* Oppmana publikowano często, stąd też ilustrowane były one przez wielu artystów i artystek. W wydanej nakładem Księgarni św. Wojciecha pierwszej edycji (Oppman [Or-Ot], 1925), z winiętą okładkową oraz prostymi, czarno-białymi szkicami autorstwa Wacława Oppmana¹⁰, dostrzeżemy raczej niewiele wizerunków konkretnych przestrzeni i miejsc: pojawiają się tytułowy kościół Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny przy ul. Przyrynek 2 z jednego z podań (rysunek 1) czy też widok z kuźni na Stare Miasto (rysunek 2).

W późniejszych wydaniach *Legend warszawskich* dominują prace artystyczne, które ukazują legendarne postaci i wydarzenia w trudnym do zlokalizowania otoczeniu. Uwidacznia się to np. w odniesieniu do legendy o Bazyliisku. Kiedy w oderwaniu od tekstu patrzymy na pracę Elżbiety Murawskiej do edycji Krajowej Agencji Wydawniczej (Oppman [Or-Ot], 1925/1982; rysunek 3), możemy tylko domyślać się, że potwór znajduje się w piwnicy przy

¹⁰ Były one raczej niepozorne w kontekście pojawiających się w międzywojniu, a nawet wcześniej, „luksusowych” książek dla dzieci, opatrzonych kolorowymi ilustracjami; piszą o tym np. Elżbieta Zarych (2020, s. 53–54), omawiając m.in. jeszcze przedwojenne publikacje wydawnictwa Jakuba Mortkowicza, oraz Katarzyna Iwanicka (2002, s. 158) w słownikowym haśle poświęconym ilustracjom w książkach dziecięcych.



RYSUNKI 1-2. Waclaw Oppman, ilustracje do *Legend warszawskich* (1925).



RYSUNEK 3. Elzbieta Murawska, ilustracja do *Bazyliuszka z Legend warszawskich* (1982).

Krzywym Kole. Oto monstrum, ukazane zgodnie z popularnymi wyobrażeniami jako hybryda koguta i węża (Mianecki, 2016–2018), zajmuje większą część ilustracji, w tle widać dwoje dzieci, Maćka i Halusię, ale przestrzeń wokół jest

niedookreślona; postaci spowija ciemność, więc można podejrzewać, że (zgodnie z wykładnią utworu) znajdują się w piwnicy – i na tym koniec. Bazyliszek – trochę straszny, a trochę komiczny – jest dla malarki o wiele bardziej istotny niż podziemne legowisko, a zatem, idąc dalej, postać jest poniekąd ważniejsza niż miejsce oraz przestrzeń.

Takie rozwiązanie graficzne powtarza się w wielu innych (wcześniejszych i późniejszych) obrazach towarzyszących *Legendom warszawskim*, np. w edycjach wydawnictwa E. Kuthana z ilustracją okładkową Wacława Kalickiego i wewnętrznymi M. Mackiewiczówny (Oppman [Or-Ot], 1925/1945) oraz Siedmiorogu z ilustracjami Jarosława Żukowskiego (Oppman, 1925/1994). Do wyjątków należą zaś wydania Zielonej Sowy z ilustracjami Aleksandry Kucharskiej-Cybuch (Oppman, 1925/2004, 1925/2008), gdzie np. na okładce przedstawiono panoramę Starego Miasta (we wcześniejszej wersji tej publikacji na pierwszym planie jest Złota Kaczka, w późniejszej zaś – Syrenka). Interesująca jest też edycja wydawnictwa Kama (Oppman, 1925/1994), którą zdobią obrazy konkretnych budynków (np. kościoła św. Kazimierza na Nowym Mieście i zamku Ostrojskich przy Tamce) wykonane przez takich artystów jak Canaletto czy Zbigniew Vogel – dzięki temu, jak się zdaje, opowieści Oppmana zyskują ściśle przestrzenne zamocowanie i ulegają swoistemu urealnieniu.

Postaci z legend ukazywane są też na ilustracjach towarzyszących utworom innych pisarzy i pisarek. Prym wśród tych istot wiedzie symbol stolicy, Syrenka, znajdująca się zazwyczaj w wodzie (najpewniej – wiślanej, choć w warstwie wizualnej książek próżno szukać elementów ułatwiających lokalizację). Tak jest m.in. w *Raz na sto lat* Hanny Zdzitowieckiej (1965) z nastrojowymi, kolorowymi ilustracjami autorstwa Jerzego Srokowskiego, który zresztą chętnie sięgał po inspiracje baśniowe lub legendowe (Wincencjusz-Patyna, 2008, s. 341), a współcześnie najczęściej kojarzony jest właśnie z „barwnymi kreacjami malarskimi w temperze lub technice mieszanej” (s. 345). W tym utworze postaci z różnych tradycyjnych opowieści spotykają się na sabacie na Łysej Górze, a fragmentowi o pojawiającej się tam Syrence towarzyszy panoramiczne ujęcie stołecznej Starówki z dobrze znanymi elementami, np. Zamkiem Królewskim i kolumną Zygmunta III Wazy. Z kolei w *Opowieści o Warszawie i Sawie* Honoraty i Doroty Chróścielewskich (1987) na pracach Janusza Szewczyka, współgrających z wierszowanym tekstem o Sawie oraz jej syrenich „siostrzyczach” (s. 23), możemy dostrzec Warszawę z wyraźnie zaznaczonymi Wisłą i Starym Miastem.

Odwołania do miejskich podań pojawiają się także w utworach XXI-wiecznych. W interesujący sposób podchodzi do warszawskich opowieści np. Marcin Szczygielski (2016), który w *Kłątwie dziewiątych urodzin* uwspółcześnia legendy i umieszcza znane z nich postaci w dzisiejszym kontekście (Niewieczerał, 2019,

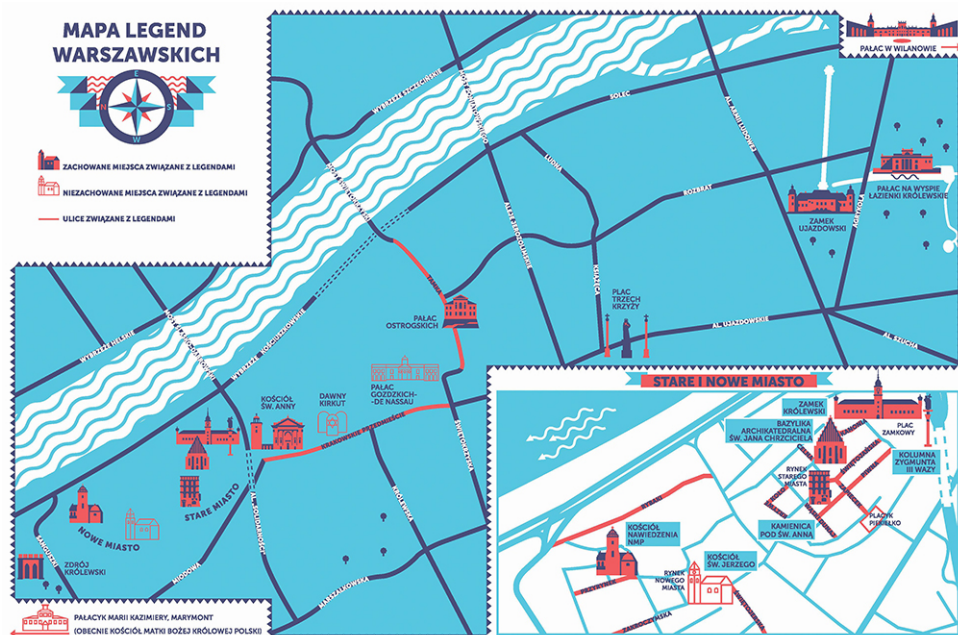
s. 34–35). To postmodernistyczne, zabawowe, ale jednocześnie bogate w rozmaite sensory unowocześnienie legendowych bohaterów oraz bohaterek zostaje oddane za pomocą czarno-białych, lecz wzbogaconych różowymi akcentami komiksowych ilustracji Magdy Wosik¹¹, gdzie widać np. Syrenkę w tiszercie, elegancko ubranych handlowców Warsa i Sawę oraz, na wyklejce, miasto pokryte stosem przedmiotów wyrwanych przechodniom przez magiczną wichurę (rysunek 4). W ten sposób tak w tekście, jak na ilustracjach tradycja łączy się ze współczesnością: „Legends pozostają spoiwem łączącym stare i nowe miasto. [...] nie są one zastałym tworem i reliktem przeszłości” (s. 37).



RYSUNEK 4. Magda Wosik, ilustracja na wyklejce *Klątwa dziewiątych urodzin*.

W opublikowanej przez Muzeum Warszawy antologii *Legends warszawskie* w wyborze Anny Marty Zdanowskiej i opracowaniu Julii Odnous (2016) z ilustracjami Wojciecha Pawlińskiego pojawia się z kolei mapa – reprezentacja Warszawy fantastycznej, czyli tej, w której konkretnych punktach rozegrać

¹¹ *Klątwa dziewiątych urodzin* zdobyła m.in. w 2017 roku Nagrodę Literacką m.st. Warszawy w kategorii literatury dziecięcej (za tekst i ilustracje). W laudacji wygłoszonej podczas gali rozdania nagród Karolina Głowacka (2017) mówiła: „Legends i przygody nabierają oryginalnego kształtu dzięki ciekawej, bystrzej kresce ilustratorki [...]. Autorka podsuwa nam szczegóły i szczególiki, jednocześnie zostawiając mnóstwo miejsca na osobistą wyobraźnię”.



RYСУNEK 5. Wojciech Pawliński, *Mapa legend warszawskich*.

się miały niezwykle wydarzenia (rysunek 5). Na mapie oznaczono zachowane do dziś i niezachowane miejsca związane z legendami; czytelnicy i czytelniczki od razu więc widzą, że większość tych opowieści rozgrywa się na Starym i Nowym Mieście oraz na podzamczu (plan owych obszarów jest powiększony w stosunku do reszty mapy), a także w rejonie Traktu Królewskiego¹². W ten sposób, dzięki przypisywanej kartografii funkcji łączenia prawdy i wyobrażeń, Warszawa staje się miastem trochę realnym, a trochę – magicznym. Współgra to z całościową koncepcją tomu. Jak pisze Zdanowska (2016):

Legendom nadaliśmy [twórcy publikacji] układ topograficzny, ze względu na historyczne znaczenie miejsc, których dotyczą. Najwięcej przekazów towarzyszy Rynekowi staromiejskiemu, jako „sercu miasta”, dawnemu kościołowi parafialnemu (Farze świętojańskiej), pałacom, Zamkowi Królewskiemu i Wiśle [...]. Ścisłe powiązanie legend z topografią ukazuje ich wpływ na historyczną tożsamość miasta i jego mieszkańców. W ten sposób zostaje zarysowana legendarna przestrzeń Warszawy, w której funkcjonują poszczególne postaci i wątki (s. 14–15).

¹² Do książki dołączono także osobną *Mapę legend warszawskich. Stare i Nowe Miasto*; została ona wydana również oddzielnie (Mycielska, Odnous, Zdanowska, Pawliński, 2016) i może funkcjonować niezależnie od antologii.



RYSUNEK 6. Wojciech Pawliński, ilustracja do antologii *Legenda warszawska*.

Widać to także na ilustracjach Pawlińskiego – nowoczesnych, „infografikowych”, wykorzystujących jedynie cztery barwy: biel, czerwień, granat i miętową zieleń (bardziej szczegółowo warstwę graficzną tomu omawia Łukasz Bukowiecki, 2021, s. 12–13, do którego rozważań nawiązuję)¹³. Choć najczęściej prezentują

¹³ Pod względem graficznym całą antologię scala też „motyw wiślanych fal, zapowiedziany już na wyklejce” – zauważa to Jacek Friedrich ([2016]), członek jury graficznego w konkursie



RYSunEK 7. Wojciech Pawliński, ilustracja do antologii *Legendy warszawskie*.

one bohaterów i bohaterki legend, to na wielu znajdują się również konkretne miejsca oraz elementy przestrzenne, także te najbardziej znane, jak – szczególnie często prezentowana w antologii – kolumna Zygmunta III Wazy (rysunek 6). Co ciekawe, na ilustracji przedstawiającej panoramę miasta widzianą z prawego brzegu Wisły, niejednyny raz w tym zbiorze, obok Starówki (i ukrytego pod ziemią Bazyliuszka) dojrzymy Pałac Kultury i Nauki, a więc budynek XX-wieczny (rysunek 7). W ten sposób, podobnie zresztą jak np. Wosik, Pawliński łączy historię i współczesność, podkreślając, że legendy niekoniecznie musimy wiązać wyłącznie z zamierzchłymi czasami (Bukowiecki, 2016; Niewieczyżał, 2019).

Trzeba zaznaczyć, że przedstawienie miasta na ilustracjach towarzyszących rozmaitym wersjom legend i ich przeróbkom jest kwestią istotną pod względem edukacyjnym oraz tożsamościotwórczym. Legendy są bowiem

Polskiej Sekcji IBBY Książka Roku 2016, które przyznało Pawlińskiemu wyróżnienie za ilustracje do *Legend warszawskich* i projekt graficzny tomu; Friedrich w nocy na temat publikacji pisze o pracach Pawlińskiego: „Dobre, czytelne, choć syntetyczne ilustracje; dbałość o to, by każda rozkładówka stanowiła przekonującą całość, a równocześnie nie zakłócała płynnego rytmu obrazowej narracji”.

„jednym z budulców” nadwiślańskiego grodu i „wpływają na tożsamość miasta i jego mieszkańców” (Niewieczerzał, 2019, s. 37). Znajduje to odzwierciedlenie we współczesnej przestrzeni Warszawy i stołecznej turystyce (w kontekście warszawskiej Syrenki pisze o tym Włodzimierz Karol Pessel, 2015) oraz w edukacji muzealnej, co widać zwłaszcza na przykładzie działań podejmowanych przez Muzeum Warszawy i Muzeum Narodowe w Warszawie (np. wirtualne i tradycyjne lekcje muzealne).

Stare i nowe miejsca mocne

Legendy tworzą pierwszy z zespołów warszawskich miejsc mocnych, skupiający się wokół przestrzeni Starego i Nowego Miasta oraz Traktu Królewskiego, co odbija się na towarzyszących im ilustracjach. Inne tego rodzaju miejsca są natomiast wprowadzane do utworów i ilustracji już nie tylko opierających się na lokalnych podaniach. Najstarszą pozycją, którą chciałbym w tym kontekście przywołać, jest tom *Grody polskie. Opis historyczny dla dorastającej młodzieży* Władysława Zawadzkiego (1866). W tej publikacji (składają się na nią opisy Gniezna, Krakowa, Częstochowy, Warszawy, Wilna, Lwowa i Kijowa) pośród sześciu kolorowych rycin znajduje się panoramiczne przedstawienie placu Żelaznej Bramy (rysunek 8). Anonimowa ilustracja poprzedza rozdział



RYСУNEK 8. Żelazna brama w Warszawie
(*Grody polskie. Opis historyczny dla dorastającej młodzieży*).

poświęcony polskiej stolicy, określanej przez Zawadzkiego jako „najrozleglejszy i najpiękniejszy z grodów polskich”, „miasto pałaców”, którego widok „zachwyca każdego, zwłaszcza pierwszy raz tu przybywającego” (s. 145). Rycina ukazuje Warszawę tętniącą życiem, a uwagę zwraca zwłaszcza budynek handlowy Gościnny Dwór projektu Jakuba Gaya, dziś nieistniejący (spłonął w 1939 roku), w momencie publikacji książki stosunkowo zaś nowy, gdyż wzniesiony w roku 1841. Z dzisiejszej perspektywy wybór tego miejsca jako „reprezentanta” stolicy może wydawać się zaskakujący, zwłaszcza że opisowi np. Krakowa towarzyszy ilustracja ze wciąż doskonale znanymi i popularnymi Sukiennicami. Warto jednak pamiętać, że aż do II wojny światowej plac Żelaznej Bramy był bardzo istotnym punktem na mapie Warszawy, a cały obszar dawnej jurydyki Wielopole, wraz z pobliskim Ogrodem Saskim, stanowił jedno ze skupisk miejsc mocnych w topografii miasta.

Istotne znaczenie tych terenów, a zwłaszcza wspomnianego parku, potwierdzają ilustracje w licznych książkach dla dzieci i młodzieży. Ogród Saski, co warto podkreślić, jest jednym z najchętniej ukazywanych miejsc w Warszawie, przynajmniej jeśli mowa o zbiorach poddanych kwerendzie. Jako przykłady można wskazać *Dziecko dawnej Warszawy* Jadwigi Kopeć (1958), rozpoczynające się rozdziałem o Ogrodzie Saskim oraz ozdobione rysunkami Antoniego Uniechowskiego, specjalisty od „dawnych epok, obyczajów i kostiumu” oraz „atmosfery XIX-wiecznej Warszawy” (Wincencjusz-Patyna, 2008, s. 515), czy też zbiorek poezji Artura Międzyrzeckiego (1965), zatytułowany skądinąd *Na przykład Ogród Saski*, gdzie jednemu z wierszy towarzyszy namalowany przez Wiesława Majchrzaka wizerunek wspomnianego parku. Gdy zaś odwrócimy stronę w tej książce, ujrzymy ilustrację z drugim, nawet częściej przedstawianym warszawskim ogrodem – Łazienkami. Ukazywali je liczni artyści i artystki na każdym niemal etapie rozwoju rodzimej książki ilustrowanej oraz obrazkowej dla dzieci i młodzieży, od Bronisława Bartela (*Tajemnice łazienek* Zuzanny Rabskiej, 1920), przez Jana Marcina Szancera (*Abecadło warszawskie* Wandy Chotomskiej, 1960), Adama Kiliana (*Pamiętnik Czarnego Noska* Janiny Porazińskiej, 1964), Andrzeja Czeczota (*Klub włóczykiów* Edmunda Niziurskiego, 1970), Witolda Parzydłę i Piotra Zamecznika (inny zbiór pióra Chotomskiej, 1973, również zatytułowany *Abecadło warszawskie*), po Agatę Dudek i Małgorzatę Nowak (*Kto to widział? Przewodnik dla dzieci po Łazienkach Królewskich* Izabeli Koczkodaj, 2011). Warto przy tym nadmienić, że Łazienki najczęściej reprezentuje pałac Na Wodzie, najbardziej bodaj rozpoznawalny budynek w parku.

Ciekawymi przykładami są dwa wspomniane utwory Chotomskiej, oba zatytułowane *Abecadło warszawskie*, a zilustrowane odpowiednio

przez Szancera (wersja z roku 1960) oraz Parzydłę i Zamecznika (publikacja z 1973)¹⁴. Autorka, aby opowiedzieć o stołecznym mieście, stosuje w tych książkach formułę wierszowanego abecadlnika: za każdym razem tworzy swoisty przewodnik po starych i nowszych (już PRL-owskich) warszawskich miejscach mocnych, przy czym w poszczególnych edycjach czasami wybiera inne elementy przestrzeni, a czasami te same; raz pozostawiając tekst bez zmian, a raz – modyfikując go. Książka z 1960 roku ukazuje kolejno: Arsenał, Barbakan, Cedet, Dworzec Warszawa Śródmieście, Elektrownię Powiśle, Filharmonię Narodową, Grubą Kaśkę, Grand Hotel, Pałac Kultury i Nauki, pomnik Jana III Sobieskiego, kolumnę Zygmunta, Las Bielański, Łazienki, MDM, Nowy Świat, lotnisko na Okęciu, Pragę symbolizowaną przez Stadion Dziesięciolecia, maszt radiowy w Raszynie, Stare Miasto, trasę W-Z, Ursus, Wisłę, ogród zoologiczny, Żerań. W 1973 następuje kilka zmian: w miejsce Arsenалу wprowadzone zostają enigmatyczne „Aleje”, Cedet zostaje zastąpiony przez Domy Towarowe Centrum, a śródmiejski dworzec – przez Warszawę Wschodnią (w roku wydania książki w budowie był Dworzec Centralny); zamiast Grand Hotelu jest Huta Warszawa, miejsce kolumny zajmuje pomnik Mikołaja Kopernika, a MDM-u – Muzeum Wojska; nie ma Nowego Świata, a jest – pomnik Nike; Okęcie zostaje zastąpione Operą Narodową, trasa W-Z – budynkiem TVP oraz pomnikiem Syrenki, a zoo – placem Zamkowym. Różnią się także ilustracje Szancera oraz Parzydły i Zamecznika. Te pierwsze, w doskonale znanym stylu artysty (kolorowe, eleganckie, wysmukłe, wręcz filigranowe rysunki piórkiem uzupełnione o akwarelę lub gwasz; Wincencjusz-Patyna, 2008, s. 390–393), są malarskie, nieco tradycyjne, wręcz pocztówkowe, a drugie – wyglądają nowocześnie dzięki zastosowaniu czystej kreski, mocnego konturu i różnych, dominujących za każdym razem jednolitych kolorów, co nie dziwi, zważywszy na komiksowe nachylenie twórczości Parzydły oraz architektoniczne wykształcenie i praktykę Zamecznika. Warto dodać, że wydaniu pierwszemu towarzyszyła uproszczona mapa Warszawy autorstwa Szancera, na której zaznaczono wszystkie pojawiające się w książce miejsca i przestrzenie, jakby w celu zachęcenia odbiorców oraz odbiorczyń do zwiedzania miasta.

Podobne miejsca w stolicy ukazują także późniejsi artyści i artystki. W drugiej połowie XX wieku przoduje zrekonstruowana Starówka wraz z placem Zamkowym; można tu przykładowo wskazać prace Stanisława Rozwadowskiego pojawiające się w powieści *Gdzie jest zegar mistrza Kukułki?*

¹⁴ Z ilustracjami Szancera wydano również *Abecadło krakowskie* Chotomskiej (1962).



RYSUNKI 9–10. Bohdan Butenko, ilustracje do *Kwapiszona i tajemniczej szkatułki*.

Krystyny Boglar (1973). Zrujnowane wojną Stare Miasto pokazują zaś np. Józef Wilkoń na przypominającej witraż ilustracji do *Listu do Warszawy* Tadeusza Kubiaka (1973) i Uniechowski na rysunkach towarzyszących tekstowi *Warszawy znanej i nieznannej* Karoliny Beylin (1973). Do ilustracji wdiera się z całą mocą historia (do tego wątku rozważań jeszcze wrócę w niniejszym tekście). W interesujący sposób, łącząc własne rysunki z fotografiami, prezentuje zaś Starówkę Bohdan Butenko (1976) w *Kwapiszonie i tajemniczej szkatułce* (rysunki 9–10). W tym komiksie (podobnie jak w innych częściach serii o *Kwapiszonie*), zachowującym rozpoznawalny na pierwszy rzut oka styl autora (Wincencjusz-Patyna, 2008, s. 174–189), widzimy też wizerunki

dachów warszawskich, motyw skądinąd popularny, wykorzystany również m.in. przez Macieja Hibnera na ilustracjach do trzeciego wydania *Klubu włóczykiów* Niziurskiego (1970/1980) oraz przez Teresę Wilbik – do *Rokisia i krainy dachów* Joanny Papuzińskiej (1984).

Wracając do *Abecadeł warszawskich* Chotomskiej, warto zauważyć, że w tych książkach pojawiają się też elementy nowoczesne, wrastające w tkankę miejską w PRL-u. To np., przypomnijmy, Domy Towarowe Centrum, Dworzec Wschodni, PKiN, który w późnym XX i wczesnym XXI wieku nader często będzie widnieć na ilustracjach, Stadion Dziesięciolecia itd. Propozycja ta – w obu wersjach – jest wyjątkowa, ponieważ obok najpopularniejszych obszarów oraz punktów na mapie (przede wszystkim tych o znaczeniu historycznym) prezentuje też rzadziej ukazywane, zwłaszcza na ilustracjach, miejsca i przestrzenie w Warszawie. Przykładem jest Praga, z mniejszą częstotliwością niż lewobrzeżna część stolicy przedstawiana i tekstowo, i graficznie – poza *Abecadełami warszawskimi* można odnaleźć ją, reprezentowaną najczęściej przez wspomniany już Stadion Dziesięciolecia, np. w *Stawiam na Tolka Banana* Adama Bahdaja (1974) z ilustracjami Juliusza Makowskiego, w zbiorze *Na przykład Ogród Saski* Międzyrzeckiego, a w wieku XXI – na pracach Bartka Kociemby aka Arobala do *Omegi* Szczygielskiego (2009), którą wydano jeszcze przed budową Stadionu Narodowego¹⁵.

Powieść Szczygielskiego jest przy tym o tyle ciekawa pod względem tekstowym, że „ufantastyczna” stolicę jako całość, przekształcając doskonale znane miejsca oraz przestrzenie, te stare i te nowe: tytułowa bohaterka staje się bowiem uczestniczką niezwyklej gry wideo, która rozgrywa się w mieście zmienionym, ale rozpoznawalnym (Kostecka, 2016). Widać to na ilustracjach Arobala, ukazujących poddane metamorfozie miejsca, które wcześniej i później dość rzadko bywały prezentowane w książkach dla dzieci i młodzieży – cmentarz Powązkowski (gdzie zmarli, w tym ofiary Holokaustu, wstają z grobów), plac Konstytucji (tu po prostu „Konstytucja”), centrum handlowe Złote Tarasy („Kaskady Złota”), Zamek Ujazdowski (okazuje się on siedzibą wilkołaków). Wspomniane ilustracje – surrealistyczno-fantastyczne, stworzone z przymrużeniem oka – współgrają z fabułą opowieści, w której Weronika Kostecka słusznie dostrzega „wyjątkową wagę kategorii miejsca i przestrzeni” (s. 337). Szczególnie intrygujący jest wizerunek,

¹⁵ Aspekt wizualny tej publikacji został doceniony przez jury 50. Konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek Najpiękniejsze Książki Roku 2009 – *Omega* dostała wyróżnienie w kategorii książek dla dzieci i młodzieży.

który towarzyszy spotkaniu Omegi z widmami żołnierzy: Arobal przedstawia w tle płonące, ogarnięte walką w powstaniu warszawskim miasto, które zmienia się w gruzowisko.

Zakończenie. Od map po wizualne archiwum

Wraz z ilustracjami Arobala na dobre przechodzimy do współczesności, która na kartach książek ilustrowanych i obrazkowych proponuje szerokie spektrum graficznych reprezentacji Warszawy. Nie sposób, oczywiście, omówić ich wszystkich, więc ograniczę się do jednego typu przedstawień – map, które, jak dowodzi Wincencjusz-Patyna (2020b), w ostatnich latach „stały się wizytówką polskiej ilustracji dziecięcej” (s. 247). Taki stan rzeczy wynika m.in. z popularności *Map Aleksandry i Daniela Mizielińskich* (2012) na gruncie polskim i na całym świecie – w obliczu kariery tej książki trudno się dziwić, że popularnością cieszą się inne picturebooki ukazujące kartograficzne odwzorowania poszczególnych kontynentów, państw czy miast¹⁶. Warszawę możemy dostrzec np. na książkowych mapach Europy i Polski (skądinąd ciekawe, że na stworzonej przez Mizielińskich – niezależnej od ich picturebooka – mapie Polski stolicę symbolizują PKiN, Zamek Królewski z kolumną Zygmunta i budynek Sejmu). Interesującym przykładem jest *Krótką historia Polski* w opracowaniu Zuzanny Szelińskiej (2014) z ilustracjami Diany Karpowicz. Zawarte w tej książce mapy przedstawiają różne stadia rozwoju państwa polskiego, a Warszawę – tak jak inne miasta – reprezentują m.in. rozmaite budynki odpowiadające określonym czasom, np. dawny Prudential w przypadku dwudziestolecia międzywojennego i PKiN na rozkładówce prezentującej odbudowę kraju po drugiej wojnie światowej (rysunki 11–12).

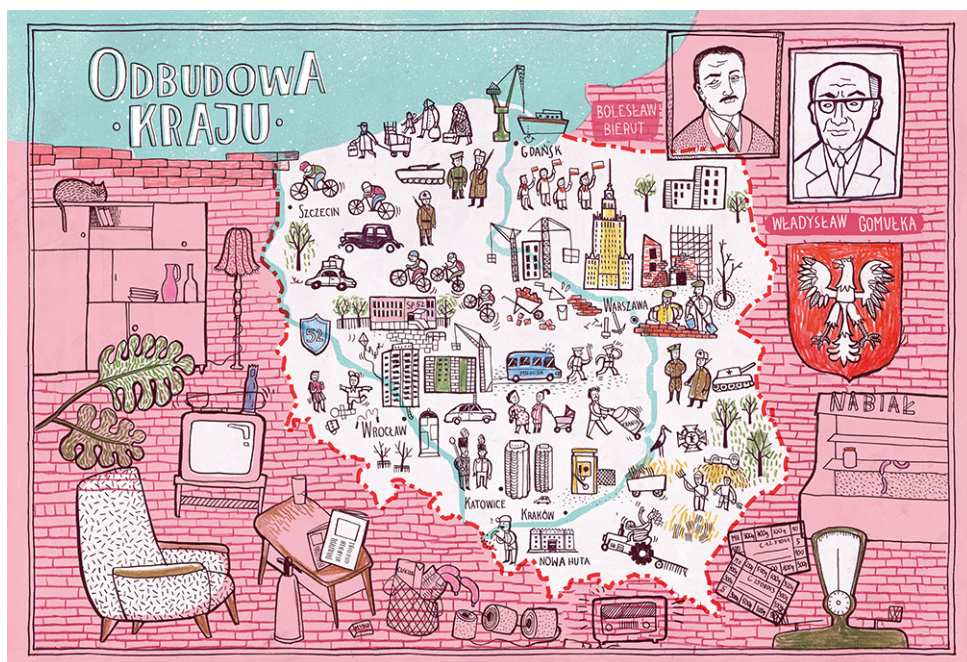
Zmiany w przestrzeni miejskiej wynikające z upływu czasu ukazuje też *Jestem miasto. Warszawa*, książka obrazkowa Marianny Oklejak (2012) skupiająca się już tylko na nadwiślańskim grodzie. Na poszczególnych – bardzo szczegółowych, wręcz wimmelbookowych – rozkładówkach ukazano metamorfozy polskiej stolicy na przestrzeni setek lat (Broda, 2020, s. 416–417)¹⁷, od odległej przeszłości po wieki XX i XXI. Zmianom przyglądają się istoty poruszające w całej publikacji: Syrenka i leśne lichy (być może nawiązujące do postaci Rokisia stworzonej przez Papuzińską, 1972). Na przykład na ilustracji

¹⁶ Do 2020 roku książkę Mizielińskich opublikowano w 36 wersjach językowych w 40 krajach, zdobyła ona mnóstwo nagród i wyróżnień oraz została doceniona przez krytykę książkową oraz przez czytelników i czytelniczki – młodych oraz dorosłych (Wincencjusz-Patyna, 2020b, s. 247).

¹⁷ Podobną publikację stanowi *Jestem miasto. Kraków* (Wabik, XULM [Surma], 2015).



RYSUNEK 11. Diana Karpowicz, XX-lecie międzywojenne (Krótka historia Polski).



RYSUNEK 12. Diana Karpowicz, Odbudowa kraju (Krótka historia Polski).

prezentującej „praczący”, okres współistnienia wierzeń słowiańskich i chrześcijaństwa (rysunek 13), na zachodzie widać polowanie na wymarłe już tury, na północy – figurę słowiańskiego bóstwa, a po dzisiejszej praskiej stronie Wisły – skrywające się w pniu wierzby lichy; jednocześnie na południu artystka umieszcza kościół, a ludziom, którzy oddają hołd idolowi, grozi palcem wzbudzony mnich. Rozkładówka dotycząca stanu wojennego (rysunek 14) ukazuje zaś np. ludzi stojących w kolejkach i tworzących transparenty z napisem „Solidarność”, krążące po mieście oddziały wojska, agentów Służby Bezpieczeństwa (próbują nawet zaaresztować lichy wierzbowe!), czołgi; istotne znaczenie zyskują m.in. takie miejsca jak nieistniejące już kino Moskwa, gdzie wyświetlany jest *Czas apokalipsy* Francisa Forda Coppoli (1979; film miał polską premierę w 1981 roku, tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego, co oczywiście rezonowało symbolicznie z sytuacją w kraju) oraz żoliborski kościół św. Stanisława Kostki, gdzie Msze za Ojczyznę odprawia ksiądz Jerzy Popiełuszko. Syrenka – na pierwszej rozkładówce ukazana jako istota zamieszkująca wody Wisły – jest zaś już tylko figurą, symbolem „zaklętym” w formę pomnika.

W tym kontekście, na zakończenie, warto wspomnieć o jeszcze dwóch mapach i wiążącym się z nimi obszarze oraz temacie literackim i ilustracyjnym. W powieści *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś do wtedy przez teraz i wstecz* Szczygielskiego (2013)¹⁸, opowiadającej o losach żydowskiego chłopca mieszkającego w czasie II wojny światowej w getcie, a potem ukrywającego się w warszawskim zoo, pojawiają się dwie stworzone przez Daniela de Latoura mapy stolicy Polski: jedna z zaznaczonym gettem, a druga – z ogrodem zoologicznym (Rybak, 2019, s. 73). Uwagę zwraca labiryntowa struktura ukazanej przestrzeni (s. 74), sugerująca, że oto Warszawa staje się obszarem, gdzie trzeba się kryć – przed esesmanami, szmalcownikami, spojrzzeniami przechodniów (Wójcik-Dudek, 2016b). Książka Szczygielskiego, pośród wielu innych wydanych w XXI stuleciu publikacji dla najmłodszych, wprowadza Holocaust jako istotny temat tekstów kultury dziecięcej¹⁹. Mapy de Latoura zaś,

¹⁸ W drugim wydaniu powieści (Szczygielski, 2013/2015) pojawia się nieco inna mapa, ale celowo jej tu nie omawiam jako wersji mniej interesującej graficznie i treściowo (Rybak, 2019, s. 73).

¹⁹ Na temat polskich utworów dla dzieci i młodzieży dotyczących Zagłady Żydów powstało mnóstwo artykułów naukowych oraz rozdziałów w monografiach; zwracam uwagę na trzy książki: *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie* Krzysztofa Rybaka (2019), *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży* Małgorzaty Wójcik-Dudek (2016a) i *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży* pod redakcją Bernadety Niesporek-Szamburskiej i Wójcik-Dudek (2018).



RYSUNEK 13. Marianna Oklejak, *Pracząsy, czyli bardzo dawno temu*
(*Jestem miasto. Warszawa*).



RYSUNEK 14. Marianna Oklejak, *Stan wojenny 1981-1983*
(*Jestem miasto. Warszawa*).

mimo grozotwórczych, nie do końca realistycznych sylwetek żołnierzy w rogach, uprawomocniają topograficznie Zagładę, wskazując, że to, o czym czytają u Szczygielskiego młodzi warszawscy (i nie tylko) odbiorcy oraz odbiorczynie, działo się w miejscach, które być może często odwiedzają (Rybak, 2019, s. 73).

Podsumowując powyższe rozważania, trzeba zauważyć, że zazwyczaj to fabuła bądź też tematyka danej książki decyduje o tym, które miejsca oraz przestrzenie są ukazywane na ilustracjach. Jednak im bliżej jesteśmy współczesności, tym bardziej – jak sędzę – obraz uniezależnia się od warstwy werbalnej dzieła; nie można więc mówić, że w każdym przypadku mamy do czynienia wyłącznie z ilustracją jako „przekładem intersemiotycznym”, w ramach którego „podstawowy okazuje się [...] prymat tekstu [...]” (Zarych, 2020, s. 55). Omówione przeze mnie prace, stanowiące tylko wycinek z ogromnej liczby przykładów, udowadniają też, że wraz ze zmianami Warszawy zmieniają się jej graficzne przedstawienia: ilustratorzy i ilustratorki reagowali na metamorfozy tkanki miejskiej; ukazywali nowo powstające elementy przestrzeni, które zyskiwały stopniowo status miejsc mocnych; stosowali coraz to nowsze techniki i formy przedstawień. Byli w stanie uchwycić metamorfozy w stołecznym pejzażu i zaprezentować miasto nie jako byt statyczny, lecz odwrotnie – jako tętniące życiem, podlegające machinie historii kłębowisko opowieści. To wszystko uzmysławia, że historia stolicy na ilustracjach towarzyszących utworom dla dzieci i młodzieży to jednocześnie historia i Warszawy, i polskiej ilustracji książkowej, a poszczególne prace składają się na specyficzne wizualne archiwum pamięci o przeszłości – tej realnej i tej niezwyklej, o legendarnym charakterze.

Bibliografia

- Bader, B. (1976). *American picturebooks from Noah's Arc to The Beast Within*. Macmillan.
- Bahdaj, A. (1974). *Stawiam na Tolka Banana*. Nasza Księgarnia.
- Beylin, K. (1973). *Warszawa znana i nieznana*. Nasza Księgarnia.
- Boglar, K. (1973). *Gdzie jest zegar mistrza Kukulki?*. Nasza Księgarnia.
- Boguszewska, A. (2013). *Ilustracje i ilustratorzy lektur dla uczniów w młodszym wieku szkolnym w Polsce w latach 1944–1989*. Wydawnictwo UMCS.
- Broda, T. (2020). Warszawa na sprzedaż. W: A. Wincenjusz-Patyna (red.), *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci* (s. 416–419). Dwie Siostry.
- Bukowiecki, Ł. (2016). Legend warszawskich życie (nie)codzienne. W: A. M. Zdanowska (wyb.), J. Odnous (oprac. i red.), *Legendy warszawskie. Antologia* (s. 562–581). Muzeum Warszawy.

- Bukowiecki, Ł. (2021). Legendy warszawskie czytane na dystans. Mapowanie podań lokalnych w perspektywie geopoetyki i geografii literackiej. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, 3(1), 11–25. <https://doi.org/10.32798/dlk.636>.
- Butenko, B. (1976). *Kwapiszon i tajemnicza szkatułka*. Nasza Księgarnia.
- Cackowska, M. (2017). Współczesna książka obrazkowa – pojęcie, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy. W: M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak (red.), *Książka obrazkowa. Wprowadzenie* (s. 11–48). Instytut Kultury Popularnej.
- Cackowska, M., Wincencjusz-Patyna, A. (2017). *Polska Szkoła Książki Obrazkowej*. Nadbałtyckie Centrum Kultury.
- Chotomska, W. (1960). *Abecadło warszawskie*. Ruch.
- Chotomska, W. (1962). *Abecadło krakowskie*. Ruch.
- Chotomska, W. (1973). *Abecadło warszawskie*. Biuro Wydawniczo-Propagandowe RSW „Prasa-Książka-Ruch”.
- Chróścielewska, H., Chróścielewska, D. (1987). *Opowieść o Warszawie i Sawie*. Wydawnictwo Łódzkie.
- Coppola, F. F. (reż.). (1979). *Apocalypse now* [Czas apokalipsy] [film]. United Artists.
- Czachowski, H. (2007). „Miejsca mocne” w przestrzeni Torunia. Antropologia miasta z perspektywy antropologii wizualnej i socjologii podróży. W: H. Czachowski, O. Kwiatkowska, A. Miancki, A. Trapszyc (red.), *Z trzeciego brzegu Wisły. Szkice z antropologii Torunia* (s. 71–78). Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Czernow, A. M. (2009). Kraków fantastyczny. W: A. Baluch, M. Chrobak, M. Rogoż (red.), *Kraków mityczny. Motywy, wątki, obrazy w utworach dla dzieci i młodzieży* (s. 225–233). WN UP.
- Doughty, T., Thompson, D. (red.). (2011). *Knowing their place? Identity and space in children's literature*. Cambridge Scholars.
- Dunin-Wąsowicz, J. (2010). *Warszawa fantastyczna*. Raster.
- Goga, N., Kummerling-Meibauer, B. (red.). (2017). *Maps and mapping in children's literature: Landscapes, seascapes and cityscapes*. John Benjamins.
- Edytorstwo literatury dla dzieci i młodzieży. (2020). *Sztuka Edycji*, 18(2).
- Ekman, S. (2013). *Here be dragons: Exploring fantasy maps and settings*. Wesleyan University Press.
- Ekman, S. (2018). *Urban fantasy – lektura niewidocznego* (M. Wąsowicz, tłum.). *Creatio Fantastica*, 58(1), 7–27. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1419517>. (wyd. oryg. 2016).
- Ekman, S., Taylor, A., Borowska-Szerszun, S., Maj, K. M., Szymczak-Maciejczyk, B. (2018). Literatura Niewidocznego – wizje i rewizje *urban fantasy*. *Creatio Fantastica*, 58(1), 177–189. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1419556>.
- Friedrich, J. [(2016)]. *Legendy warszawskie. Antologia* [nota na temat książki]. IBBY – Polska Sekcja. Pobrane 20 grudnia 2020 z: http://www.ibby.pl/?page_id=3877.

- Gawryluk, B. (2019). *Ilustratorzy, ilustratorki. Motylki z okładki i smoki bez wąsów*. Marginesy.
- Głowacka, K. (2017). „Literatura dziecięca – tekst i ilustracje” – laudacja na cześć laureatów. *Kulturalna Warszawa*. Pobrane 20 grudnia 2020 z: <http://www.kulturalna.warszawa.pl/nagroda-literacka,6,9435.html>.
- Grésillon, L. (2010). *Sentir Paris : bien-être et matérialité des lieux*. Éditions Quæ, NSS-Dialogues.
- Hudson, A. (red.). (2019). *Children's literature and imaginative geography*. Wilfrid Laurier University Press.
- Iwanicka, K. (2002). Ilustracja w książkach dla dzieci. W: B. Tylicka, G. Leszczyński (red.), *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* (s. 157–160). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jałowicki, B. (2011). Miejsce, przestrzeń, obszar. *Przegląd Socjologiczny*, 60(2–3), 9–28.
- Koczkodaj, I. (2011). *Kto to widział? Przewodnik dla dzieci po Łazienkach Królewskich – do uzupełniania, rysowania i kolorowania*. Dwie Siostry.
- Kopeć, J. (1958). *Dziecko dawnej Warszawy*. Nasza Księgarnia.
- Kostecka, W. (2016). (Po)nowoczesne przestrzenie popkultury. Studium przypadku: Omega Marcina Szczygielskiego. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 337–350). Wydawnictwo SBP.
- Kostecka, W., Skowera, M. (red.). (2016). *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*. Wydawnictwo SBP.
- Kubiak, T. (1973). *List do Warszawy*. Nasza Księgarnia.
- Leszczyńska-Pieniak, E. (2019). *Czarodzieje wyobraźni. Portrety polskich ilustratorów*. Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.
- Maj, K. M. (2015). *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*. TAIWPN Universitas.
- Maj, K. M. (2019). *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*. TAIWPN Universitas.
- Mannolini-Winwood, S. (2018). Wokół definicji fantastyki miejskiej (K. M. Maj, tłum.). *Creatio Fantastica*, 58(1), 29–47. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1419521>.
- McLennon, L. M. (2018). Definiując *urban fantasy* i romans paranormalny. Przekraczanie granic gatunków, mediów, a także siebie i innych w nowych nadprzyrodzonych światach (K. Olkusz, tłum.). *Creatio Fantastica*, 58(1), 65–95. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1419525>. (wyd. oryg. 2014).
- Mendlesohn, F. (2008), *Rhetorics of fantasy*. Wesleyan University Press.
- Mianecki, A. (2016–2018). *Bazyliżek*. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 20 grudnia 2020 z: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=30>.

- Michułka, D. (2016). Kategoria mimesis i poza nią. Góry fantastyczne i ich funkcja w „mapowaniu świata” we współczesnej literaturze dla młodego odbiorcy. *Wielogłos*, 27(1), 41–64. <https://doi.org/10.4467/2084395XWI.16.003.5357>.
- Miéville, C. (2009). *LonNiedyn* (G. Komerski, tłum.). Mag. (wyd. oryg. 2007).
- Międzyrzecki, A. (1965). *Na przykład Ogród Saski*. Ruch.
- Mik, A. (2016). Miasto prawdziwie, miasto zmyślone. Transformacje Londynu w fantastyce dziecięcej i młodzieżowej. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 99–121). Wydawnictwo SBP.
- Mizelińska, A., Mizeliński, D. (2012). *Mapy. Dwie Siostry*.
- Moers, W. (2008). *Rumo i skarby w ciemnościach* (K. Bena, tłum.). Wydawnictwo Dolnośląskie. (wyd. oryg. 2003).
- Mycielska, M., Odnous, J., Zdanowska, A. M. (koncepcja mapy), Pawliński, W. (oprac. graficzne). (2016). *Mapa legend warszawskich. Stare i Nowe Miasto*. Muzeum Warszawy.
- Niesporek-Szamburska, B., Wójcik-Dudek, M. (red.). (2018). *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo UŚ.
- Niewiczerał, M. (2019). Stare i nowe miasto. Przyszłość bohaterów warszawskich legend. *Literatura Ludowa*, 63(1), 32–39. <https://doi.org/10.12775/LL.1.2019.003>.
- Niziurski, E. (1970). *Klub włóczykiów, czyli trzynaście przygód stryja Dionizego*. Śląsk.
- Niziurski, E. (1980). *Klub włóczykiów, czyli trzynaście przygód stryja Dionizego*. Śląsk. (wyd. oryg. 1970).
- Oklejak, M. (2012). *Jestem miasto. Warszawa. Czuły Barbarzyńca*.
- Oppman, A. (Or-Ot). (1925). *Legendy warszawskie*. Księgarnia św. Wojciecha.
- Oppman, A. (Or-Ot). (1945). *Legendy warszawskie*. Wydawnictwo E. Kuthana. (wyd. oryg. 1925).
- Oppman, A. (Or-Ot). (1982). *Legendy warszawskie*. Krajowa Agencja Wydawnicza RSW „Prasa-Książka-Ruch”. (wyd. oryg. 1925).
- Oppman, A. (Or-Ot). (1994). *Legendy warszawskie*. Siedmioróg. (wyd. oryg. 1925).
- Oppman, A. (1994). *Legendy warszawskie*. Kama. (wyd. oryg. 1925).
- Oppman, A. (2004). *Legendy warszawskie*. Zielona Sowa. (wyd. oryg. 1925).
- Oppman, A. (2008). *Legendy warszawskie*. Zielona Sowa. (wyd. oryg. 1925).
- Papuzińska, J. (1972). *A gdzie ja się, biedniuteńki, podzieję?*. Nasza Księgarnia.
- Papuzińska, J. (1984). *Rokiś i kraina dachów*. Nasza Księgarnia.
- Pessel, W. K. (2015). Syrenie grody. Pomniki syrenek w Warszawie i Kopenhadze. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, 7, 57–71. <https://doi.org/10.15290/bsl.2015.07.04>.
- Pullman, P. (2019). *Zorza polarna* (W. Szypuła, tłum.). Mag. (wyd. oryg. 1995).
- Rabska, Z. (1920). *Tajemnice Łazienek*. Księgarnia św. Wojciecha.

- Rybak, K. (2019). *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*. Wydawnictwa UW.
- Sachiko Cecire, M., Field, H., Mudan Finn, K., Roy, M. (red.). (2015). *Space and place in children's literature, 1789 to the present*. Ashgate.
- Skowera, M. (2019). W krainie odpadów. Wszystkie śmieci *LonNiedynu* Chiny Miéville'a. W: A. Mik, M. Niewieczerzał, E. Rąbkowska, G. Leszczyński (red.), *O czym mówią rzeczy? Świat przedmiotów w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (s. 197–221). Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.
- Szczygielski, M. (2009). *Omega*. Latarnik.
- Szczygielski, M. (2013). *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś do wtedy przez teraz i wstecz*. Stentor.
- Szczygielski, M. (2015). *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś do wtedy przez teraz i wstecz*. Latarnik. (wyd. oryg. 2013).
- Szczygielski, M. (2016). *Kłątwa dziewiętych urodzin*. Bajka.
- Szelińska, D. (oprac.). (2014). *Krótką historia Polski*. Zuzu Toys.
- Terakowska, D. (1989). *Władca Lewawu*. Cracovia.
- Wabik, A., XULM [Surma, M.]. (2015). *Jestem miasto*. Kraków. Wilga.
- Wądołny-Tatar, K. (2009). Kraków i Wokark. Obecność koncepcji światów możliwych w strategii narracyjnej *Władcy Lewawu* Doroty Terakowskiej. W: A. Baluch, M. Chrobak, M. Rogoż (red.), *Kraków mityczny. Motywy, wątki, obrazy w utworach dla dzieci i młodzieży* (s. 214–224). WN UP.
- Wiercińska, J. (1986). *Sztuka i książka*. PWN.
- Wincencjusz-Patyna, A. (2008). *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*. ASP im. Eugeniusza Gepperta, Instytut Historii Sztuki UWr.
- Wincencjusz-Patyna, A. (2013). Między słowem a obrazem – kiedy rysunek staje się ilustracją. *Dyskurs*, 16, 236–248.
- Wincencjusz-Patyna, A. (2016). Góry i doliny zmyślonej krainy – mapa, miejsce i przestrzeń w ilustracji książkowej. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 123–136). Wydawnictwo SBP.
- Wincencjusz-Patyna, A. (2019). *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowych*. ASP im. Eugeniusza Gepperta.
- Wincencjusz-Patyna (red.). (2020a). *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*. Dwie Siostry.
- Wincencjusz-Patyna, A. (2020b). *Mapy*. W: A. Wincencjusz-Patyna (red.), *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci* (s. 246–249). Dwie Siostry.
- Wójcicka, M. (2016–2018). *Legenda*. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 20 grudnia 2020 z: <https://bajka.umk.pl/sloownik/lista-hasel/hasel/?id=237>.

- Wójcik-Dudek, M. (2016a). *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo UŚ.
- Wójcik-Dudek, M. (2016b). Zamieszkać w Zagładzie. Geografia Holocaustu w literaturze dla dzieci i młodzieży. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 43–56). Wydawnictwo SBP.
- Wróblewska, V. (2016). Od przestrzeni realnej do wymyślonej – Toruń w literaturze dla dzieci. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 79–98). Wydawnictwo SBP.
- Wróblewska, V. (2016–2018). Bajka ludowa na Mazowszu i Podlasiu. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 20 grudnia 2020 z: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=271>.
- Zarych, E. (2020). Leśmianowski Orient w typografii i ilustracji *Ali Baby i czterdziestu zbójców*. *Sztuka Edycji*, 18(2), 53–74. <https://doi.org/10.12775/SE.2020.0005>.
- Zawadzki, W. (1866). *Grody polskie. Opis historyczny dla dorastającej młodzieży*. Karol Wild.
- Zdanowska, A. M. (2016). Wybór legend. W: A. M. Zdanowska (wyb.), J. Odnous (oprac. i red.). (2016). *Legends warszawskie. Antologia* (s. 14–15). Muzeum Warszawy.
- Zdanowska, A. M. (wyb.), Odnous, J. (oprac. i red.). (2016). *Legends warszawskie. Antologia*. Muzeum Warszawy.
- Zdzitowiecka, H. (1965). *Raz na sto lat*. Ruch.



Magiczna Warszawa. Fantastyczne przestrzenie polskiej stolicy w literaturze dziecięcej i młodzieżowej – wybrane przykłady¹

Abstrakt:

Artykuł zawiera analizę obrazu Warszawy w wybranych polskojęzycznych utworach fantastycznych dla dzieci i młodzieży. Autorka omawia m.in. *Tajemnice Łazienek* Zuzanny Rabskiej (1920), *A gdzie ja się, biedniuteńki, podzieję?* Joanny Papuzińskiej (1972), *Felixa, Neta i Nikę oraz Pułapkę Nieśmiertelności* Rafała Kosika (2009), *Omegę* oraz *Klątwę dziewiątych urodzin* Marcina Szczygielskiego (2009, 2019). Podejmuje próbę wskazania, które miejsca na mapie stolicy najczęściej pojawiają się w tych utworach oraz jakimi narzędziami i zabiegami posługują się autorzy omawianych tekstów, by ukazać przestrzeń Warszawy jako magiczną oraz „ufantastyczną”.

Słowa kluczowe:

Joanna Papuzińska, literatura fantastyczna, literatura dziecięca i młodzieżowa, Marcin Szczygielski, miasto, Rafał Kosik, przestrzeń, Warszawa, Zuzanna Rabska

Magical Warsaw: Fantastic Spaces of the Polish Capital in Children's and Young Adult Literature – Selected Examples

Abstract:

The article contains an analysis of the image of Warsaw in selected Polish-language fantasy and science fiction works for children and young adults. The author dis-

* Marta Niewieczerał – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim dotyczącą obrazu Warszawy w fantastyce dziecięcej i młodzieżowej. Pracuje w Muzeum Książki Dziecięcej (dziale specjalnym i czytelnicy naukowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego). Kontakt: marta.niewieczerał@gmail.com.

¹ Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas XXIX Sesji Varsavianistycznej *Warszawa w kulturze dla dzieci i młodzieży*, sfinansowanego ze środków Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego.

cusses, among others, such books as *Tajemnice Łazienek* [The Secrets of Łazienki] by Zuzanna Rabska (1920), *A gdzie ja się, biedniuteńki, podzieję?* [Where Am I Going to Go, Poor Thing?] by Joanna Papuzińska (1972), *Felix, Net i Nika oraz Pułapka Nieśmiertelności* [Felix, Net & Nika and the Trap of Immortality] by Rafał Kosik (2007), *Omega* and *Klątwa dziewiątych urodzin* [The Curse of the Ninth Birthday] by Marcin Szczygielski (2009, 2019). She attempts to indicate which places on the map of the Polish capital appear in these works the most frequently and what tools and tricks the authors of the discussed texts use to show the space of Warsaw as magical and fantasy-like.

Key words:

Joanna Papuzińska, fantasy and science fiction, children's and young adult literature, Marcin Szczygielski, city, Rafał Kosik, space, Warsaw, Zuzanna Rabska

Akcja wielu utworów beletrystycznych osadzana jest w przestrzeniach miast prawdziwych – np. Paryża, Londynu czy Nowego Jorku. Literackie wizerunki realnie istniejących metropolii mniej lub bardziej wiernie oddają rzeczywistość, zarazem często są uzupełniane o elementy fikcyjne, a niekiedy także fantastyczne. W Polsce duże ośrodki miejskie (m.in. Kraków, Toruń czy Warszawa) doczekały się licznych publikacji włączonych w ciąg narracji narodowych (Skotnicka, 2008; Wróblewska, 2016). Pokażna jest zwłaszcza liczba utworów – skierowanych zarówno do dzieci oraz młodzieży, jak i do dorosłych – dotyczących Warszawy, jej przestrzeni czy społeczności, co niewątpliwie wynika z pełnienia przez gród funkcji stolicy i z jego znaczenia na mapie Polski.

Elżbieta Rybicka (2014) we wstępie do książki *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* zwraca uwagę na otwarty charakter obszaru problemowego tytułowej dziedziny, w którym możemy jednak wyróżnić takie zjawiska jak „mapy, miejsca, toponimy literackie, geografie wyobrażone, imagologie terytorialne, *lieux d'imagination*, literacka geografia sensoryczna, geografia emocji, związek autobiografii i geografii, literackie miejsca pamięci, nowy regionalizm” (s. 9). Jak jednak słusznie zaznacza Krzysztof M. Maj (2018), w Polsce w głównym nurcie badań nad topografią literacką i geopoetyką często pomija się fantastykę, w tym – dziecięcą i młodzieżową². Istnieje wiele utworów dla dorosłych odbiorców, w których miasto pełni

² Ten brak częściowo wypełnia tom zbiorowy *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* pod redakcją Weroniki Kosteckiej i Macieja Skowery (2016). Warto wspomnieć również, że monografię poświęcono Krakowowi w literaturze dla młodych czytelników (*Kraków mityczny. Motywy, wątki, obrazy w utworach dla dzieci i młodzieży* pod redakcją Alicji Baluch, Małgorzaty Chrobak i Michała Rogoża, 2009).

ważną funkcję oraz jest kluczowe dla narracji³, natomiast na ogół uznaje się, że w tekstach skierowanych do dzieci i młodzieży przestrzeń miejska pozostaje niezbyt eksponowanym tłem dla rozgrywających się wydarzeń oraz w niewielkim stopniu wpływa na działania bohaterów (Wróblewska, 2016, s. 79). W takich dziełach pojawiają się przede wszystkim tzw. miejsca mocne, tj. punkty, które wydają się najbardziej znane, a z tego powodu są najczęściej celem np. szkolnych i rodzinnych wycieczek (s. 80). Dziecięca i młodzieżowa literatura fantastyczna, będąca przedmiotem rozważań w niniejszym artykule, eksponuje nie tylko, co oczywiste, popularne miejsca, lecz także pozwala ukazać, jak przestrzeń Warszawy przechodzi liczne transformacje i wskutek szeregu różnych zabiegów jawi się jako magiczna i tajemnicza, należąca nie tylko do świata realnego. Co istotne, jak stwierdza Anna Mik (2016): „Prawdopodobieństwo istnienia fikcyjnego świata nie tylko daje podwaliny pod czytelniczy eskapizm, lecz także wprowadza do świata faktycznego pierwiastek niezwykłości, zaczarowując tym samym szarą rzeczywistość” (s. 99). Nasycanie empirycznej przestrzeni Warszawy elementami fantastycznymi ma zatem na celu zarówno uatrakcyjnienie lektury, jak i zasugerowanie czytelnikowi możliwości istnienia wspomnianego „pierwiastka niezwykłości” oraz wskazanie na współzależność różnych przestrzeni – tych realnych i tych magicznych.

Paweł Dunin-Wąsowicz (2010) jako autor *Warszawy fantastycznej*, szczegółowego kompendium varsavianistycznej wiedzy, zauważa, że: „Fantastyczny potencjał miasta nie jest związany z liczbą mieszkańców[,] lecz z jego kulturową pozycją, na którą składa się stołeczność [...] oraz historia – w przypadku Warszawy wyjątkowo bolesna w latach II wojny światowej” (s. 10)⁴. Badacz

³ Na gruncie polskim to np. *Lalka* Bolesława Prusa (1890), *Ziemia obiecana* Władysława Reymonta (1899) czy *Zły* Leopolda Tyrmanda (1955). Fenomen miasta i miejskości w literaturze to niezwykle obszerne zagadnienie, łączące wiele zjawisk i znaczeń, które są rozwijane przez autorów i omawiane pod różnym kątem w licznych opracowaniach, takich jak *Warszawa pozytywistów* pod redakcją Joanny Kulczyckiej-Saloni oraz Ewy Ihnatowicz (1993) czy *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej* Rybickiej (2003). Niewątpliwie w porównaniu do literatury dla dorosłych teksty skierowane do młodszych odbiorców niekiedy upraszczają i częściowo infantyilizują obraz Warszawy, a autorzy, przedstawiając miejsce akcji, starają się w jak najprostszy sposób przekazać czytelnikowi najważniejsze informacje.

⁴ Historia, o której wspomina autor, pozostaje ważnym elementem tekstów skierowanych do młodych odbiorców i pozwala na kreowanie rozmaitych utworów, nie tylko tych o charakterze ściśle dydaktycznym. Wokół postaci oraz wydarzeń istotnych dla Warszawy osnute są często opowieści mające na celu ugruntowanie ich w zbiorowej pamięci, stąd też akcja takich dzieł toczy się zazwyczaj w miejscach i przestrzeniach charakterystycznych dla konkretnych figur oraz doniosłych epizodów z dziejów stolicy (jak utwory o II wojnie

na potrzeby przywołanej publikacji wprowadza podział odnoszących się do stolicy tekstów, które wykraczają poza poetykę realistyczną: pierwsza grupa zawiera historie „dziejące się w przyszłości, dla której odniesieniem jest rzeczywistość współczesna pisarzom”; kolejna – to historie alternatywne, których autorzy zakładali, że „dzieje świata [...] przybrały w czasach poprzedzających publikację ich utworów obrót odmienny od rzeczywistego”, a „powieści i opowiadania z tej grupy zawierają wówczas projekcje następstw takich zmian historii”; trzecia obejmuje m.in. literaturę fantasy, dopuszcza istnienie światów kontempirycznych (w tego rodzaju utworach obecne są m.in. elfy, duchy i wszelkie rodzaju potwory): „Literatura ta [...] najczęściej osadzona jest w realiach współczesnych autorom i czytelnikom, ale sięga zarówno w przeszłość[,] jak [i w] przeszłość – również w alternatywnych wersjach historii” (s. 10). Przedmiotem rozważań w niniejszym artykule są przede wszystkim utwory kwalifikujące się do ostatniej grupy wyróżnionej przez badacza, czyli takie, gdzie w miejskiej przestrzeni pojawiają się elementy fantastyczne, w tym baśniowe⁵. Warto zastanowić się, jak zaprezentowana zostaje przestrzeń Warszawy w tego typu dziełach skierowanych do dzieci i młodzieży, a konkretnie – w jaki sposób zurbanizowana przestrzeń wpływa na świat narracji w utworze nierealistycznym oraz które miejsca są przez autorów wykorzystywane i opisywane. Na podstawie kilku wybranych, reprezentatywnych przykładów omówię różne sposoby przedstawiania „ufantastycznionej” Warszawy, której podstawę stanowi przestrzeń realnie istniejącego miasta.

Ważnym punktem na mapie stolicy, którego liczne obrazy odnajdziemy w rodzimej literaturze dziecięcej i młodzieżowej, jest zespół pałacowo-ogrodowy założony w XVIII wieku przez Stanisława Augusta Poniatowskiego, zwany Łazienkami. Jednym z utworów poświęconych temu miejscu, wydanym kilka lat po wykonanym przez Zofię Rogoszonę pierwszym polskim tłumaczeniu

światowej – np. *Kotka Brygidy* Joanny Rudniańskiej, 2007; *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś do wtedy przez teraz i wstecz* Marcina Szczygielskiego, 2013). Współcześnie historia często wzbogacana jest o dodatkowe elementy, w wieku XX rzadziej obecne w literackich narracjach o tym mieście, a dzięki temu zarówno sama stolica, jak i jej dzieje mogą prezentować się bardziej niezwykle i odmiennie niż w dotychczas znanych utworach.

⁵ Teksty, „w których fantastyka i świat, w którym żyjemy, przecinają się i przeplatają, a opowieść koncentruje się na rzeczywistym istniejącym mieście” (Clute, 1999, s. 975; cyt. za: Ekman, 2016/2018, s. 13), można zaliczyć również do fantastyki miejskiej. Ta kwestia jest niezwykle obszerna i zostaje jedynie zasygnalizowana w niniejszym artykule; nie wszystkie omawiane przeze mnie teksty można też uznać *stricte* za utwory reprezentujące tę odmianę gatunkową. Więcej na ten temat można przeczytać w numerze *Creatio Fantastica* w całości poświęconym owemu zagadnieniu, zatytułowanym *Fantastyka miejska* (2018).

Przygód Piotrusia Pana (Barrie, 1906/1913) i czerpiącym z niego liczne inspirowania, są *Tajemnice Łazienek* Zuzanny Rabskiej (1920c). Zbiór składa się z dziesięciu opowiadań z elementami fantastycznymi, a miejscem akcji w każdym z nich, jak sugeruje już tytuł, są właśnie Łazienki – do dziś pozostające znanym celem wędrówek turystów i wycieczek szkolnych. Główni bohaterowie zawartych w książce historii (przede wszystkim dzieci) dostrzegają w parku więcej niż zwykli spacerowicze. Na przykład pierwsza z opowieści, *Sny Wiesi*, mówi o dziewczynce, której śnią się tańce i swawole satyrów mieszkających rzekomo w Łazienkach (Rabska, 1920b). Konwencja snu, widzenia, mieszanie ułudy z rzeczywistością – pozwala na kreację fantastycznej wizji ogrodu, w którym słychać dziwne głosy, szelesty. Mieszkańcami parku są zaś niezwykle postaci, takie jak karzełki, wróżki, a także elfy i wspomniani wyżej satyrowie. W innym z opowiadań, *Choinka Marcysi*, odnajdziemy z kolei echa *Dziewczynki z zapalnikami* Hansa Christiana Andersena (1845/2005): oto sierota Marcysia przypadkiem trafia do Łazienek, gdzie wydaje jej się, że widzi wróżkę zapalającą na choince przedziwne światełka, wyglądające jak „cudowne gwiazdy, srebrne i złote” (Rabska, 1920a, s. 89). Jarzące się drzewko ma podobne właściwości do zapalek z Andersenowskiej baśni: pozwala bohaterce zobaczyć zmarłą matkę, która po chwili „rozwiewa się jak mgła” (s. 90). Jednak tutaj zakończenie historii okazuje się inne niż u duńskiego pisarza – zamarzającą protagonistkę odnajdują żołnierze i zabierają ze sobą, by się nią zaopiekować. Tym samym zostaje podkreślona cudowność Łazienek jako Arkadii, w której każdy otrzymuje szczęśliwe zakończenie.

Wspomniany park jest też miejscem akcji powieści *Ania w Łazienkach*, również autorstwa Rabskiej (1957). Tytułowa bohaterka utworu może tam przeżywać wspaniałe przygody i spotykać fantastyczne postaci – wróżki, a nawet Syrenę, której pomaga wrócić na Starówkę. W tym przypadku również mamy do czynienia z liryczną, senną poetyką: „Pokryty grubym kożuchem śniegu park łaazienkowski drzemie w oczekiwaniu ciepłych promieni słońca, pod którym stopnieją śniegi i lody. I do parku powróci znowu Przeszłość, zakłęta w pałace, drzewa i posągi” (s. 195). Łazienki w szczególny sposób pełnią funkcję strażnika pamięci i obserwatora przeszłych oraz bieżących wydarzeń, czego wyrazem jest też napotkanie przez protagonistkę nieznanego mężczyzny w podeszłym wieku, który cały park zna „jak własną kieszeń” (s. 17) i jawi się jako osobliwy przewodnik po tym terenie oraz jego opiekun. Ogród, jak biblijny Eden u swego zarania, daje poczucie harmonii i pozwala na chwilę wytchnienia, a dziecko – należące niejako do rajskiego porządku – może, w przeciwieństwie do dorosłych, komunikować się z jego mieszkańcami. Dzieci w omawianych utworach Rabskiej ukazane są jako istoty „widzące więcej”

(lub mające widzenia), podobnie jak w tradycji romantycznej (Kubale, 1984). Same Łazienki to miejsce pełne sekretów, należące nie tylko do śmiertelników, lecz także do istot magicznych; parkiem rządzi bowiem ukryty, pierwotny porządek. Wydaje się, że przede wszystkim najmłodszy mogą tam dostrzec to, co skrywa widoczna na pierwszy rzut oka warstwa ogrodu. Marzenia senne są zatem łącznikiem świata rzeczywistego ze światem magicznym, a jednocześnie granica pomiędzy snem a jawą pozostaje płynna. Stwierdzić można z pewnością, że Łazienki jako symbol stolicy pozostają zapisane w świadomości zarówno dorosłych, jak i dzieci⁶. Być może to właśnie zakorzenienie ich obrazu w zbiorowej wyobraźni oraz pamięci skutkuje transformacjami i budowaniem fantastycznych historii dziejących się za bramami parku.

Przykładem tekstu uwydatniającego zmiany zachodzące w przestrzeni miejskiej, a jednocześnie ukazującego ich wpływ na znane z tradycji kultury postaci, jest natomiast utwór *A gdzie ja się, biedniuteńki, podzieję?* Joanny Papuzińskiej (1972). Jego akcja rozpoczyna się w momencie spóźnienia się jednego z bohaterów, „taty”, na autobus. Gdy mężczyzna czeka na przystanku na kolejny, nagle z pnia wierzby wyłania się nieznana istota. Odbywają następujący dialog: „– Rokita? – krzyknął tata zdumiony [...]. To naprawdę ja, a raczej mój cień, moje nędzne resztki! – odpowiedziało lichy żałośnie [...]” (s. 7). Z dalszej części rozmowy wynika, że wierzba, w której mieszkało owo stworzenie, została ścięta przez robotników budujących nową autostradę; to przez nieustającą urbanizację terenów podmiejskich i leśnych lichy musi szukać nowego miejsca do zamieszkania, Jak samo mówi: „Zabieram [...] manatki i szukam innej drogi i innej wierzby!” (s. 10), ale niestety – ścięte drzewo okazuje się ostatnim w okolicy reprezentantem swojego rodzaju. Papuzińska odwołuje się do zaświadczonego w podaniach ludowych pierwotnego obrazu Rokity jako ducha leśnego, dopiero z czasem, w późniejszych tekstach, zamienionego w diabła. Imię tej istoty (co znaczące, autorka w tekście używa również zdrobniałej formy – Rokiś) pochodzi od zwyczaju przebywania w lasach, rokitach, łozach i suchych wierzbach (Rzepnikowska, 2016–2018), dlatego też miasto, a szczególnie powstałe w nim zakłady przemysłowe i budowlane, jawią się Rokicie jako coś strasznego, nieznanego:

⁶ W literaturze można odnaleźć wiele przykładów prostych, rymowanych wierszy dla najmłodszych, gdzie ukazuje się Łazienki – zob. m.in. tytułowy utwór z tomu *Na przykład Ogród Saski* Adama Międzyrzeckiego (1965): „Tak jak się zna swoje imię / i palce własnej ręki / tak każdy znać powinien / Warszawski park Łazienki” (s. [11]). Nieskomplikowana, rymowana forma pokazuje głębokie zakorzenienie tego miejsca w rodzimej świadomości.

Na tle ciemniejszego już od wschodu nieba widać było kontury budynków oraz wielkich pękatych zbiorników, podobnych do beczek z kapustą w spiżarni u wielkoluda. Między beczkami, niczym fantastyczne słoniowe trąby, unosiły się powyginane dziwaczne rury, łączące zbiorniki ze sobą. Cały ten niesamowity krajobraz oświetlały chwiejące się na wietrze płomienie u szczytu cienkich i wysokich kominów (Papuzińska, 1972, s. 12).

„Kombinat”, o którym czytamy, „pożre wszystkie spróchniałe wierzby i wszystkie wsie, i lasy, i dzikie zwierzęta, i wszystkich diabłów takich jak ja!” (Papuzińska, 1972, s. 12) – mówi Rokiś. Wydaje się, że w nowoczesnym mieście, w zurbanizowanej przestrzeni, nie ma miejsca na tajemnicze istoty, a szczególnie na straszliwe stwory. Jak bowiem zauważa Rokita: „Tylko biedny diabeł nie ma się gdzie podziać i nikt się nim nie zajmie! Krasnoludki, wróżki, duszki [...]! Nad tymi wszyscy się rozczulają! Dla nich są książeczki, obrazeczki, bajeczki, one rozpierają się na wszystkich ścianach przedszkoli i dziecińców!” (również s. 12). Być może infantyilizująca zmiana imienia z „Rokity” na „Rokisia”, a raczej – utworzenie deminutywu, to próba oswojenia tego demona, który w opowiadaniach ludowych był przecież niebezpieczny, a z czasem został skojarzony z największym złem⁷. U Papuzińskiej jest to natomiast biedne i pokrzywdzone licho wierzbowe, które potrzebuje schronienia i znajduje je w ludzkim domu. Tradycyjny wzorzec zakorzeniony w wyobraźni hipotetycznych odbiorców zostaje zanegowany, a demon – pozbawiony swych charakterystycznych cech (zmiany w przestrzeni związane z postępowaniem cywilizacyjnym dotyczą skądinąd wszelkiego typu stworów, lich i innych fantastycznych postaci należących do niematerialnej tkanki Warszawy⁸). Rokita, który zamieszkiwał tereny wiejskie, musi pogodzić się z tym, że jego wieś staje się miastem, a „wąska szosa” przerabiana jest na dwupasmową autostradę. Elementem potencjalnie odbierającym czytelnikom bezpieczeństwo i wzbudzającym grozę

⁷ Do ukazywania Rokity jak groźnego diabła powrócą m.in. twórcy projektu *Legendy Polskie. Allegro* w jednym z filmów krótkometrażowych, noszącym tytuł *Operacja Bazyliszek* (Bagiński, 2016).

⁸ W wielu utworach omawianych w dalszej części tego artykułu Warszawa to miejsce przenikania się przeszłości i teraźniejszości, co uwidacznia się także w portretach niezwykłych postaci, które zamieszkują stolicę. W tym kontekście wspomnieć można też krótko o – nieomawianym przeze mnie szczegółowo – wierszowanym utworze *Malowana awantura* Marii Terlikowskiej (1970), w którym postaci ze starych obrazów przenoszą się do czasów współczesnych; nie są to jednak bohaterowie baśni czy legend, lecz Rzymianin, Rycerz i dwie Damy (każda z innej epoki). Są zdziwieni tym, jak wygląda XX-wieczny świat; przeczuwają, że do niego nie pasują, więc, odprowadzeni przez uczniów, wracają do ram obrazu i tym samym kończy się ich przygoda.

nie jest w utworze Papuzińskiej demon z opowiadań ludowych, lecz budujące się, antropomorfizowane miasto – potwór pochłaniający kolejne tereny leżące w jego zasięgu.

Wart uwagi jest również wydawany od 2004 roku cykl powieściowy *Felix, Net i Nika* autorstwa Rafała Kosika. Według Dunina-Wąsowicza (2010, s. 125) właśnie ten pisarz ma największe zasługi dla stołecznej *urban fantasy*. Autor *Warszawy fantastycznej* zaczerpnął z wywiadu z Kosikiem, przeprowadzonego przez Łukasza Orbitowskiego i Jarosława Urbaniuka (2008), ciekawe i trafne określenie, które stosuje dla opisu przestrzeni miasta w analizowanym cyklu: „Warszawa Plus”. W jej skład wchodzi, oprócz tego, co widać „na powierzchni”, również tzw. Podwarszawa⁹, w której mieszkają przedziwne istoty – uciekinierzy od cywilizacji – oraz gdzie znajdują się liczne place i budowle, a nawet labirynty:

Niespodzianie [bohaterowie] znaleźli się na sporej przestrzeni. Odwrócili się za siebie i ujrzeli kilkupiętrową kamienicę, której brama była wylotem tunelu. Znajdowali się na ulicy, wzdłuż której wznosiły się rzędy pozbawionych szyb kamienic. Tak mogła wyglądać dawno temu Warszawa. Tylko, że tutaj zamiast nieba była szara betonowa płaszczyzna [...]. – Podmiasto – odparł Felix. – Podwarszawa. Stara Podwarszawa (Kosik, 2007/2009, s. 476–477).

Określenie „Warszawa Plus” jest bardzo szerokie i pozwala spojrzeć na przestrzeń stolicy nie tylko w perspektywie horyzontalnej, do czego jesteśmy przyzwyczajeni, lecz także wertykalnej. Owa przestrzeń staje się bardzo pojemna, a pojawienie się u Kosika m.in. odwołań do legend warszawskich pokazuje, jak żywa pozostaje idea powrotu do dziedzictwa podań lokalnych: w zacytowanej wyżej czwartej części cyklu, *Feliksie, Necie i Nice oraz Pułapce Nieśmiertelności* z 2007 roku, w Podwarszawie skrywa się poszukiwany przez wszystkich Bazyliśzek. Potwór cechuje się monstrualną, nienaturalną hybrydycznością, która była jego właściwością w dawnych przekazach – ale w tym przypadku to nie potworny „niby kogut, niby wąż” (Oppman, 1925/1945, s. 45), lecz mechaniczne ciało z mózgiem człowieka. Robot ma trzy metry wysokości i wielkie jak łyżka koparki dłonie, a z jego „oczu” – reflektorów – wydobywa się zielone światło. Co więcej, oprócz miejsc realnie istniejących na mapie Warszawy, u Kosika pojawiają się stworzone na potrzeby powieści budowle (np. gmach Instytutu Badań Nadzwyczajnych) czy ulice, a adresy zamieszkania trójki głównych bohaterów także są fikcyjne – nie-realne, ale możliwe (Dunin-Wąsowicz, 2010, s. 139). Szkoła, do której uczęszczają

⁹ Nazwa i sama idea Podwarszawy mogą budzić skojarzenia z Londynem Pod z powieści *Nigdziebądź* Neila Gaimana (1996/2001).

protagoniści, również kryje niezbadane tajemnice (na poddaszu straszy, ponieważ zostały tam zamurowane ludzkie szczątki). W drugim tomie serii, zatytułowanym *Felix, Net i Nika oraz Teoretycznie Możliwa Katastrofa* (Kosik, 2005), pojawiają się zaś podróże zarówno w odległą przyszłość, jak i w przeszłość, co dowodzi przenikania się czasów, których niezmiennym elementem są warszawskie miejsca i przestrzenie (to np. Pałac Kultury i Nauki: najpierw, w 2060 roku, funkcjonuje jako podstawowy punkt orientacyjny, a w kolejnej podróży, w 2110 – po katastrofie ekologicznej, jego szczątki wystają ponad piach, który zasypał dawne miasto). „Ufantastycznianie” stolicy w całym cyklu Kosika odbywa się zatem za pomocą znanych z tradycji science fiction motywów fabularnych, takich jak wędrówki w czasie, ale też eksperymenty naukowe czy obecność sztucznej inteligencji (Wróblewski, 2010).

Utworami dla młodzieży, które łączą rzeczywistą historię Warszawy z elementami fantastycznymi, są natomiast m.in. niektóre z komiksów zawartych w wydawanych przez Muzeum Powstania Warszawskiego antologiach *Powstanie '44 w komiksie* (znajdują się w nich prace wyróżnione w ogólnopolskim konkursie na komiks o powstaniu warszawskim). Przykładem może być *Legenda o Powstaniu* Tomasza Pastuszki (2009), w której jeden z partyzantów spotyka w kanałach, charakterystycznej powstańczej przestrzeni, ukrywające się przed nazistami postaci z legend warszawskich – Bazyliszka, Syrenkę i Złotą Kaczkę. Ich kryjówka zostaje odkryta, więc Syrenka, by zatrzymać wrogów, zaczyna śpiewać hymn Polski. Można uznać to za jasne odwołanie do głosu mitologicznych syren, które swym śpiewem wabiły marynarzy, chcąc sprowadzić ich statki na mieliznę. W komiksie Pastuszki Syrenka zostaje postrzelona przez żołnierzy i w ostatnich chwilach przed śmiercią staje na postumencie, gdzie Bazyliszek (zwany Bazylim) zamienia ją w kamień, tym samym czyniąc z niej symbol i zarazem pomnik stojący w stolicy do dziś. Wykorzystanie legend warszawskich w komiksie, który nawiązuje do ważnego wydarzenia dziejowego, jest przekroczeniem pewnych granic dotyczących opowiadania historii miasta – jest to narracja inna niż ta znana z podręczników szkolnych, ale też inna niż ta z podań lokalnych. U Pastuszki bowiem postaci z legend warszawskich funkcjonują równolegle i w jednej przestrzeni z rzeczywistością historyczną, zaznaczając swoją obecność podczas istotnych wydarzeń historycznych. Dzięki grze z pierwowzorem odwrócona zostaje rola istot, które w tradycyjnych przekazach były charakteryzowane jako negatywne (zabijającego wzrokiem Bazyliszka czy złej księżniczki zakłętej w Złotą Kaczkę), w komiksie zyskują one bowiem cechy właściwe bohaterom pozytywnym.

Podobnie jawi się łączenie dwóch pozornie odległych światów w powieści *Klątwa dziewiątych urodzin* Marcina Szczygielskiego (2016), czyli trzeciej

część cyklu o przygodach Mai i jej krewnych – czarownic. W powieści pojawiają się postaci z legend warszawskich, tu jednak bohaterowie ci zmieniają się i ewoluują w porównaniu do najbardziej rozpowszechnionych wariantów (np. autorstwa Romana Zmorskiego, Artura Oppmana, Wandy Chotomskiej, Ewy Szelburg-Zarembiny itp.)¹⁰. Złota Kaczka to u Szczygielskiego tak naprawdę Złoty Kaczor, mieszkający, podobnie jak w tradycyjnej wersji, na Powiślu, pod zamkiem Ostrogskich. Przestrzeń miejska zmienia się i teraz mieści się tam Muzeum Chopina, a znakiem pamięci o legendzie jest jedynie stojący w pobliżu pomnik Złotej Kaczki. Podobnie dzieje się z innymi postaciami, np. Wars i Sawa prowadzą domy handlowe przy ulicy Marszałkowskiej nazwane ich imionami, a Syrenka zestarzała się i przytyła, gdyż podjada ze słoiaków (co jest aluzją do nazywania nowych mieszkańców miasta „słoiakami” przez rodowitych warszawian). W utworze czytamy:

Na kanapie leżała okropnie gruba kobieta w średnim wieku, ubrana w poplamiony biały T-shirt z napisem „I love Warsaw”. Gęste ciemne włosy, przetkane pasmami siwizny, upięła w nieporządny kok. Zamiast nóg miała rybi ogon ozdobiony kolorowymi kapslami od butelek. Jadła kopytka ze skwarkami i oglądała *Małą Syrenkę* na turystycznym czarno-białym telewizorku, do którego podłączony był przedpotopowy magnetowid (s. 171).

Postaci z legend – należące, zdawałoby się, do innego niż rzeczywisty porządku – nie funkcjonują tu jako echa zapomnianych tradycji, lecz jako pełnoprawni mieszkańcy Warszawy. Oczywiście pojawiają się w kluczowych punktach na mapie, w miejscach powszechnie kojarzonych z tymi bohaterami – np. Złoty Kaczor przebywa na Tamce, a Syrena ma schronienie w wodach Wisły (choć w pobliżu symbolu współczesnej stolicy – drugiej linii metra, której budowę bohaterka ponoć sabotowała). Postmodernistyczne strategie i intertekstualne praktyki, które wykorzystuje Szczygielski, ożywiają częściowo zapomnianych protagonistów i antagonistów, pozwalają na obdarzenie ich nowym życiorysem czy na zmianę charakteru oraz wyglądu. To właśnie – bliska współczesnemu wykorzystaniu baśni – „gra z tradycją” (Kostecka, 2014) pozostaje głównym narzędziem przetwarzania przez tego twórcę zastanego stanu rzeczy i „ufantastyzowania” przestrzeni stolicy.

Wspomniany pisarz także w innych utworach pokazuje nieustanny ruch miasta. Takie spojrzenie na zurbanizowaną przestrzeń zostaje uwypuklone

¹⁰ Więcej na ten temat pisałam w artykule *Stare i nowe miasto. Przyszłość bohaterów warszawskich legend* (Niewieczyrzał, 2019)

w *Omedze* (Szczygielski, 2009). Główna bohaterka, Joanna/Omega, na dwunaste urodziny otrzymuje zagadkowy prezent – to e-mail z linkiem do gry, która po włączeniu natychmiast zmienia świat otaczający dziewczynę. Rzeczywistość łączy się z elementami wirtualnymi, a protagonistka, przechodząc kolejne poziomy owej gry, jednocześnie przemierza kolejne obszary Warszawy (w jej zmodyfikowanej wersji). Jak zauważa Weronika Kostecka (2016):

Szczygielski nie tylko wykorzystuje przestrzeń wykreowanego przez siebie świata przedstawionego jako „tło”, scenierię opisywanych wydarzeń, lecz przede wszystkim gra tym wymiarem literackim, bawi się jego kształtowaniem, nadając przestrzeni istotne, pierwszoplanowe wręcz znaczenie (s. 337).

Każdy poziom to zupełnie inna cyfrowa, lecz jednocześnie „magiczna” przestrzeń, mająca swój odpowiednik w rzeczywistości (zazwyczaj łatwy do rozpoznania przez potencjalnego czytelnika, zwłaszcza mieszkającego w Warszawie), np. stadion, na którym odbywają się zawody, wzorowany jest na Stadionie Dziesięciolecia, a cmentarzysko, gdzie z grobów wstają zmarli, to przekształcony cmentarz Powązkowski.

W pewnym momencie dziewczyna spotyka powstańców warszawskich i kiedy z lekceważeniem upomina jednego z nich, otrzymuje od babci nagannę. Dwie bohaterki różni zupełnie inne postrzeganie czasu i rzeczywistości: to, co dla jednej było świętością, dla drugiej nie ma już znaczenia. Nieuchronne przemijanie pokoleń prowadzi więc do zmian w spojrzeniu na otaczający świat. Powieści Szczygielskiego, jak widać, ożywiają przeszłość: nie tylko legendy, lecz także zapisane na kartach historii wydarzenia związane z konkretną przestrzenią (w *Omedze* bohaterka mierzy się bowiem m.in. z armią zombie, wśród których znajdują się ofiary Holokaustu). Jednym z symboli ponowoczesności są natomiast tzw. Filtry Czasu (odpowiednik stołecznego Zespołu Stacji Filtrów), które powstały, „aby odsiewać całą materię i myśli nieistotne, a przepuszczać jedynie ważne wspomnienia”, jak zaś informuje tekst dalej, „ostatnimi czasy ludzie przepominają daleko więcej i znacznie prędzej niżli drzewiej” (Szczygielski, 2009, s. 522). Nie dziwi zatem, że w powieści, o czym już wspomniałam, czasy mieszają się, a poziomy gry, które przechodzi protagonistka, to kolejne „ufantastycznione” przestrzenie. Obraz stolicy jawi się zatem jako składający się z wielu mniejszych fragmentów, a w osiągnięciu takiego wrażenia pomaga zabieg umieszczenia akcji w niejednorodnej, pokawałkowanej cyberprzestrzeni. Dodatkowo *Omega* pokazuje, jak mocno współczesność zanurzona jest w przeszłości i jak przewrotnie kultura popularna wydobywa z zapomnienia pewne wątki oraz motywy. Według Kosteckiej (2016):

[...] sama kultura popularna, w ujęciu Szczygielskiego, okazuje się przestrzenią, w której spotykają się miejsca i tematy z najróżniejszych porządków. Kultura popularna wchłania oraz na swój sposób przetwarza i przedstawia aktualne – niekonieczne nowe, ale żywotne w dyskursie społecznym zagadnienia i motywy rozmaitej proveniencji (s. 348).

Warszawa wyłaniająca się z omówionych utworów Szczygielskiego również staje się poniekąd taką przestrzenią, o której pisze badaczka: łączącą niekiedy niepasujące do siebie elementy, kreującą miejsce do prowadzenia wielogłosowego dialogu.

Zaprezentowane przykłady pokazują jedynie wycinek fantastycznych przestrzeni stolicy, do których, oprócz elementów materialnych, tworzących strukturę miejską, przynależą również postaci z nimi związane. Niewątpliwie autorzy omówionych utworów starają się wzbogacić mapę Warszawy, m.in. poprzez wprowadzenie fikcyjnych adresów, nieistniejących budynków, fantastycznych bohaterów itp.; powoduje to, że „poniekąd narzucona wizja świata, w którym to, co rzeczywiste, i to, co fikcyjne, nieustannie się ze sobą miesza, skutkuje zmianą percepcji czytelnika: nie wszystko jest bowiem tym, czym się wydaje” (Mik, 2016, s. 118). Nawet postaci z legend i związane z nimi miejsca zmieniają się, przystosowując do otaczającej rzeczywistości. W mieście, jak słusznie zauważa Piotr Lorens (2014):

Sfera kulturowa przeplata się z materialną, [...] zmienia się [...] charakter [prze-strzeni] w zależności od użytkowników, ich tradycji, aspiracji, światopoglądu. Geneza powstania i historia miasta[,] a także struktura społeczna i jej ewolucja[,] wpływają najsilniej na sferę kulturową, która jest swoistym kołem zamachowym rozwoju organizmu miejskiego (s. 24).

Przestrzenie Warszawy ewoluują i przechodzą liczne transformacje, a gry z tradycją literacką, które proponują twórcy omawianych tekstów, pozwalają ukazać stolicę jako miasto magiczne, pełne wciąż nie do końca zbadanych, a nawet nieodkrytych miejsc. Na pozór znane ulice, ogrody i budynki skrywają liczne sekrety oraz są schronieniem dla fantastycznych istot. Autorzy prezentują różne wizje Warszawy i jej przestrzeni, w których częściowo zapomniane opowieści oraz postaci żyją na nowo. Omówione dzieła w wielu przypadkach, co istotne i interesujące, wykorzystują tradycyjne tropy, motywy, postaci z podań lokalnych i opowiadań ludowych; reinterpreterują je, konfrontując jednocześnie z nowym, zurbanizowanym światem.

Bibliografia

- Andersen, H. C. (2005). Dziewczynka z zapalkami. W: *Baśnie* (B. Sochańska, tłum., s. 214–217). Media Rodzina. (wyd. oryg. 1845).
- Bagiński, T. (reż.). (2016). *Operacja Bazyliszek* [film krótkometrażowy]. Allegro.pl, Platige Image.
- Baluch, A., Chrobak, M., Rogoż, M. (red.). (2009). *Kraków mityczny. Motywy, wątki, obrazy w utworach dla dzieci i młodzieży*. WN UP.
- Barrie, J. M. (1913). *Przygody Piotrusia Pana* (Z. Rogoszówna, tłum.). Wydawnictwo J. Mortkowicza. (wyd. oryg. 1906).
- Clute, J. (1999). Urban fantasy. W: J. Clute, J. Grant (red.), *The encyclopedia of fantasy* (wyd. 2, s. 975–976). St. Martin's Griffin.
- Dunin-Wąsowicz, P. (2010). *Warszawa fantastyczna*. Raster.
- Ekman, S. (2018). *Urban fantasy – literatura Niewidocznego* (M. Wąsowicz, tłum.). *Creatio Fantastica*, 58(1), 7–27. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1419517>. (wyd. oryg. 2016).
- Fantastyka miejska. (2018). *Creatio Fantastica*, 58(1).
- Gaiman, N. (2001). *Nigdziebądź*. Mag. (wyd. oryg. 1996).
- Kosik, R. (2005). *Felix, Net i Nika oraz Teoretycznie Możliwa Katastrofa*. Powergraph.
- Kosik, R. (2009). *Felix, Net i Nika oraz Pułapka Nieśmiertelności*. Powergraph. (wyd. oryg. 2007).
- Kostecka W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Wydawnictwo SBP.
- Kostecka, W. (2016). (Po)nowoczesne przestrzenie popkultury. Studium przypadku: *Omega Marcina Szczygielskiego*. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 337–350). Wydawnictwo SBP.
- Kubale, A. (1984). *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN.
- Kulczycka-Saloni, J., Ihnatowicz, E. (red.). (1993). *Warszawa pozytywistów*. ILP UW.
- Lorens, P. (2014). Tkanka miejska. W: P. Lorens, J. Martyniuk-Pęczek (red.). *Wprowadzenie do projektowania urbanistycznego*. Politechnika Gdańska.
- Maj, K. M. (2018). Fantastyczna geopoetyka. *Creatio Fantastica*, 58(1), 127–134.
- Międzyrzecki, A. (1965). *Na przykład Ogród Saski*. Ruch.
- Mik, A. (2016). Miasto prawdziwe, miasto zmyślone. Transformacje Londynu w fantastyce dziecięcej i młodzieżowej. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 99–121). Wydawnictwo SBP.
- Niewiczerał, M. (2019). Stare i nowe miasto. Przyszłość bohaterów warszawskich legend. *Literatura Ludowa*, 68(1), 32–39. <https://doi.org/10.12775/LL.1.2019.003>.

- Oppman, A. (Or-Ot). (1945). *Legendy warszawskie*. Wydawnictwo E. Kuthana. (wyd. oryg. 1925).
- Orbitowski, Ł., Urbaniuk, J. (2008). Przyśniła mi się wisząca platforma [wywiad z Rafałem Kosikiem]. *Lampa*, 12, 16–19.
- Papuzińska, J. (1972). *A gdzie ja się, biedniuteńki, podzieję?*. Nasza Księgarnia.
- Pastuszka, T. (2009). Legenda o Powstaniu. W: J. Ołdakowski (koncepcja), *Powstanie '44 w komiksie. Antologia prac konkursowych*. Egmont, Muzeum Powstania Warszawskiego.
- Prus, B. (1890). *Lalka*. Gebethner i Wolff.
- Rabska, Z. (1920a). Choinka Marcysi. W: *Tajemnice Łazienek*. Księgarnia Św. Wojciecha.
- Rabska, Z. (1920b). Sny Wiesi. W: *Tajemnice Łazienek*. Księgarnia Św. Wojciecha.
- Rabska, Z. (1920c). *Tajemnice Łazienek*. Księgarnia Św. Wojciecha.
- Rabska, Z. (1957). *Ania w Łazienkach*. Czytelnik.
- Reymont, W. (1899). *Ziemia Obiecana*. Gebethner i Wolff.
- Rudniańska, J. (2007). *Kotka Brygidy*. Pierwsze.
- Rybicka, E. (2003). *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. TAIWPN Universitas.
- Rybicka, E. (2014). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. TAIWPN Universitas.
- Rzepnikowska, I. (2016–2018). Boruta. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 10 stycznia 2021 z: <https://bajka.umk.pl/sloownik/lista-hasel/haslo/?id=35>.
- Szczygielski, M. (2009). *Omega*. Latarnik.
- Szczygielski, M. (2013). *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz*. Stentor.
- Szczygielski, M. (2016). *Kłątwa dziewiątych urodzin*. Bajka.
- Terlikowska, M. (1970). *Malowana awantura*. Ruch.
- Tyrmand, L. (1955). *Zły*. Czytelnik.
- Wróblewska, V. (2016). Od przestrzeni realnej do wyimaginowanej – Toruń w literaturze dla dzieci. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 79–98). Wydawnictwo SBP.
- Wróblewski, M. (2010). Świat według Kosika. W: B. Olszewska, E. Łucka-Zajac (red.), *„Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży* (s. 337–345). Wydawnictwo UO.

„Zupełnie inne miasto”. Obrazy warszawskiego getta w polskiej literaturze dziecięcej XXI wieku¹

Abstrakt:

Artykuł jest poświęcony analizie przedstawień warszawskiego getta we współczesnej polskiej literaturze dziecięcej. W pierwszej części zinterpretowana zostaje warstwa tekstowa wybranych utworów, przede wszystkim *Kotki Brygidy* Joanny Rudniańskiej (2007), *Po drugiej stronie okna. Opowieści o Januszu Korczaku* Anny Czerwińskiej-Rydel (2012) oraz *Arki czasu, czyli wielkiej ucieczki Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz* Marcina Szczygielskiego (2013). Druga część zawiera analizę warstwy wizualnej, a zwłaszcza map dołączonych do książek – m.in. *Pamiętnika Blumki* Iwony Chmielewskiej (2012), dwóch wydań *Arki czasu* (kolejność z ilustracjami Daniela de Latoura, 2013, oraz autora powieści, 2015) i *Ostatniego przedstawienia panny Esterki. Opowieści z getta warszawskiego* Adama Jaromira i Gabrieli Cichowskiej (2014).

Słowa kluczowe:

Adam Jaromir, Anna Czerwińska-Rydel, Daniel de Latour, Gabriela Cichowska, getto warszawskie, Iwona Chmielewska, Joanna Rudniańska, mapy, Marcin Szczygielski, polska literatura dziecięca, Zagłada

* 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.

¹ Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas XXIX Sesji Varsavianistycznej *Warszawa w kulturze dla dzieci i młodzieży*, sfinansowanego ze środków Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego. Część zawartych w niniejszym studium spostrzeżeń wynika z rozważań prowadzonych przeze mnie wcześniej (np. Rybak, 2019a).

“A completely different city”: Images of the Warsaw Ghetto in Polish Children’s Literature of the 21st Century

Abstract:

The paper analyses representations of the Warsaw Ghetto in contemporary Polish children’s literature. The aim of the first part of the article is to interpret literary aspects of selected works, mainly *Kotka Brygidy* [Brygida’s Kitten] by Joanna Rudniańska (2007), *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku* [The Other Side of the Window: A Tale about Janusz Korczak] by Anna Czerwińska-Rydel (2012), and *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś do wtedy przez teraz i wstecz* [The Ark of Time, or Rafał’s Great Escape from Once Through Then Until Now and Back] by Marcin Szczygielski (2013). The second part covers an analysis of the illustrations, maps in particular, as they are part of *Pamiętnik Blumki* [Blumka’s Diary] by Iwona Chmielewska, two editions of *Arka czasu* (with illustrations by Daniel de Latour, 2013, and the novel’s author, 2015, respectfully), and *Ostatnie przedstawienie panny Esterki. Opowieść z getta warszawskiego* [Miss Esterka’s Last Show: A Tale from the Warsaw Ghetto] by Adam Jaromir and Gabriela Cichowska (2014), among others.

Key words:

Adam Jaromir, Anna Czerwińska-Rydel, Daniel de Latour, Gabriela Cichowska, Warsaw Ghetto, Iwona Chmielewska, Joanna Rudniańska, maps, Marcin Szczygielski, Polish children’s literature, Holocaust

Rozważania o przestrzeni warszawskiego getta we współczesnej polskiej literaturze dziecięcej chciałbym rozpocząć od zacytowania dialogu z *Arki czasu, czyli wielkiej ucieczki Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz* Marcina Szczygielskiego (2013). Tytułowy bohater utworu, żydowski chłopiec, dzięki wehikułowi czasu przenosi się z okresu niemieckiej okupacji Warszawy do roku wydania powieści i wypytuje spotkaną w ogrodzie zoologicznym dziewczynkę o to, jak wygląda stolica wiele lat po wojnie:

- Jak tu jest? – pytam [...].
- Gdzie?
- W Warszawie.
- Normal. A jak ma być? [...].
- A... A Dzielnica?
- Jaka dzielnica? Która?
- No, Dzielnica. [...] Getto.
- Getto? – pyta ze zdumieniem. Nie ma takiej dzielnicy. Jest Żoliborz, Śródmieście, Praga. Ale o dzielnicy Getto nie słyszałam (s. 148).

Ten dialog można odczytywać jako fikcyjny, ale symptomatyczny przykład społecznej niepamięci, która dotyka nie tylko wydarzeń z przeszłości, lecz także rozmaitych przestrzeni, zwłaszcza tych, których ślady trudno odnaleźć w tkance współczesnego miasta. Taką przestrzenią jest niewątpliwie opisane przez Jacka Leociaka (2011, s. 40–52) „miejsce-po-getcie” – teren, który z czasem obrósł kolejnymi warstwami zabudowań², ale też znaczeniami symbolicznymi, trudnymi do odkodowania zarówno przez dorosłych, jak i przez dzieci. By przywrócić pamięć o tym, jaki obszar zajmowała owa część miasta, w stolicy pojawiły się artystyczne instalacje, m.in. *Wielokropek* Agnieszki Kurant i Anny Baumgart (2009) oraz *Kładka Pamięci* Tomasza Leca (2011)³. To jednak nie wszystko. Pamięć o przestrzeni może być przywracana (a raczej – kreowana) także za pomocą literatury (Buryła, 2019)⁴, w tym tej skierowanej do czytelnika dziecięcego (Wójcik-Dudek, 2016a)⁵, który poznaje świat, doświadczając tak teraźniejszości, jak przeszłości.

Rozważania czynione w niniejszym tekście są poświęcone wizerunkom warszawskiego getta zawartym we współczesnej polskiej literaturze dziecięcej mówiącej o Zagładzie Żydów. Warto na wstępie stwierdzić, że getto, a zwłaszcza getto warszawskie, jest jednym z najczęstszych miejsc akcji owych utworów⁶. Łączy się to w dużej mierze z postaciami związanymi z jego funkcjonowaniem, czyli Januszem Korczakiem i Ireną Sendlerową, których zbeletryzowane

² Jarosław Zieliński (2014, s. 410) wymienia cztery miejsca, w których odnaleźć można resztki granic warszawskiego getta, choć tylko w jednym z nich zachował się fragment oryginalnego muru z czasów utworzenia dzielnicy. W pozostałych mieszczą się zaś ściany budynków, które znajdowały się na zmieniającej się w czasie granicy tego obszaru.

³ Pierwszy projekt składał się z balonów tworzących wielokropek wpisany w nawias (co miało symbolizować sferę przemilczeń dotyczącą Zagłady), które wisiały przez ponad miesiąc w miejscu kładki łączącej małe i duże getto przy ulicy Chłodnej. Po kilku latach w tym samym miejscu pojawiły się dwie pary słupów połączonych napowietrznymi światłowodami i fotoplastykon z archiwalnymi fotografiami (Kowalska-Leder, 2017, s. 267–268).

⁴ Sławomir Buryła (2019, s. 46) jedynie wspomina wybrane utwory dla dzieci: *Szlemiela* Ryszarda Marka Grońskiego (2010), *Kotkę Brygidy* i *XY* Joanny Rudniańskiej (2007, 2012) oraz *Arkę czasu* Szczygielskiego (2013).

⁵ Dla moich rozważań szczególnie cenny jest zawarty w monografii *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży* Małgorzaty Wójcik-Dudek (2016a) rozdział *Postpamięć i zarządzanie przestrzenią* (s. 219–258). Na ten temat badaczka wypowiadała się w wielu innych opracowaniach (np. Wójcik-Dudek, 2014, 2016b).

⁶ O getcie łódzkim mówią *Bezsenność Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali (2012) oraz *Rutka* Joanny Fabickiej (2016), o getcie krakowskim – *Pan Apoteker* Katarzyny Ryrych (2018), a o getcie utworzonym w Gródku Jagiellońskim (dzisiejsza Ukraina) opowiadają *Wysiedleńcy* Combrzyńskiej-Nogali (2018).

życiorysy stanowią znaczną część twórczości dla młodych czytelników poruszającej temat Holokaustu. Wywód poświęcony tytułowemu zagadnieniu został podzielony na dwie części. W pierwszej z nich skupiam się na warstwie tekstowej wybranych dzieł i omawiam sposoby opisywania przestrzeni warszawskiego getta przez ich twórców. Interesuje mnie zwłaszcza perspektywa dziecięcego bohatera i kontrast między „aryjską” a „niearyjską” stroną przedzielonej murem Warszawy⁷. Druga część analizy jest poświęcona ilustracjom, a zwłaszcza mapom dzielnicy żydowskiej, które towarzyszą wybranym tekstom. Kartograficzny dodatek z pozoru pełni funkcję wyłącznie informacyjną, oferując artystyczną interpretację nie tylko wypływającą z inwencji ilustratora (czasami tożsamego pisarzowi), lecz także odzwierciedlającą fabułę danego utworu. Analiza obu poziomów dzieł – werbalnego i wizualnego – daje wgląd w sposoby kreowania obrazów warszawskiego getta we współczesnych polskich książkach dla dzieci: *Kotce Brygidy* i *XY* Joanny Rudniańskiej (2007, 2012), *Pamiętniku Blumki* Iwony Chmielewskiej (2011), *Arce czasu Szczygielskiego* (2013, 2013/2015⁸), *Ostatnim przedstawieniu panny Esterki. Opowieści z getta warszawskiego* Adama Jaromira i Gabrieli Cichowskiej (2014), a także *Po drugiej stronie okna. Opowieści o Januszu Korczaku* oraz *Listach w butelce. Opowieści o Irenie Sendlerowej* Anny Czerwińskiej-Rydel (2012, 2018)⁹.

Należy zaznaczyć, że literatura dziecięca o Zagładzie charakteryzuje się mocnymi kontrastami. W wielu tekstach pojawiają się fragmenty podkreślające różnice między „przedwojną” (tego określenia używa Rudniańska, 2007, s. 18) i czasem wojny, między Polakami a Żydami, między stronami „aryjską” i „niearyjską” (Rybak, 2017; Skowera, 2014)¹⁰. W tekstach skierowanych do młodych odbiorców równie dobitnie zostaje zaprezentowany jaskrawy podział

⁷ Za Małgorzatą Melchior (2004) określenie „aryjski” i jego derywaty zapisuję w cudzysłowie, ponieważ, jak słusznie zwraca uwagę badaczka, ta kategoria, wprowadzona przez reżim III Rzeszy, wypływa z ideologii politycznej inspirowanej rasizmem i wprowadza sztuczny podział społeczny. Zapis określenia bez cudzysłowu jest stosowany przez niektórych autorów, ponieważ – jak dowodzą – tak „używane ono było w getcie” (Engelking, Leociak, 2013, s. 22).

⁸ Odnoszę się też do drugiego wydania powieści, zawierającego inną warstwę ilustracyjną.

⁹ Informacje o innych dziecięcych (a także młodzieżowych) utworach o Zagładzie można znaleźć w internetowym katalogu stanowiącym część zrealizowanego przeze mnie projektu *Oczami dziecka. Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej po roku 1989* (Rybak, 2016–2020).

¹⁰ Kwestia relacji polsko-żydowskich, w tym polskiego antysemityzmu, widzianych oczami żydowskich dzieci nie jest tematem niniejszego artykułu, ponieważ interesuje mnie przede wszystkim artystyczna kreacja przestrzeni warszawskiego getta. Więcej na ten temat przeczytać można w antologiach *Dzieci żydowskie w czasach Zagłady* (Orzeł, 2014) czy *Piętno*

przestrzeni wyznaczany w Warszawie od listopada 1940 roku przez trzymetrowy mur. Już na poziomie językowym czytelnik może zaobserwować zmianę, która zachodzi po przesiedleniu żydowskich bohaterów do getta. Na przykład w XY Rudniańska (2012) opowiada historię rozłączonych tuż po narodzinach bliźniaczek – Hani X i Hani Y – wychowujących się w dwóch różnych rodzinach: polskiej i żydowskiej. Jak mówi narrator, w momencie utworzenia getta, „ogrodzonego wysokim murem i zamkniętego jak więzienie miasta w mieście” (s. 22), rodzina Hani X musi przeprowadzić się z przestronnego mieszkania przy ulicy Pięknej do mieszkania dziadka i babci przy Twardej, znajdującej się w getcie. Piękna znajduje się w niedalekim sąsiedztwie parku Łazienkowskiego i Alei Ujazdowskich, kojarzy się więc pozytywnie – wskazuje na to nie tylko jej położenie, lecz także sama nazwa. Wskutek antysemitki polityki dziewczynka trafia na Twardą, która zarówno z nazwy, jak i z powodu trudnych warunków panujących w położonym tam mieszkaniu staje się symbolem diametralnej zmiany w życiu bohaterki (Wójcik-Dudek, 2016a, s. 221).

W innym utworze Rudniańskiej (2007), *Kotce Brygidy*, główną bohaterką jest pochodząca z katolickiej rodziny Helena, której ojciec codziennie przywozi Żydów zza muru do swojego zakładu pracy. Jak wspomina dziewczynka, „getto z jęgo opowieści było **zupełnie innym miastem** niż Warszawa, tłocznym i okropnie ponurym” [wyróżnienie własne] (s. 63). Helena może zobaczyć je na własne oczy, ponieważ ojciec zabiera ją na przejażdżkę tramwajem przez dzielnicę żydowską:

Helena uniosła głowę i aż krzyknęła. To miasto, przez które jechali, zniknęło. Za oknem było zupełnie inne miasto, obce i straszne. Tamto miasto było przestronne i wyłożone słońcem, to było ciasne, szare i czarne. Ludzie nie mieścili się w nim: szli, stali, biegli, siedzieli, na chodnikach, ulicach, wszędzie, nawet w otwartych oknach, widać było głowy i ręce, jakby wysypywali się z mieszkań [...].

– Patrz uważnie i zapamiętaj – powiedział ojciec [...].

Tramwaj zwolnił, ale nie zatrzymał się zupełnie. Za oknem, na małym placu, stali ludzie. Niewyobrażalnie ściśnięty, dziwny tłum, falujący jak wzburzone jezioro [...]. Tramwaj sunął teraz w wąwozie pomiędzy murami i po chwili znów znalazł się w Warszawie, na normalnej, niedzielnej ulicy zalanej wiosennym słońcem (s. 76–78)¹¹.

Zagłady (Michlic, 2020). O relacjach polsko-żydowskich i Zagładzie w literaturze dziecięcej pisałem w innym tekście (Rybak, 2020).

¹¹ Motyw ten pojawia się również w XY: „W getcie było zupełnie inaczej niż w Warszawie: było szaro, smutno i okropnie tłoczno” (Rudniańska, 2012, s. 23). Co znaczące, w interpretacji

Uwagę zwraca kilka elementów powyższego opisu. Jednym z nich jest tramwajowa podróż przez getto – motyw często powracający w literaturze wspomnieniowej osób nieżydowskiego pochodzenia mieszkających w Warszawie w czasie istnienia dzielnicy zamkniętej (Leociak, 2001, s. 83–84). Stosując ten motyw, Rudniańska za pomocą słów ojca Heleny podkreśla wagę doświadczenia, które staje się udziałem dziewczynki: „Patrz uważnie i zapamiętaj”. Bohaterka ma być nie tylko obserwatorem, lecz także świadkiem – ma przechować pamięć o tym, co dzieje się z ofiarami Zagłady, oraz o tym, w jakich warunkach przyszło im żyć. W dodatku autorka opisuje ulice getta jako „wąwóz pomiędzy murami”, miasto „inne, obce i straszne”, a także „ciasne, szare i czarne”, mocno kontrastując wizerunek tej przestrzeni z wyglądem pozostałych obszarów „przestronnej i wyłączonej słońcem” Warszawy. Wyjątkowo interesujące jest myślowe umiejscowienie przez autorkę „innego miasta” niejako poza fizycznymi granicami stolicy. Być może należy to rozumieć jako zwrócenie uwagi na symboliczne wyłączenie dzielnicy zamkniętej z ziemskiej topografii, a nie jedynie jako podkreślenie faktycznej granicy w postaci muru.

Tę hipotezę motywować można również faktem, że autorzy omawianych tu utworów odwołują się do metaforyki infernalnej, w ramach której przejście między częścią „aryjską” i „niearyjską” stanowiłoby śmierć w sensie zarówno metaforycznym, jak i dosłownym – jako nieuchronne, choć odroczone w czasie pozbawienie życia. Podobną myśl wyraża wprost narrator *Listów w butelce Czerwińskiej-Rydel* (2018), fabularyzowanej biografii Sendlerowej, stwierdzając, że „granica pomiędzy dzielnicą żydowską a resztą Warszawy była granicą życia i śmierci” (s. 24). Nieuchronność losu przesiedleńców bezkompromisowo uwydatnia Stańcia, gosposia rodziny głównej bohaterki *Kotki Brygidy*. Po tym, jak pojawia się u nich tytułowe zwierzę, oddane z powodu przeprowadzki właścicieli do getta, kobieta wyraża niezadowolenie, które później próbuje załagodzić pani domu:

- No, nie gniewaj się już, Stańciu. Powiedz wreszcie coś – powiedziała mama następnego ranka, nalewając mleko dla kotki na spodeczek. – Przecież ona jest u nas tylko na przechowanie. Jak oni wrócą do swojego mieszkania, to oddamy im kotkę.
- A tam, wrócą. Nie po to robią im getto, żeby mieli wrócić. Ani jeden nie wróci, sama zobaczysz – powiedziała Stańcia (Rudniańska, 2007, s. 49).

ilustratora, Jacka Ambrożewskiego, tramwaj nosi „pechowy” numer 13.

Autorka utworu wskazuje na funeralny aspekt przymusowej przeprowadzki do getta, czyniąc z niej ostatnią drogę zamykanych w jego murach Żydów. Helena i Stańcia obserwują ich przemarsz mostem z Pragi do dzielnicy zamkniętej. Panowała wówczas cisza, niebo było szare i ciężkie, a „Żydzi wciąż szli, wchodzili do tej długiej, niskiej klatki i szli dalej, na drugą stronę rzeki, nie wiadomo dokąd” (s. 53). Kasandryczna wizja Stańci spełnia się w momencie stłumienia powstania w getcie i zniszczenia dzielnicy żydowskiej:

- Poszli z dymem do ichniego nieba – powiedziała Stańcia.
- Do jakiego ichniego nieba? – spytała Helena.
- Do żydowskiego nieba – wyjaśniła Stańcia.

I Helena przypomniała sobie, jak Żydzi z Pragi szli do getta przez most, jak szli i szli, i milcząc wchodzili w długą klatkę rozpiętą nad mostem (s. 116).

Pojmowanie przeprowadzki do getta jako ostatniej drogi Żydów zdaje się podkreślać Małgorzata Wójcik-Dudek (2016a), pisząc, że „getto jest [...] tworem szatańskim”; jak zauważa badaczka:

[...] wylczenie oraz hiperbola wydają się dominować w stylistyce kreującej przestrzeń getta. Budują poczucie ciasnoty, ograniczenia oraz zamknięcia. Wszystkie te cechy przypominają, że miejsce, w którym znaleźli się bohaterowie, jest im zupełnie obce, bo choć topograficznie zostało już oswojone, to przecież nigdy nie będzie należeć do porządku naturalnej przestrzeni. Powstało bowiem w wyniku opresji, a to oznacza, że siłą wpisano je w pejzaż miasta (s. 222).

Mimo piekielnego charakteru getta bohaterom omawianych dzieł udaje się nieraz zagospodarować, przekształcić i oswoić tę nieprzyjazną przestrzeń (Janus-Sitarz, 2017, s. 199–200; Rybak, 2019a, s. 70–77). W poświęconej Korczakowi biografii *Po drugiej stronie okna* autorstwa Czerwińskiej-Rydel (2012) słowo „piekło” pojawia się kilkukrotnie jako metafora obszaru za murem: „Teraz, w tym piekle, one tym bardziej potrzebują czegoś więcej niż tylko kawałek czarnego chleba” (s. 154); „Nasze dzieci w tym piekle mają jednak względnie dobrze” (s. 158); „Wiozą ich na wschód do pracy. W najgorszym razie, gdy i nam przyjdzie pojechać, jakoś będziemy się trzymać razem. Gorszego piekła niż tu tam na pewno nie będzie” (s. 162). Jak słusznie zauważa Wójcik-Dudek (2016a, s. 115–117), Stary Doktor, stosując jedną ze swoich taktyk (w znaczeniu nadanym temu pojęciu przez Michela de Certeau¹²), zarządził w budynku

¹² „Według badacza, strategie należą do rządzących, kolonizatorów, a jako że są zgodne z narzuconym prawem, mają swoje miejsce i instytucje, które przyznają lub odmawiają innym

poważne zmiany, by uchronić przed nieprzyjazną przestrzenią wychowanków, z którymi został tam skierowany. Odbija się to w narracji książkowej:

Na ulicy Chłodnej 33 mieściło się gimnazjum. To w nim miały zamieszkać dzieci z Domu Sierot po wprowadzeniu się do getta. Okazało się jednak, że budynek jest kompletnie do tego nieprzystosowany. Trzeba było dopiero stworzyć miejsca na sypialnie, jadalnie, klasy szkolne i warsztaty. Zorganizować życie po dawnemu, tak jakby nic się nie zmieniło. Wszystko to wymagało dużo pracy i wysiłku [...].

– Zamurujemy wejście i okna budynku od strony niemieckiej. Chcę, żeby dzieci miały widok tylko na drugą stronę. Trzeba odgrodzić je od Niemców – zdecydował Korczak [...].

– Ale przecież i tak nie da się odseparować ich od wszystkiego, co tu się dzieje – powiedziała cicho pani Stefa.

– A zobaczy pani, że nam się to uda – odparł Korczak z mocą (Czerwińska-Rydel, 2012, s. 154).

Taktyka wykorzystana przez Korczaka, stojąca wbrew woli Niemców¹³, pozwala na odcięcie dzieci od otaczającego je horroru i oswojenie nowej, obcej i niebezpiecznej przestrzeni getta.

Złożony obraz przestrzeni i próby jej oswojenia prezentuje Szczygielski (2013) w *Arce czasu*. Utwór rozpoczyna się od kilkustronicowego opisu drogi głównego bohatera, Rafała, z domu do biblioteki, jego ulubionego miejsca w getcie. Chłopiec z niebywałą precyzją opisuje kolejne ulice (Twardą, Ciepłą, Żelazną, Leszno), sklepy i inne miejsca mijane po drodze, a czytelnik może odnieść wrażenie, że protagonista doskonale zna tę część miasta (s. 8–10). Na solidny warsztat literacki Szczygielskiego wskazują nie tylko posłowie zawierające źródła, z których korzystał, i zamieszczone w tekście przypisy, lecz także fakt, że bibliotekę Rafała autor umiejscawia w konkretnej lokalizacji, pod adresem Leszno 67

prawa do miejsca. Zupełnie inaczej charakteryzowane są taktyki, działania kolonizowanych, które badacz nazywa »sztuką słabego«. Ogniskują się wewnątrz pola widzenia wroga i w związku z tym nie mają swojego miejsca, a jeśli nawet je mają, to zostało ono narzucone przez kolonizatora i owych miejsc nic nie łączy z przestrzenią wolności. Taktyki pozostające w ukryciu nie mają możliwości przygotowania planu działania, który zakładałby coś, co pozostaje z nimi w sprzeczności, a mianowicie stabilizację i zakorzenienie. Aby pozostawać nieuchwytnie, muszą być migotliwe i pozbawione centrum, a w tym przypominają nieco postmodernistyczną rzeczywistość, która nie mając jednej i stałej *axis mundi*, »wytwarza« kilka efemerycznych ośrodków» (Wójcik-Dudek, 2016a, s. 115).

¹³ W niniejszym tekście posługuję się określeniami „Niemiec”, „Niemcy” i „niemiecki”, ponieważ tak właśnie opisywani są antagoniści w polskich utworach dla dzieci mówiących o Zagładzie.

(na terenie dzielnicy żydowskiej funkcjonowały co najmniej 23 biblioteki i wypożyczalnie książek, w tym placówka Centralnej Biblioteki CENTOS – zlokalizowana właśnie przy Lesznie; Engelking, Leociak, 2013, s. 582–584, 632–633). Jak słusznie zauważa Wójcik-Dudek (2016a), „chłopiec bez przeszkód dociera do [...] centrum [getta] – do biblioteki”; badaczka wysnuwa na tej podstawie wniosek, że dzielnica żydowska jest przestrzenią oswojoną przez chłopca, który czuje się tam bezpiecznie i na swój sposób mapuje teren getta, podporządkowując narzuconą formę własnym doświadczeniom lekturowym, a więc „Rafałowe getto nie przypomina przerażającego labiryntu” (s. 233).

W przeciwieństwie do badaczki uważam, że – mimo pozornej pewności siebie, którą wyraża umieszczony w tej przestrzeni bohater – kolejne wydarzenia zmuszają czytelnika do rewizji „sielankowego” obrazu Dzielnicy¹⁴. Dziadek Rafała nie chce, żeby wnuczek biegał po terenie getta, gdyż może to być niebezpieczne (Szczygielski, 2013, s. 23); chwila zamieszania i padający strzał wprowadzają chaos, a chłopiec nagle czuje się zagubiony, nie pamięta drogi do domu: getto w jednej chwili staje się ogromne i Rafałowi wydaje się, że go prawie nie zna (s. 39). Przerazenie budzi w nim również ciągła obecność żołnierzy niemieckich (kojarzonych przez bohatera z Morlokami, mrocznymi istotami z czytanej przezeń powieści *Wehikuł czasu* Herberta George’a Wellsa, 1895/1925). Podobne zagubienie i niebezpieczeństwo chłopiec odczuwa, gdy po ucieczce z getta i ukrywaniu się przez pewien czas w zoo próbuje wrócić do Dzielnicy, aby sprawdzić, co dzieje się z dziadkiem. Wtedy też spędza wiele czasu, starając się odnaleźć dogodne miejsce, gdzie mógłby pokonać mur, a gdy wreszcie trafia na trasę, którą wcześniej chodził do biblioteki, zauważa znaczącą zmianę w tej okolicy:

Wygląda to jak po przejściu huraganu – wszędzie leżą jakieś połamane przedmioty, podarte ubrania, potłuczone talerze [...]. Tumany pierza, połamane wózki, riksze. Pootwierane walizki. Biegnę znajomą drogą, przemierzałem ją tyle razy. Jakbym biegł do biblioteki. Tyle tylko, że choć droga jest znajoma, wydaje mi się, jakbym był w obcym miejscu. Nigdy nie widziałem tych ulic pustych – one nigdy nie były puste [...]. To jak sen, wszystko wydaje się mało prawdziwe (Szczygielski, 2013, s. 229, 232).

Rafał wbiega na teren opustoszałego getta podczas akcji likwidacyjnej. Potencjalny dziecięcy czytelnik może tylko domyślać się losu mieszkańców Dzielnicy, a dorosłemu na myśl mogą przyjść elementy topiki Zagłady, takie jak „tumany pierza” (Dobrosielski, 2017). Puste ulice sprawiają wrażenie obcych,

¹⁴ Właśnie w ten sposób pisze o getcie Szczygielski.

nieznanych; bohaterowi „wszystko wydaje się mało prawdziwe”. Tak znacząca różnica w odbiorze przestrzeni świadczy, z jednej strony, o ogromie zniszczeń (również w sensie symbolicznym), które dokonały się w krótkim czasie na terenie getta, z drugiej zaś – o nietrwałości wyobrażonej przez Rafała mapy Dzielnicy, poddanej rewizji niedługo po pobycie po „aryjskiej” stronie, co mogło wpłynąć na postrzeganie świata przez bohatera.

Jak wynika z omówionych przykładów, w utworach literackich dla dzieci getto zostaje wyłączone z tkanki Warszawy nie tylko fizycznie, lecz także symbolicznie. Jasny podział na przestrzeń „aryjską” i „niearyjską” przybliżyć może czytelnikowi konkretną sytuację dziejową, choć autorzy odwołują się do uniwersalnych przestrzeni dobra i zła, w tym do metaforyki piekła. Infernalny charakter dzielnicy żydowskiej wymusza na bohaterze dziecięcym podjęcie próby zaadaptowania się do nowej, przerażającej rzeczywistości – getto może zostać oswojone, choć nigdy w sposób całkowity. Ponadto za pomocą wyobraźni niedorośli protagoniści modyfikują tę narzuconą, obezwładniającą przestrzeń.

Podobne procesy artystyczne można dostrzec w warstwie graficznej wybranych publikacji, a zwłaszcza na mapach dołączonych do niektórych z nich. Elementy kartograficzne w książkach dla dzieci – w utworach zarówno historycznych, jak i przygodowych czy fantastycznych – od jakiegoś czasu są obiektem uwagi badaczy. Na przykład Björn Sundmark (2014, s. 64) wskazał kilka funkcji map towarzyszących tekstom literackim, w tym tworzenie fikcyjnej przestrzeni świata, z którym może zapoznać się czytelnik, oraz przedstawianie wybranych elementów fabularnych. Mapy stanowiące część oprawy graficznej książek dla dzieci spełniają obie te funkcje. W kontekście przykrycia terenu getta nową zabudową za wyjątkowo pomocne można uznać uświadomienie potencjalnemu czytelnikowi położenia dzielnicy żydowskiej w odniesieniu do planu współczesnej Warszawy, jak czynią choćby twórcy map dołączonych do książek *Skarb getta* Adama Michejdy (2019, s. 102) oraz *Kto uratował jedno życie... Historia Ireny Sendlerowej* autorstwa Ewy Nowak (2018, s. 14).

W przypadku analizowanych utworów mapy nie są jednak wyłącznie odbiciem przestrzeni realnych. Świetnie widać to w *Pamiętniku Blumki Chmielewskiej*, w którym plan fragmentu miasta nie tyle ukazuje położenie rzeczywistych miejsc (w tym przypadku – Domu Sierot Korczaka), ile świadczy o – przetwarzającej i kreującej na nowo przestrzeń dzielnicy – wyobraźni dziecięcej bohaterki. Kartki pamiętnika Blumki tworzą bowiem w książce siatkę ulic Warszawy (rysunek 1)¹⁵. Z kolei w oryginalnej edycji *Arki czasu*

¹⁵ Jak pisze Ada Bieber (2015), „czytelnik widzi [...] nadwiślaną Warszawę z lotu ptaka. Ta perspektywa jest podobna do mapy” (s. 184). Tłumaczenie autora artykułu – Krzysztofa Rybaka.

Szczygielskiego (2013) umieszczoną na przedniej wyklejce mapę stolicy (z zaznaczonym czerwoną linią terenem dzielnicy żydowskiej) zaludniają różne postaci: tak Rafał oraz jego grający na skrzypcach dziadek, jak Morlokwie, będący fantastycznymi odpowiednikami niemieckich żołnierzy (rysunek 2).

W tym przypadku ilustrator pierwszego wydania powieści, Daniel de La-tour, zastosował perspektywę z lotu ptaka, która – według Sundmarka (2014, s. 69) – pozwala na włączenie w mapę postaci i innych elementów, które nie pojawiają się choćby w spłaszczających krajobraz ujęciach wertykalnych, wykorzystujących wyłącznie kontury i symbole kartograficzne. Hipotetyczny czytelnik dostrzega bohaterów powieści, ale też otrzymuje informację o przebiegu fabuły: ukazane zostaje pojawienie się Morloków, czyli moment, w którym Rafał po lekturze *Wehikułu czasu* zauważa paralele łączące dwa światy – fantastyczny i realny. Co ważne, mapa otwiera opowieść i od samego początku staje się reprezentacją myśli bohatera, otoczonego – niczym miasto – potwornymi przeciwnikami. Mapa, choć tym razem prezentująca warszawskie zoo, na terenie którego ukrywają się żydowskie dzieci po ucieczce z getta, powraca również na tylnej wyklejce, zamykającej publikację. Ponownie można zauważyć połączenie kartografii z elementami fabularnymi, a atakujący Morlokwie wieńczą opowieść, pozostawiając projektowanego czytelnika w niepewności (choć tekst główny kończy się happy endem; Rybak, 2019b, s. 17–19).

W drugim wydaniu powieści, do którego oprawę graficzną przygotował sam Szczygielski (2013/2015), obie mapy zostają inaczej zaaranżowane: pojawiają się linie wyznaczające różne drogi bohatera (tę prowadzącą do biblioteki, tę ucieczki z getta i dotarcia do ogrodu zoologicznego itd.), zamiast Morloków czytelnik widzi zaś archiwalne fotografie oraz postać protagonisty (rysunek 3). Na kontekst historyczny wskazuje również tytuł jednej z map, *Miasto Rafała. Warszawa w 1942 roku*, nieobecny w pierwszym wydaniu, a także informacja o dacie zamknięcia getta. Dodatkowe elementy, zarówno werbalne, jak i wizualne, odwołują się do konkretnej przestrzeni historycznej, a także do przestrzeni współczesnej czytelnikowi (uzupełniona obrysem budynku informacja o umiejscowieniu Pałacu Kultury i Nauki), brakuje w nich jednak artystycznej wizji bazującej na wyobraźni dziecięcego bohatera, który – zainspirowany dziełem Wellsa – kreuje własne spojrzenie na warszawskie getto.

Związki między imaginacją bohaterów i kartografią zauważyć można również w *Ostatnim przedstawieniu panny Esterki* Jaromira i Cichowskiej. Książka opowiada o działalności Domu Sierot Korczaka widzianej oczami dwóch osób: samego Henryka Goldszmita i jego wychowanki Geni. Kluczowe są zwłaszcza przygotowania do wystawienia *Poczty* indyjskiego poety Rabindranatha Tagore (1922; sztuka powstała w 1911 roku) w reżyserii Esterki



RYSUNEK 1. Iwona Chmielewska, ilustracja do *Pamiętnik Blumki*,
©Iwona Chmielewska.



RYSUNEK 2. Daniel de Latour, ilustracja na przedniej wyklejce *Arki czasu* (2013),
©Daniel de Latour.



RYСУNEK 3. Marcin Szczygielski, *Miasto Rafała*. Warszawa w 1942 roku, ilustracja na przedniej wyklejce *Arki czasu* (2015), ©Marcin Szczygielski.

Winogronówny: spektakl zaprezentowany został 18 lipca 1942, dwa tygodnie przed wyprowadzeniem dzieci i pracowników sierocińca na Umschlagplatz (5 lub 6 sierpnia¹⁶) i wywiezieniem ich do obozu zagłady w Treblince. Historię rozpoczyna zamieszczony na okładce plan dzielnicy żydowskiej (powtórzony następnie na stronie kontrytytułowej). Co ciekawe, elementy kartografii zostają włączone w narrację wizualną kilkakrotnie. Opisowi snu Korczaka, w którym Stary Doktor spotkał brodatego mężczyznę przypominającego Tagore, towarzyszą fragmenty mapy Indii pokrywające ciało słonia. Warstwa wizualna sugeruje zatem oniryczną podróż Starego Doktora na wschód, gdzie miałyby

¹⁶ Jak pisze Agnieszka Witkowska-Krych (2019): „Nie wydaje się, aby można było teraz stwierdzić ze stuprocentową pewnością, którego dnia sierpnia Korczak wraz z dziećmi i personelem Domu Sierot został pognany na Umschlagplatz, choć zdecydowanie najbardziej prawdopodobny jest dzień 5 sierpnia. Poszlaki, które na to wskazują, są bowiem mniej wątpliwe niż te, które mówią o 6 sierpnia” (s. 172). Równocześnie w innych miejscach monografii *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem* autorka przywołuje datę 5 sierpnia (np. s. 11, 175, 198, 203).

spotkać indyjskiego poetę, co mogło zachęcić go do wystawienia w Domu Sierot *Poczty* (Jaromir, Cichowska, 2014, s. 65–68)¹⁷.

Z inspiracji pedagoga w sierocińcu rozpoczynają się przygotowania do spektaklu, w którym udział biorą wychowankowie przybytku. W kulminacyjnej scenie przedstawienia oba światy – szarobury i ponury getta oraz kolorowy i oniryczny Indii – spotykają się, również na planie kartograficznym. Żydowski chłopiec Abrasza, przebrany w strój Amala, głównego bohatera *Poczty*, zostaje zaprezentowany na tle mapy Indii, natomiast za postacią ubraną w orientalny kostium Geni widnieje fragment planu getta warszawskiego (Jaromir, Cichowska, 2014, s. 104–107). Utrzymane w czerwieniach i beżach ilustracje mogą oddawać nastrój panujący podczas przedstawienia (o czym przypominają przebrani aktorzy), ale też obrazują nakładanie się planów przestrzennych w odbiorze dziecięcych bohaterów, dla których *Poczta* była myślową ucieczką ponad mury dzielnicy żydowskiej¹⁸.

To (kolejne już) spotkanie dwóch światów, realnego i fantastycznego, najlepiej oddaje rozkładówka przedstawiająca mapę getta, na której umieszczono postać człowieka ubranego w orientalny strój. Ciemnoskóry mężczyzna zostaje ukazany od torsu w dół, a jego wizerunek przypomina zamieszczoną wcześniej ilustrację tańczących kobiet, opisanych jako „[b]ajadery, czyli tancerki hinduskie” (s. 89). Postać dominuje na planie dzielnicy zamkniętej, w podobny sposób siatkę ulic przysłania strona tytułowa *Poczty* zawierająca ilustrację leżącego w łóżku chorego Amala (rysunek 4)¹⁹. Pochodząca z dramatu Tagore scena śmierci chłopca zestawiona z mapą getta może zostać odczytana jako zapowiedź dramatycznego końca Korczaka i jego wychowanków²⁰. Książka sugeruje więc, że być może przedstawienie, jak chciałaby tego Esterka, pozwoliło im na chwilę zapomnieć o przestrzeni otaczającego ich getta i przygotowało na to, co miało nastąpić.

¹⁷ Wcześniej Esterka przyniosła Korczakowi egzemplarz sztuki ze słowami: „Dzieciom brak nadziei [...]. Znam pewną indyjską bajkę. Może dodałaby im otuchy. Moglibyśmy ją wystawić” (Jaromir, Cichowska, 2014, s. 62).

¹⁸ „[Opaska] dzisiaj nie będzie ci potrzebna. Tutaj – mówi [Esterka do wychodzącej na scenę dziewczynki], wskazując na linię, gdzie zaczyna się scena – tutaj są Indie” (Jaromir, Cichowska, 2014, s. 103).

¹⁹ Ilustracja stanowi wizualny cytat z niderlandzkiego wydania *Poczty* w oprawie graficznej Rie Cramer (Tagore, 1916).

²⁰ Jak można przeczytać w posłowniu: „Dnia 5 sierpnia 1942 roku – trzy tygodnie po wystawieniu *Poczty* – Dom Sierot został brutalnie zlikwidowany” (Jaromir, Cichowska, 2014, s. 120), a pracownicy i wychowankowie zostali skierowani na Umschlagplatz, skąd wywieziono ich do obozu zagłady w Treblince.



RYСУNEK 4. Gabriela Cichowska, ilustracja do *Ostatniego przedstawienia panny Esterki*, ©Adam Jaromir i Gabriela Cichowska.

Z przeprowadzonej analizy warstwy werbalnej i wizualnej wybranych utworów dla dzieci mówiących o warszawskim getcie wynika, że to przestrzeń złożona i silnie wpływająca na bohaterów. W pierwszej kolejności należy zaznaczyć, że – mimo historycznie utrwalonego wyobrażenia – nie jest to obraz jednoznacznie negatywny, ponieważ dziecięcy protagoniści mogą w dzielnicy zamkniętej znaleźć również chwilę wytchnienia, jak czyni to Rafał z *Arki czasu Szczygielskiego*, często odwiedzający bibliotekę. Równocześnie w warstwie werbalnej getto opisywane jest przy użyciu infernalnych określeń, co zdecydowanie negatywnie wpływa na czytelniczny odbiór przestrzeni, jednocześnie sytuowanej poza realnym światem, co zwiększa dystans między czytelnikiem i miejscem akcji utworów. Wizje dzielnicy zamkniętej mają swoje źródło w relacjach nie tylko żyjących tam więźniów, lecz także świadków Zagłady przejeżdżających tramwajem przez getto, które – powtarzam tu słowa z *Kotki Brygidy Rudniańskiej* (2007) – staje się „zupełnie innymi miastem” (s. 63). W moim przekonaniu współistnienie tak pozytywnych, jak i negatywnych cech gettovej przestrzeni nie tyle świadczy o jej ambiwalentnym charakterze, ile wskazuje na subiektywność percepcji dziecięcego bohatera.

Perspektywa dziecięca ujawnia się zwłaszcza w scenach ukazujących warszawskie getto oczami protagonistów, odwołujących się do pokładów wyobraźni pozwalającej przeciwstawić się przerażającej rzeczywistości. Tak dzieje się w *Arce czasu* Szczygielskiego, której główny bohater na ulicach Warszawy zaczyna dostrzegać straszliwych Morloków, a nie niemieckich żołnierzy. Co ważne, percepcja dziecięcego bohatera wpływa nie tylko na warstwę werbalną, lecz także wizualną, co widać w pierwszym wydaniu zilustrowanym przez de Latoura, zwłaszcza na mapach, łączących siatkę warszawskich ulic z figurami bohaterów, zarówno – w ramach tej opowieści – realnych (np. Rafał i jego dziadek), jak i wyobrażonych (potworni Morlokwie).

Znaczące, że wśród analizowanych publikacji dominują wizualne reinterpretacje topografii warszawskiego getta koncepcyjnie bliskie obrazom z pierwszego wydania *Arki czasu* – zaledwie w kilku książkach znaleźć można realistyczne mapy tej przestrzeni (Michejda, Nowak). Wykreowane przez Chmielewską, Jaromira i Cichowską czy wspomnianego już de Latoura ujęcia dzielnic żydowskiej oddalają się od prezentacji czysto faktograficznej, bliższe są raczej artystycznej reinterpretacji getta widzianego oczami dziecięcych bohaterów. Wydaje się, że podobną wyobraźnią muszą wykazać się w XXI wieku młodzi czytelnicy, którzy być może będą próbowali myślowo odtworzyć przestrzeń warszawskiego getta – ukrytą pod kolejnymi warstwami zabudowań i niedostępną bezpośredniemu poznaniu²¹. Przewodnikiem po tym nieistniejącym mieście może być właśnie współczesna literatura dziecięca, oferująca złożony obraz – tak werbalny, jak wizualny – realiów II wojny światowej i Zagłady.

Bibliografia

- Bieber, A. (2015). Mentoring in an heterotopic space – Janusz Korczak’s orphanage in contemporary picture books. *Filoteknos*, 5, 181–189.
- Buryła, S. (2019). Obraz getta warszawskiego w literaturze polskiej. *Rekonesans. Konteksty Kultury*, 16(1), 33–51.
- Chmielewska, I. (2011). *Pamiętnik Blumki*. Media Rodzina.
- Combrzyńska-Nogala, D. (2012). *Bezsensowność Jutki*. Literatura.
- Combrzyńska-Nogala, D. (2018). *Wysiedleni*. Literatura.
- Czerwińska-Rydel, A. (2012). *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku*. Muchomor.

²¹ Poza ramy niniejszego studium wykraczają rozważania poświęcone relacji czytelników z otaczającą ich przestrzenią naznaczoną przeszłością.

- Czerwińska-Rydel, A. (2018). *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej*. Literatura.
- Dobrosielski, P. (2017). Pierzyna. W: J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska (red.), *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (s. 341–364). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Engelking, B. (2013). Kultura i rozrywka. W: B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* (s. 557–654). Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów.
- Engelking, B., Leociak, J. (2013). Od autorów. W: *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* (s. 11–22). Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów.
- Fabicka, J. (2016). *Rutka*. Agora.
- Janus-Sitarz, A. (2017). Gry wyobraźni a osvajanie przestrzeni strachu. Czasy Holokaustu w literaturze dla dzieci. W: A. Czabanowska-Wróbel, M. Kotkowska (red.), *Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej* (s. 195–206). Wydawnictwo UJ.
- Jaromir, A., Cichowska, G. (2014). *Ostatnie przedstawienie panny Esterki. Opowieść z getta warszawskiego*. Media Rodzina.
- Kurant, A., Baumgart, A. (2009). *Wielokropek* [instalacja]. Warszawa.
- Lec, T. (2011). *Kładka* [instalacja]. Warszawa.
- Leociak, J. (2001). Aryjskim tramwajem przez warszawskie getto, czyli hermeneutyka pustego miejsca. W: L. Burska, M. Zaleski (red.), *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku* (s. 75–87). Wydawnictwo IBL PAN.
- Leociak, J. (2011). Miejsce-po-getcie. W: *Spojrzenia na warszawskie getto* (t. 6 – Stawki, s. 39–52). Dom Spotkań z Historią.
- Kowalska-Leder, J. (2017). Mur. W: J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska (red.), *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (s. 245–274). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Melchior, M. (2004). *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”*. Wydawnictwo IFiS PAN.
- Michejda, A. (2019). *Skarb getta*. Oficyna 4eM.
- Michlic, J. B. (2020). *Piętno Zagłady. Wojenna i powojenna historia oraz pamięć żydowskich dzieci ocalałych w Polsce* (A. Musiał, tłum.). Żydowski Instytut Historyczny.
- Nowak, E. (2018). *Kto uratował jedno życie... Historia Ireny Sendlerowej*. Egmont.
- Orzeł, O. (oprac.). (2014). *Dzieci żydowskie w czasach Zagłady. Wczesne świadectwa 1944–1948. Relacje dziecięce ze zbiorów Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej*. Żydowski Instytut Historyczny.
- Rudniańska, J. (2007). *Kotka Brygidy*. Pierwsze.
- Rudniańska, J. (2012). XY. Muchomor.
- Rybak, K. (2016–2020). *Oczami dziecka. Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej po roku 1989*. Pobrane 5 kwietnia 2021 z: <https://oczamidziecka.al.uw.edu.pl/>.

- Rybak, K. (2017). Hide and seek with Nazis: Playing with child identity in Polish children's literature about the Shoah. *Libri & Liberi*, 6(1), 11–24. [https://doi.org/10.21066/carcl.libri.2017-06\(01\).0001](https://doi.org/10.21066/carcl.libri.2017-06(01).0001).
- Rybak, K. (2019a). *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*. Wydawnictwa UW.
- Rybak, K. (2019b). I (nie) żyli długo i szczęśliwie. Konstrukcje zakończeń w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie. *Literatura Ludowa*, 63(1), 10–23. <https://doi.org/10.12775/LL.1.2019.001>.
- Rybak, K. (2020). Stosunki polsko-żydowskie i Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej XXI wieku. W: Z. Trębacz (red.), *Stosunki polsko-żydowskie*, t. 2: *Kultura. Literatura, sztuka i nauka w XX wieku* (s. 171–187). Żydowski Instytut Historyczny.
- Ryrych, K. (2018). *Pan Apoteker*. Literatura.
- Skowera, M. (2014). Polacy i Żydzi, dzieci i dorośli. Kto jest kim w *Kotce Brygidy Joanny Rudniańskiej i Bezsenności Jutki Doroty Combrzyńskiej-Nogali*. *Konteksty Kultury*, 11(1), 57–72. <https://doi.org/0.4467/23531991KK.14.005.1751>.
- Sundmark, B. (2014). “Dragons be here”: Teaching children's literature and creative writing with the help of maps. W: A. Reyes-Torres, L.S. Villacañas-de-Castro, B. Soler-Pardo (red.), *Thinking through children's literature in the classroom* (s. 64–78). Cambridge Scholars.
- Szczygielski, M. (2013). *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz*. Stentor.
- Szczygielski, M. (2015). *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz*. Latarnik. (wyd. oryg. 2013).
- Tagore, R. (1916). *De Brief van den Koning* (The Post Office) (H. Borel, tłum.). W. De Haan.
- Tagore, R. (1922). *Poczta* (J. Stur, odtw.). Monsalwat.
- Wells, H. G. (1925). *Wehikuł czasu* (The Time Machine). *Opowieść fantastyczna* (b.t.). E. Wende i S-ka. (wyd. oryg. 1895).
- Witkowska-Krych, A. (2019). *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem*. Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Wójcik-Dudek, M. (2014). Architektura pamięci – (nie)literackie przestrzenie getta. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, 14, 215–224.
- Wójcik-Dudek, M. (2016a). *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo UŚ.
- Wójcik-Dudek, M. (2016b). Zamieszkać w Zagładzie. Geografia Holocaustu w literaturze dla dzieci i młodzieży. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 43–56). Wydawnictwo SBP.
- Zieliński, J., Majewski, J. S. (2014). *Spacerownik po żydowskiej Warszawie*. Agora.

Pan Doktor z getta. Wizerunki Janusza Korczaka w książkach dla dzieci¹

Abstrakt:

Henryk Goldszmit – pisarz, lekarz i pedagog, znany publicznie jako Janusz Korczak, a w latach 30. XX wieku również jako „Stary Doktor” mówiący do dzieci przez radio – przez wzgląd na bogate życie zawodowe, działalność na rzecz ochrony praw dziecka oraz śmierć w obozie zagłady w Treblince stał się niekwestionowanym symbolem opiekuna sierot, wiernego i zdecydowanego, by w chwili próby, pomimo możliwości osobistego ratunku, towarzyszyć podopiecznym do końca. Tekst jest próbą z jednej strony prezentacji tej tragicznej historii, z drugiej zaś krytycznego omówienia wizerunków Korczaka, które wyłaniają się z dziecięcych książek mówiących o historii i losie warszawskich Żydów. Analizie zostały poddane publikacje, które ukazały się w ostatnich latach w Polsce: *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku* Anny Czerwińskiej-Rydel (2012), *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku* Beaty Ostrowickiej (2012), dwa picturebooki: pierwszy autorstwa Iwony Chmielewskiej (*Pamiętnik Blumki*, 2011), drugi zaś Adama Jaromira i Gabrieli Cichowskiej (*Ostatnie przedstawienie panny Esterki. Opowieść z getta warszawskiego*, 2014) oraz przetłumaczona na polski, przeznaczona dla starszych dzieci *Księga Arona* Jima Shepharda (2015).

Słowa kluczowe:

Adam Jaromir, Anna Czerwińska-Rydel, Beata Ostrowicka, Gabriela Cichowska, getto warszawskie, Iwona Chmielewska, Janusz Korczak, Jim Shepard, polska literatura dziecięca, wojna, Zagłada, Żydzi

* Agnieszka Witkowska-Krych – dr, pracuje w Instytucie Kultury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma. Jej zainteresowania badawcze obejmują antropologię codzienności, historię i kulturę Żydów polskich oraz dzieje getta warszawskiego i jego najmłodszych mieszkańców. Kontakt: a.witkowska-krych@uw.edu.pl.

¹ Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas XXIX Sesji Varsavianistycznej *Warszawa w kulturze dla dzieci i młodzieży*, sfinansowanego ze środków Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego.

The Doctor from the Ghetto: Images of Janusz Korczak in Children's Books

Abstract:

Henryk Goldszmit – a writer, doctor, and educator, publicly known as Janusz Korczak, and in the 1930s also as the ‘Old Doctor’ speaking to children on the radio – for the sake of his rich professional life, his work to protect children’s rights, as well as his death in the Treblinka death camp, became an unquestionable symbol of the faithful orphan caretaker, determined to accompany his charges to the end despite the possibility of personal rescue. The paper, on one hand, is an attempt to present this tragic story and, on the other, to critically discuss Korczak’s images emerging from children’s books. Publications analysed here are books released in Poland in the last decade: *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku* [The Other Side of the Window: A Tale about Janusz Korczak] by Anna Czerwińska-Rydel (2012), *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku* [There is This Story: A Tale of Janusz Korczak] by Beata Ostrowicka (2012), *Pamiętnik Blumki* [Blumka’s Diary] by Iwona Chmielewska (2011), *Ostatnie przedstawienie panny Esterki. Opowieść z getta warszawskiego* [Miss Esterka’s Last Show: A Tale from the Warsaw Ghetto] by Adam Jaromir and Gabriela Cichowska (2014), and a work for older children, *The Book of Aron* by Jim Shepard, recently translated into Polish.

Key words:

Adam Jaromir, Anna Czerwińska-Rydel, Beata Ostrowicka, Gabriela Cichowska, Warsaw Ghetto, Iwona Chmielewska, Janusz Korczak, Jim Shepard, Polish children’s literature, war, Holocaust, Jews

Pisanie o Januszu Korczaku w świetle tekstów literatury dziecięcej² jest dla antropologa kultury i historyka – np. autorki niniejszego artykułu – zadaniem szczególnie wymagającym. Taki badacz nie jest bowiem nawykły, by na co dzień korzystać z tak nieoczywistego (a przy tym niezwykle ciekawego) materiału, jakim są publikacje przeznaczone dla najmłodszych czytelników. Nauczony lektury dokumentów archiwalnych, prasy z epoki (w tym także tzw. gadzinowej, czyli koncesjonowanej przez Niemców), wspomnień, relacji, sprawozdań i tabel oraz oglądania czarno-białych (najczęściej) zdjęć, staje bezradnie przed nieznaną mu wcześniej materią. Przyzwyczajony

² Istnieje wiele publikacji naukowych podejmujących wątek Zagłady w literaturze dziecięcej. Dość, by przywołać monografię Krzysztofa Rybaka (2019) zatytułowaną *Dzieciństwo w labiryntcie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*, a także książkę Małgorzaty Wójcik-Dudek (2016) *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*.

do obcowania z opowieściami przeznaczonymi dla ludzi, dla których wojna jest tematem w pewien sposób oswojonym i przepracowanym, kiedy czyta książki dla najmłodszych, styka się ze zgoła inną narracją, kierowaną do osób w większości niedoświadczonych, a nawet „nieosłuchanych” z takimi tematami jak np. okupacja, getto, śmierć głodowa czy obóz zagłady. Spotyka się zatem z opowieścią konstruowaną inaczej, przedstawianą z innego punktu widzenia i dla innego odbiorcy przeznaczoną. Sam, metodologicznie bezsilny wobec tego rodzaju tekstów kultury, przygląda się im z uwagą i jednocześnie cieszy się, że istnieje/istnieją język/języki, którym/którymi o sprawach szczególnie bolesnych, trudnych, dojmujących można opowiedzieć najmłodszym. Docenia również tych wszystkich, którzy tego zadania się podejmują.

Tematem tego krótkiego szkicu jest próba analizy, w jaki sposób autorzy kilku względnie niedawno wydanych utworów dla najmłodszych czytelników zdecydowali się opowiedzieć historię ostatnich lat życia Korczaka (urodzonego jako Henryk Goldszmit w 1878 lub 1879 roku), przybywającego wówczas w szczególnej części Warszawy, czyli w oddzielnym od reszty miasta getcie przeznaczonym dla Żydów. Analizie poddanych zostało pięć pozycji książkowych wydanych w języku polskim, w mniejszym lub większym stopniu przybliżających historię życia, pracy i śmierci Starego Doktora oraz pokazujących, w jaki sposób radził on sobie z kierowaniem Domem Sierot, w którym w szczytowym momencie przebywało około dwustu wychowanków obojga płci oraz kilkunastu pracowników wychowawczych i technicznych³. Utworami, o których będzie tu mowa, są: *Pamiętnik Blumki* autorstwa Iwony Chmielewskiej (2011), *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku* Anny Czerwińskiej-Rydel (2012), *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku* Beaty Ostrowickiej (2012), *Ostatnie przedstawienie panny Esterki. Opowieść z getta warszawskiego* Adama Jaromira i Gabrieli Cichowskiej (2014) oraz niedawno przetłumaczona *Księga Arona* autorstwa Amerykanina, Jima Sheparda (2015/2019)⁴.

³ Więcej na temat historii życia Korczaka można przeczytać w książkach Hanny Mortkowicz-Olczakowej (1949), Joanny Olczak-Ronikier (2011) i autorki niniejszego artykułu – Agnieszki Witkowskiej-Krych (2019).

⁴ Warto też wskazać ominięte przeze mnie w głównym tekście obcojęzyczne książki dla dzieci, które (jeszcze) nie doczekały się tłumaczeń na polski, np. *Korczak : pour que vivent les enfants* [Korczak. Aby dzieci żyły] autorstwa Philippe’a Meirieu (2012) oraz *Le dernier voyage : le docteur Korczak et ses enfants* [Ostatnia podróż. Doktor Korczak i jego dzieci] pióra Irène Cohen-Jancy (2015). Warte wspomnienia są również *A hero and the Holocaust: The story of Janusz Korczak and his children* [Bohater i Holocaust. Historia Janusza Korczaka i jego dzieci] Davida Adlera (2002), *The champion of children* [Obrońca dzieci] Tomasza Bogackiego (2009) czy *A light in the darkness: Janusz Korczak, his orphans, and*

Zanim jednak przejdę do analizy tekstów, chciałabym – dla porządku – krótko nakreślić kontekst historyczny i przypomnieć kilka faktów. Tytuł artykułu dotyczy Korczaka, ale także, a może nawet przede wszystkim, getta warszawskiego, utworzonego w październiku i ostatecznie zamkniętego w listopadzie 1940 roku, do którego Korczak wraz ze współpracownikami i podopiecznymi musiał się przeprowadzić. Nie bez przygód przeniósł się z macierzystej siedziby przy Krochmalnej 92 i zamieszkał początkowo w budynku szkolnym przy ul. Chłodnej 33, w którym wcześniej mieściła się Szkoła Handlowa im. Marii i Józefa Roesslerów, przeznaczona dla chłopców. Rok po wymuszonej relokacji do tzw. dzielnicy zamkniętej, w związku ze zmianą granic tego obszaru, a w zasadzie z ograniczeniem jego powierzchni, Korczak wraz z prowadzonym przez siebie sierocińcem przeprowadził się po raz kolejny, tym razem na południowy kraniec getta, do gmachu przy ul. Siennej 16, w którym w latach przedwojennych znajdowało się Towarzystwo Pracowników Handlowych i Przemysłowych. Budynek przy Siennej 16 był dzielony przez sierocińiec z innymi instytucjami, m.in. kawiarnią i kuchnią ludową. Stamtąd właśnie 5 sierpnia 1942 roku Korczak, jego najbliższa współpracowniczka Stefania Wilczyńska, inni wychowawcy i pracownicy oraz dzieci zostali wyprowadzeni, a później skierowani do północnej części getta na Umschlagplatz, czyli plac przeładunkowy, i przewiezieni do niemieckiego obozu zagłady w Treblince. Warto dodać, że w czasie pobytu w getcie Korczak nawiązał (i utrzymywał) kontakt z innymi instytucjami pomocowymi, w tym z Głównym Domem Schronienia – mieszczącym się przy ul. Dzielnej 39 i będącym najprawdopodobniej najtragiczniejszą placówką opiekuńczą działającą w dzielnicy zamkniętej (Witkowska-Krych, 2017). Do Głównego Domu Schronienia Korczak z własnej woli przeprowadził się na miesiąc, w lutym 1942 roku, celem poprawy sytuacji bytowej tamtejszych podopiecznych, których *nota bene* zamiast beneficjentami opieki nazwać chyba należałoby jej maleficjentami. Główny Dom Schronienia, działający jako swoisty analog Domu księdza Boduena, miał za zadanie wspieranie najmłodszych, często dopiero narodzonych żydowskich dzieci. W getcie warszawskim, w związku z mnogością zewnętrznych ograniczeń, zwiększającą się liczbą wychowanków, ale też wewnętrzną inercją, Główny Dom Schronienia stał się – w powszechnej ocenie mieszkańców dzielnicy – odpowiednikiem

the Holocaust [Światło w ciemności. Janusz Korczak, jego dzieci i Holocaust] Alberta Marina (2019); a także utwory izraelskie, w tym szczególnie książka *Ha-Ish she-yada' le-ehov yeladim* [Człowiek, który wiedział, jak kochać dzieci] Icchaka Belfra (2015), dawnego wychowanka Korczaka, oraz publikacja *Ani lo ganav* [Nie jestem złodziejem] Tami Shem-Tov (2012).

piekła na ziemi⁵. Kolejnym ważnym wydarzeniem związanym z działalnością Domu Sierot było również (co najmniej) dwukrotne wystawienie w 1942 roku sztuki *Pocztą* autorstwa Rabindranatha Tagore (1922; sztuka powstała w 1911 roku), które odbiło się głośnym echem ze względu na swoje niezwykle przesłanie (Witkowska, 2009).

Fakty, o których była mowa, to swoiste punkty zwrotne, wydarzenia historyczne potwierdzone źródłowo, czy nawet – jeśli można się tak wyrazić – wieloźródłowo, znane historykom i badaczom życia oraz aktywności Korczaka. Poza tymi skądinąd niezwykle ważnymi momentami pozostają jednak jeszcze – i tu posłużę się wyjątkowo trafnym określeniem autorstwa Jolanty Brach-Czajny (2018) – owe „szczeliny istnienia”, przez które (czy też do których) chciałoby się zajrzeć, by zbliżyć się do tego „prawdziwego”, codziennego funkcjonowania Korczaka i otaczających go ludzi. Jest to możliwe m.in. dzięki relacjom i wspomnieniom osób, które miały okazję zetknąć się w Korczakiem podczas okupacji, czy też dzięki jego *Pamiętnikowi*⁶, powstającemu od maja do sierpnia 1942 roku i ocalałemu z wojennej pożogi. Do tych właśnie „szczelin istnienia” czy owego „mięsa życia”, czyli po prostu codzienności i zachowań Korczaka, pozbawionych jednak patosu czy znamion legendy, próbują po trosze zbliżyć się autorzy wspomnianych przeze mnie publikacji przeznaczonych dla dzieci. Robią to jednak na różne sposoby.

Warto rozpocząć te rozważania od wydanego w 2019 roku tłumaczenia *Księgi Arona* Sheparda, która w oryginale angielskim ukazała się w USA w 2015 roku. Jest to powieść dla starszych dzieci, praktycznie pozbawiona ilustracji, będąca historią chłopca, tytułowego Arona, który trafia do getta z rodziną i którego los w wyniku zbiegu okoliczności w dość niezwykły sposób splata się z życiem Korczaka. W książce Sheparda samego Starego Doktora oglądamy z perspektywy głównego bohatera, który znalazłszy się w Domu Sierot, poznaje bliżej sposób działania placówki oraz jej dyrektora, dzięki czemu może wyrażać swoje sądy na jego temat. W jednej ze scen Goldszmit uczy

⁵ Luwik Hirszfild (1946) w swoich powojennych wspomnieniach pisał: „Przy wejściu uderzał zapach kału i moczu. Niemowlęta leżały zanieczyszczone, pieluch nie było, zimą mocz zamarzał i na tym lodzie leżały zamrożone trupki. Dzieci nieco starsze siedziały po całych dniach na podłodze lub ławeczkach, kiwały się monotonna, jak zwierzęta, żyły od posiłku do posiłku, oczekując marnej, zbyt marnej strawy. Szalał dur plamisty, czerwonka. Lekarze nie byli złymi ludźmi, ale nie potrafili opanować niesłychanego złodziejstwa personelu zarządzającego na tej nędzy” (s. 245–246).

⁶ Warto dodać, że wraz z *Pamiętnikiem* z getta wyniesiony został korpus innych tekstów. Zostały one (prawie w całości) wydane w publikacji *Pamiętnik i inne pisma z getta* opracowanej przez Martę Ciesielską (Korczak, 2012).

dzieci hebrajskiego (co w zasadzie jest mało możliwe, bo go nie znał), w kolejnej pyta je, czy są szczęśliwe. W innym miejscu opowiada również historię podopiecznego Domu Sierot, który uprzykrzał pozostałym wychowankom życie. W *Księdze Arona* Stary Doktor prawie zawsze otoczony jest grupą podopiecznych, choć ma też czas na indywidualne konwersacje z tytułowym bohaterem, które ten skwapliwie referuje. W tych rozmowach właśnie najwyraźniej rysuje się jego – czyli Korczaka – osobowość. Opowiada on bowiem Aronowi o swoich wcześniejszych doświadczeniach wojennych, przywołuje anegdoty i mówi o innych dzieciach, pozwalając sobie np. na stwierdzenie, że „[n]iektórzy po prostu nie myślą [...]. Ale nie można się na niego gniewać” (Shepard, 2015/2019, s. 211). Tego rodzaju wtrąceń jest więcej. Co zaskakuje, ale też chyba nieco bawi bardziej świadomego czytelnika, to m.in. włożone w usta Korczaka osobliwe słowa: „Ostatnio czuję nocami smalec” (również s. 211). Shepardowi nie udaje się jednak uniknąć silnie utrwalonych stereotypów dotyczących Goldszmita. Aron stwierdza np., że „musi [on] się wyklócać o beczkę kiszzonej kapusty” (s. 216). W rozmowie z głównym bohaterem Stary Doktor mówi zaś: „Nie żyjemy w najgorszym miejscu na świecie, tylko w miejscu, w którym otaczają nas koniki polne i robaczki świętojańskie” (s. 219), co jest niejako zaskakujące. Wiadomo skądinąd, że Korczak interesował się entomologią, nazywał Dom Sierot ulem lub mrowiskiem, chciał nawet napisać coś, co sam zresztą nazwał „apologią wszy”⁷, aczkolwiek sposób, w jaki tu wzorowany na nim bohater określa getto warszawskie, jest dość osobliwy.

Nie chcąc przywoływać zbyt dużej liczby zdań wypowiedzianych przez Korczaka czy też bohatera tytułowego mówiącego o swoim opiekunie, przejdę do opisu ostatniej drogi i zachowania uczestniczących w tym wydarzeniu ludzi. W momencie przyścia do Domu Sierot policjantów, czyli funkcjonariuszy działającej w getcie warszawskim Żydowskiej Służby Porządkowej, którzy mieli zgromadzić i eskortować w drodze na Umschlagplatz wywożonych „na wschód” ludzi, udaje się Korczakowi przekonać żandarmów, by ci dali dzieciom więcej czasu na spakowanie. Później zaś, jak czytamy w *Księdze Arona*, mówi on również swoim wychowankom, że „zaraz pęknie mu serce, bo taki jest z nich dumny”; co więcej, obiecuje wyczarować dla nich chleb, ziemniaki i lekarstwa oraz przysięga, że – i tu pada kluczowe dla całej sceny stwierdzenie – zostanie z nimi do końca (Shepard, 2015/2019, s. 305). W drodze na Umschlagplatz śpiewa, na samym zaś placu przeładunkowym przekonuje dzieci, że jadą na wycieczkę do lasu (s. 311). Później rozmawia także z jednym

⁷ Więcej o tym można przeczytać w artykule Jacka Leociaka (2008).

z policjantów, który proponuje mu ocalenie. Korczak odmawia, nakazuje dzieciom ustawić się w czwórki, recytując przy tym, niemal jak mantrę, następujące zdania: „Dziecko ma prawo do szacunku. Dziecko ma prawo do rozwoju. Dziecko ma prawo do smutku. Dziecko ma prawo do nauki. I wreszcie dziecko ma prawo do popełniania błędów” (s. 317). Warto zwrócić uwagę, że nie ma tu mowy o nadchodzącej śmierci, do której prawo Korczak również postulował.

W książce Ostrowickiej *Jest taka historia*, wydanej po raz pierwszy w 2012 roku, obraz tytułowego bohatera wygląda zgoła inaczej. Przede wszystkim to nie Korczak jest główną postacią, ale pojawia się w opowieści jako wspomnienie babci pierwszoplanowego protagonisty i jednocześnie narratora, czyli Jaśka, ucznia trzeciej klasy podstawówki. Chłopak bardzo lubi spędzać czas z babcią Franią, opowiadającą mu chętnie różne historie z przeszłości, także te bezpośrednio dotyczące jej życia. Jednym z elementów babcinej opowieści jest dłuższy epizod z dzieciństwa małej Frani, która w wieku kilku lat trafiła do Domu Sierot. Tam, jak po latach wspomina, doświadczyła tego wszystkiego, o czym przeczytać możemy w książce *Prawo dziecka do szacunku* autorstwa Korczaka (1929). Frania, przebywając w Domu Sierot, była – jak podkreślała – przede wszystkim szanowana i doceniana. Po latach ze szczegółami opowiada wnukowi, jak zorganizowany był ten wyjątkowy zakład wychowawczy. Mówi, że Korczak wraz z Panią Stefą, czyli swoją najbliższą współpracowniczką, dbali o podopiecznych, sprawiając jednocześnie, że ci na nowo zaczynali się uśmiechać. Było to możliwe m.in. dzięki prawom panującym w Domu, działającym w nim mikroinstytucjom, takim jak sąd czy sejm, oraz przekazywaniu odpowiedzialnych zadań podopiecznym. Wszystko to powodowało, że dzieci czuły się ważnymi podmiotami systemu wychowawczego, ponieważ wiedziały, że mogą realnie wpływać na swoje otoczenie i np. proponować usprawnienia, które będą obowiązywały w instytucji.

Korczak w tej opowieści jest istotną częścią większej narracyjnej całości, ale w zasadzie nie ma imienia i występuje jako „Pandoktor”. Cechy, wypowiedzi czy zachowania, które są mu przypisywane, zostają wprost zaczerpnięte ze wspomnień dawnych wychowanków (Barszczewska, Milewicz, 1981). Szczególny nacisk położony jest tutaj na kwestię praw dziecka; wątek ten wraca w utworze wielokrotnie, także pod postacią dobrze znanego zdania – brzmiejącego: „Nie ma dzieci, są ludzie”. Okres wojenny, czy też okres gettowy, opisany jest w tekście dość pobieżnie, a Korczak zostaje przedstawiony bardzo szkicowo. W samym zaś getcie, jak stwierdza babcia narratora, „Pandoktor robił, co mógł, żeby jego dzieci nie były głodne, miały ciepłe ubrania, buty. Sam był bardzo chory” (Ostrowicka, 2016, s. 57). Na kartach utworu przywołany został również motyw propozycji opuszczenia getta, którą książkowy Korczak

oczywiście odrzuca. Opowiadająca tę historię Frania stwierdza, że Doktor „[n]ie chciał o tym słyszeć” (s. 58). Co więcej, z powodu konieczności kolejnej przeprowadzki sam znalazł i własnymi siłami zorganizował dla dzieci nowe miejsce do życia przy ul. Siennej 16, w tzw. „małym getcie”, czyli południowej części warszawskiej żydowskiej dzielnicy zamkniętej.

Niewiele mówi się tutaj o ostatniej drodze na Umschlagplatz. Przy tej okazji, co nie jest częste, pokazane są niejako dwa możliwe scenariusze: pierwszy, gdy Korczak w rytmie śpiewanych przez dzieci piosenek, w pełni sił witalnych, niesie na rękach jednego z młodszych wychowanków, i drugi, gdy zgarbiony, przytłoczony rzeczywistością, ledwo powłóczy nogami. Co więcej, w drugim wariantcie wyraźnie podkreśla się, że Doktor jest niezwykle smutny. Historia ta, opowiadana przez babcię głównego bohatera, jest jednym z niewielu przykładów swoistego zniuansowania sytuacji. Nie rozstrzyga się tutaj, jak ów ostatni marsz wyglądał. Nie dodaje się niczego od siebie. Nie opisuje się Korczaka w panegiryczny sposób. Tym, z czym czytelnik pozostaje po zakończeniu lektury, są słowa: „Ale przecież nie mógł zostawić swoich dzieci. Dzieci są najważniejsze” (Ostrowicka, 2016, s. 62). Taka puenta powoduje, że uwaga odbiorcy skupia się na czymś innym niż wyobrażenie stukotu kół pociągu jadącego do Treblińki. To, co ma przetrwać w pamięci po lekturze książki Ostrowickiej, to obraz spolegliwego opiekuna, który jest wierny do końca.

Kolejne pozycje książkowe, które warto analizować łącznie, to dwa niezwykle interesujące picturebooki wprowadzające Korczaka jako postać drugoplanową. Są to *Ostatnie przedstawienie Panny Esterki* Jaromira i Cichowskiej, które ukazało się niemal równolegle po niemiecku i po polsku, odpowiednio w 2013 i w 2014 roku, oraz *Pamiętnik Blumki* Chmielewskiej, wydany po raz pierwszy w 2011 roku. Korczak w obu tych publikacjach występuje jedynie jako towarzysz tytułowych bohaterów, choć jego rola – jak można się domyślać – jest niebagatelna. Jaromir i Cichowska bowiem przybliżają historię ostatniego przedstawienia teatralnego, które odbyło się w Domu Sierot 18 lipca 1942 roku, na kilka dni przed rozpoczęciem Wielkiej Akcji Likwidacyjnej. Opowieść prowadzona jest przez Korczaka, co daje tym samym czytelnikom szansę na bezpośrednie poznanie jego własnej oceny sytuacji dzieci w getcie. Niekiedy dochodzi do głosu element samokrytyki: „Gdy widzę na ulicy dzieci żebrzące, czuję się bezsilny. Poczuję się do odpowiedzialności za każdą nieprawość, która je spotyka” (Jaromir, Cichowska, 2014, s. 12). Przedstawiona jest również tęsknota Doktora za dawnym życiem, za domem na Krochmalnej, który wraz z dziećmi musiał niespełna dwa lata wcześniej opuścić: „Nasz biały dom, który przez wszystkie lata, kiedyśmy w nim mieszkali, stał się rodzinnym domem dla setek sierot” (s. 32). W książce Jaromira i Cichowskiej pojawia się też wskazany

przeze mnie wcześniej, nieznany powszechnie i mało eksploatowany wątek miesięcznego pobytu Korczaka w Głównym Domu Schronienia na Dzielnej 39. Przywołane są także jego wspomnienia z dzieciństwa oraz troski związane z pogarszającym się stanem zdrowia podopiecznych. Osią, wokół której toczy się historia, nie są jednak dzieje dyrektora Domu Sierot, lecz przedstawienie teatralne *Pocztą* wyreżyserowane przez tytułową Esterkę – młodą wychowawczynię. Opowieść przeplatana jest cytatami z *Pamiętnika*. Korczak to zaś obserwator tego wydarzenia, niejako tylko lakonicznie je komentujący. Nie jest jednak postacią pierwszoplanową, w zasadzie nie znajduje się w centrum opisu. Bardzo dobrze odmalowana jest jednak atmosfera, która w jego Domu Sierot otacza wszystkich.

Podobnie jest zresztą w przypadku *Pamiętnika Blumki* Chmielewskiej. Korczak i tu nie jest bohaterem pierwszoplanowym, tylko dyskretnie towarzyszy tytułowej bohaterce i innym dzieciom. To właśnie przez pryzmat relacji z wychowankami ukazana jest sylwetka pedagoga oraz jego stosunek do świata i ludzi. Z jednej strony, mówi się o nim jako o tym, który ofiarowuje dzieciom pocztówki, z drugiej zaś – jako o tym, który łagodnie, a przy tym skutecznie wpływa na zachowanie podopiecznych nieradzących sobie w społeczności. W tym kontekście przywołana zostaje postać Hanny: „Pan Doktor jej do niczego nie zmuszał, tylko długo z nią rozmawiał, ale tak, żebyśmy nie słyszeli. I [...] się zmieniła” (Chmielewska, 2011, s. [17]). A zatem Korczak to osoba niezwykle aktywna i pomocna, także wtedy, gdy np. ratuje wychowanka z opresji, wyjmując ziarnko grochu z dziecięcego nosa. Jest również tym, który wybacza, m.in. Chaimkowi po tym, jak chłopiec bezmyślnie niszczy kopiec mrówek. Tytułowa bohaterka opowiada, *relata refert*, że Korczak oficjalnie, na głos przyznaje dzieciom prawo do marzeń i do tego, by mówić im prawdę. Co więcej, czyści dzieciom buty, a wychowawcom nie pozwala bić wychowanków. Pozwala modlić się po swojemu, a jednocześnie do modlitwy nie zmusza. Pozwala odpoczywać, twierdząc, że dzieciństwo i wzrost to ciężka praca. Pozwala hałasować i szaleć. Mówi też, że „gdyby tego zakazać, to jakby nakazać sercu, żeby przestało bić” (s. [49]). O samej wojnie i o getcie nie ma tutaj mowy – o ile cała opowieść Jaromira i Cichowskiej rozgrywa się w wojennych realiach, o tyle *Pamiętnik Blumki* jest ocalałym mostem-łącznikiem, który wiąże teraźniejszość z przeszłością. Korczak i jego ponadczasowe cechy idealnie się w tę ponadczasowość wpisują.

Ostatnią publikacją, o której będzie tu mowa, jest książka *Po drugiej stronie okna* Czerwińskiej-Rydel. Publikacja ta, podobnie jak książka Ostrowickiej, wydana została w 2012 roku, ustanowionym przez Sejm RP Rokiem Korczaka. Autorka kreśli wyraźny, a przy tym niezwykle barwny obraz głównego bohatera. To, na ile jest on prawdopodobny, pozostaje oczywiście odrębną kwestią.

Sporo miejsca poświęcono na zarysowanie ogólnego choćby planu wydarzeń, tj. „przedpedagogicznej” przeszłości Starego Doktora oraz przedwojennej historii Domu Sierot i zasad w nim panujących. Okres wojenno-gettowy – podobnie jak i wcześniejsze partie książki – oparty jest na relacjach osób znających Goldszmita. W tekście można odnaleźć zdania cytowane *in extenso* ze znanych i zachowanych wspomnień. Korczak przedstawiony został jako wychowawca niezłomny, który „waży, mierzy, pilnuje dyżurów, redaguje gazetkę i opowiada bajki” (Czerwińska-Rydel, 2012, s. 154); co więcej, w samym już getcie, „chodzi z worem na plecach, błaga, prosi, wyklóca się, żebrze, zawstydzta, oskarża, a gdy trzeba wygłupia się i błaznuje i jednym słowem robi wszystko, aby zdobyć dodatkowe środki i produkty poza przydziałami” (s. 155). W swojej walce jest „twardy i bezkompromisowy, a czasem nawet niesprawiedliwy” (s. 157). Czerwińska-Rydel, przygotowując biografię Starego Doktora dla dzieci, nie pominęła także szczegółów dotyczących jego zdrowia: „Korczak z trudem wstawał z łóżka. Nie czuł się dobrze. Miał wodę w płucach, bolało go serce, puchły mu nogi, dolegał straszny wrzód na ramieniu” (s. 158). Jej bohater nie ma siły nawet na to, by zastanowić się nad tym, co miałyby ochotę zjeść. „Jedzenie jest pracą, a ja jestem zmęczony” (s. 168), pisze autorka, wprost cytując Korczakowski *Pamiętnik*. Ostatnia droga z Siennej na Umschlagplatz, podobnie jak w książce Ostrowickiej, jest opisana dość skrótowo. Korczak, a jakże, prowadzi dzieci za ręce, ale na samym Umschlagplatzu milczy. Ostatnia scena tej biografii pochodzi już z wnętrza pociągu jadącego do Treblinki, gdzie bierze on kolejno „dzieci na ręce i przysuwa je do niewielkiego zakratowanego okna, by zaczerpnęły powietrza” (s. 163).

Jak widać, każda z wybranych i omówionych przeze mnie książek pokazuje Korczaka w odmienny sposób. U Sheparda jest on trochę bratem łąką, człowiekiem bliskim towarzystwu o – jak można byłoby dziś powiedzieć – niskim kapitale społecznym, z którą to grupą zadaje się Aron, tytułowy bohater utworu. U Ostrowickiej jest on jedynie wspomnieniem, fantazją, odległą opowieścią, którą – jak legendę lub mit – przekazuje się kolejnym pokoleniom. U Chmielewskiej oraz Jaromira i Cichowskiej pełni funkcję towarzysza, wrażliwego opiekuna, który trwa z dziećmi „w każdy czas”. Najbardziej szczegółowo Korczak odmalowany jest w biografii autorstwa Czerwińskiej-Rydel. Nawet jeśli otrzymujemy nie do końca spójny obraz czy też portret niekoniecznie zbieżny z faktami, jest to wizerunek najbardziej kompletny, nawiązujący zresztą formalnie i kompozycyjnie do innej biografii, napisanej przez samego Goldszmita, czyli do opowieści o Ludwiku Pasteurze zatytułowanej *Uparty chłopiec* (Korczak, 1938). Zaczyna się ona od słów: „To nie bajka. To jest prawda” (s. 1). Dokładnie tak samo rozpoczyna swoją książkę Czerwińska-Rydel.

Trzeba przyznać, że każda z przywołanych tutaj pozycji książkowych w pewnym stopniu i w nieco innym świetle obrazuje biograficzną „prawdę” o Korczaku. Opowieści te nie są jednak pełne, nie zawsze są też współbieżne z danymi pochodzącymi z materiałów historycznych, a często po prostu – jak sądzę – celowo utrwalają i wzmacniają powszechnie znaną i powtarzaną legendę. Postać (i wyobrażenie) Korczaka, nabrawszy po śmierci mocy symbolicznej, ulega bowiem – na bazie wielorakich wzorców kształtowania narracji historycznych⁸ – różnego rodzaju przekształceniom i... zniekształceniom, nie tylko zresztą na kartach książek dla dzieci⁹. Ostatnie lata życia, działalność wychowawcza i społeczna w getcie, ale przede wszystkim marsz na Umschlagplatz – są tymi biograficznymi „obszarami”, które najczęściej podlegają mityzacji. Historyk czy antropolog kultury, korzystając z tego rodzaju materiału, niewątpliwie ma szansę – nawet jeśli fundamentalnie nie może w świetle znanych sobie źródeł zgodzić się z częścią prezentowanych stwierdzeń czy interpretacji – postawić sobie nowe pytania i raz jeszcze zastanowić się, czy, dlaczego, po co, komu, kiedy i jak o przeszłości oraz o nieobecnych mówić.

Bibliografia

- Adler, D. (2002). *A hero and the Holocaust: The story of Janusz Korczak and his children*. Holiday House.
- Barszczewska, L., Milewicz, B. (wyb. i oprac.). (1981). *Wspomnienia o Januszu Korczaku*. Nasza Księgarnia.
- Belfer, I. (2015). *Ha-Ish she-yada' le-ehov yeladim*. Ben-Gal.
- Bogacki, T. (2009). *The Champion of children: The story of Janusz Korczak*. Farrar, Straus and Giroux.
- Brach-Czaina, J. (2018). *Szczeliny istnienia* (wyd. 3). Dowody na Istnienie.
- Chmielewska, I. (2011). *Pamiętnik Blumki*. Media Rodzina.
- Cohen-Janca, I. (2015). *Le dernier voyage : le docteur Korczak et ses enfants*. Les Éditions des Éléphants.
- Czerwińska-Rydel, A. (2012). *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku*. Muchomor.
- Domańska, E. (2005). *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Wydawnictwo Poznańskie.

⁸ Więcej o tym, jak opowiada się historię, piszą m.in. Ewa Domańska (2005, 2006), Jerzy Topolski (2007) oraz Hayden White (2009).

⁹ Wystarczy przywołać tutaj film *Korczak* wyreżyserowany przez Andrzeja Wajdę (1990).

- Domańska, E. (2006). *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Wydawnictwo Poznańskie.
- Hirszfeld, L. (1946). *Historia jednego życia*. Czytelnik.
- Jaromir, A., Cichowska, G. (2014). *Ostatnie przedstawienie panny Esterki. Opowieść z getta warszawskiego*. Media Rodzina.
- Korczak, J. (1928). *Prawo dziecka do szacunku*. Wydawnictwo J. Mortkowicza.
- Korczak, J. (1938). *Uparty chłopiec. Życie Ludwika Pasteura*. Wydawnictwo J. Mortkowicza.
- Korczak, J. (2012). *Pamiętnik i inne pisma z getta* (M. Ciesielska, oprac. przyp., J. Leociak, posłowie). W.A.B.
- Leociak, J. (2008). Jeśli zdążę, napiszę apologię wszy. O insektach w tekstach Korczaka. *Res Publica Nowa*, 21(1–2), 84–92.
- Marrin, A. (2019). *A light in the darkness: Janusz Korczak, his orphans, and the Holocaust*. Alfred A. Knopf.
- Meirieu, P. (2012). *Korczak : pour que vivent les enfants*. Rue du Monde.
- Mortkowicz-Olczakowa, H. (1949). *Janusz Korczak*. Wydawnictwo J. Mortkowicza.
- Olczak-Ronikier, J. (2011). *Korczak. Próba biografii*. W.A.B.
- Ostrowicka, B. (2012). *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku*. Literatura.
- Rybak, K. (2019). *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*. Wydawnictwa UW.
- Shem-Tov, T. (2012). *Ani lo ganav*. Kinneret Zmora-Bitan Dvir.
- Shepard, J. (2019). *Księga Arona* (Z. Szachnowska-Olesiejuk, tłum.). Sonia Draga. (wyd. oryg. 2015).
- Tagore, R. (1922). *Poczta* (J. Stur, odtw.). Monsalwat.
- Topolski, J. (2008). *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*. Wydawnictwo Poznańskie.
- Wajda, A. (reż.). (1990). *Korczak* [film]. Zespół Filmowy Perspektywa, Regina Ziegler Filmproduktion, Telmar Film International, Erato Films, ZDF, BBC Films.
- White, H. (2009). *Proza historyczna* (R. Borysławski, tłum., E. Domańska, red.). TAIWPN Universitas.
- Witkowska, A. (2009). Między gettem a niebem, czyli o ostatnim przedstawieniu w Domu Sierot Janusza Korczaka. *Kwartalnik Historii Żydów*, 3(231), 312–326.
- Witkowska-Krych, A. (2017). Główny Dom Schronienia. *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, 13, 372–398. <https://doi.org/10.32927/ZZSiM.364>.
- Witkowska-Krych, A. (2019). *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem*. Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Wójcik-Dudek, M. (2016). *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo UŚ.

Bolek i Lolek na „Dzikim Zachodzie”. Była warszawska dzielnica zachodnia w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży okresu małej stabilizacji¹

Abstrakt:

W artykule poddano analizie obrazy warszawskiego „Dzkiego Zachodu” (obszaru pomiędzy Śródmieściem, Muranowem i Wolą) w literaturze i innych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży okresu „małej stabilizacji”. Obszar ten był w okresie Polski Ludowej przestrzenią stabiuzowaną i wstydlwą, rezerwatem ruder i ruin wciąż czekającym na uporządkowanie, co czyniło zeń interesującą scenografię dla fabuł przygodowych. Jednocześnie bliskość Śródmieścia oraz wizualna dominacja Pałacu Kultury i Nauki tworzyła interesujące napięcia pomiędzy starym i nowym miastem, przed- i powojenną rzeczywistością. Autor artykułu analizuje m.in. utwory prozatorskie Edmunda Niziurskiego (*Lalu Koncewicz, broda i miłość*, 1958), Wiktora Woroszylskiego (*I ty zostaniesz Indianinem*, 1960) i Ireny Jurgielewiczowej (*Niespokojne godziny*, 1964) oraz serial *Do przerwy 0:1* Stanisława Jędryki (1969). Jako kontekst dla tego topograficznego studium wykorzystuje m.in. teksty Mirona Białoszewskiego, piewcy i czulego obserwatora tej części miasta, oraz oddający głos dziecięcym mieszkańcom dzielnicy film dokumentalny *Moja ulica* Danuty Halladin (1965).

Słowa kluczowe:

Edmund Niziurski, gruzy, Irena Jurgielewiczowa, kultura dziecięca i młodzieżowa, „mała stabilizacja”, odbudowa Warszawy, Stanisław Jędryka, warszawski „Dziki Zachód”, Wiktor Woroszyński

* Igor Piotrowski – dr hab., pracuje w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują dzieje Warszawy oraz historię kultury polskiej od XVIII do XX stulecia. Kontakt: igorpiotrowski79@gmail.com.

¹ Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas XXIX Sesji Varsavianistycznej *Warszawa w kulturze dla dzieci i młodzieży*, sfinansowanego ze środków Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego.

Bolek and Lolek in the ‘Wild West’: Former West District of Warsaw in Children’s and Young Adult Cultural Texts in the Years 1958–1969

Abstract:

The so-called ‘Wild West’ in Warsaw, the vast area between Śródmieście, Muranów, and Wola districts, had long remained ruined, neglected, unstructured. Relatively close to the City Centre, visually dominated by the Palace of Culture and Science (which created tensions between old and new urbanities and between prewar and postwar realities), an unusual sanctuary for ruins, prewar buildings, workshops, and tenement houses persisted. This has been problematic for the authorities of the Polish People’s Republic, making this area of the city the place of taboo and shame, but at the same time – a perfect scenography for juvenile adventure fiction. In this article, the author analyses the images of the ‘Wild West’ in the works of famous Polish authors: Edmund Niziurski (*Lalu Koncewicz, broda i miłość* [Lalu Koncewicz, the Beard, and Love], 1958), Wiktor Woroszyński (*I ty zostaniesz Indianinem* [You Can be an Indian Too], 1960), and Irena Jurgielewiczowa (*Niespokojne godziny* [Restless Hours], 1964), as well as in *Do przerwy 0:1* [0:1 Until the Break], a TV series by Stanisław Jędryka (1969). As a context to this topographical study, he uses, *inter alia*, writings of Miron Białoszewski, an admirer and sensitive observer of this part of the city, and the documentary of Danuta Halladin, *Moja ulica* [My Street] (1965), about children living on one of the streets of the district.

Key words:

Edmund Niziurski, ruins, Irena Jurgielewiczowa, children’s and young adult culture, 1950s–1960s in Poland, rebuilding of Warsaw, Stanisław Jędryka, Warsaw ‘Wild West’, Wiktor Woroszyński

Warszawski „Dziki Zachód” to obszar pomiędzy Śródmieściem, Muranowem i Wolą, przestrzeń stabuizowana i wstydliva, która w okresie Polski Ludowej – mimo kolejnych etapów zabudowy – wciąż czekała na ostateczne uporządkowanie (dzielnica dopiero w XXI wieku doczekała się ostatecznego przekształcenia i – przynajmniej częściowej – rewitalizacji). Marginalność tego rejonu, przy jego jednoczesnym rzucaniu się w oczy (jako leżącego blisko centrum miasta), zwracała uwagę pisarzy i filmowców, choć wątpliwy status obszaru (ciągle „do usunięcia” i „do uporządkowania”) był istotnym elementem wpływającym na to, jak go przedstawiano i kto mógł sobie na to pozwolić.

„Dziki Zachód” pojawia się również w tekstach kultury dziecięcej i młodzieżowej okresu „małej stabilizacji”, które w kolejności chronologicznej stanowią: opowiadanie *Lalu Koncewicz, broda i miłość* Edmunda Niziurskiego (1958/1976), powieści *I ty zostaniesz Indianinem* Wiktora Woroszyńskiego

(1960/1982) i *Niespokojne godziny* Ireny Jurgielewiczowej (1964/2000), wreszcie – serial *Do przerwy 0:1* Stanisława Jędryki (1969), nakręcony na podstawie powieści Adama Bahdaja (1957) i według jego scenariusza (miejszem akcji pierwowzoru nie jest jednak „Dziki Zachód”, a okolice ulicy Górczewskiej na Woli)². Dodatkowo, chciałbym te utwory skonfrontować z innymi dziełami poruszającym tematykę dzieci i młodzieży na tym obszarze i w tym czasie, przede wszystkim ze słynnym krótkometrażowym filmem dokumentalnym *Moja ulica* Danuty Halladin (1965), a kontekstowo przywołać źródła fotograficzne. Wszystkie te teksty kultury rozpatrzę, skupiając się na ówczesnej topografii Warszawy i miejscu „Dzkiego Zachodu” w stołecznym imaginariu. Zamierzam też wspomnieć o relacji postaci z tą przestrzenią w tekstach dla dorosłych oraz o późniejszych powrotach tego miejsca w utworach z bohaterem dziecięcym.

Protagonistami wyżej wymienionych dzieł są młodzi ludzie, którzy albo mieszkają na granicy „Dzkiego Zachodu”, właściwie jej nie przekraczając (u Woroszyńskiego), albo bardzo wyraźnie przybywają do tego rejonu z zewnątrz, z innego świata (u Jurgielewiczowej). W opowiadaniu Niziurskiego mamy do czynienia ze zwielokrotnieniem tejże sytuacji – tytułowy bohater wprowadził się do zdezelowanej kamienicy położonej u wejścia do dzielnicy od strony wschodniej, śródmiejskiej (ulice Bagno i Prózna przy placu Grzybowskim); jest obcym, który czasowo tu przebywa, w istocie jego świat i przynależność to bowiem „pryzwoite” liceum na Żoliborzu, gdzie mieszkał wcześniej, lub na Bielanach (to przedmiot do dyskusji – Dunin-Wąsowicz, 2017, s. 46; Varga, 2019, s. 224), w każdym razie – gdzieś na północy miasta. Dodatkowo, Lulu Koncewicza odwiedzają koledzy ze szkoły, w tym bohater-narrator, którzy są całkowicie obcy w tym miejscu, i z tego punktu widzenia prowadzona jest obserwacja. Jedynie w serialu Jędryki i filmie Halladin bohaterowie to młodzi mieszkańcy południowo-zachodnich rubieży dzielnicy, odpowiednio ulicy Chmielnej i Twardej.

W omawianych dziełach istnieje wyraźne napięcie między warszawskim „Dzikim Zachodem” i resztą miasta. Najmocniej zostaje to wypowiedziane w powieści Jurgielewiczowej (gdzie cała przestrzeń jest przedmiotem fascynacji wychowanego na Nowym Świecie Janusza) i w filmie *Nasza ulica* (gdzie

² Istnieje pewna rozpiętość wiekowa zakładanych czytelników i widzów tych narracji, niewątpliwie książka Woroszyńskiego skierowana jest do nieco młodszego odbiorcy niż pozostałe dzieła (podobnie jak serial Jędryki, który ma bardzo wyraźny, chłopięco-familijny adres), chociaż jej formalne wyrafinowanie mogło stanowić kłopot i komplikować kwestię lektury (Kowal, 1971, s. 138–139).

padają słowa: „Ulica jest taka staroświecka” – Halladin, 1965), ale odczuwalne jest właściwie we wszystkich analizowanych utworach. Nieoczywistym symbolem tego napięcia jest Pałac Kultury i Nauki, który znajduje się w pobliżu, na wyciągnięcie ręki od rudery zamieszkaanej przez Lalu Koncewicza (Niziurski, 1958/1976, s. 118, określa gmach jako „łśniący bielą”) czy zakątków odwiedzanych przez Janusza w powieści Jurgielewiczowej. Budynek ten stał się wówczas najważniejszym punktem odniesienia dla całej stolicy, ale jego oddziaływanie w przypadku tego, co wciąż zniszczone, a położone nieopodal, jest szczególnie. Na znanym i często reprodukowanym zdjęciu Ireny Jarosińskiej (1954–1955a) pięciu chłopców przemierza tyły (?) okaleczonych kamienic w okolicach południowego biegu ulicy Marchlewskiego (zapewne należą one do jednej z przecznic tej świeżo przeprowadzonej arterii), zza których wyłania się wielki biały Pałac. Nie widzimy twarzy tych chłopców, idą jak zahipnotyzowani, tyłem do autorki, a przodem do promieniującego, zawłaszczającego wszystko gmachu – fotografia ta stanowi pendant z inną (zrobioną w okolicach ulicy Grzybowskiej), na której dominujący pałac jest tłem dla pustego obszaru ruin (Jarosińska, 1954–1955b). „Postapokaliptyczna” Warszawa jest ukazana jako obszar rumowisk i residuów dawnego miasta, w centrum stoi totalitarny gmach; wygląda to jak świat po katastrofie, gdzie albo ludzie dorośli nie przeżyli, albo dzieci przeżyły i idą na spotkanie z obcym, albo dzieci są jakimiś kosmonautami, wracającymi z wyprawy penetrującej nieznaną planetę. Dylematy nowoczesnej architektury i nowego społeczeństwa były dopiero przed tamtymi bohaterami. Pałac jest widoczny i widzialny, ale w przywołanych przykładach (*Lalu Koncewicz...*, *Niespokojne godziny*, *Do przerwy 0:1*) nie oddziałuje ani kulturowo, ani kulturalnie, nie przekształca społeczeństwa, powiedzielibyśmy również, że nie jest ośrodkiem gentryfikacji³. Odmienny jest przypadek powieści Woroszylskiego. Miejscem zamieszkania rodziny Kubiaków i dużej części akcji są bloki powstałego w latach 50. osiedla Mirów wzdłuż obecnej alei Jana Pawła II (w powieści nazywanej na tym odcinku ulicą Solną⁴) między aleją Solidarności a Elektoralną; zabudowa tej przestrzeni opisywana jest jako – w tym miejscu – nowa. Bohaterowie kręcą się wokół niedawno wzniesionych

³ Pałac działa tu w swoim, wielokrotnie stwierdzanym przez badaczy, duchu *coincidentia oppositorum*, ale również *coincidentia tremendum et fascinorum* (Benedyktowicz, 1991/2016, s. 309, 333).

⁴ Jeszcze na planach Warszawy z końca lat 50. odcinki ulicy Marchlewskiego mają odpowiednio nazwy „Lubeckiego” i „Solna” na zmianę z „Marchlewskiego”; mimo że trasę N-S w jej kształcie finalnym i z tym ostatnim patronem dla jej części muranowsko-mirowskiej otwarto w 1959 roku, rzeczywiście arteria częściowo włączyła w swój bieg obie te niedługie ulice (Państwowe Przedsiębiorstwo Wydawnictw Kartograficznych, 1959, s. 12).

budynków (bardzo ważnym miejscem wydarzeń jest przystanek autobusowej linii nr 100 na owej Solnej vel Marchlewskiego), nie przekraczając granic Chłodnej i Elektoralnej; kiedy podróżują do Pałacu Kultury, udają się tam przez plac Bankowy i kino Muranów (co prawda jest to uzasadnione kinowym szlakiem, którym podążają).

Kontrast między „Dzikim Zachodem” a resztą miasta dotyczy przede wszystkim substancji architektoniczno-budowlanej oraz mieszkańców dzielnicy i ich mentalności. W tekście Niziurskiego (1958/1976) w trzypiętrowej kamienicy, na której strychu mieszka Koncewicz, „schody były drewniane, dobrze już wysłużone i odrażająco brudne”; narrator mówi, że „w takich ponurych ruderach mogą się mieścić meliny” (s. 117), a jego podejrzenie zdają się potwierdzać odór kiszzonej kapusty i butelki po wódce. W powieści Woroszyńskiego (1960/1982) z kolei dawny dom państwa Kubiaków – sprzed przeprowadzki do nowego bloku, na Chłodną (w istocie przywoływany blok musiał stać raczej przy Elektoralnej jeszcze przed jej wlotem w Chłodną⁵) – znajdował się również w tej okolicy, „ale była to niezwykle ciasna i stale grożąca zawaleniem rudara” (s. 21–22). Kolega Janusza z *Niespokojnych godzin*, Bertek, także mieszka w domu z wysokimi oknami, drewnianymi schodami, gołębnikiem na dachu i szopą z warsztatem tapicerskim na podwórzu (Jurgielewiczowa, 1964/2000, s. 37). Główny męski bohater tej powieści, przekraczając ulicę Emilii Plater, widzi:

Ułamki wąskich uliczek zaznaczone starym potrzaskanym chodnikiem, przy każdej dwie, trzy obłupane z tynku kamienice, zniszczone przez bomby i byle jak połatane, płoty i parkany, za którymi kryją się wsunięte w głąb oficyny, oblepione pokracznym mrowiem składzików, bud, warsztatów i fabryczek. Wszystko razem brzydkie, urozmaicone i pociągające (s. 35–36).

To nieuporządkowanie, turpistyczna *varietas*, budzi jego zainteresowanie: „Nie ma tu ani zieleńców i boisk, ani piaskownic i zjeżdżalni, ani rzędów ławek – i zawsze jest na co popatrzeć” (s. 36). Jest to oczywiście przestrzeń odmienna od ówczesnego Śródmieścia z Nowym Światem czy Mazowiecką, skąd przybywa

⁵ Wynika to z różnorodnych szczegółów jego dotyczących, np. wysokości budynku, poza tym zasięg nazwy „Elektoralna” został przesunięty wraz z ulicą Białą rozdzielającą bieg Elektoralnej i Chłodnej o 150 metrów na zachód, w związku z czym jedyny przynależący do osiedla Mirów dom o adresie Chłodna 2/18 położony jest stosunkowo daleko od „Solnej”; np. na anonimowym zdjęciu datowanym na przełom lat 50. i 60. widać rusztowania na tynkowanym budynku Elektoralna 26, okoliczność, o której mowa w opowieści o domu Kubiaków napisanej przez Woroszyńskiego (b.a., 1959–1965).

bohater (i gdzie przyciąga wzrok swoimi wagarami); z drugiej strony mapy jest z kolei ulica Towarowa, określona jako „szeroka i nudna” (s. 43). Ten dystans do formy odbudowy Warszawy jest widoczny także, gdy Janusz mówi do Kasi, zachwyconej nową panoramą stolicy, z przekąsem o trasie W-Z: „To się raczej udało”, po czym dopowiada: „Mam się entuzjasmować tym, co znam na pamięć?” (s. 92). Być może urok miejskiej inności, którym cechowałby się „Dziki Zachód”, jest dla bohatera równoznaczny z walorem nieopatrzenia, jako że obszar ten nadal byłby w jego postrzeganiu świeży (co oczywiście nawet w przypadku chłopaka mieszkającego na Nowym Świecie w pierwszej połowie lat 60., w zrujnowanej wciąż w dużej mierze stolicy, wydaje się nieco naciągane). W filmie *Nasza ulica* najmłodszy mieszkańcy „Dzikiego Zachodu” mówią zaś, że na ulicy Twardej jest „tak, jak było po wojnie w pierwszy dzień”; opisując rozpołowione piony, zwracają uwagę na „takie ściany kolorowe: czerwone, żółte, niebieskie” (Halladin, 1965), których potencjał widać na nielicznych kolorowych zdjęciach z epoki, np. Eustachego Kossakowskiego (1957) z ulicy Twardej. Takie ściany z rozbieranych domów pojawiały się w krajobrazie dzielnicy jeszcze czterdzieści lat po wojnie, np. w końcu lat 80. można było je zobaczyć jako resztki z rozebranej wtedy kamienicy przy ulicy Pereca 10, co uwiecznione zostało w filmie *Warszawa 88–89* Tomasza Dominika i Piotra Rozbickiego (2016). Jak widać, młodzi bohaterowie w latach 60. również doceniali estetyczny walor na poły zrujnowanej przestrzeni, z jej barwami i częściowym zatrzymaniem czasu.

Odmienność warszawskiego „Dzikiego Zachodu” wiąże się także z typami ludzkimi, należącymi do proletariatu i ludu pracującego miast („Tutaj są ludzie, którzy do pracy ciągle chodzą i chodzą nieelegancko ubrani”), będącymi przedstawicielami drobnego rzemiosła („Tu robią pomału, nie spieszy im się, jak zrobią to będzie” – oba cytaty za: Halladin, 1965). Lulu Koncewicz zapraszająco mówi do kolegów odwiedzających go w kamienicy na Próżnej: „Tutaj nie mordują, śmiało na górę”; jedynym mieszkańcem, którego spotykają w tym domu bohaterowie, jest „zarośnięty olbrzym o twarzy goryla”, przypatrujący się im „spod kosmatych brwi” (Niziurski, 1958/1976, s. 117). „Dziki Zachód” fascynuje Janusza z *Niespokojnych godzin* całkowitą odmiennością przestrzeni, ale również osobami mieszkańców. Jego znajomy, Bertek, należy do tego świata, wie, który dom będzie rozebrany lub wysadzony, gdzie można znaleźć wojenne pozostałości i ślady. Imponuje bohaterowi również życiową wiedzą, „egzotyczną dla mieszkańca małej uliczki na zapleczu Nowego Świata” (Jurgielewiczowa, 1964/2000, s. 36). Przywoływane utwory starają się ominąć kategorię lumpenproletariatu czy problem przestępczości. Zwracają uwagę na gettoizację, ale traktują ją raczej neutralnie, co najlepiej wyraża jedna z dziewczynek z filmu Halladin (1965), mówiąc: „Mało jest ludzi obcych”. Drugą cechą dystynktywną

„Dzkiego Zachodu” jest inne, zwolnione tempo zdarzeń. Nawet rozbierającym domy robotnikom „praca leci bardzo powoli” (cytat również z *Naszej ulicy*).

Nazwa „Dziki Zachód” pada w powieści Jurgielewiczowej (1964/2000) i ona jako jedyna z przywołanych autorów robi z niej pewien użytek; mianowicie, idąc w stronę tej dzielnicy, Janusz musi przejść obok Pałacu Kultury, przed którym widnieją afisze filmów wyświetlanych w pałacowych kinach, w tym znanego już bohaterowi westernu. „Nie przepadał za westernami, wyrosło się już z tego, popatrzeć jednak można, i Bertek byłby rad” (s. 34) – informuje nas o odczuciach bohatera w mowie pozornie zależnej narrator. Mimo dystansu Janusza do tego gatunku, western byłby czymś, co pociąga Bertka, dzięki czemu można spędzić wspólnie czas i wprawić w dobry humor mieszkańca „Dzkiego Zachodu”. Jest w tym sugestia zamiany ról. Z jednej strony, Janusz zdystansowany jest już do schematycznych, dziecinnych, jak rozumiemy, amerykańskich historii, w przeciwieństwie do tego, co dzieje się na warszawskim „Dzikim Zachodzie” i jest ekscytujące (trzy akapity dalej padają przywoływane już zachwyty zaczynające się od słów: „[...] znalazł się na Dzikim Zachodzie. Lubił tę nazwę i tę dzielnicę”, s. 35), z drugiej zaś strony – jego młody mieszkaniec Bertek, sam będąc dla Janusza medium, przewodnikiem pozwalającym koledze z dobrego domu rozerwać się i uciec od swojego świata, znajduje odskocznnię właśnie w tego rodzaju seansach.

Jeśli chodzi o zachodnioamerykańskie skojarzenie, koncept westernowy, to intrygujący zdaje się przypadek powieści, której tytuł i świat przedstawiony domaga się wręcz takiego dopełnienia topograficznego w przestrzeni ówczesnej Warszawy, czyli *I ty zostaniesz Indianinem*. Tymczasem ten konkretny kontekst zostaje niemal prowokacyjnie pominięty poprzez ustanowienie miejsca akcji tuż obok rozpościerających się za oknem prerii stołecznego „Dzkiego Zachodu”. Swego rodzaju realizm magiczny, nakładający „indiańskie” marzenia Mirka na realistycznie ukazaną Warszawę końca lat 50., nie ima się przestrzeni na południe od Chłodnej i Elektoralnej, ustanawiając tam intrygującą strefę stabuizowaną. Szczytem tego pominięcia jest moment, kiedy bohater zostaje złapany i przetrzymywany przez szajkę bandytów w odosobnionym domu na pustkowiu, w przestrzeni w dużej mierze analogicznej do „Dzkiego Zachodu”, czyli na Powiślu. To semantyczno-topograficzne przemilczenie powieści Woroszylskiego jest tym większe, im bardziej zdamy sobie sprawę z funkcjonowania westernów w ówczesnym świecie, z roli zabaw „w Indian” i w ogóle całego indiańskiego idiomu, co potwierdzają liczne przykłady z epoki, również te zaczerpnięte z literatury czy filmu dla młodego odbiorcy (poza dziełem Woroszylskiego i jego ekranizacją to np. *Karolcia* Marii Krüger, 1959, czy pierwsze powieści z cyklu o Panu Samochodziku Zbigniewa Nienackiego, wydawanego

od roku 1964)⁶. Wobec powyższych okoliczności nie dziwi zabieg przeniesienia domu Mirka na pocztówkowe Stare Miasto w ekranizacji *I ty zostaniesz Indianinem* w reżyserii Konrada Nałęckiego (1962), powstałej niedługo po publikacji powieści. Przemieszczenie tej warszawsko-westernowej scenografii u Woroszyńskiego na Powiśle to fakt, który każe nawet postawić pytanie o zasięg funkcjonowania (a może też o czas pojawienia się i rozpowszechnienia) potocznej nazwy „Dziki Zachód”, chociaż niewątpliwie była w użyciu prasowym i publicystycznym w drugiej połowie lat 50. (Budrewicz, 1958, s. 153; Jankowski, 1959, s. 8). W takim kontekście świadczy to albo o jakiejś niebywalej ignorancji Woroszyńskiego, jego wielkiej obojętności czy nieczułości na uzus, albo o prowokacji i kolejnej grze (jego pisarstwo dla młodzieży jest pełne chwytów autotematycznych).

Z przywoływanych utworów wyłaniają się dwie figury, których używa się dla opisu byłej warszawskiej dzielnicy zachodniej, w istocie będące dwiema stronami tego samego medalu. Pierwszą określiłbym mianem „elegii”, a drugą „rezerwatu”. „Dziki Zachód” zostaje zawieszony między sentymentalnym westchnieniem do przeszłości, dawnego miasta, zarówno tego przedwojennego, jak i tego okaleczonego, tużpowojennego, zrujnowanego, a zbliżającym się światem nowej Warszawy. Tkwi w tej wizji żal, że ten współczesny im (bohaterom, autorom) świat zniknie ostatecznie, choć pociąga ich egzotyką, zamieszkaną jest przez ludzi mających inną hierarchię wartości, spraw. Jego trwanie jest nieuchronnie naznaczone zbliżającym się kresem i w coraz większym stopniu ograniczaniem tej przestrzeni do jej residuów. Narrator opowiadania Niziurskiego już w pierwodruku w 1958 roku używał czasu przeszłego przewidująco, jakby chodziło o dawno minioną przeszłość⁷.

Pojawienie się właśnie w okresie odwilży i gomułkowskiej stabilizacji wzmożonego zainteresowania dzielnicą w tekstach nie tylko dziecięco-młodzieżowych jest pochodną coraz bardziej zaawansowanych planów jej rozebrania i nowej zabudowy. Charakterystyczna jest przy tym chronologia: w najwcześniejszym opowiadaniu znajdujemy się w najbardziej na wschód wysuniętym fragmencie zniszczonego miasta (*Lalu Koncewicz...*), potem przesuwamy się na jej północne krańce, gdzie wybudowano Mirów (*I ty zostaniesz*

⁶ Indianie jako temat polskiej prozy dla młodzieży doczekali się monografii (*Nie tylko przygoda. Polskie powieści indiańskie dla młodzieży w perspektywie etnologicznej* Sławomira Bobowskiego, 2012), ale koncentruje się ona bardziej na ich wizerunku niż na recepcji, nie omawia również toposu indiańskiego w powieściach rozgrywających się w Polsce.

⁷ Opowiadanie zostało zamówione przez harcerski tygodnik *Na Przełaj* i opublikowane w kilku kolejnych numerach wiosną 1958 roku.

Indianinem), aż zostajemy na południu, ale najpierw zapoznajemy się z nieokreśloną wschodnią częścią tej enklawy (*Niespokojne godziny*), później ulicą Twardą, która „idzie pod młotek” (*Nasza ulica*), aż zostaje nam tylko Chmielna (serial *Do przerwy 0:1*), ostatnia, najbardziej na południu znajdująca się przecznicza Marchlewskiego i Żelaznej; dalej są wyłącznie tory kolejowe oraz Ochota. W serialu *Jędryki*, kręconym pod koniec lat 60. częściowo na autentycznym południowym krańcu obszaru, w bezpośredniej okolicy widać modernistyczną architekturę mieszkaniową: od południa, za Alejami Jerozolimskimi, osiedle Kombajn (gdy chłopcy grają na boisku, o które się spierają), ale również, od zachodu, osiedle Srebrna (gdy Paragon wizytuje wesołe miasteczko na placu Zawiszy). Nowa Warszawa już otacza „Dziki Zachód”, a zmiana cywilizacyjna jest nieuchronna.

Przy tej okazji zrozumiałe jest przeniesienie miejsca akcji z ulicy Górczewskiej (u Bahdaja) na Chmielną (w serialu)⁸. Po dekadzie dzielącej powieściowy oryginał od telewizyjnej adaptacji ulica Górczewska nie nosiła już takich śladów zniszczenia⁹. Zrozumiała jest również późniejsza marginalna obecność dzielnicy w utworach dla dzieci i młodzieży, nie inaczej było z „Dzikim Zachodem” w utworach dla dorosłych. Tematem stało się życie w wieżowcach osiedli Srebrna, Złota i Pańska czy idącego od wschodu w północnej części obszaru osiedla Za Żelazną Bramą, a dzieci, jeśli się tam pojawiały, bawiły się bezpiecznie na nowoczesnych podwórkach, choć w perspektywie nie dało się ukryć starego, stojącego jeszcze budownictwa (*Czterdziestolatek* Krzysztofa Teodora Toeplitza i Jerzego Gruzy, 1975–1978), później z kolei mogło być ono już celowo wydobyte jako demaskacja działań pozorowanych i propagandowych (malowanie wielkiego muralu na ścianie jednego z ostańców osiedla Za Żelazną Bramą, co zderzane jest z kłopotami kobiety wychowującej samotnie syna w jednym z odcinków serialu *Białe tango* według scenariusza Marii Nurowskiej i Janusza Andermana, a w reżyserii Janusza Kidawy, 1982). Gdy w połowie lat 80. Krystyna Krupska (1988) kręciła miniserial *Żuraw i czapla* według powieści *Zapałka na zakręcie* Krystyny Siesickiej (1966), to podwórko przy Chłodnej 11 nie

⁸ Elżbieta Kruszyńska (2017, s. 344) przeocza tę zmianę, wymieniając jako ważne różnice dotyczące, po pierwsze, opiekunki Paragona (ciotkę zastępuje matka, bohater przestaje być sierotą) oraz, po drugie, klubu piłkarskiego, któremu kibicują bohaterowie (Legia zamiast Polonii; wymagałoby sprawdzenia, czy w tym przypadku adaptacja nie nadążyła za rzeczywistością, aktualizując i urealnając okoliczności).

⁹ Interesujące uwagi na temat pozostawiania tożsamości bohatera Bahdaja w bliskości z tożsamością dzielnicy, z jej widoczną przeszłością, pojawiają się w monografii *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją* Małgorzaty Chrobak (2019, s. 226–230).

było obciążone żadnymi dodatkowymi sensami, a przestrzeń nie dawała pola do dodatkowych eksploracji. Znalezienie filmowych czy pisarskich tekstów z dziećmi jako bohaterami w okresie późnej PRL jest dla tego obszaru bardzo trudne – nawet obiecujący tytuł powieści *Ciepła, Zimna, Srebrna, Złota* Tomasa Jurasza (1980) okazuje się mylący. Jednocześnie przecież, mimo inwestycji mieszkaniowych, na bliskiej Woli pozostało bardzo dużo śladów przeszłości wojennej (gettowej i powstańczej) oraz przedwojennej, ostańców zabudowy, w dużej mierze zastanawiającej i nieuporządkowanej przestrzeni, którą już mało kto (poza Mironem Białoszewskim) był na serio zainteresowany.

Wcześniej oczywiście tak nie było. Z pewnością da się odnaleźć analogie z wkraczającymi na obszar „Dzikiego Zachodu” pisarzami, takimi jak Marek Hłasko czy Marek Nowakowski. Wielkim piewą dzielnicy był u progu interesującego nas okresu Leopold Tyrmand, „człowiek, który – jak sam o sobie mówił – mógł opisać ulicę Żelazną” (Ziomecki, 1981). Pisarz w *Złym* (Tyrmand, 1955) został współtwórcą zarówno mitu dwudziestolecia dla tej dzielnicy, jak i – przede wszystkim – mitu powojennego rezerwatu przestępczości oraz mitu ostoi prawdziwej Warszawy¹⁰. Z kolei zainteresowanie Białoszewskiego „Dzikim Zachodem” w jego i wspomnieniowej, i współczesnej prozie (marginalnie poezji), zaczyna się akurat wtedy, gdy dzielnica staje się niedokończonym projektem, czym dodatkowo intryguje pisarza.

Białoszewski jest jednak najbliżej „niedorosłego” punktu widzenia jako czuły, nieoczywisty obserwator zaangażowany w rzeczywistość, ze swoją własną grą skojarzeń, językiem i wyobraźnią, którą często pomawiano o „dziecięcość” (Barańczak, 2016, s. 37–126). Znajduje się w tym miejscu mapy Warszawy w sytuacji podwójnie liminalnej: na granicy światów pomiędzy Wolą i Śródmieściem oraz między dawnymi a nowymi laty. I tak jest też poniekąd – ze wszystkimi zastrzeżeniami – z dziećmi. Mimo że one nie mają tak głęboko sięgających wspomnień, to rozpoznają przeszłość obecną w przestrzeni „Dzikiego Zachodu”. Są również ulokowane na obserwacyjnym marginesie. Jest to ogląd niewyczerpujący, ale trudności z tego wynikające zostają zrekompensowane poprzez szczerą, świeżość, spojrzenie z dołu i boku. Oczywiście szczytem takiej kreacji są dziewczynki i chłopcy z dokumentu Halladin, gdzie dziecięca narracja zdaje się dominować nad dorosłym montażem.

Na zakończenie warto może przy tej okazji przywołać inny krótkometrażowy dokument – dziesięciominutowy film *Ballada o dzikim zachodzie* Jana Budkiewicza (1960), będący melancholijnym portretem tytułowego

¹⁰ Więcej na ten temat pisałem wcześniej w tekście *W Nieparyżu, nie gdzie indziej. Stolica dzieciństwa i rodzinne miasto Leopolda Tyrmanda* (Piotrowski, 2015, s. 30–38).

terytorium, „260 hektarów ruin, stajni, zdewastowanych czynszówek”. Nie widzimy wielu ludzi dorosłych (mimo że, jak informuje nas lektor, mieszka tu przeszło 50 tysięcy osób). Chodzą oni raczej pojedynczo, nie tworzą tłoku (najwięksi stanowią samochody i ich właściciele przyjeżdżający do warsztatów je naprawiających), w obiektach „wielkiego przemysłu” – mleczarni i browarze – nie ma za bardzo osób pracujących, na dobrą sprawę nawet zdjęcia z bazaru na Pańskiej „podpatrują” handel w sposób dyskretny. Nostalgiczna stylizacja na prerię, przez którą rzadko ktoś podróżuje, sprawia, że nie zobaczymy tego wszystkiego, co Halladin pokazała w filmie o ulicy Twardej. Tutaj rzecz toczy się bardzo leniwie. Nie oznacza to jednak, że w *Balladzie o dzikim zachodzie* nie ma w ogóle dzieci i młodzieży. „Możemy obejrzeć jedyne w swoim rodzaju ogródki jordanowskie, przedszkola, świetlice” – komentuje Zdzisław Kazimierzczuk, a jako ilustrację widzimy biegające po nieużytkach dzieci. Oczywiście i w tym filmie owa rzeczywistość skontrolowana zostaje słowami: „Wyrok podpisano w tym roku” (cytaty za: Budkiewicz, 1960). Oba filmy wprowadzają problematykę dzieci i młodzieży jako rzeczywistych bohaterów tej przestrzeni i skłaniają do poszukiwań w zrujnowanym mieście świadectw dzieciństwa, nie tylko tych *stricte* wspomnieniowych.

Bibliografia

- b.a. (1959–1965). [Ul. Elektoralna, w tle kościół św. Karola Boromeusza, a po lewej stronie fragment jednego z pawilonu d. koszar – obecnie Muzeum Pożarnictwa] [fotografia]. Pobrane 12 grudnia 2020 z: <https://fotopolska.eu/178402,foto.html?o=u82699>.
- Bahdaj, A. (1957). *Do przerwy 0:1*. Nasza Księgarnia.
- Budkiewicz, J. (reż.). (1960). *Ballada o dzikim zachodzie* [film krótkometrażowy]. PWSTiF. Pobrane 12 stycznia 2020 z: <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?etiuda=32605>.
- Barańczak, S. (2016). *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* (A. Poprawa, wyb., oprac. i posł., wyd. 2). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Benedyktowicz, Z. (2016). Widmo środka świata. Przyczynek do antropologii współczesności. W: *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa* (s. 283–356). Czarne. (wyd. oryg. 1991).
- Bobowski, S. (2012). *Nie tylko przygoda. Polskie powieści indiańskie dla młodzieży w perspektywie etnologicznej*. Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Budrewicz, O. (1958). *Baedeker warszawski*. Czytelnik.

- Chrobak, M. (2019). *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją*. WN UP.
- Dominik, T., Rozbicki, P. (reż.). (2016). *Warszawa 88–89* [film]. Narodowy Instytut Audiowizualny.
- Dunin-Wąsowicz, P. (2017). *Żoliborski przewodnik literacki*. Lampa i Iskra Boża.
- Halladin, D. (reż.). (1965). *Moja ulica* [film krótkometrażowy]. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych.
- Jarosińska, I. (1954–1955a). [Chłopcy przy ul. Marchlewskiego, w głębi Pałac Kultury i Nauki] [fotografia ze zbiorów Ośrodka KARTA, sygn. OK_0500_0007_0001_038]. Pobrane 12 stycznia 2020 z: https://foto.karta.org.pl/nasze-zbiory/kolekcje/ok_0500_jarosinska irena,36824,zdjecie.html.
- Jarosińska, I. (1954–1955b). [Ruiny kamienic przy ulicy Grzybowskiej, w głębi fragment synagogi Nożyków oraz Pałac Kultury i Nauki] [fotografia ze zbiorów Ośrodka KARTA, sygn. OK_0500_0007_0001_021]. Pobrane 12 stycznia 2020 z: https://foto.karta.org.pl/nasze-zbiory/kolekcje/ok_0500_jarosinska irena,36807,zdjecie.html.
- Jankowski, S. (1959). Kres „Dzikiego Zachodu”. Osiedle „Emilia”. *Stolica*, 26, 8.
- Jędryka, S. (reż.). (1969). *Do przerwy 0:1* [serial telewizyjny]. TVP.
- Jurasz, T. (1980). *Ciepła, Zimna, Srebrna, Złota*. Nasza Księgarnia.
- Jurgielewiczowa, I. (2000). *Niespokojne godziny*. Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1964).
- Kossakowski, E. (1957). [9001] [fotografia z Archiwum Eustachego Kossakowskiego]. Pobrane 12 stycznia 2020 z: <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/20/16260>.
- Kowal, L. (1971). Prozatorska twórczość dla dzieci Wiktora Woroszyńskiego z uwzględnieniem adaptacji filmowej powieści *I ty zostaniesz Indianinem*. W: W. Grodzieńska (wyb.), *Studia z historii literatury dzieci i młodzieży* (s. 128–156). Nasza Księgarnia.
- Krupska, K. (scen. i reż.). (1988). *Żuraw i czapla* [serial telewizyjny]. TP2.
- Kruszyńska, E. (2017). *Między zabawą a dydaktyką. Literacka twórczość Adama Bahdaja dla dzieci i młodzieży*. WN UMK.
- Krüger, M. (1959). *Karolcia*. Nasza Księgarnia.
- Nałęcki, K. (reż.). (1962). *I ty zostaniesz Indianinem* [film]. Zespół Filmowy Syrena.
- Niziurski, E. (1976). Lulu Koncewicz, broda i miłość. W: *Trzynasty występek. Opowiadania* (s. 97–134). Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”. (wyd. oryg. 1958).
- Nurowska, M., Anderman, J. (scen.), Kidawa, J. (reż.). (1982). *Białe tango* [serial telewizyjny]. TP1.
- Piotrowski, I. (2015). W Nieparyżu, nie gdzie indziej. *Stolica dzieciństwa i rodzinne miasto Leopolda Tyrmanda*. W: A. Karpowicz, P. Kubkowski, W. K. Pessel, I. Piotrowski (red.), *Ceglane ciało, gorący oddech. Warszawa Leopolda Tyrmanda* (s. 15–40). Lampa i Iskra Boża.

- Państwowe Przedsiębiorstwo Wydawnictw Kartograficznych. (1959). *Plan Warszawy*.
Pobrane 12 grudnia 2020 z: <https://i.ibb.co/ChRm7xz/1959-38.jpg>.
- Siesicka, K. (1966). *Zapałka na zakręcie*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Toeplitz, K. T. (scen.), Gruza, J. (scen. i reż.). (1975–1978). *Czterdziestolatek* [serial telewizyjny]. TVP1, TP1.
- Tyrmand, L. (1955). *Zły*. Czytelnik.
- Varga, K. (2019). *Księga dla starych urwisów*. Czerwone i Czarne.
- Woroszyński, W. (1982). *I ty zostaniesz Indianinem*. Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1960).
- Ziomecki, M. (1981). Gdzie tu Stasia? Rozmowa z Leopoldem Tyrmandem. *Tygodnik Powszechny*, 45, 4–5.

„Warszawa jest przecież tęcza”. Obraz przestrzeni miasta w autdziecięcych tekstach kultury nagrodzonych w konkursie varsavianistycznym Muzeum Warszawy¹

Abstrakt:

Przeprowadzona w artykule analiza prac nadesłanych przez uczniów szkół podstawowych i średnich na konkurs literacki organizowany przez Muzeum Warszawy dowodzi, że dziecięcy autorzy powielają schematyczne, obecne w przewodnikach i internecie ujęcia przestrzeni miasta, omijają zaś to, co w tej przestrzeni jest zorientowane na młodych i najmłodszych mieszkańców i turystów. Wynika to z jednej strony z faktu, że sami warszawiacy nie mają wiedzy o miejscach atrakcyjnych dla dzieci, z drugiej – z chęci dostosowania przez dziecięcych autorów ich prac do hipotetycznych oczekiwań dorosłych jurorów. Ten drugi powód skutkuje również przeładowaniem faktografią, szczegółami historycznymi i topograficznymi. Dziecięcy twórcy nie czerpią inspiracji ze skierowanej do nich współczesnej literatury, z twórczości pisarzy, którzy chcą dorosnąć, ale nie do bycia nauczycielem czytających, lecz do bycia dzieckiem.

Słowa kluczowe:

dzieciństwo, konkurs varsavianistyczny, Muzeum Warszawy, twórczość własna dzieci i młodzieży, Warszawa

* Grzegorz Leszczyński – prof. dr hab., pracuje na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (jako kierownik Zakładu Literatury Popularnej, Dziecięcej i Młodzieżowej w Instytucie Literatury Polskiej oraz dyrektor Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców Polonicum). Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę dla dzieci i młodzieży oraz literaturę drugiej połowy XIX wieku. Kontakt: gmluszcz@uw.edu.pl.

¹ Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas XXIX Sesji Varsavianistycznej *Warszawa w kulturze dla dzieci i młodzieży*, sfinansowanego ze środków Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego

“Warsaw is rainbow-coloured after all”: The Image of the City Space in Auto-Children’s Cultural Texts Awarded in the Museum of Warsaw’s Writing Competition

Abstract:

The analysis of works submitted by elementary and secondary school students to the writing competition organised by the Museum of Warsaw shows that child authors reproduce schematic depictions of the city space, present in guidebooks and on the internet, while avoiding everything that is oriented towards its young and youngest inhabitants and tourists. This results, on the one hand, from the fact that Warsaw inhabitants themselves have no knowledge of places attractive to children and, on the other, from the desire of child authors to adjust their works to the hypothetical expectations of the adult jury. This second reason also results in an overload of facts as well as historical and topographical details. Child authors are not inspired by contemporary literature directed at them, by writers who want to grow up not to be their readers’ teachers, but to be children.

Key words:

childhood, Warsaw writing competition, Museum of Warsaw, literature written by children and young adults, Warsaw

Kim jest dziecko jako wpisany w teksty autor prac autodziecięcych, przesyłanych na konkursy literackie? Kto kryje się za utworami prozatorskimi, poetyckimi, za opowiadaniem, scenkami z życia codziennego, za obrazkami z przeszłości i miniaturami refleksyjnymi? Jak postrzega swoje miasto, swoją „małą ojczyznę”, swoją – jak pisał Jerzy Cieślukowski (1974) – „okolicę dzieciństwa”? W jaki sposób kreuje przestrzeń miasta? Co w niej dostrzega, co pomija? Przede wszystkim: na ile ów autodziecięcy podmiot czynności twórczych (Okopień-Sławińska, 1987) stanowi kreację, poddaną procesowi aduptyzacji², na ile zaś zachowuje autentyzm dziecięcości, wyrażający się w eksponowaniu właściwych dziecku emocji, zainteresowań, fascynacji, poglądów, perspektywy postrzegania obiektów i zjawisk? Poszukiwanie odpowiedzi na te pytania jest realizacją postulatów Macieja Wróblewskiego (2018), wskazującego na konieczność podjęcia kulturoznawczych badań obej-

² Jak piszą Aneta Jarzębińska i Barbara Chojnacka (2018), „adultyzacja to swoiste skłanianie dziecka do przejścia ku dorosłości, szybkiego uzyskania autonomii i samodzielności [...]. Ta swoista transmisja międzypokoleniowa dokonuje się przy współdziałaniu środowiska biologicznego i społecznego, a dotyczy także cech psychofizycznych, pełniących funkcję czynników sprzyjających odwróceniu ról [dziecka i dorosłego]” (s. 167).

mujących stworzone przez autorów dziecięcych „wszelkiego rodzaju teksty pisane (literackie, użytkowe, dokumentalne), wytwory ikoniczne (obrazy, fotografie, filmy) i zapisy audialne o dokumentacyjnym charakterze, których autorem jest dziecko”; jak dowodzi Wróblewski, „powinien interesować badacza ich aspekt źródłowy”, rozumiany „jako zapis doświadczeń dziecka. Tego typu materiał można nazwać autodzięcięcymi tekstami kulturowymi. Rzecz w tym, by uwypuklić w nich nie tyle »literackość«, »historyczność«, »folklorystyczność«, ile właśnie skierować uwagę na samego autora, a więc dziecko” (s. 53).

Przedmiotem prowadzonej w niniejszym szkicu analizy są dziecięce prace literackie nagrodzone w pierwszych czterech edycjach konkursu warszawianistycznego, organizowanego od 2016 roku. Celem corocznych konkursów, wedle organizatora, Muzeum Warszawy (2020), jest „popularyzowanie wiedzy o Warszawie”, „poszerzenie znajomości historii Warszawy”, „pogłębienie zainteresowań warszawianistycznych”, „promowanie i rozwijanie uzdolnień literackich”, „zachęcenie do korzystania z księgozbioru Biblioteki Muzeum Warszawy” (s. [1]). Aby cele te zostały osiągnięte, uczestnicy, a są nimi uczniowie starszych klas szkół podstawowych (obecnie IV–VIII; wcześniej byli to uczniowie gimnazjum) i ponadpodstawowych, muszą, zgodnie ze wskazówkami zawartymi w regulaminie, zdobyć wiedzę na wskazany przez organizatorów, zmieniający się z każdym rokiem temat, obejrzeć wybrane wystawy (szczególnie czasowe lub okolicznościowe) prezentowane w Muzeum Warszawy (do tematyki wystaw nawiązują hasła kolejnych edycji konkursu), znaleźć i wykorzystać stosowne informacje itd. Dydaktyczna i wychowawcza wartość tego rodzaju przedsięwzięć polega na budzeniu znikającego w postawach młodego pokolenia patriotyzmu lokalnego, który ma fundamenty zarówno w sferze uczuć, wyrażających się w odczuwaniu więzi emocjonalnej z przestrzenią, jak i w poczuciu odpowiedzialności za „okolice dzieciństwa”, za zamieszkujących je ludzi, za trwanie dziedzictwa kulturalnego i historycznego, a to bez fundamentu wiedzy, bez poczucia zakorzenienia – nie jest możliwe.

Prace dzieci i młodszych nastolatków mogą jednak być też nieocenionym źródłem wiedzy na temat tego, jak to pokolenie postrzega własną małą ojczyznę – miejsce, w którym się wychowuje, rozwija, zdobywa doświadczenia, jak widzi swoje miasto, co w przestrzeni rodzinnego miasta zacieka, przyciąga uwagę i rozbudza wyobraźnię, a jednocześnie – co w obserwacjach przestrzeni miejskiej pomija, co w horyzoncie rozpoznań, spostrzeżeń i zainteresowań z różnych względów nie istnieje. Przedmiotem rozważań są w niniejszym artykule, jak zostało już wspomniane, prace nagrodzone w czterech edycjach konkursu

varsavianistycznego (2016–2019)³, ale wnioski, które z analizy wypływają, znalazłyby zapewne odzwierciedlenie w utworach dziecięcych przesyłanych na inne tematyczne konkursy literackie, organizowane w całym kraju⁴. Konkurs Muzeum Warszawy odbywa się corocznie, za każdym razem towarzyszy mu inne hasło tematyczne. W 2016 roku brzmiało ono *Warszawa w Twojej legendzie*, w 2017 – *Spacer nad Wisłę*, w 2018 – *Rzecz o rzeczach warszawskich*, wreszcie w 2019 – *Warszawa i Syrena. Syrena i Warszawa*. Precyzowanie zakresów tematycznych ma na celu uniknięcie powtórzeń, schematyzmu i monotonii prac, pozwala na precyzowanie wypowiedzi, inspiruje zainteresowania, zmusza do zdobywania wiedzy i szukania ciekawostek. Niezależnie od zmienności haseł, tematów i obszarów inspiracji, w literackich wypowiedziach dzieci powracają motywy pozwalające zrekonstruować ich wizję przestrzeni miasta.

Najczęściej powtarzającym się motywem jest charakterystyczna dla większości wypowiedzi pora roku – późna wiosna lub lato. Warszawa tonie w kwiatkach, pełno ich w parkach, na trawnikach biegnących wzdłuż ulic i chodników, w kawiarnianych ogródkach. W mieście, co charakterystyczne, nie ma upału – od strony Wisły wieje lekki, przyjazny, chłodzący wiatr. Na ulicach gwaro – ludzie niespiesznym krokiem spacerują, rozmawiają, przesiadują w kawiarenkach lub w przykawiarenkowych ogródkach. Obraz ten malowany jest słońcem, radosny, pogodny i ciepły. Najpewniej są wakacje, może majowa bądź czerwcową sobota czy niedziela – wszyscy mają dużo czasu, nigdzie nie widać, by ktoś się spieszył, kogoś popychał, przeciskał się przez tłum. Gwarowi towarzyszy tzw. biały szum, raczej uspokajający niż męczący – samochody nie wydają żadnych dźwięków, nikt nie trąbi, nikt nie mówi podniesionym głosem, nie słychać płaczu dzieci czy czyichś nawoływań. To sielanka, żywcem przeniesiona ze „wsi spokojnej, wsi wesołej” do równie spokojnego i równie radosnego miasta – współczesnego raj.

Inne pory roku sytuują się niemal poza horyzontem dziecięcego zainteresowania. Prawdą jest, że kolejne edycje konkursu są ogłaszane wiosną, a autorzy mogą prace nadsyłać do września, ale ta okoliczność jedynie częściowo tłumaczy dominację wiosny i lata w warszawskich obrazach, obrazkach

³ Wszystkie przywoływane w artykule teksty znajdują się w archiwum Muzeum Warszawy i zostały udostępnione autorowi do celów badawczych. Prace konkursowe laureatów pierwszych miejsc kolejnych edycji dostępne na stronie organizatora: <https://muzeumwarszawy.pl/konkurs-literacki-muzeum-warszawy/> (pobrane 8 kwietnia 2021). W artykule wszystkie teksty konkursowe są cytowane w zapisie oryginalnym.

⁴ Twórczość literacka dzieci była przedmiotem licznych analiz prowadzonych z perspektywy pedagogicznej, edukacyjnej i literaturoznawczej (np. Gloton, Clero, 1971/1976; Kujawiński, 1990; Kruze-Sikorska, 2006; Popek, 1988; Semenowicz, 1973; Uszyńska-Jamrot, 2007; Zborowski, 1986).

i scenkach rodzajowych. Dziecięca wyobraźnia nie sięga poza czas kanikuły, weekendu czy wakacji w mieście, czas miejskiej „majówki”. Rzecz jednak nie tyle w swobodnych dziecięcych wyborach, ile w kliszach, które młodym autorkom i autorom podsuwa kultura popularna: jesień implikuje nastroje melancholijne, wiosna – witalne; jesień przynosi skojarzenia z przemijaniem, starością i śmiercią, wiosna przeciwnie – z młodością i siłami żywymi. Są to schematy ukształtowane jeszcze przez konwencję sielankową, w której cywilizacja przeciwstawiona była naturze – źródłu radości i poczucia szczęścia. W wypowiedziach autodziecięcych Warszawa ujmowana jest tak, jakby nie była miejscem cywilizacji, lecz królestwem natury, jakby słońce, wiatr i przeciwnająca jej rzeka neutralizowały urbanizm. Z oświeceniowego przeciwstawienia natury i kultury, formułowanego w pismach Davida Hume’a i Jeana-Jacques’a Rousseau, dziecięcy twórcy mimowolnie i nieświadomie czerpią pełnymi garściami, ukazując miejski świat zgodnie ze schematem, w myśl którego szczęśliwy może być tylko człowiek żyjący w świecie natury i poprzestający na małym. Wyobraźnia dzieci poddana jest presji kulturowych klisz, które podpowiadają, że piękna jest słoneczna wiosna, a brzydka – słotna jesień, że lato kojarzy się z wakacjami, a wakacje i Warszawa to przecież „lato w mieście”. Uczestnicy konkursu mogliby powtórzyć za jednym z literatów zgromadzonych w Salonie Warszawskim w *Dziadach. Części III* Adama Mickiewicza (1832): „Sławianie, my lubim sielanki” (s. 137). Sielanka XVIII-wieczna ceni dojrzałe lato i wiosnę, oddala zaś „złe” pory roku: jesień i zimę. Oddziałuje na dziecięcych twórców ten schemat, obecny we współczesnej kulturze popularnej, rodowodem sięgający poetyckich obrazów Arkadii – wyidealizowanej krainy wiecznej wiosny, spokoju i szczęścia, zamieszkiwanej przez ludzi wolnych od trosk i niedostatku.

Z dominacji schematów kultury popularnej wynika nieobecność motywów związanych z innymi porami roku. W miejskim pejzażu arkadyjskiej Warszawy trudno znaleźć obrazy bożonarodzeniowych girland, rozświetlających mroczniejące arterie, chodniki, ulice, place, parki i zamieniających je w wieczny ogród radości i światła. Nie ma charakterystycznej dla miasta wysokiej, wielobarwnej świątecznej choinki, nie ma barwnych iluminacji wzdłuż Traktu Królewskiego, spowijających go łącznie baśniową aurą, nie ma rozstawionych wzdłuż Krakowskiego Przedmieścia i Nowego Świata, a nawet dalej, w okolicach Łazienek, baśniowo roziskrzonych, pokrytych setkami różnokolorowych światełek powozów zaprzężonych przez zachwycające renifery, nie ma wykonanych z kolorowych lampek imitacji starych autobusów, nie ma magicznych bram, przez które można przechodzić niczym przez wrota Sezamu, zabawnych monstrualnością bombek, wielkich paczek przewiązanych kolorowymi świecącymi kokardami... Nie ma wszystkich tych przyciągających

uwagę i dzieci, i dorosłych obiektów rozciągniętych od kolumny Zygmunta do Łazienek, do których tłumnie przychodzą warszawiacy i przyjezdni, poddając się atmosferze świąt i urokowi iluminacji. Nie ma wzmianki o fantazyjnie ozdobionych witrynach sklepowych i frontonach kamienic, o wykonanych z kolorowych lampek aniołach, obłokach, o drzewach, których konary skrzą się elektrycznymi sopłami i migającymi gwiazdkami, o girlandach świetlnych rozciągniętych wzdłuż i w poprzek niezliczonych warszawskich ulic i kamienic. Nie ma przedświątecznej krzątania, atmosfery świąt, radości miasta żyjącego w niezwykle i olśniewający dzieci sposób... Świętego Mikołaja wędrującego po ulicach, sklepach i jarmarkach – też nie ma. Zresztą i samych świątecznych jarmarków zabrakło. A przecież iluminacje świąteczne zamieniają pogrążone w późnojesiennych mrokach miasto w istną baśń, w baśniowy ogród, niemal jak na obrazie *Bajka zimowa* Ferdynanda Ruszczyca (1904), na którym spotykają się przeciwległe światy: czarnej nicości i srebrnej, tajemniczej zimy.

Nie ma również Warszawy jesienią, pokrytych kolorowymi liśćmi ogrodów – Botanicznego, Saskiego, Krasińskich, Wilanowa, Łazienek... Ta lista nieobecności dziwi równie silnie jak poprzednia, związana z zimą. Łazienki są popularnym miejscem rodzinnych spacerów, każdego dnia, szczególnie w weekendy, widać tam tłumy dzieci zbierających kasztany i układających liście w wielobarwne bukiety. Od października w Wilanowie można odwiedzać Królewski Ogród Światła i oglądać multimedialne mappingi na fasadzie pałacu. I o tym milczą autorzy prac konkursowych. Jeśli w ogóle na horyzoncie dziecięcych czy wczesnomłodzieńczych skojarzeń pojawia się jesienne miasto, to ta pora roku jest wspomniana lakonicznie, jakby od niechcienia. Charakterystyczny przykład z nagrodzonej w I edycji konkursu pracy uczennicy I klasy gimnazjum:

Fryderyk [Chopin] węża kwiaty, wsłuchuje się w ciszę, jaka panuje wokoło i rozkoszuje się pięknem Warszawy. W lecie podziwia kaczki pływające po tafli wody. Często kładzie się na trawie, patrzy w gwiazdy i obserwuje księżyc błyszczący w oddali. Jesienią podziwia kolory liści i zbiera kasztany. W zimie urządza bitwy na śnieżki, wspominając swoje lata dzieciństwa (Autorka 1, 2016).

Podobnie w nagrodzonym w II edycji wierszu nieco starszej autorki z drugiej klasy liceum ogólnokształcącego:

Zima w Warszawie

Gdy ciepło cicho śpią ślimaki
czarne ogniki błyszczą w skałach
mgła układając szron w zygzaki

przymrozkiem wciska się do ciała
Gdy światło pełni płynie rzeką
nurkują czarne kormorany
chcąc srebrnym oknem wejść daleko
w świat na ich skrzydłach zapisany
Gdy głos tramwajów kołysanek
po wszystkich mostach się rozbiega
czekając w pólśnie na poranek
faluje miasto na dwóch brzegach (Autorka 2, 2017).

Jeśli w warszawskich obrazach czy scenkach rodzajowych pojawia się zima, to podobnie jak jesień – zniechęcająca, niemiła, deszczowa, taka, która nie sprzyja ani zabawom, ani spacerom, ani wyobraźni, bo nie ma sobie nic z magii, ciszy, bajecznego pejzażu i przedświątecznego czy świątecznego nastroju.

Jesień i zima to pory roku nieobecne w kulturowych kliszach i pocztówkowych pejzażach, wskazujących na obrazy arkadyjskie jako ojczyznę szczęścia. Wiosna, w przeciwieństwie do następujących później dwóch „gnuśnych” pór roku, wydobywa kolory, a – jak dowodzi wiersz przywołany w tytule niniejszego szkicu – „Warszawa jest przecież tęczowa”. Autorka cytowanego utworu to uczennica piątej klasy szkoły podstawowej; wiersz został nagrodzony (II miejsce) w konkursie w 2019 roku. Jest bardzo charakterystyczny, niczym w soczewce zbiegają się w nim bowiem powracające w innych dziecięcych tekstach kojarzące się z wiosną motywy, nastrój radości, spokoju, beztrioski. Miasto jest wielobarwne, budzi skojarzenia z wieczną zabawą i ogrodem rozkoszy:

Warszawa jest zielona jak wiosną Ogród Saski,
Gdzie słońce w fontannie odbija swe blaski.
Warszawa jest fioletowa jak krokusów dywan,
Rosnących w parku, w którym często bywam.
Warszawa jest żółta jak słońce, co nad nią świeci,
A wtedy na skwerku bawią się dzieci.
Warszawa jak jej mieszkańcy jest przecież tęczowa,
I jak paleta malarza kolorowa (Autorka 3, 2019).

Bogactwo kolorów jest charakterystycznym motywem przestrzeni Warszawy. Miasto przypomina tęczę. Zapewne skojarzenie to było nieprzypadkowe. Olśniewające pięknem kolorów przywodzi na myśl wielobarwny łuk rozpięty na niebie, ale obecność motywu tęczy na horyzoncie dziecięcych skojarzeń mogła wynikać nie tylko ze skojarzenia malarskiego, owocującego zgrabną metaforą, lecz także z impulsów związanych z medialnymi i środowiskowymi dyskusjami nad szeregiem wydarzeń sprowokowanych instalacją artystyczną

Julity Wójcik – słynną tęczę, prezentowaną w latach 2011–2012 przed budynkiem Parlamentu Europejskiego, a w 2012 roku ustawioną na warszawskim placu Zbawiciela. Instalacja była wielokrotnie podpalana przez niezidentyfikowanych sprawców, środowiska wrogo nastawione do osób nieheteronormatywnych postrzegały w niej znak „ideologii LGBT”. Dyskusje wokół instalacji, mimo jej zdemontowania w 2015 roku, trwały przez kolejne lata, a „problem tęczy” powracał w dyskursie medialnym m.in. za sprawą upowszechnienia przez internet w 2018 roku pracy Elżbiety Podleśnej, przedstawiającej Matkę Boską Częstochowską z tęczą aureolą. Wizerunek zainspirował serię dzieł i wydarzeń o charakterze artystycznym lub pseudoartystycznym, które ożywiły dyskusję wokół symboliki tęczy⁵. W 2018, a więc w roku, w którym wiersz został nadesłany na konkurs, *Gazeta Wyborcza* donosiła: „Tej tęczy nie da się podpalić. Powróciła jako obraz wyświetlony na wodnej mgielce. To i tak wystarczyło, by w polskiej polityce znów się zagotowało. W piątek tęcza wróciła na pl. Zbawiciela. Jest nie do podpalenia: w formie projekcji na wodnej mgielce” (Karpieszuk, Wojtczuk, 2018).

Nie dziwi zatem, że dziecko osnuło wiersz wokół motywu tematycznego, o którym było wówczas głośno, i to od dłuższego czasu. Zapewne nie rozumiało istoty zaciekłych sporów ideologicznych i – jeśli je poznało – nagłaśnianych medialnie słów Roberta Winnickiego z Ruchu Narodowego: „Spłonął symbol zarazy. Ten symbol to wielkie zagrożenia dla Polski, to symbol rewolucji lewackiej” (wkk, 2013). „Symbol zarazy”, „rewolucja lewacka” – to nie są wyrażenia zrozumiałe dla jedenastolatki. Nie ulega jednak wątpliwości, że sama tęcza jako obraz, temat czy motyw przewijający się w dyskursie medialnym i domowych rozmowach, w konsekwencji nawet rówieśniczych wymianach zdań, mogła oddziaływać na wyobraźnię dziecięcej autorki.

Podsumowując tę część rozpoznań, należy stwierdzić, że dziecięcy twórcy powielają stereotypy narzucone przez kulturę dorosłych. Niekiedy trudno oprzeć się wrażeniu, że to właśnie dorosły jako wzorzec swoistej „poprawności” prac jest może nie cenzorem, ale punktem odniesienia młodych twórców. To dorosły narzuca schematy i tworzy klisze, ocenia nadesłane utwory; to dorosły decyduje o tym, czyja praca znajdzie się w śmietniku zapomnienia, a czyja zostanie opromieniona laurem zwycięstwa. Sytuacja pisania przez dziecko pracy na konkurs, w którym role jurorów pełnią dorośli, jest pod wieloma względami podobna do sytuacji pisania szkolnego wypracowania na ocenę – dorosły wyznacza temat, ramy czasowe, w których utwór ma zostać oddany do

⁵ Podsumowaniem tych dyskusji jest artykuł *Dlaczego właściwie tęcza sprofanowała Matkę Boską?* autorstwa Katarzyny Kasi (2019).

oceny, nagrody, jest zarówno punktem odniesienia procesu twórczego (jako hipotetyczny odbiorca tekstu), jak i punktem dojścia końcowej ewaluacji (jako sędzia, od wyroku którego nie można się odwołać). Pisana na konkurs praca jest zorientowana nie na ekspresję dziecięcych przeżyć, lecz na spełnienie domniemanych oczekiwań hipotetycznego dorosłego jurora, którego nie tyle rzeczywista postać, ile kulturowy konstrukt jest katalizatorem działań twórczych dziecka. Konstrukt ten utkany jest z różnorodnych elementów: doświadczeń szkolnych, wyobrażeń na temat postaci dorosłego pisarza i przebiegu procesu twórczego, powziętych na podstawie warunków konkursu domniemań na temat oczekiwań jurorów. Autorzy zatem świadomie lub mimowolnie odsuwają na plan dalszy własne dziecięce spostrzeżenia i przeżycia, własny dziecięcy świat, przyjmują zaś optykę „pożądanego” przez jurorów kształtu tekstu.

To dlatego wśród prac wyróżnionych w konkursie nie pojawiają się motywy i obrazy związane z miejscami i emocjami typowo dziecięcymi. Ani razu nie zostało wspomniane wesołe miasteczko, choć lunaparki goszczą corocznie w sezonie wiosenno-letnim w wielu miejscach Warszawy (w samym tylko 2019 roku było ich sześć: na Bemowie, na Stegnach, na Targówku, Saskiej Kępie, a nawet w samym centrum miasta: na placu Powstańców Warszawy). Nie ma cyrku, będącego właściwie reliktem przeszłości, ale zawsze przecież epatującego egzotyką przedstawień. Cyrk Zalewski corocznie daje przedstawienia w stolicy, poprzedzone kampanią plakatową. Nie ma wielu miejsc, które – jak można sądzić – są lub powinny być bliskie dzieciom: ogrodów jordanowskich, placów zabaw i boisk. Zrozumiałe jest, że brakuje opisu zabaw chodnikowych (zniknęły one z panoramy polskich miast przed kilkunastu laty), ale niewymienienie takich miejsc, jakie mogłyby fascynować dzieci, wskazuje albo na swoistą, silną i powszechną wśród małych twórców autocenzurę, nakazującą własną dziecięcość traktować jako coś wstydliwego, niegodnego upublicznienia, swego rodzaju infantylną wylinkę, którą „dorosłejący” czy raczej pozujący na „dorosłejącego”, ale czujący się „niedorośłym” pisarz – odrzuca. Byłoby więc to zjawisko przypominające lęk przed Gombrowiczowskim „upupieniem”, wtrąceniem w niedojrzałość, w dziecinność, z której wydobyć się można jedynie przywdziewając, jak powiedziałby Karol Irzykowski (1903), „szatę, w której mogą już pokazać się światu, – w tzw. płaszczyk” (s. 191), chroniący przed ujawnieniem tego, co starannie, pieczołowicie skrywane w „podziemiach duszy”.

Stąd właśnie wynikają wybory miejsc, które dziecięcy autorzy uznają za ikoniczne dla Warszawy. Oto np. dzieci wskazują na charakterystyczny dla Warszawy Nowy Świat – ulicę, na której nie ma dla nich niemal żadnych atrakcji, są za to atrakcje dla dorosłych: sklepy z kosztownymi upominkami, najdroższe w Warszawie restauracje i kawiarnie. Dalej wymieniane są Stare

Miasto i plac Zamkowy. Znowu – miejsca niedziecięce. Z budynków – Pałac Kultury i Nauki, Pawiak i Belweder. Same miejsca, które – może poza Pałacem Kultury z jego wysokościową panoramą miasta – nie kojarzą się z atrakcjami dla dzieci i nastolatków. Najpewniej to panujący w ostatnich latach nastrój niechęci do kleru spowodował całkowity brak budynków sakralnych, za to są... muzea. Wizyta w muzeach nie jest oczywista, dlatego wymaga uzasadnienia – a to złą pogodą, a to ciekawą wystawą, a to znowu propozycją ze strony dorosłych. Kilka przykładów, kolejno z prac dwóch uczennic IV klasy szkoły podstawowej i uczennicy klasy V:

Pewnej ciepłej soboty, razem z rodziną postanowiłam odwiedzić Muzeum Warszawy. Można zapytać: dlaczego akurat muzeum? Podczas, gdy moi koledzy i koleżanki zjadały popcorn w kinie, ja uczyłam się czegoś nowego. Właśnie z tego powodu moje wyniki z historii były wręcz świetne. Cała moja klasa była tym bardzo zdziwiona, ale dla mnie to nie miało znaczenia. W przeciwieństwie do niektórych dzieci nie zależało mi aby się pochwalić. Przeciwnie. Wolałam zachowywać takie informacje dla siebie. I zazwyczaj dobrze na tym wychodziłam (Autorka 4, 2018).

Wiktor – uczeń czwartej klasy jednej z warszawskich szkół na Żoliborzu, nie miał tego dnia żadnego pomysłu na ciekawe spędzenie popołudnia. Chmury zasnuwały niebo i padał deszcz, więc nie mógł pobiec na boisko, by pograć w piłkę z kolegami. Uparcie poszukiwał kolejnej gry w swoim nowym smartfonie. Wtem mamusia zawołała: „Słuchajcie, mam pomysł! Pojedziemy do Muzeum Warszawy”. Tatuś uznał propozycję za nader ciekawą i wzięwszy z komody kluczyki, zbiegł do samochodu. Wiktor napominany przez mamusię, wciąż ociągając się, dołączył do rodziców. Nie mógł się domyślać, że czeka go jedna z najciekawszych podróży w jego życiu (Autorka 5, 2018).

Lubię stare rzeczy, dlatego zainteresowała mnie wystawa główna w Muzeum Warszawy o nazwie „Rzeczy warszawskie”. Można tam obejrzeć kilka tysięcy eksponatów. Są wśród nich oryginalne dzieła sztuki i rzeczy codzienne, z których każda posiada swoją historię. Bardzo chciałam zobaczyć z bliska wszystkie te rzeczy i posłuchać opowieści o nich. Można się zastanawiać, co takiego ciekawego jest w tych starych rzeczach? Dla niektórych zwiedzanie muzeum może wydawać się nudne, ale nic bardziej mylnego! Dla mnie wyprawa do muzeum była bardzo ekscytująca (Autorka 6, 2018).

Niekiedy wśród wyróżnionych prac znaleźć można takie, w których nadmiar informacji, będących parafrazą tekstów zamieszczonych w przewodnikach i na stronach internetowych, zastępuje dziecięcą swobodną wyobraźnię,

kreującą rzeczywistość właśnie na dziecięcą miarę. Widać w tym kreację na lubianego przez wychowawców, rodziców i nauczycieli wzorowego ucznia, dla którego wiedza, a nie twórczość, chęć do nauki, a nie wyobraźnia stanowią o wartości utworu – analogicznie do wypracowań szkolnych. Widoczne są tu wpływy dorosłych perswadujących dzieciom, że podstawową wartością lektury jest sfera poznawcza, zgodnie z bałamutnym sloganem: „Czytaj, a będziesz dużo wiedział”, całkowicie zdezaktualizowanym w czasach powszechnego dostępu do tzw. nowych mediów, ale wciąż powtarzanym przez dorosłych, tłumaczących dzieciom, dlaczego warto sięgać po książki. Przykład z pracy uczennicy IV klasy szkoły podstawowej:

Wchodząc do środka przekonałam się, że wewnątrz Łazienek nasycone jest dekoracjami malarskimi i rzeźbiarskimi. Stanisław August wyjaśnił, że za sprawą dwóch architektów: Dominika Merliniego pochodzącego z Włoch i Jana Chrystiana Kamsetzera urodzonego w Dreźnie, zmienił barokowy pawilon Łaźni w Pałac na Wyspie w stylu klasycystycznym. W dekoracji malarskiej centralnego salonu Pałacu na Wyspie odwołano się do historii biblijnego króla Salomona. Malowidła Marcello Bacciarellego przedstawiały Sen Salomona, Sąd Salomona, Naradę Salomona z królem Hiramem nad budową świątyni, Odwiedziny Królowej Saby, Poświęcenie świątyni Jerozolimskiej i Salomona czyniącego ofiarę bożyszczom na żądanie swoich oblubienic. Król zgromadził imponujący zbiór malarstwa, rzeźby, grafiki, europejskich i polskich artystów. Do najcenniejszych dzieł sztuki zaliczyć należy obrazy autorstwa Rembrandta van Rijn: *Dziewczyna w ramie obrazu* i *Uczony przy pulpicie* (Autorka 7, 2018).

Podobnie z pomnikami – owszem, pojawia się pomnik Małego Powstańca, ale brakuje typowo „dziecięcych” ciekawostek: usytuowanego na Gocławiu pomnika Kota Niezależnego Cyryla, rzeźby Złotej Kaczki przy Zamku Ostrogskich, pomnika psa na Polu Mokotowskim, pomnika Praskiej Kapeli Podwórkowej na Pradze (ciekawe postaci muzyków, świetnie zwizualizowane instrumenty: skrzypce, gitara, mandolina, akordeon, bęben). Może my, dorośli, nie potrafimy znaleźć w mieście miejsc, które byłyby ciekawe dla dzieci? Może sami pokazujemy im jedynie to, co tuzinkowe i banalne, co naszym zdaniem ikoniczne? Zaledwie jedno dziecko dostrzegło warszawskie atrakcje dziecięce: park linowy i Multimedialny Park Fontann, ale co z tego, skoro odnotowało ich istnienie jedynie lakoniczną wzmianką. Warszawski ogród zoologiczny, miejsce pielgrzymek rodzin i wycieczek szkolnych, też nie inspiruje. Zoo pojawiło się w jednej z prac, ale zaledwie wspomniane, bez choćby napomknięcia o jednej z największych atrakcji dla dzieci: pokazach karmienia zwierząt – pingwinów, fok, gibbonów, nosorożców, hipopotamów, ryb... Nie ma

też Muzeum dla Dzieci im. Janusza Korczaka, które działa od 2003 roku w ramach Państwowego Muzeum Etnograficznego. Nie ma Warszawskiego Domu Zagadek, mieszczącego się w sąsiedztwie Multimedialnego Parku Fontann. Nie ma Manufaktury Cukierków, gdzie dzieci mogą zobaczyć, jak powstają cukierki i lizaki w 80 smakach i 150 wzorach (niektóre z tych wzorów nawiązują do postaci z popularnych dziecięcych filmów). W niewymienionym w pracach Parku Trampolin Stacja Grawitacja – same atrakcje: dwunastometrowy najazd dla snowboardzistów, baseny wypełnione gąbkami i piłkami, dziesiątki trampolin i batuty przeznaczone do wykonywania skoków z akrobacjami. Pominęto zarówno miejsca znane, np. Centrum Nauki Kopernik (zaledwie parę lakonicznych wzmianek), jak i mniej popularne, a zaciekawiające (Centrum Pieniądza, gdzie można zobaczyć milion złotych w banknotach, zwiedzić skarbiec i trzymać w rękach sztabkę czystego złota; Muzeum Kolejnictwa, Muzeum Farmacji, Muzeum Techniki, Muzeum Pożarnictwa). Niedawno do tych atrakcji warszawskich dołączył Flyspot – najnowocześniejszy w Europie tunel aerodynamiczny, w którym dziecko może poczuć się Batmanem, Spider-Manem czy Piotrusiem Panem i zaznać przyjemności swobodnego unoszenia się w powietrzu. Żadne z tych miejsc nie zagościło na horyzoncie dziecięcych skojarzeń z Warszawą. Lista nieobecności „rzeczy dziecięcych”, muzeów, pomników, obiektów zapewniających atrakcje i emocje, jest zastanawiająca. Zdaje się potwierdzać sformułowaną wyżej tezę, zgodnie z którą dziecięcy autorzy prac literackich dokonują autokreacji, starają się „dojrzeć”, sprostac „dorosłym” wymogom, które ich zdaniem obowiązują pisarza. Stąd duża dawka wiedzy książkowej, koncentracja uwagi na tym, co stworzony przez dorosłych świat uważa za godne wspomnienia, ważne i twórcze. Autorzy dosłownie „wyzbyli się tego, co dziecięce”, jakby parafrazując biblijne słowa apostoła Pawła (*Biblia Tysiąclecia*, 1 Kor 13, 11).

Powyższe refleksje prowadzą do dwóch wniosków. Pierwszy z nich dotyczy samej przestrzeni miasta, w której to, co zorientowane na młodych i najmłodszych jego mieszkańców i gości, przynależy do przestrzeni nieoczywistej, skrytej, a nie jawnej; do przestrzeni, którą trzeba rozpoznać, kierując się nieoczywistymi drogowskazami. Brakuje profesjonalnych przewodników i map, prezentujących przestrzenie miast z perspektywy zainteresowań i potrzeb emocjonalnych dzieci, brakuje stron internetowych, które mogłyby podpowiadać, w jaki sposób i czym miasta uwodzą małych mieszkańców i przybyszów. Ta nieoczywista, skrywana przestrzeń, nieobecna ani w dyskursie publicznym, ani w dydaktyce szkolnej, jest niedostępna dzieciom, bo nieznaną im. Skazani na dorosłych pośredników dziecięcy autorzy wędrują więc „dorosłymi ścieżkami”, mijając to, co mogłoby je zachwyć. Od przeżycia zachwyty do wyrobienia

trwałych związków z „małą ojczyzną”, krajem lat dzieciennych, towarzyszącym zawieszona w beczasie dorosłości, jest krok bardzo mały.

Wniosek drugi stanowi znacznie trudniejsze zadanie niż jedynie zmianę orientacji w procesie prezentowania przestrzeni miejskich dziecięcym mieszkańcom miast i rówieśnym im turystom. Inspirujące dziecięcą twórczość literacką konkursy są tym bardziej wartościowe, im skuteczniej potrafią wyzwolić w dzieciach autentyczną potrzebę aktywności pisarskiej, wyrastającej z ich doznań, przeżyć, spostrzeżeń i zainteresowań. Nawet bardzo atrakcyjne tematy, a takimi były np. *Warszawa w Twojej legendzie* (2016) czy *Rzecz o rzeczach warszawskich* (2018), mogą zostać zneutralizowane przez adultyzujące dążenie dziecięcych autorek i autorów do sprostanienia wymogom twórczości „dorosłej”, „dojrzałej” i „mądrej”. W jaki sposób skłonić dzieci i nastolatki, by pisały tak, jak czują, pisały „sobą”, swoimi wyobrażeniami, marzeniami, pragnieniami, swoim językiem, swoimi emocjami; by przedstawiały miasto i jego przestrzeń tak, jak je widzą, a nie tak, by „wejść w buty” dorosłych? To jest praca rozłożona na wiele, wiele lat. Potrzebne byłyby warsztaty, zajęcia przygotowujące, rodzaj XIX-wiecznej „szkoły pisarzy”. Potrzebna byłaby przede wszystkim zmiana postaw społecznych, odejście od modelu wychowania opartego na opresji, prowadzącej do neutralizacji w młodym pokoleniu jego dziecięcych cech, na rzecz nowego sposobu kształtowania człowieka od najmłodszych lat, kształtowania prowadzącego do pogłębienia, a nie neutralizowania właściwych dzieciństwu przeżyć psychicznych i dopiero na tym fundamencie budowania dojrzałości emocjonalnej i intelektualnej. Sprzyja temu nowoczesna twórczość literacka zorientowana na dziecięcych odbiorców: książki polskie (m.in. Pawła Beręsewicz, Grzegorza Kasdepke, Joanny Olech, Anny Onichimowskiej, Małgorzaty Strzałkowskiej) i zagraniczne (np. Johna Boyne’a, Johna Greena, Davida Walliamsa), sprzyjało temu pisarstwo Anny Kamieńskiej, Janusza Korczaka, Joanny Kulmowej, Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, Astrid Lindgren, Tove Jansson, utwory Jeana-Jacques’a Sempégo i Renégo Gosciniego. Jest zgubnym skutkiem oddziaływań szkoły, że dziecięcy autorzy łatwiej utożsamiają się z piszącym o Janku Muzykancie Sienkiewiczem, zasmuconym losem Anielki Prusem czy pochyloną nad dzieckiem Orzeszkową niż z pisarzem współczesnym. Dziecięcy twórcy nie czerpią inspiracji ze skierowanej do nich współczesnej literatury, z twórczości pisarzy, którzy chcą dorosnąć, ale nie do bycia nauczycielem czytających, lecz do bycia dzieckiem, jakby powtarzając za Korczakiem (1925): „[...] musimy się wspinać do ich uczuć. Wspinać, wyciągać, na palcach stawać, sięgać. Żeby nie urazić” (s. [5]).

Czy dziecięcy twórcy mogliby pójść jeszcze dalej i odrzucić wszelkie naśladownictwo? Zapewne tak, historia literatury dziecięcej i książki od dawna

zna tego rodzaju przypadki – w wydanych przed czterdziestu laty dwóch antologiach: dziecięcych wierszy *Leci jabłko w chmury* (Wawilow, Usenko, 1982) i nastoletnich wypowiedzi o charakterze dzienników intymnych *Kartki z mojego pamiętnika* (Tylicka, 1979) mieliśmy do czynienia z utworami zasadniczo wolnymi od naśladownictw. Antologia pierwsza zbierała teksty dzieci tak małych, że niepotrafiących jeszcze samodzielnie pisać i czytać – były to raczej zanotowane przez dorosłych fragmenty spontanicznych dziecięcych wypowiedzi, wzbudzające ich zainteresowanie tym właśnie, że oddawały sposób dziecięcego myślenia, swobodę traktowania języka jako tworzywa literatury, zaciekawiały odkrywczością metafor i niezwykle trudną do osiągnięcia w wieku dojrzałym spontaniczną erupcją poetyckiej wyobraźni. Antologia druga zbierała wyimki z dzienników intymnych nastolatków – wyimki te tym były ciekawsze, im więcej w nich było autentyzmu, szczerości i inwencji autorskiej, wykraczającej poza literackie schematy⁶. Konkurs ogłoszony przez instytucję edukacyjną i oceniany przez jury, w skład którego wchodzi dorośli, z natury rzeczy narzuca autorkom i autorom kostium wiedzy, wtrącając twórców w schematy aduptyzujące i kompromitujące w ich oczach dziecięcy i młodzieńczy autentyzm.

Odpowiadając więc na pytanie początkowe: „Kim jest dziecko jako wpisany w teksty autor prac autodziecięcych, przesyłanych na konkursy literackie?” – trzeba powiedzieć, że dziecko-twórca jest współczesną realizacją dwóch wielkich toposów kultury europejskiej: *puer-senex*, „chłopca-starca”, i *docta puella*, „uczonej dziewczynki”.

Bibliografia

- Autorka 1. (2016). *Tajemnica Pomnika* [praca nagrodzona w I edycji konkursu warszawianistycznego]. Archiwum Muzeum Warszawy.
- Autorka 2. (2017). *Zima w Warszawie* [praca nagrodzona w II edycji konkursu warszawianistycznego]. Archiwum Muzeum Warszawy.
- Autorka 3. (2019). *Kolory Warszawy* [praca nagrodzona w IV edycji konkursu warszawianistycznego]. Archiwum Muzeum Warszawy.
- Autorka 4. (2018). *Tajemniczy imbryk* [praca nagrodzona w III edycji konkursu warszawianistycznego]. Archiwum Muzeum Warszawy.

⁶ O problemie szczerości i autokreacji w memuarystyce pisał m.in. Paweł Rodak (2011) w książce *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński).

- Autorka 5. (2018). *Historia pewnego lustra* [praca nagrodzona w III edycji konkursu warsavianistycznego]. Archiwum Muzeum Warszawy.
- Autorka 6. (2018). *Rzeczy warszawskie* [praca nagrodzona w III edycji konkursu warsavianistycznego]. Archiwum Muzeum Warszawy.
- Autorka 7. (2018). *Królewski podarunek* [praca nagrodzona w III edycji konkursu warsavianistycznego]. Archiwum Muzeum Warszawy.
- Cieślakowski, J. (1974). Okolice dzieciństwa. W: *Literatura i podkultura dziecięca* (s. 158–182). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gloton, R., Clero, C. (1976). *Twórcza aktywność dziecka* (I. Wojnar, tłum. i wstęp). WSiP. (wyd. oryg. 1971).
- Irzykowski, K. (1903). *Pałuba. Sny Marii Dunin*. Księgarnia Polska B. Połonieckiego, E. Wende i Spółka.
- Jarzębińska, A., Chojnacka, A. (2018). „Karmienie się dzieckiem na żądanie” – doświadczenie parentyfikacji w relacjach uczestników internetowych forów dyskusyjnych. *Dziecko Krzywdzone. Teoria, Badania, Praktyka*, 17(2), 165–185.
- Karpieszuk, W., Wojtczuk, M. (2018, 6 czerwca). Tęcza wróciła na pl. Zbawiciela z przesłaniem: chcemy równości małżeńskiej. *Gazeta Wyborcza*. Pobrane 22 września 2020 z: <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23503843,teczna-wraca-na-pl-zbawiciela-z-przeslaniem-chcemy-rownosci.html>.
- Kasia, K. (2019, 8 maja). Dlaczego właściwie tęcza profanowała Matkę Boską?. *Newsweek*. Pobrane 22 września 2020 z: <https://www.newsweek.pl/opinie/dlaczego-wlasciwie-tecza-sprofanowala-matke-boska/1776yt8>.
- Korczak, J. (1925). *Kiedy znów będę mały*. Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Artystyczne w Warszawie.
- Kruze-Sikorska, H. (2006). *Edukacja przez sztukę. O edukacyjnych wartościach artystycznej twórczości dziecka*. WN UAM.
- Kujawiński, J. (red.). (1990). *Rozwijanie aktywności twórczej uczniów klas początkowych. Zarys metodyki*. WSiP.
- Mickiewicz, A. (1832). *Dziady. Część III*. W: *Poezye Adama Mickiewicza. Tom czwarty* (s. 14–209). A. Pinard.
- Muzeum Warszawy. (2020). *Muzeum Warszawy zaprasza uczniów szkół podstawowych i ponadpodstawowych do wzięcia udziału w konkursie literackim pt. Opowieść Ci o Warszawie. Regulamin konkursu literackiego*. Pobrane 15 września 2020 z: <https://muzeumwarszawy.pl/wp-content/uploads/2020/02/Regulamin-konkursu-literacki-pt.-Opowieść-Ci-o-Warszawie.pdf>.
- Okopień-Sławińska, A. (1987). Relacje osobowe w literackiej komunikacji. W: H. Markiewicz (red.), *Problemy teorii literatury. Seria II. Prace z lat 1965–1974* (s. 58–74). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Popek, S. (red.). (1988). *Aktywność twórcza dzieci i młodzieży*. WSiP.

- Rodak, P. (2011). *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*. Wydawnictwa UW.
- Semenowicz, H. (1973). *Poetycka twórczość dziecka*. Nasza Księgarnia.
- Tylicka, B. (wyb. i oprac.). (1979). *Kartki z mojego pamiętnika*. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- Wawilów, D., Usenko, O. (oprac.). (1982). *Leci jabłko w chmury. Wiersze dzieci dla dzieci i dorosłych*. Nasza Księgarnia.
- wkk. (2013, 11 listopada). Lider narodowców o tęczy: spłonął symbol zarazy. *Gazeta Wyborcza*. Pobrane 22 września 2020 z: https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,14933380,Lider_narodowcow_o_teczy__splonal_symbol_zarazy.html.
- Wróblewski, M. (2018). Kulturowe badania dzieciństwa. Zarys problemu. *Literatura Ludowa*, 62(4–5), 52–60. <https://doi.org/10.12775/LL.4-5.2018.006>.
- Uszyńska-Jamrot, J. (2007). *Od twórczości potencjalnej do autokreacji w szkole*. Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana.
- Zborowski, J. (1986). *Rozwijanie aktywności twórczej dzieci*. WSiP.

Varia

Ocalająca moc literatury i sztuki – analiza powieści *Jak ziarnka piasku* Joanny Jagiełło w świetle biblioterapii i arteterapii

Abstrakt:

Artykuł jest próbą biblioterapeutycznego odczytania utworu *Jak ziarnka piasku* Joanny Jagiełło (2018) w oparciu o założenia teoretyczne zaprezentowane przez Irenę Borecką oraz Danutę Gostyńską. Autorka wykorzystuje także pojęcie Pokolenia Nikt ukute przez Grzegorza Leszczyńskiego w odniesieniu do pokolenia schyłku XX wieku. Dowodzi, że lektura omawianej książki może okazać się pomocą dla nastolatka, który doświadczył śmierci bliskiej osoby – powieść pozwala czytelnikowi utożsamić się z narratorką (i jednocześnie protagonistką) historii i oferuje drogi wyjścia z trudnej sytuacji. Autorka zwraca także uwagę na terapeutyczną moc sztuki – opierając analizę na założeniach Eweliny J. Koniecznej o arteterapię – oraz wskazuje na potrzebę osvajania i przełamywania tabu śmierci poprzez literaturę młodzieżową.

Słowa kluczowe:

arteterapia, biblioterapia, *Jak ziarnka piasku*, Joanna Jagiełło, polska literatura młodzieżowa, Pokolenie Nikt, śmierć, tabu

A Rescuing Power of Literature and Art – Analysis of the Novel *Jak ziarnka piasku* by Joanna Jagiełło in the Light of Bibliotherapy and Art Therapy

Abstract:

This article is devoted to the bibliotherapeutic analysis of the novel *Jak ziarnka piasku* [Like Grains of Sand] by Joanna Jagiełło (2018). The reflections made in the article are accompanied by theoretical assumptions of Irena Borecka and Danuta Gostyńska, and an actualisation of the term ‘Nobody Generation,’ proposed

* Natalia Morawska – lic., przygotowuje pracę magisterską na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego dotyczącą motywu ożywionej lalki w literaturze dziecięcej i młodzieżowej na podstawie wybranych dzieł dla najmłodszych i nastoletnich czytelników. Studiuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Kontakt: n.morawska@student.uw.edu.pl.

by Grzegorz Leszczyński in reference to the generation of the end of the 20th century. The author of the paper demonstrates that reading the book might be helpful for a teenager who experienced the death of a loved one – it allows the reader to empathise with the story’s narrator (who is also its protagonist) and offers ways to deal with tough situations. The author also points out that the book deals with the therapeutic role of art – she carries out the analysis based on Ewelina J. Konieczna’s assumptions about art therapy – and shows how important it is to get used to death and to break the death taboo through young adult literature.

Key words:

art therapy, bibliotherapy, *Jak ziarnka piasku*, Joanna Jagiełło, Polish young adult literature, Nobody Generation, death, taboo

Wprowadzenie. Pokolenie Nikt – zagubieni w labiryncie cierpienia

Polska proza młodzieżowa schyłku XX wieku przyniosła ze sobą problemy wcześniej nieporuszane, występujące jedynie marginalnie w naturalistycznych i realistycznych powieściach dla dorosłych. By bliżej przyrzeć się temu zjawisku, sięgnę do rozważań Grzegorza Leszczyńskiego (2010), który w książce *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji* kreśli dogłębny obraz Pokolenia Nikt – wyłaniający się z literatury portret generacji końca XX wieku. Parafrazuje przy tym tytuł słynnej *Panny Nikt* Tomka Tryzny (1994): „Jest to – jak dowodzi lektura [wspomnianej powieści] – pokolenie pozbawione zakorzenienia i poczucia tożsamości, psychicznie i duchowo bezdomne, pokolenie szukające tzw. mocnych wrażeń, których dostarczają alkohol, narkotyki i wolny od miłości seks” (Leszczyński, 2010, s. 17).

W kontrze do przywołanego wyżej utworu, jako opozycyjny model powieści inicjacyjnej przełomu XX i XXI wieku, badacz umieszcza (wydawaną od lat 70. ubiegłego stulecia, wciąż kontynuowaną) *Jeżycjadę* Małgorzaty Musierowicz. Wskazuje, że utwory obecne po „stronie Musierowicz” nie wystrzegają się powszechnie rozumianego dydaktyzmu, pouczeń, które błędzący, młody człowiek otrzymuje od rodziców oraz nauczycieli, i to właśnie dzięki nim zawsze znajduje wyjście z kryzysowej sytuacji (Leszczyński, 2010, s. 64). Dzieła ze „strony Tryzny” natomiast odcinają się od wszelkich nauk, pokazując, że:

Drogi, które wydawały się jasnymi traktatami, prowadzącymi w pożądanym kierunku, okazują się ślepyimi zaułkami. Poznane wcześniej przejścia zostały zamurowane. Wyuczone, zapamiętane i zinterioryzowane wzory zachowań nieoczekiwanie zawiodą w sytuacjach granicznych. Reakcją młodego bohatera

jest paniczny lęk przed życiem, w którym wszystkie wartości stały się względne, a prawdy – beзуżyteczne (s. 64).

Zarówno w lekturach lokujących się po „stronie Musierowicz”, jak i w dawnym, XIX-wiecznym, klasycznym modelu powieści dla młodzieży, bohater bez większych problemów, zwycięsko pokonywał przeszkody, jakie stawiało przed nim życie (s. 26–27) – opierał się przy tym na autorytetach, takich jak: dom, rodzina, szkoła, Bóg, wiara. Reprezentant Pokolenia Nikt pozostaje ze swoimi problemami osamotniony, nie szuka oparcia w tradycyjnej hierarchii wartości, jak również nie ma jasnych punktów odniesienia: „Rodzina nie daje młodeму człowiekowi elementarnego poczucia bezpieczeństwa”, dom nie zawsze jest bezpieczną oazą – dla niektórych przemienia się on w źródło bólu, samotności, przemocy (s. 28). Nawet przyjaźń czy miłość bywają przyczyną cierpienia, co prowadzi dodatkowo do podkreślenia niemożności nawiązania trwałych relacji międzyludzkich, które dawałyby oparcie i wyzwalałyby z samotności.

Warto podkreślić, że ukuty przez badacza termin „Pokolenie Nikt” nie odnosił się do żadnej rzeczywistości społecznej – został użyty jedynie jako literacka kategoria w odniesieniu do dzieła Tryzny oraz innych powieści o podobnej tematyce. Choć Leszczyński odwołuje się do lektury pokoleniowej, liczącej już prawie trzydzieści lat od momentu wydania, sądzę, że omawiane pojęcie oraz przywołane przez autora refleksje nie tracą na aktualności, a wskazany termin można zastosować przy opisie zjawisk obecnych i w drugiej dekadzie XXI wieku w literaturze dla współczesnych nastolatków – kolejną generację nadal reprezentują ludzie zagubieni, poszukujący własnej tożsamości, często niemający żadnych punktów oparcia w postaci nauczycieli, rodziny, bliskich. Przy tym wszystkim można rzec, że literacki obraz Pokolenia Nikt uległ pogłębieniu¹ – nieobce staje się mówienie o problemach określanych wcześniej mianem

¹ Wszechobecna dla nastoletnich czytelników stała się również komunikacja internetowa, głównie poprzez media społecznościowe. Pojawiły się też nowe tematy wychodzące ze sfery tabu, jak niezwykle aktualny problem chorób psychicznych, depresji u młodzieży, kwestia homofobii i transfobii, prześladowania i szykanowania ze strony rówieśników, mowy nienawiści – np. w reportażu Aleksandry Szyłło (2015) czy spektaklu *h.* w reżyserii Daniela Stachuły (2019) – a także zjawisko cyberprzemocy wśród nastolatków (co ukazuje m.in. najnowsza kampania społeczna Stowarzyszenia SOS Wioski Dziecięce i NASK, zatytułowana *Niewidzialna przemoc*, ogłaszana w mediach pod hasłem: „Przemoc w internecie zostawia niewidzialne rany”). Sądzę, że tym samym można mówić już nie o pokoleniu netgeneracji, ale bardziej o pokoleniu, dla którego świat internetu, jego języka oraz social mediów, stał się codziennością, drugim, współlistniejącym światem, przestrzenią – często niebezpieczną – do wymiany wszelkich poglądów. W opracowaniach badaczy (Twenge, 2017/2019; Wiktorowicz, Warwas, 2016) funkcjonują takie propozycje terminologiczne na

tabu, takich jak: przemoc w rodzinie, wykorzystanie seksualne, choroba (w tym problem niepełnosprawności), śmierć, samobójstwo czy depresja². Tematy te stają się wszechobecne w dzisiejszej prozie dla młodzieży, choć podejmowane są w różny sposób (wystarczy spojrzeć na tytuły książek wydanych w ostatnich kilku latach³ czy nawet na najnowsze filmy i seriale młodzieżowe, w tym ekranizacje powieści⁴). Próbuje się je z tabu odzierać, oswajać z nimi odbiorców; sądzą jednak, że w poruszających te zagadnienia tekstach wciąż brakuje przykładowych rozwiązań, nie oferuje się dróg wyjścia z trudnych dla młodego człowieka sytuacji⁵, a przede wszystkim – brakuje wsparcia i pocieszenia. Skoro np. w ostatniej dekadzie tak wiele mówi się o potrzebie poruszania tematu

określenie dzisiejszych nastolatków jak „pokolenie Z”, „iGen”, „iGeneracja” czy „pokolenie xD” – określenie oddające język młodzieży. Komunikacja internetowa jest zresztą nieobca bohaterom analizowanej przeze mnie powieści, ale już na początku lektury rola mediów społecznościowych wybrzmiewa tragicznie – Nina relacjonuje swoją samobójczą śmierć, publikując na Facebooku nagranie na żywo.

² Szerzej o tych i innych problemach w kontekście literatury młodzieżowej pisali m.in. Dominik Borowski (2014, 2016), Alicja Fidowicz (2020a, 2020b) i Dorota Michułka (2018). Na wzmogoną obecność literatury młodzieżowej dotyczącej trudnych, często drastycznych tematów na współczesnym polskim rynku książki zwrócił też uwagę Michał Rogoź (2019). Dawniej taka tematyka, jeśli już się pojawiała, była ledwie sygnalizowana: „[...] obrazy przemocy wobec dzieci pojawiały się jedynie w literaturze dla dorosłych, a i to nadzwyczaj rzadko” – pisze Leszczyński (2010, s. 33), a jako przykłady podaje (s. 33–34) m.in. opowiadania Marii Konopnickiej (1890/1974), *Halucynacje* Ludwika Stanisława Licińskiego (1911/1978) oraz *Dziecko salonu* Janusza Korczaka (1906/1980). Warto wspomnieć za badaczem (Leszczyński, 2010, s. 22), że problem młodości jako cierpienia, bólu adolescencji, jako pierwszy w literaturze dziecięcej podjął w *Spowiedzi motyla* właśnie Korczak (1914/2018).

³ Na uwagę zasługują z pewnością: najnowsza, uhonorowana nagrodą Książka Roku 2020 Polskiej Sekcji IBBY powieść *Orkan. Depresja* Ewy Nowak (2020), trzy powieści Jagiełło (kolejno 2016, 2018, 2020): *Zielone martensy*, *Jak ziarenka piasku* (książka omawiana w tym artykule, również nagrodzona nagrodą IBBY) i *To już nie ma znaczenia*, *Czarne Jeziora* Doroty Suwalskiej (2016, wyróżnienie w konkursie IBBY) czy też powieści Marty Fox; z dzieł zagranicznych – np. *Wszystkie jasne miejsca* Jennifer Niven (2015) lub przykładowe książki Johna Greena (kolejno 2005/2007, 2012/2013), *Szukając Alaski* oraz *Gwiazd naszych win*.

⁴ Więcej o młodzieżowych filmach i ukazywanych w nich problemach pisze Leszczyński (2010, s. 65–81) we wspomnianym studium o pokoleniu netgeneracji. Na uwagę zasługuje też wielość ekranizacji skierowanych do młodzieży (w tym adaptacji zagranicznych powieści młodzieżowych) dystrybuowanych w ostatnich latach przez platformę streamingową Netflix (zob. np. Jakubowski, 2020).

⁵ Wciąż aktualne wydają się słowa Leszczyńskiego (2010): „W klasycznej prozie dla młodzieży bohater reprezentujący swą generację był panem świata i siebie, królem życia. Owszem, natrafiał na przeszkody, ale potrafił pokonać je skutecznie i zwycięsko [...]. Współczesny nastoletni bohater ma świadomość niemożliwości dokonania zmian w jakiegokolwiek sferze, jest nie tyle królem życia, ile raczej tego życia niewolnikiem, porzuconym w byle jakim

śmierci wśród najmłodszych (Slany, 2018; Wolszczak, 2018)⁶, a przełamywanie strachu przed śmiercią nieobce jest również literaturze dla osób starszych (co ukazuje biblioterapia reminiscencyjna – Borecka, 2001; Dudzikowska, Tomasiak, 1998, s. 279–280, 283; drugie z opracowań przywołane za: Konieczna, 2003, s. 115), dlaczego nie oswaja się z tą tematyką również nastolatków? Może przyczyną jest to, że młodzi dorośli⁷ znajdują się gdzieś pomiędzy dzieciństwem a dorosłością? Może zakłada się, że śmierć jest konieczną i dosadną inicjacją, która prędzej czy później musi nastąpić, i wciąż uznaje się ją za temat tabu? Nawet jeśli już ten problem pojawia się w powieściach, to w wielu utworach czytelnik pozostawiony jest sam sobie z całym tragizmem sytuacji, z otwartym zakończeniem – bez czytelnego rozwiązania i z wieloma niedopowiedzeniami. Obrazują to np. powieści *Gra w śmierć* Stefana Casty (1999/2007) czy *Szukając Alaski* Johna Greena (2005/2007)⁸. W rezultacie młody człowiek, podobnie jak

miejscu historii, w byle jakim domu, w byle jakiej szkole, na byle jakiej ulicy, kiedykolwiek i gdziekolwiek” (s. 26).

⁶ Kryje się za tym m.in. potrzeba wskazywania na wychowawczą i – przede wszystkim – terapeutyczną funkcję literatury tanatologicznej, która ma za zadanie oswoić z tematem tabu zarówno dorosłego (by umiał rozmawiać z dzieckiem o śmierci), jak i młodego czytelnika. Pisała o tym m.in. Bernadeta Niesporek-Szamburska (2017), wskazując na długi czas pomijania tematyki śmierci w utworach dla najmłodszych: „Był okres XIX-wiecznej otwartości w przedkładaniu dzieciom kwestii śmierci, a nawet czas straszenia nią, następnie zaś okres »ograniczenia i łagodzenia scen śmierci w utworach dla dzieci« związany z pedagogicznymi nurtami odchodzenia od autorytarnych systemów pedagogicznych, a sprzyjający – od początków XX wieku – pozytywnym doświadczeniom dziecięcym, także literackim [...]. Po długim czasie pomijania tematów ostatecznych »oswajanie człowieka, w tym także dziecka, z zagadnieniem śmierci przez otwarte uczynienie jej przedmiotem poznania, dyskursu i akceptacji, ukazanie jej religijnych, filozoficznych i mitologicznych aspektów« stało się jedną z ról literatury” (s. 98; cyt. wewn. – Papuzińska, 2002, s. 384).

⁷ Ang. *young adults* [młodzi dorośli] to termin przyjęty na określenie grupy wiekowej pomiędzy 12. a 18. rokiem życia, choć – jak podaje Michael Cart (2017, s. 272) – współcześnie to pojęcie jest stosowane również w kontekście 20-, a nawet 30-latków. Jako pierwsza wyodrębnienie grupy *young adults* postulowała Sarah Trimmer (Rogowicz, 2017, s. 90). Problematiczną kwestią jest jednak wydzielenie granicy między dzieciństwem a nastoletniością oraz włączanie przez niektórych badaczy literatury młodzieżowej w ogół literatury dziecięcej (Skowera, 2017, s. 14–15). W niniejszym tekście będę posługiwać się wymiennie terminami: „młodzież”, „młodzi dorośli” i „nastolatki”.

⁸ Przykładowo finał *Szukając Alaski* może nie być dla czytelnika w żaden sposób porażający – życie bohaterów po śmierci przyjaciółki toczy się dalej, utwór ma otwarte zakończenie. Pozostaje jednak pytanie, czego społecznie powinno się oczekiwać od literatury. Czy powinna w sposób realistyczny, a czasem wręcz dosadny, ukazywać rzeczywistość, taką jaką naprawdę jest (por. zakończenie powieści *Orkan. Depresja* autorstwa Nowak), czy też może powinna być rodzajem ucieczki od tej niekiedy brutalnej rzeczywistości?

bohaterowie Greena, błędzi w labiryncie cierpienia i nie wie, jak się z niego wyzwolić⁹.

Z podobnymi problemami i próbą odcięcia ich od tabu mierzy się także powieść *Jak ziarnka piasku* Joanny Jagiełło (2018). W przeciwieństwie do wspomnianych wyżej utworów lektura ta oferuje czytelnikowi pewne terapeutyczne rozwiązania (takie jak arteterapia i dogoterapia), co zostanie ukazane w tym artykule. Należy jednak zaznaczyć, że odszukanie odpowiedniej drogi wyjścia z trudnej sytuacji ma indywidualny wymiar (Borecka, 2001, s. 22) i trudno mówić tu o skuteczności danych rozwiązań w każdym przypadku (pewne rozwiązanie może okazać się krzepiące dla młodego odbiorcy, jeszcze inne – dla rodzica, nauczyciela bądź terapeuty). W kontekście przedstawionej w powieści sytuacji żałoby po śmierci bliskiej osoby, hipotetyczny czytelnik, na przykładzie głównej bohaterki, dostrzega, że znalezienie ukojenia następuje z czasem; jest to pewien proces zmagania się z trudnościami oraz poszukiwania rozwiązania (obrazuje to również przyjęty przeze mnie podział artykułu na całości, który zaprezentuję dalej).

Powieść opowiada o dwóch nastoletnich przyjaciółkach będących ze sobą w niezwykle bliskich – wręcz siostrzanych – relacjach, znających się od najmłodszych lat; choć dzielą zainteresowanie sztuką, są zupełnie różne: pochodzą z odmiennych domów, rodzin, szkół. Przyjacielską idyllę burzy moment samobójczej śmierci Niny, w wyniku czego Anna pozostaje sama. Próbuje poradzić sobie ze stratą i żyć dalej, ale nie może zapomnieć miejsc i wyzwolić się ze wspomnień związanych z przyjaciółką, nie potrafi pogodzić się z jej nagłym i niespodziewanym odejściem. Temat śmierci pojawia się zresztą nie tylko w kontekście wspomnianej sytuacji (choć jest ona osią powieści), a inne problemy, które porusza dzieło, to m.in. przemoc w rodzinie oraz wykorzystanie seksualne. Na szczególne znaczenie drugiej z tych kwestii przy odbiorze powieści zwracała uwagę sama Jagiełło¹⁰.

⁹ „Jak wydobyć się z [...] labiryntu cierpienia?” to pytanie, które zadają bohaterowie *Szukając Alaski*, wspomnianej już książki Greena (2005/2007, s. 189).

¹⁰ Warto wspomnieć, że pisarkę zainspirował m.in. reportaż o przemoc seksualnej wobec dziewcząt. Historię tę opisali najpierw w *Dużym Formacie*, a następnie w książce *Zatoka świni* Bożena Aksamit i Piotr Głuchowski (2016). O dużej roli literatury faktu w kontekście charakterystyki Pokolenia Nikt pisał także Leszczyński (2010, s. 39).

Książka – remedium na cierpienie

„Jak więc wydobyć się z tego labiryntu cierpienia?” (Green, 2005/2007, s. 189). Pomocą może być właśnie książka¹¹, będąca formą „psychicznego wsparcia” (Borecka, 2001, s. 14), którego młody człowiek z różnych powodów nie otrzymuje od najbliższych, przyjaciół, nauczycieli czy rodziców, bądź też które odrzuca. Lektura może stać się rodzajem autoterapii – sprawić, że czytelnik poszukujący pomocy odnajdzie wyjście z trudnej sytuacji (s. 17)¹² dzięki utożsamieniu się z bohaterem i doświadczeniu swego rodzaju *katharsis*, czyli „takiego stanu psychicznego, w trakcie czytania lub po jego zakończeniu, który charakteryzuje się odczuciem ulgi, odreagowaniem psychicznych napięć i blokad” (s. 43). Celem niniejszego artykułu jest przeprowadzenie biblioterapeutycznej analizy powieści *Jak ziarnka piasku* w oparciu o założenia teoretyczne zaprezentowane przez Irenę Borecką (2001), jedną z czołowych przedstawicielek biblioterapii, która w swym poradniku przedstawia m.in. modele postępowania biblioterapeutycznego, oraz Danutę Gostyńską (1979, s. 63–70), która – podobnie zresztą jak pierwsza badaczka – wskazuje na dwupoziomowość lektury o działaniu biblioterapeutycznym.

Pierwsza z badaczek zwraca szczególną uwagę na rolę i pośrednictwo biblioterapeuty, który w „konkretny sposób wspomaga pacjenta lub wychowanka” w procesie postępowania terapeutycznego (Borecka, 2001, s. 42). Autorka wskazuje również na „stałe elementy działań terapeuty i uczestnika biblioterapii”:

- a) *czytanie, słuchanie lub oglądanie* odpowiednio dobranych środków terapeutycznych (książki, fragmenty utworów, alternatywne materiały czytelnicze oraz teatralne lub filmowe adaptacje utworów literackich),
- b) *identyfikacja* z bohaterami literackimi lub z sytuacją fikcyjną,
- c) *przeżycia* doznawane podczas kontaktu z zaleconym dziełem (pozytywne lub negatywne) mające na celu uaktywnienie lub emocjonalne wyciszenie uczestnika biblioterapii,
- d) *katharsis* – doznanie takiego stanu psychicznego, w trakcie czytania lub po jego zakończeniu, który charakteryzuje się uczuciem ulgi, odreagowaniem psychicznych napięć i blokad,
- e) *wgląd* w siebie samego; przepracowanie, samodzielnie lub przy pomocy biblioterapeuty ważnych osobistych problemów czytającego,

¹¹ Z zastrzeżeniem do moich poprzednich rozważań – musi być to lektura niosąca czytelne rozwiązania, pomoc, niepozostawiająca czytelnika bez odpowiedzi.

¹² Biblioterapia jest w swoich celach zbliżona do psychoterapii. Jednym z jej założeń jest „pomoc w odnalezieniu się w nowej, trudnej sytuacji” (Borecka, 2001, s. 17).

- f) *zmiany* w postawach lub zachowaniu uczestnika procesu,
- g) *ewaluacja* [wyróżnienia oryginalne] (s. 42–43).

Sądzę, że powyższe działania można zastosować (z pomocą biblioterapeuty, który zaproponuje odpowiedni model postępowania biblioterapeutycznego, bądź nauczyciela, pedagoga, bibliotekarza o odpowiednich, biblioterapeutycznych kwalifikacjach) przy odczytaniu powieści *Jak ziarnka piasku*. Borecka wspomina także o „interdyscyplinarnym charakterze biblioterapii”, podkreślając jej przenikanie się z innymi rodzajami działań terapeutycznych (np. muzykoterapii, arteterapii, sylwoterapii; s. 16) – jest to założenie niezwykle istotne w kontekście problematyki tego artykułu, gdyż w dalszej części tekstu będę odwoływać się również do arteterapii.

Druga z badaczek, Gostyńska (1979; cyt. za: Matys, 2001, s. 6–10), wskazuje na dwupoziomowość lektury o działaniu biblioterapeutycznym. Z jednej strony, lektura „leczy” – pozwala czytelnikowi odnaleźć równowagę psychiczną, pobudza go do konkretnych działań, jest pomocą w rozwiązywaniu życiowych problemów; z drugiej zaś strony:

[...] na poziomie drugim, długofalowym, zadanie terapii czytelniczej polega na porządkowaniu życia wewnętrznego człowieka i wypracowaniu właściwej postawy moralnej w obliczu [...] czy to cierpienia, czy trudności, które towarzyszą w życiu. Ma pomóc [...] [w odnalezieniu], na miarę możliwości intelektualnych i charakterologicznych, **społecznie dodatniego celu życia** [wyróżnienie własne] (s. 7).

Sądzę, że powieść Jagiełło może nieść pocieszenie młodej osobie, która doświadczyła śmierci kogoś bliskiego, w szczególności – przyjaciela, a także ma potencjał, by stać się pomocą dla nastolatka borykającego się z wieloma innymi problemami wieku dorastania. Na przykładzie głównej bohaterki powieści pisarka pokazuje terapeutyczne sposoby odnalezienia się w kryzysowej sytuacji, które zaprezentuję w dalszej części tekstu. Artykuł podzieliłam na trzy części, odpowiadające etapom, przez które przechodzi główna bohaterka, Anna. Są to kolejno: 1. zagubienie, niemoc, niechęć do działania, próba ucieczki od problemów, 2. punkt kulminacyjny – zmierzenie się z problemami i słabościami, 3. wyzwolenie¹³.

¹³ Przyjęty w artykule podział ma na celu, jak wcześniej podkreślałam, ukazanie procesualności zmagania się z problemami (od trudności po wyzwolenie), związanymi w szczególności z nagłą śmiercią bliskiej osoby, a zaprezentowane terapeutyczne rozwiązania należy rozpatrywać w charakterze indywidualnym.

W głąb labiryntu. Zagubienie

*Przedemną drogą w miasto utrapienia,
Przezemnie drogą w wiekuiste męki,
Przezemnie drogą w naród zatracenia [...].
Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...*

– Dante Alighieri, *Boska komedia*, 1–3, 9¹⁴

Wiadomość o tragicznej śmierci przyjaciółki dociera do Anny nagle, w najmniej spodziewanym momencie: gdy bohaterka radośnie bawi się podczas zimowego wyjazdu, Nina podejmuje decyzję, która – jak się okaże – na długo pozostanie bolesnym wspomnieniem. Anna nie potrafi pogodzić się z wyborem przyjaciółki ani ze świadomością, że nigdy już z nią nie porozmawia. Przecież obie były:

Jak dwie krople wody. Jak dwa groszki, dwie fasolki, dwie bliźniaczki, papużki, koła tego samego roweru, liście z tego samego drzewa, jak pan i pies, jak z krwi krew [...]. Jak dwie krople wody. Dwa ziarnka piasku (Jagiełło, 2018, s. 13).

Narratorka i jednocześnie protagonistka utworu powraca do wspólnych wspomnień, łączących ją z Niną, a także do związanych z nimi miejsc – próbuje w ten sposób odnaleźć ukochaną osobę¹⁵, ale z bólem zdaje sobie sprawę, że jej już tam nie ma, co obrazują poniższe fragmenty tekstu:

Zaczyna się ściemniać. Lampy na molo przypominają płonące zapałki, a karłowate drzewa człowieczą. Boję się ich, mam wrażenie, że zaraz w ciemności te konary porwą mnie gdzieś jak Dorotkę do Krainy Oz. Może tak byłoby lepiej, bo nie chcę tu być. Na razie tworzę własną rzeczywistość. Bezpieczny świat to trasa, którą należy pokonać. To mijanie tych samych budynków, ulubionych miejsc na plaży [...]. Teraz Nino, przede wszystkim mi Ciebie brakuje. Już nawet nie jestem zła. Morze wyplakało tę złość, wiatr ją wywiał, tyle płakał za tobą, że i ja zaczęłam. Płakać, zamiast się wściekać (s. 17).

¹⁴ Powyższy cytat z *Boskiej komedii* (podany w przekładzie Edwarda Porębowicza; Alighieri, 1472/1965, 1–3, 9) został również wykorzystany jako motto jednego z rozdziałów *Buntu czytelników* (Leszczyński, 2010, s. 40).

¹⁵ Podążanie szlakiem miejsc, łączących bohatera z ukochaną osobą, przypomina fabułę powieści *13 powodów* Jaya Ashera (2007/2017). Po samobójczej śmierci przyjaciółki, Hannah, główny bohater powieści, Clay, odsłuchuje pozostawione przez nią nagrania na kasetach. Wyrusza do przywołanych przez przyjaciółkę miejsc, by odkryć, co sprawiło, że podjęła tę tragiczną decyzję.

Trudno było wchodzić do twojego bloku. Wszystko mi się tam kojarzy z tobą. Człowiek nie myśli o tym na co dzień, dopiero kiedy coś się stanie. Nie zastanawiamy się, jak bardzo ludzie związani są z pewnymi miejscami. I kiedy ich zabraknie, te miejsca też cierpią. Schody wydają się cierpieć, Nino! Nigdy nie zapomnę, jak po nich zjeżdżałyśmy na flanelowych kocach. Nienormalne! Boże, jak to uwielbiałyśmy! Są wyslizgane, także przez ciebie. Jest znak, pamięć (s. 44).

Po czasie Anna wyznaje koleżankom Niny:

- Wiecie co jest najgorsze? – mówię – Wcale nie pierwszy szok. Bo w szoku człowiek zachowuje się irracjonalnie, trochę jak szalony, krzyczy, płacze, a ja chodziłam na spaceru godzinami...
- Godzinami?
- Tak, wagarowałam. Potrafiłam tak chodzić po dziesięć godzin. I wydaje ci się wtedy, że to jest najgorsze, co może cię spotkać, ale wcale nie. Najgorszy jest czas, po który rozpościera się od tego momentu aż do zawsze (s. 87–88).

Początkowo bohaterka naiwnie myśli, że uda jej się cofnąć czas, że odtworzenie wspólnych wspomnień i miejsc przywróci do życia nieżyjącą przyjaciółkę, ale tak się nie dzieje. Anna błądzi w labiryncie wspomnień. Wszystkie miejsca zdają się krzyczeć, że Niny już nie ma¹⁶. Znane zakątki nagle stają się obce i opustoszałe, wręcz przerażające. Te budynki, plaże, morze, drzewa – też zdają się cierpieć, współodczuwać z bohaterką ból wynikający ze straty¹⁷. Anna sądzi, że podążanie przyjacielskimi szlakami będzie jak swoista terapia, która przyniesie jej spokój i ukojenie w cierpieniu – dlatego odbywa wielogodzinne spaceru po śladach przyjaciółki. Jednak zamiast ukochanych miejsc tętniących życiem zastaje miejsca umarłe, „zatrute”, „zainfekowane śmiercią” (Jagiello, 2018, s. 32). Zamiast cieszyć się ich widokiem, dziewczyna smuci się, zamiast kontemplować naturę w ciszy – chce krzyczeć i płakać. Jagiello pokazuje całą skalę emocji, których doświadcza główna bohaterka po stracie ukochanej osoby¹⁸.

¹⁶ W nocie jurorskiej książki, opublikowanej na stronie Polskiej Sekcji IBBY, Irena Bolek ([2018]) przyrównała część pierwszej powieści do trenu – Anna rozpacza po stracie ukochanej osoby i wspomina minione lata spędzone z przyjaciółką, a te wspomnienia przeplatają się z teraźniejszością. Jagiello zastosowała też ciekawy zabieg – nagłówki „rozdziałów” w części pierwszej informują o wieku Anny i Niny w danym momencie opowieści.

¹⁷ Podobnie jak np. w romantycznej czy młodopolskiej psychizacji krajobrazu, gdzie natura oddawała uczucia bohatera.

¹⁸ Czytelnik, identyfikując się z bohaterką, również może współodczuwać i uzewnętrzniać emocje w trakcie lektury – zarówno te pozytywne, jak i negatywne. Te przeżycia mają na

Za inną próbę podjęcia terapii można uznać sposób, w jaki nastolatka „rozmawia” ze zmarłą przyjaciółką – przemawia do niej tak, jakby Nina wciąż była obecna blisko niej („A ty jesteś teraz szczęśliwa? Naprawdę ci lepiej? Nie rozumiem, dlaczego to zrobiłaś [...]. Nie pomyślałaś, jak to na mnie wpłynie?” – Jagiełło, 2018, s. 20; „A teraz... teraz nie chcę, żeby ciebie nie było, Nino” – s. 21; „Nie no, Nino nie oburzaj się. Wiem, jak było u ciebie” – s. 36). Ten sposób wypowiedzi przypomina list albo konfesyjny pamiętnik. Znaczące jest to, że narratorka wciąż zwraca się bezpośrednio do przyjaciółki, nieustannie przywołuje jej imię. Zadaje też mnóstwo pytań, które pozostają bez odpowiedzi. Nina milczy, co sprawia, że Anna odczuwa jeszcze większą pustkę i samotność. Rozmowa, choć przypomina modlitwę, w żaden sposób bohaterki nie umacnia, powoduje jeszcze większe zagubienie – ten rodzaj terapii również się nie sprawdza.

Ból jest tym dotkliwszy, że to nie pierwsza śmierć kogoś bliskiego w życiu nastolatki – pierwszą kochaną przez Annę osobą, która odeszła przedwcześnie, był jej ojciec¹⁹. Obok Niny to on odgrywał ważną w jej życiu rolę, gdyż dziewczyna nie miała prawie żadnych relacji z matką. Mimo wad²⁰ zawsze był wobec niej kochającym rodzicem – zabierał ją na wycieczki z przyjaciółką, żartował, wnosił do domu radość. Z matką dziewczyna nie może się porozumieć, nie ufa jej, tym bardziej, że ma wrażenie, że ta nie kochała jej ojca. Kobieta nie potrafi zrozumieć też problemów córki, Anna nie znajduje więc w niej oparcia, co obrazuje np. poniższy fragment dialogu obu bohaterek:

- Przestań – ucinam. – Nie chcę znowu słyszeć: „Twoja przyjaciółka zrobiła coś głupiego”.
- Powiem jeszcze raz: „Twoja przyjaciółka zrobiła głupstwo”. Nikt nie ma prawa odbierać sobie życia z jakiegoś błędnego powodu...
- Przecież nie wiemy, z jakiego powodu to zrobiła!

celu „uaktywnienie lub emocjonalne wyciszenie uczestnika biblioterapii”; jest to etap poprzedzający *katharsis* (Borecka, 2011, s. 43).

¹⁹ Protagonistka, niczym bohater bajki ludowej, przechodzi trzy inicjacyjne próby prowadzące do czwartej, finałowej – te próby to w przypadku Anny kolejno śmierć ojca, następnie – przyjaciółki, w końcu – ukochanego psa. Ostatnią próbą jest bliskie otarcie się o śmierć samej bohaterki (o tym piszę w dalszej części artykułu).

²⁰ Między wierszami czytelnik dowiaduje się o nadużywaniu alkoholu przez ojca bohaterki (jednak jest to relacja z perspektywy dziecka, oparta na wspomnieniach Anny, więc odbiorca nie wie, czy mężczyzna był alkoholikiem, czy też były to sporadyczne sytuacje) oraz o nieufności jej matki wobec męża – m.in. przez to, że nie potrafił znaleźć stałej i pewnej pracy.

– Daj mi skończyć. Codziennie stykam się z ludźmi, którzy mają prawdziwe problemy.

Jasne. Jej seniorzy z domu kultury mają prawdziwe problemy. Są starzy i chorzy, ledwo chodzą i ciągle ich coś boli. A mimo to starają się jeszcze coś zrobić ze swoim życiem. Słyszałam to już z milion razy. [...]

Moja matka uważa, że za bardzo to przeżywam. Denerwuje ją mój smutek. Jest pozbawiona emocji, przypomina unoszącą się na falach meduzę, której wszystko jedno. Tak samo było, kiedy umarł ojciec. „Bóg tak chciał”. Jaki Bóg?! Żaden normalny człowiek nie może chyba wierzyć, że Bóg istnieje, patrząc na to, co dzieje się na świecie [...] o Bogu nie da się z matką rozmawiać, tak samo jak o tym, że ojciec umarł na własne życzenie. „Nagrabił sobie” – mówi matka grobowym głosem, z pewną satysfakcją. A ja, kiedy tego słucham, nie wiem, jak on z nią wytrzymał (Jagiełło, 2018, s. 33–34)²¹.

W zacytowanym dialogu i przykładach z nim korespondujących znajdują potwierdzenie przywoływane przeze mnie wcześniej refleksje, że Pokolenie Nikt w zasadzie nie ma żadnych autorytetów, jak rodzina, Bóg – straciły one bowiem rację bytu; młody człowiek nie znajduje w reprezentowanych przez nie wartościach żadnego oparcia. Matka traci w oczach Anny autorytet, gdy bagatelizuje utratę ojca i śmierć Niny – córka zwraca się zresztą do matki w rozkazujący, bezpośredni sposób, jak do koleżanki lub obcej osoby (co obrazuje już pierwsze zdanie powyższej rozmowy). Czytelnik zna co prawda tylko perspektywę Anny i początkowo ufa bardziej narratorce niż jej matce²², jednak już sam

²¹ Przywołany dialog jest jednym z wielu przykładów ukazujących niemożność porozumienia się matki i córki; takich egzemplifikacji można odnaleźć w powieści więcej (np. dialog Anny z matką po śmierci ich psa, Ariego; Jagiełło, 2018, s. 177–178), por. również przykładowe przemyślenia Anny na temat jej relacji z rodzicem: „I znowu myślę o tym, jak jesteśmy różne [...]. [Matka] [n]ikomu nie daje taryfy ulgowej, nad nikim się nie roztkliwia [...]. Bo ona jest sztywna, jakby kij połąkła. Pewnie dlatego zupełnie nie możemy się do siebie zbliżyć. Czuję się tak, jak gdyby dzieliły nas lata świetlne... Jest niby wykształcona, a niektóre poglądy ma strasznie zaściankowe” (s. 157–158); „Mnie też tak kocha – nie kocha. To znaczy nic jej w sumie nie można zarzucić. Pewnie nawet stara się być sprawiedliwa, przynajmniej zgodnie ze swoim poczuciem sprawiedliwości. W życiu nie zrobiła mi nic złego. Tylko mam wrażenie, że ciągle ją zawodzę, choć trudno stwierdzić dlaczego. Tak po prostu. Zawodzę, bo jestem zbyt emocjonalna. Zawodzę, bo za dużo chcę. Zawodzę, bo się nad sobą roztkliwiam. W dodatku ona nic nie mówi, muszę to wszystko odczytywać między wierszami. Że jest rozczarowana, bo nigdy nie będę taka jak ona” (s. 158). Anna nie potrafi rozmawiać z matką o swoich uczuciach, ale początkowo nie chce też jej bliżej poznać – jednoznacznie ocenia rodzica jako osobę oschłą, surową. Ta relacja zmienia się znacząco pod koniec powieści, tak jak zmieniają się obie bohaterki.

²² Ten zabieg pozwala zresztą nastoletniemu czytelnikowi odczuwać problemy razem z bohaterką, odnaleźć bliską mu sytuację w tych dotyczących postaci i doświadczyć swoistego

dialog ukazuje niemożność porozumienia, wczucia się w rolę drugiej osoby, a przy tym ów odbiorca odkrywa tragedię i matki, niepotrafiącej rozmawiać o uczuciach z dzieckiem, i nastoletniej córki, dla której kolejna śmierć bliskiej osoby staje się uciążliwą traumą. Rozmowa z bliskim jako próba terapeutycznej pomocy także kończy się więc w przypadku Anny fiaskiem.

Zdaje się, że bohaterka parafrazuje wcześniej przywoływane już pytanie – „Jak wydobyć się z [...] labiryntu cierpienia?”, gdy „rozmawia” z nieżyjącą już Niną:

Co prawda, mam poczucie, że mnie też powoli zabija, Nino, ten ciągły ciebie brak, te wszystkie odniesienia, skojarzenia, porównania. Jak żyć w tym mieście, które wciąż – dla mnie – pulsuje tobą? Pójdę tam, w to miejsce, pożegnaj się z tobą. Błagam, spraw, żebym jakoś znormalniała. Jeśli potrafisz, spraw, bym, choć trochę przestała o tobie myśleć. Wiem, że to okropna prośba. Jak mogę cię prosić, abys pomogła mi przestać o tobie myśleć? A jednak proszę, błagam, dłużej tego nie wytrzymam. Wiesz, że zawsze byłam słaba, i wiesz, jak bardzo przeżyłam śmierć ojca. Teraz mam wrażenie, że to już za dużo. Rozpadam się na kawałki jak wtedy te białe kafelki w Macu rozpadły mi się w głowie, jak te potłuczone szyby na wystawie, rozpadam się na fragmenty razem z tobą. Czy po czymś takim można jeszcze żyć normalnie? (Jagiełło, 2018, s. 71–72).

W głąb króliczej nory. Przełom

Czułam się trochę jak Alicja w tej swojej Krainie Czarów, tylko nie wiedziałam, w co wpadnę. A teraz już wiem, że to po prostu ciemność. Nic. Pustka, brak wszystkiego i w końcu – brak ciebie (Jagiełło, 2018, s. 27).

Anna coraz silniej przeżywa śmierć przyjaciółki, co zaczyna odbijać się na jej zdrowiu zarówno fizycznym, jak i psychicznym²³ – nadal ucieka też w miejsca znane tylko sobie i Ninie. To ucieczka od otaczającej ją rzeczywistości. Gdy

katharsis – o czym pisałam wyżej, powołując się na tezy Boreckiej (2001, s. 43). Warto jednak zaznaczyć, że w ujęciu teorii focalizacji Gérarda Genette'a (1972/1980) perspektywa Anny jest narracją z wewnętrzną, stałą focalizacją – czytelnik ma wgląd wyłącznie w myśli głównej bohaterki, nie może więc jej uznać za wszechwiedzącego i w pełni wiarygodnego narratora.

²³ Istotnym zagadnieniem w kontekście analizy tych fragmentów powieści są rozpoznania psychiatryczne i psychologiczne, jednak wykraczają one poza przyjętą perspektywę artykułu. Szersze refleksje ten temat przedstawili m.in. – w formie poradnikowo-komiksowej – Katarzyna Szaulińska i Daniel Chmielewski (2016) oraz – w formie poradnika – Konrad Ambroziak, Artur Kołakowski i Klaudia Siwek (2018).

udaje się na wystawę sztuki współczesnej, dostrzega przerażające postacie, obserwujące ją oczy, maski, półtwarze, rozpadające się elementy, ciała w agonii (s. 71). Czy to sen czy jawa? Bohaterka już sama nie jest w stanie tego stwierdzić, śmierć Niny coraz silniej na nią oddziałuje. Prosi kolegę, by pokazał jej miejsce, gdzie ukochana przyjaciółka odebrała sobie życie. Tam, w mrocznym lesie, najmocniej powraca obraz samobójczej śmierci bliskiej osoby. Dla Anny jest to już jednak zbyt wiele:

Nie chcę niczego więcej, tylko wracać i nigdy już tu nie przychodzić. Nino, uwolnij mnie od siebie, ja naprawdę tego nie zniosę. Wszystko mi lata przed oczami: obrazy w galerii, konar, sznur, twoja twarz, obrazy... Pierrotty. Znowu prawie osuwam się w pustkę, ale Łukasz mnie podtrzymuje, daje mi wody, mówi mi, że już niedaleko, że zaraz będziemy przy samochodzie. Jakoś udaje mi się dojść. Przy samym aucie jeszcze rzygam w śnieg, choć właściwie nie mam czym, naprawdę ostatnio prawie nic nie jem. Łukasz podaje mi chustki, wyciera, wyrzuca, wsadza mnie do auta. Daję radę wyszeptać „dziękuję” i znowu zapadam w ciemność (s. 74).

Dziewczyna, podobnie jak Alicja z powieści Lewisa Carrolla (1865), czuje, że spada w metaforyczną Krainę Śmierci (Czernow, 2018, s. 107 – 114)²⁴. Powracające wspomnienia wirują wokół niej. Tak jak literacka bohaterka spotyka się z niezrozumieniem ze strony otaczających ją osób, a czasem kpiną, wyśmianiem (wystarczy przytoczyć np. wyżej przywołany dialog z matką). sny mieszają jej się z rzeczywistością, przywołują obrazy zmarłej przyjaciółki – fascynują ją, ale i przerażają (Jagiełło, 2018, s. 24). Te dwa światy przenikają się²⁵ – fantastyczny świat wspomnień związanych z Niną i świat rzeczywisty. Anna musi odpowiedzieć sobie na pytanie, stawiane również przez bohaterkę wkraczającą do Krainy Czarów, kim w zasadzie jest. Nastolatka początkowo bezskutecznie próbuje wejść w różne role²⁶: córki, dziewczyny, uczennicy, przyjaciółki. Z matką, jak wspominałam, nie potrafi się porozumieć. Gdy przeżywa pierwszą miłość, chwilowo zapomina o śmierci Niny, ale zaraz potem doświadcza bolesnego odrzucenia. Jako uczennica – nie potrafi sprostać wymaganiom

²⁴ Jak podaje Anna Maria Czernow (2019), sen – który stanowi zresztą główną ramę dylogii o Alicji – już w starożytności interpretowano jako metaforę śmierci. Badaczka zwraca także uwagę na nazwę krainy, do której trafia Alicja, podaną w pierwotnej wersji – *Under Ground* [pod ziemią], co przywołuje skojarzenia z zaświatami, mitycznym królestwem Hadesu (s. 108–109).

²⁵ Zupełnie jak w baśni, gdzie dwa światy – realny i fantastyczny – nieustannie się przenikają, choć nie ulega wątpliwości, że zabieg ma tu inną funkcję.

²⁶ Ponownie niczym Alicja w utworze Carrolla.

nauczycielki, a jako koleżanka – wciąż ma wyrzuty sumienia, że w żaden sposób Ninie nie pomogła, że nie wsparła jej w trudnej sytuacji. Kryzys dodatkowo pogłębia nieustanne porównywanie się Anny do przyjaciółki – to Nina była tą „lepszą”, tzn. zdolniejszą, piękniejszą²⁷. To działanie jest czysto destrukcyjne – Anna uważa się za nic nieznaczącą „Pannę Nikt”.

Przełom następuje, gdy dziewczyna decyduje się zająć miejsce koleżanki i prosi o ponowne przyjęcie do liceum plastycznego, do którego obie składały dokumenty (Anna nie dostała się jednak do wymarzonej szkoły, była na pierwszym miejscu listy rezerwowej). Teraz, gdy po Ninie zwolniło się miejsce, nastolatka odważnie podejmuje próbę „wejścia w jej buty” (Jagiełło, 2018, s. 104)²⁸. Ten krok uświadamia jej, jak różnymi „ziarnkami piasku” były przyjaciółki oraz jak bardzo ich drogi się rozeszły. Dziewczyna przekonuje się, że przyjaźń z Niną, choć bardzo dla niej znacząca, paradoksalnie zamknęła ją na wszelkie inne przyjacielskie kontakty²⁹. Zaczyna rozumieć, że porzuciła malowanie tylko dlatego, że uważała, że z nich dwóch jedynie Nina miała prawdziwy talent. Dostrzega także, że za każdym razem, kiedy nie potrafiła się porozumieć z rodzicem, sama była temu winna, bo porównywała swoją matkę z matką przyjaciółki³⁰. Gdy poznaje szkolnych znajomych Niny, odkrywa również zupełnie inny obraz koleżanki (cichej, wycofanej, nieśmiałej, zamkniętej we własnym,

²⁷ Przykładowe fragmenty: „[...] są ładni i ładniejsi (ja byłam taka sobie, ty – ładniejsza)” (Jagiełło, 2018, s. 22); „Na pewno zadaje sobie pytanie [matka Niny], czemu to ty, a nie ja? W końcu zawsze byłaś tą zdolniejszą, tą, której wszystko się udaje. No cóż, nie zapyta mnie o to, a ja miałabym ochotę powiedzieć, że to też ci się udało. Bo ja na twoim miejscu pewnie bym spieprzyła sprawę. To ty dostałaś się do plastyka, ty wygrywałaś konkursy, więc konkurs na najładniejszą śmierć samobójczą też musiałaś wygrać” (s. 43); „Moje rysunki niestety są nieporadne, choć bardzo lubię plastykę. Wiem, że jeśli się postaram będę rysowała lepiej, ale czy tak jak Nina?” (s. 50); „Szkoda, że nie nauczyłaś mnie, jak się uczyć Nino. Tobie zawsze przychodziło to łatwo. Po prostu byłaś inteligentniejsza, było to dla mnie oczywiste” (s. 51); „Zamieniam się w ciebie, zawsze byłaś bardziej eteryczna, bardziej uduchowiona. Przyznajmy: zawsze byłaś lepsza” (s. 59).

²⁸ Mimo strachu i niewiary we własne możliwości („A jednak do tamtej szkoły poszłam, wmawiając sobie, że na pewno się nie uda”; Jagiełło, 2018, s. 80) oraz wątpliwości najbliższych, czy wejście na miejsce przyjaciółki aby na pewno jest dobre (s. 104).

²⁹ Ilustrują to słowa narratorki: „To straszne, ale przez chwilę czuję się z tego powodu szczęśliwa, niczym nieograniczona, zupełnie wolna. I nie jest wcale miła myśl, że Nina mnie w jakiś sposób ograniczała. Czy to znaczy, że jeśli mamy w życiu kogoś bliskiego, to on nas zawsze ogranicza?” (Jagiełło, 2018, s. 145).

³⁰ Matka Niny w oczach Anny: „Pracowała dużo, wracała wieczorem, ale starała się spędzać czas z córką. Nina chodziła z mamą na wystawy, do restauracji i na zakupy. Dla mnie to był obcy świat, bo ja z mamą nie chodziłam nigdzie” (Jagiełło, 2018, s. 67).

artystycznym świecie), zupełnie nieprzystający do jej własnych wyobrażeń żywiołowej, towarzyskiej i śmiałej osoby.

Pozornie idealna Nina również miała problemy, i ona błędziła w labiryncie cierpienia. Anna przekonuje się o tym, gdy podąża tą samą ścieżką, poznaje nauczycieli przyjaciółki i w końcu doświadcza tego samego – zakochuje się w nauczycielu, który uwodzi ją wizją galerii sztuki i wraz z innymi mężczyznami szantażuje i wykorzystuje seksualnie. W przeciwieństwie do Niny postanawia jednak walczyć³¹ – ucieka z miejsca zbrodni i porywa ze sobą dowody: nagrania filmów, na których ukazano akty przemocy seksualnej dokonane na niej, Ninie i wielu innych dziewczynach. Choć wciąż się boi i nie chce tej sytuacji nigdzie zgłaszać, ma odwagę podzielić się nią z przyjacielem, Łukaszem. To on ją ratuje, gdy sama prawie ociera się o śmierć (i jest gotowa popełnić samobójstwo), namawia też dziewczynę do podzielenia się z innymi swoją historią. Ten moment uświadamia Annie, że ma dla kogo żyć i że choć każdy mierzy się z poważnymi problemami, to należy o tych trudnościach głośno mówić i nikogo nie pozostawiać samego.

W głąb sztuki. Wyzwolenie

Tworzę jak szalona i wszystkie prace chowam pod łóżko. Wolałabym nie pokazywać ich mamie, mogłaby pomyśleć, że z moim zdrowiem psychicznym jest coś nie tak, a jest wprost przeciwnie. Z każdym portretem czuję coraz większą ulgę. Zastanawiam się, czy nie tak powstały najwspanialsze dzieła: aby ulżyć ich twórcom w cierpieniu (Jagiełło, 2018, s. 85).

Anna zadaje sobie już nie pytanie, kim jest, a kim się staje, dzięki wsparciu bliskich i odzyskaniu poczucia własnej wartości. Odkrywa przy tym, że jej matka również była bardzo samotna i potrzebowała miłości, a najbliższy przyjaciel, Łukasz, w tragiczny sposób utracił bliską osobę. Podzielenie się własnymi uczuciami i historiami okazuje się dla dziewczyny pomocą, zachętą, by śmielej mówić o swoich trudnościach i problemach. W oczach innych Anna nie jest już „Panną Nikt”, jak sama o sobie kiedyś myślała, staje się „bohaterką” (s. 269, 271), której udało się zwycięsko wyjść z trudnej sytuacji³².

³¹ Można mówić tu o podjęciu metaforycznej „gry w śmierć”, nawiązując do tytułu przywołanej już powieści Casty. Bohaterka istotnie toczy grę ze śmiercią, walczy, by nie oddać się w jej ręce, by jak Nina nie podjąć tragicznej decyzji. O wiecznej „grze w śmierć” pisał także David Kessler (1997/1999).

³² Symboliczne odrodzenie bohaterki ponownie pokazuje łączność jej uczuć oraz emocji z naturą – akcję powieści rozpoczynała zima, kończy ją pora roku zwiastująca nowe życie, wiosna.

Poza wsparciem bliskich dużą rolę odegrała w życiu protagonistki sztuka. To przede wszystkim ona umożliwiła Annie oswojenie się z problemami i zminimalizowanie cierpienia, gdy nastolatka nie potrafiła poprosić nikogo o pomoc³³. Tworzenie obrazów pozwoliło jej przelać na płótno wszelkie emocje, z którymi się zmagала, było wyzwoleniem – o czym mówi choćby przytoczony na początku podrozdziału cytat, powtórzmy: „Z każdym portretem czuję coraz większą ulgę. Zastanawiam się, czy nie tak powstały najwspanialsze dzieła: aby ulżyć ich twórcom w cierpieniu” (Jagiełło, 2018, s. 85). Przywoływani przez nastolatkę ulubieni artyści mogli być dla niej zresztą autorytetem, wzorem, inspiracją – osoby takie jak Frida Kahlo czy Vincent van Gogh również zmagaly się ze słabościami, a sztuka była dla nich ostoją, ucieczką od bólu, przynosiła im ulgę w cierpieniu (s. 85).

Można tu wręcz mówić o swoistej arteterapii (Konieczna, 2003)³⁴, przejawiającej się w przelewaniu na papier aktualnych uczuć. Gdy Anna doświadczała pustki, samotności i kolejny raz – śmierci bliskiej osoby, malowała obrazy. Ukazują to następujące fragmenty powieści:

Kupiłam duże kartony w różnych kolorach i zaczynam malować autoportrety. W tym celu kładę przed sobą lustro. Chciałabym stworzyć coś w rodzaju portretów Fridy. Maluję siebie z lewej strony, dookoła kwiaty, liście i owoce. Oczywiście

³³ Innym terapeutycznym rozwiązaniem ukazany w powieści jest pewnego rodzaju dogoterapia. Napotkany na obozie harcerskim pies staje się dla Anny bliskim przyjacielem i pozwala (przynajmniej chwilowo) oswoić się z sytuacją śmierci przyjaciółki, a także – z szerszym pojętym tematem śmierci. Przygarnięty przez bohaterkę Ari dość szybko umiera (ten moment, jak wcześniej wspominałam, jest jedną z inicjacyjnych prób, przez które musi przejść nastolatka). Pod koniec powieści Anna, wspólnie z mamą, decydują się na adopcję nowego psa. Bohaterka zaczyna też pracować jako wolontariuszka w schronisku.

³⁴ Posługuję się terminem „arteterapia” rozumianym w wąskim znaczeniu jako „terapia z użyciem sztuk plastycznych”, nosząca również nazwę „plastykoterapii” lub „terapii malarskiej”, o czym pisze Ewelina J. Konieczna (2003, s. 18). Badaczka wymienia również funkcje arteterapii i podaje, że: „Obok funkcji pragmatycznej, służącej do zapewnienia jednostce podstawowych potrzeb, **arteterapia ma istotne znaczenie w procesie komunikacji interpersonalnej, ułatwia bowiem wyrażanie intrapsychicznych konfliktów w sposób pozawerbalny**. Jej funkcja kompensacyjna ma na celu zaspokajanie niezrealizowanych potrzeb jednostki, a poznawcza uczy **nazywania, wyrażania i rozpoznania uczuć**. Arteterapia posiada też walory relaksacyjne, odprężające i stymulujące, ponieważ **rozbudza korzystne emocje i pozytywnie wpływa na samopoczucie**. Funkcja regulacyjna umożliwia zaspokojenie potrzeb samorealizacji oraz **kompensuje braki i niepowodzenia doznawane w określonej dziedzinie życia** [wyróżnienia własne]” (s. 27). Pogrubione fragmenty cytatu wydają mi się najbardziej znaczące w kontekście bohaterki powieści Jagiełło. Temat arteterapii poruszała również szerzej Wita Szulc (2011).

przypominam siebie tylko trochę, najbardziej chyba z włosów. Nadal nie nauczyłam się dobrze oddawać twarzy. Poza tym czegoś mi na portrecie brakuje. Po drugiej stronie powstaje postać. Kredka wydaje się sama rysować, nie myślę wiele o tym, co robię, to pewnie przez tę symetryczność portretów Kahlo, ale oczywiście to Ninę maluję po drugiej stronie. Moją siostrę bliźniaczkę w otoczeniu nietoperzy i węży. Straszny to rysunek: ja taka promienna i wiosenna, ona mroczna. **Ale, nie wiedzieć czemu przynosi mi to ulgę** [wyróżnienie własne]³⁵.

Przez pierwszy miesiąc wakacji maluję niezliczone portrety swoje i Niny. Zawsze jesteśmy przedstawiane jako dwa lustrzane odbicia i różnimy się otoczeniem. Piasek i ziemia. Gałęzie i niebo. Mewy i kruki. Chmury i woda (Jagiełło, 2018, s. 84–85).

Oczywiście zamiast rysować znienawidzoną martwą naturę (dzbanek, jabłko, szmata), szkicuję siebie jako kościotrupa, czyli śmierć. A obok twarz Niny, ojca i martwego psa. Jezu, mnie samą ten rysunek tak głęboko przeraża, że natychmiast chowam go głęboko do szuflady. Gdyby ktoś się przyjrzał niektórym moim pracom, chyba by mnie zabrał do psychiatryka (s. 154).

Sztuka ma funkcję katarctyczną, a kontakt z nią, o czym już wspomniałam, pozwala zmierzyć się ze słabościami. Rolą sztuki jest, jak pisał Zygmunt Bauman, którego poglądy referuje Leszczyński (2010, s. 81), pokonanie:

[...] grozy niekontrolowanego. [Sztuka] pozwala zrozumieć siebie, a bez zrozumienia siebie nie można zrozumieć innego. „Rozumienie – pisze Bauman [(2006/2008, s. 165)] – polega na zdolności radzenia sobie z sytuacją. Nie jesteśmy w stanie poradzić sobie z tym, co jest nam »nieznane«; to zaś, co »nieznane«, przeraża”.

Sztuka pozwala pokonać ten strach, nazwać emocje niemożliwe do opisanie. Potrafi również odmienić człowieka. Wreszcie – przyświeca też wyższemu celom, nie jest wyłącznie „sztuką dla sztuki” – może pomóc innym. Dostrzega to sama bohaterka, która wykorzystuje swój malarski talent do celów charytatywnych³⁶, a także jej matka, która pracuje jako terapeutka, pomagając osobom starszym i z niepełnosprawnościami (Jagiełło, 2018, s. 268–269).

³⁵ W tym kontekście można przywołać autoportrety Fridy Kahlo w otoczeniu natury, a także obraz *Dwie Fridy* z 1939 roku (przyp. autorki artykułu – Natalii Morawskiej).

³⁶ Tworzy koszulki-manifesty, zwracające uwagę na problem przemocy seksualnej, część zarobionych pieniędzy przeznaczają na fundację walczącą z przemocą, a także maluje z Łukaszem portrety psów ze schroniska, mające zachęcić ludzi do adopcji zwierząt.

Zakończenie. Terapeutyczna moc książki i sztuki

Pozostaje jednak pytanie, czy sztuka i – przede wszystkim – literatura mogą dziś pomóc współczesnemu nastolatkowi borykającemu się z problemami podobnymi do tych, z którymi zmagają się bohaterka powieści. Czy faktycznie np. książka może być w tym kontekście dobrym medium? Dzisiejsze Pokolenie Nikt³⁷ to przecież generacja, która coraz częściej szuka odpowiedzi na nurtujące ją pytania wcale nie w kręgu rodziny, nauczycieli czy właśnie w książce, a w internecie (często skądinąd stającym się przywołanym „labiryntem cierpienia”). Sądzę jednak, że komunikacja internetowa nie zastąpi w żaden sposób realnego słowa. Lektura natomiast pozwoli młodemu czytelnikowi wyzwolić prawdziwe emocje, sprawi, że nie będzie musiał ukrywać swych uczuć za maską emotikonów. Ewelina J. Konieczna (2003) podkreśla, że to:

[...] nadmierna technicyzacja i dehumanizacja życia sprawiły, że powszechne stało się zjawisko określane mianem „samotnego tłumu”. Oznacza ono wyobcowanie poszczególnych jednostek, wynikające z braku międzyludzkiego porozumienia i lęku przed uzewnętrznianiem uczuć (s. 9).

Dużą rolę odgrywają więc w tym kontekście rodzice, pedagodzy i nauczyciele – to oni są odpowiedzialni za dzisiejsze Pokolenie Nikt (Leszczyński, 2010, s. 60–61, 63) i to oni powinni zachęcać do poszukiwania terapeutycznej pomocy w bliskiej nastoletniemu czytelnikowi lekturze, a także – co pokazuje omawiana przeze mnie powieść – w sztuce. Sama Jagiełło (Krempa, [2020]) podkreślała rolę książki jako pomocy w kryzysowej sytuacji, zwracała przy tym uwagę, że dziecku czasem trudno jest zaufać nawet własnemu rodzicowi (gdy i ten doświadcza problemów bądź krzywdzi dziecko). Lektura może więc stać się dla młodego człowieka terapeutyczną pomocą i wskazać mu przykładowe rozwiązania trudnej sytuacji. Jeszcze inną kwestią jest brak na liście lektur szkolnych książek poruszających – jak powieść Jagiełło – tabuizowane tematy oraz nieobecność w owych lekturach współczesnego bohatera (mającego bliskie dzisiejszemu nastolatkowi problemy), z którym czytelnik mógłby się utożsamić. Jak pisał Leszczyński (2010): „Biblioteka przeznaczona dla nastolatka musi być jego własną biblioteką [...]. To ma być biblioteka dla

³⁷ Postawione w artykule tezy na temat Pokolenia Nikt znajdują potwierdzenie – czy wręcz rozwinięcie – nie tylko w polskich, lecz także w zagranicznych powieściach, takich jak np. *13 powodów* Ashera, *Notatki samobójcy* Michaela Thomasa Forda (2008/2017), *Hate list*. *Nienawiść* Jennifer Brown (2009/2011), *Fatalna lista* Siobhan Vivian (2012/2017), *Zanim umrę* Jenny Downham (2007/2016).

czytelników, którzy nie gdzie indziej, tylko tu i teraz żyją i zmagają się z własnym losem” (s. 11).

Potrzeba dziś również rozmowy z młodzieżą o takich kwestiach jak śmierć, depresja, wykorzystanie seksualne, przemoc w rodzinie itp. – by nie czynić z nich tematów tabu i mówić o emocjach. Jak pokazuje powieść *Jak ziarenka piasku*, to milczenie i brak wsparcia najczęściej prowadzą do cierpienia³⁸. A jak podkreśla Jagiełło (Krempa, [2020]), „literatura jest trochę jak rozmowa – gdy nie mamy z kim porozmawiać, zawsze pozostają nam bohaterowie literaccy”.

Bibliografia

- Aksamit, B., Głuchowski, P. (2016). *Zatoka słońca*. Agora.
- Alighieri, D. (1965). *Boska komedia* (E. Porębowicz, tłum.). PIW. (wyd. oryg. 1472).
- Ambroziak, K., Kołakowski, A., Siwek, K. (2018). *Nastolatek a depresja. Praktyczny poradnik dla rodziców i młodzieży*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Asher, J. (2017). *13 powodów* (A. Górka, tłum.). Rebis. (wyd. oryg. 2007).
- Bauman, Z. (2008). *Płynny lęk* (J. Margański, tłum.). Wydawnictwo Literackie. (wyd. oryg. 2006).
- Bolek, I. ([2018]). *Jak ziarenka piasku* [nota na temat książki]. *IBBY – Polska Sekcja*. Pobrane 1 marca 2021 z: http://www.ibby.pl/?page_id=5551.
- Borecka, I. (2001). *Biblioterapia. Teoria i praktyka. Poradnik*. Wydawnictwo SBP.
- Borowski, D. (2014). Narkotyczne uczty i ich konsekwencje na podstawie wybranych powieści młodzieżowych. W: J. Bujak-Lechowicz (red.), *Kulturowy obraz uczty* (s. 21–32). Jasne.
- Borowski, D. (2016). Trudna sytuacja jako test dojrzałości (*Franciszka Anny Piwowskiej, Most nad Missisipi* Ewy Przybylskiej). W: M. Chrobak, K. Wądołny-Tatar (red.), *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacja w literaturze i kulturze* (s. 377–391). TAIWPN Universitas.
- Brown, J. (2011). *Hate list. Nienawiść* (M. Mazan, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 2009).
- Carroll, L. (1865). *Alice's adventures in Wonderland*. Macmillan.

³⁸ Jak pisze Leszczyński (2010): „Literatura jest żywą częścią społecznego bytu, rozdrapuje rany, które wrodzony człowieczy oportunizm chciałby zasypać, zamknąć za zasłoną milczenia. Ale milczenie prowadzi do samotności, a ta z kolei do poczucia alienacji, niezrozumienia siebie, blokowania cierpienia, w konsekwencji wzrostu napięcia, do wyniszczenia wewnętrznego, znajdującego ujście w czynach o charakterze destrukcyjnym” (s. 80).

- Cart, M. (2017). *Young adult literature: From romance to realism* (wyd. 3). American Library Association.
- Casta, S. (2007). *Gra w śmierć. Książka Kima* (B. Gawryluk, tłum.). Zakład Narodowy im. Ossolińskich. (wyd. oryg. 1999).
- Czernow, A. M. (2018). „Umrzyj i naródź się na nowo”. W: K. Słany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (s. 107–124). Wydawnictwo SBP.
- Downham, J. (2016). *Zanim umrę* (M. Gajdzińska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 2007).
- Dudzikowska, M., Tomasiak, E. (1998). O biblioterapii reminiscencyjnej. *Szkoła Specjalna*, 4, 279–284.
- Fidowicz, A. (2020a). *Niepełnosprawność w polskiej literaturze XX i XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo UJ.
- Fidowicz, A. (2020b). Polska literatura dziecięca i młodzieżowa w odbiciu *crip theory*. Wybrane przykłady. *Paidia i Literatura*, 2, 35–42. <https://doi.org/10.31261/PiL.2020.02.03>.
- Ford, M. T. (2017). *Notatki samobójcy* (M. Mazan, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 2008).
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, tłum.). Cornell University Press. (wyd. oryg. 1972).
- Gostyńska, D. (1979). Z problemów biblioterapii. *Biuletyn Informacyjno-Instrukcyjny MPB w Krakowie*, 120, 63–70.
- Green, J. (2013). *Gwiazd naszych win* (M. Białoń-Chalecka, tłum.). Bukowy Las. (wyd. oryg. 2012).
- Green, J. (2007). *Szukając Alaski* (A. Sak, tłum.). Znak. (wyd. oryg. 2005).
- Jagiełło, J. (2016). *Zielone martensy*. Nasza Księgarnia.
- Jagiełło, J. (2018). *Jak ziarnka piasku*. Nasza Księgarnia.
- Jagiełło, J. (2020). *To już nie ma znaczenia*. Zielona Sowa.
- Jakubowski, W. (2020). *Sex Education*, czyli serial jako źródło wiedzy o świecie młodzieży. *Studia Edukacyjne*, 57, 17–32. <https://doi.org/10.14746/se.2020.57.2>.
- Kessler, D. (1999). *Śmierć jest częścią życia. O prawo do godnego umierania* (E. Czerwińska, tłum.). Świat Książki. (wyd. oryg. 1997).
- Konieczna, E. J. (2003). *Arteterapia w teorii i praktyce*. Impuls.
- Konopnicka, M. (1974). *Moi znajomi i inne opowiadania*. Czytelnik. (wyd. oryg. 1890).
- Korczak, J. (1980). *Dziecko salonu*. Wydawnictwo Literackie. (wyd. oryg. 1906).
- Korczak, J. (2018). Spowiedź motyla. W: J. Korczak, *Bobo. Feralny tydzień. Spowiedź motyla* (s. 83–171). Rzecznik Praw Dziecka. (wyd. oryg. 1914).
- Krempa, S. ([2020]). Literatura jest jak rozmowa. Wywiad z Joanną Jagiełło. *Granice.pl*. Pobrane 25 stycznia 2021 z: <https://www.granice.pl/publicystyka/joanna-jagiello-wywiad/1503/1>.

- Leszczyński, G. (2010). *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*. Wydawnictwo SBP.
- Liciński, L. S. (1978). *Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*. Wydawnictwo Literackie. (wyd. oryg. 1911).
- Matys, J. (2001). Uczniowie wieku dorastania jako podmiot działań biblioterapeutycznych. *Biblioterapeuta*, 1(13), 6–10.
- Michułka, D. (2018). Bez wyjścia? O zagubieniu aksjologicznym bohaterów dziecięcych i młodzieżowych (na wybranych przykładach twórczości Ewy Przybylskiej, Barbary Kosmowskiej). *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*, 6, 19–33. <https://doi.org/10.24917/23534583.6.2>.
- Niesporek-Szamburska, B. (2017). Oswajanie przemijania – śmierć we współczesnej literaturze dziecięcej i młodzieżowej. W: K. Tałuc (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży. Tom 5* (s. 96–119). Wydawnictwo UŚ.
- Niven, J. (2015). *Wszystkie jasne miejsca* (D. Olejnik, tłum.). Bukowy Las.
- Nowak, E. (2020). *Orkan. Depresja*. Egmont.
- Papuzińska, J. (2002). Śmierć w literaturze dla dzieci. W: B. Tylicka, G. Leszczyński (red.), *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* (s. 383–384). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rogowicz, K. (2017). Literatura dla młodzieży – między popularnością a dydaktyzmem. *Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego*, 26, 89–98.
- Rogoż, M. (2019). Youth literature on the Polish publishing market in 2008–2018 (trends, currents, phenomena). *Perspektywy Kultury*, 25(2), 179–191. <https://doi.org/10.35765/pk.2019.2502.13>.
- Skowera, M. (2017). Bezpieczna i pożyteczna kraina niedorósłości. Literatura dziecięca jako konstrukt. *Jednak Książki*, 7, 13–30.
- Slany, K. (red.). (2018). *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*. Wydawnictwo SBP.
- Stachuła, D. (reż.). (2019, 15 października). *h*. Przedstawienie na żywo w Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki, Poznań.
- Suwalska, D. (2016). *Czarne jeziora*. Nasza Księgarnia.
- Szaulińska, K. Chmielewski, D. (2016). *Czarne fale. Jak radzić sobie z depresją. Poradnik dla młodzieży* (wyd. 2). Fundacja III Kliniki Psychiatrii „Syntonia”.
- Szulc, W. (2011). *Arteterapia. Narodziny idei, ewolucja teorii, rozwój praktyki*. Difin.
- Szyłło, A. (2015, 8 lipca). Mamo, jestem zerem. *Duży Format*. Pobrane 4 maja 2021 z: <https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,18321428,mamo-jestem-zerem.html>.
- Tryzna, T. (1994). *Panna Nikt. Tajemnicza powieść o dojrzewaniu*. Firet.
- Twenge, J. M. (2019). *iGen. Dlaczego dzieciaki dorastające w sieci są mniej zbuntowane, bardziej tolerancyjne, mniej szczęśliwe – i zupełnie nieprzygotowane do dorosłości* i co to oznacza dla nas wszystkich* (O. Dziedzic, tłum.). Smak Słowa. (wyd. oryg. 2017).

- Vivian, S. (2017). *Fatalna lista* (A. Goździkowski, tłum.). Wydawnictwo JK. (wyd. oryg. 2012).
- Warwas, I., Wiktorowicz, J. (2016), Pokolenia na rynku pracy. W: J. Wiktorowicz, I. Warwas, M. Kuba, E. Staszewska, P. Woszczyk, A. Stankiewicz, J. Kliombka-Jarzyna, *Pokolenia – co się zmienia? Kompendium zarządzania multigeneracyjnego* (s. 19–37). Wolters Kluwer.
- Wolszczak, N. (2018). *Śmierć w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Fundacja „DD!KK”.



Zarys historii amerykańskiej i polskiej młodzieżowej literatury LGBT

Abstrakt:

W artykule zaprezentowano genezę młodzieżowej literatury LGBT, a także jej rozwój w Stanach Zjednoczonych od końca lat 60. do czasów współczesnych oraz w Polsce po 1989 roku. Autorka podaje najważniejsze tytuły przynależące do tej odmiany gatunkowej. Reprezentacja osób nieheteroseksualnych oraz transpłciowych w powieściach dla młodych odbiorców zauważalna jest od XX wieku. Z każdym rokiem utworów o takiej tematyce przybywa na amerykańskim rynku wydawniczym, w polskich książkach młodzieżowych inna orientacja niż heteroseksualna czy transpłciowość wciąż są natomiast tematami rzadko poruszonymi. W ostatniej części artykułu autorka podkreśla, dlaczego powinno powstawać coraz więcej takich powieści dla młodego odbiorcy.

Słowa kluczowe:

biseksualność, homoseksualność, LGBT, literatura amerykańska, literatura LGBT, literatura młodzieżowa, literatura polska, nieheteronormatywność, transpłciowość

The Outline of the History of American and Polish LGBT Young Adult Literature

Abstract:

The article presents the genesis of the LGBT young adult literature and its development in the United States from the late 1960s to the present times and in Poland after 1989. The author lists the most important titles of this genre variant. The representation of non-heterosexual and transgender people in novels for young adults has been noticeable since the 20th century. The number of LGBT books on the American publishing market grows every year, while in Polish young adult books,

* Malwina Niewielska – lic., przygotowuje pracę magisterską na Wydziale Polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim dotyczącą literackich obrazów coming outu i trudności, z jakimi muszą się mierzyć nastoletni bohaterowie LGBT w literaturze młodzieżowej. Kontakt: m.niewielska@student.uw.edu.pl.

non-heterosexual orientation or transgenderism are still rarely mentioned topics. In the final part of the article, the author explains why more LGBT-themed novels for young people should be written.

Key words:

bisexuality, homosexuality, LGBT, American literature, LGBT literature, young adult literature, Polish literature, non-heteronormativity, transgenderism

Wprowadzenie

Po przełomie politycznym w 1989 roku polska literatura otworzyła się na dotąd przemilczane tematy. Mimo to literatura LGBT¹ dokonała w Polsce coming outu² dopiero w pierwszych latach XXI wieku³, po sukcesie powieści *Lubiewo* Michała Witkowskiego (2004) i na początku trzeciej fali emancypacji

¹ Nazywam tak tę odmianę literatury, ponieważ określenia takie jak „gejowska” czy „lesbij-ska” zawężają pole badań do liter LG, a skrótowiec LGBT (*Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender*) dotyczy nie tylko bohaterów homoseksualnych, lecz także biseksualnych i transpłciowych, którym również poświęcam uwagę w tym artykule. Poza tym, jak zauważa Małgorzata Kita (2016), to określenie „uogólnia problem i jest wolne od konotacji, jakie mogą nieść pozostałe przymiotniki” (s. 116).

² Więcej o tym i samej literaturze LGBT pisze Kita (2016, s. 113–133), skupia się jednak tylko na publikacjach dla dorosłych czytelników i nie wymienia powieści należących do młodzieżowej literatury LGBT. Piotr Sobolczyk (2015, s. 472–495) jako jedyny teoretyk poświęcił tej literaturze podrozdział w swojej monografii, a o wybranych książkach reprezentujących tę odmianę pisali Dominik Borowski (2015), Alicja Fidowicz (2016), Beata Gromadzka (2018), Anna Kujawska-Kot (2018, 2020), Bogusz Malec (2017), Aleksandra Mochocka (2017), Katarzyna Reszczyńska-Urban (2019), Zofia Ulańska (2018a).

³ „Zaistniała również literatura gejowska i lesbijska, która – inaczej niż ta z poprzedniej dekady – była zauważona, czytana i analizowana, bo kontekst społeczny nadał jej szczególne znaczenie” (Warkocki, 2014, s. 129). Jak wynika z tego cytatu, utwory o tematyce LGBT publikowano w latach 90. (a nawet pojawiały się w poprzednich dekadach – pisarze tacy jak Jarosław Iwaszkiewicz czy Witold Gombrowicz umieszczali w swej twórczości wątki homoerotyczne); mimo że Błażej Warkocki uznaje je za czasy emancypacji gejowskiej i lesbijskiej (s. 123), literatura zawierająca takie wątki przeszła wtedy jednak bez echa, niedostrzeżona przez krytyków (s. 127). Również Kita (2016, s. 117) pisze o tym i przytacza przykład *Gorących uczynków* Witolda Jabłońskiego (1988). Poza tym Paulina Rogulska (2006) zauważa, że: „W okresie PRL nic, co było odmienne od wyobrażeń i ustaleń narzuconych przez władzę, nie mogło być widoczne (tak niewidoczne miały być między innymi osoby niepełnosprawne fizycznie bądź umysłowo, nie wspominając o takim »odchyle«, za jaki był uważany homoseksualizm)” (s. 10). Opisowi literatury LGBT w czasach PRL-u poświęcił swoją książkę *Gejerel. Mniejszości seksualne w PRL-u* Krzysztof Tomasik (2012). Witkowski nie był zatem pierwszym autorem poruszającym wątek homoseksualności, ale jego powieść

homoseksualnej⁴, rozpoczętej w 2003 roku kampanią społeczną *Niech nas zobaczą* (Warkocki, 2014, s. 123, 129). Porównywano ją do zamieszek w Stonewall (Kita, 2016, s. 117), doniosłego wydarzenia w dziejach emancypacji queerowej w USA, gdyż polska społeczność LGBT zaistniała wówczas w przestrzeni publicznej. Dopiero po tym coming outcie⁵ nieheteronormatywne i transpłciowe osoby stały się widoczne również w literackim świecie – dzieło Witkowskiego osiągnęło status bestsellera i znalazło się w obrębie zainteresowania badaczy.

Od tamtej pory postacie LGBT na dobre zagościły w polskich książkach dla dorosłych⁶; w tych przeznaczonych dla młodszych odbiorców nadal jednak pojawiają się rzadko⁷. Według Katarzyny Reszczyńskiej-Urban (2019, s. 222) jest to spowodowane tym, że homoseksualność musi być określona (tzn. domyślnie każdy jest heteroseksualny i nie trzeba o tym wspominać, osoby nieheteronormatywne muszą natomiast poinformować innych o swojej orientacji lub zostać zidentyfikowane jako takie), co prowadzi do poruszania otwarcie tematu psychoseksualności, którą dorośli nadal uznają za temat tabu wśród dzieci i młodzieży z obawy przed ich seksualizacją i deprawacją. Nie dostrzegają, że akronim LGBT i pojęcie psychoseksualności odnoszą się głównie do

jako pierwsza dotarła do szerokiego grona odbiorców i przetarła szlak innym publikacjom tego typu.

⁴ Pierwsza, wczesna faza emancypacji, miała miejsce między 1981 a 1990 rokiem, druga – w latach 1990–2003 (Warkocki, 2014, s. 123). W trakcie pierwszej oprócz *Gorących uczynków* powstało m.in. *W ptaszarni* Grzegorza Musiała (1989). Warto zwrócić uwagę, że polska proza gejowska w tym czasie ukazywała się, ale inaczej było z lesbijską – przełom nastąpił dopiero w 1998 roku, gdy wydano pierwszy polski zbiór opowiadań, których wszystkie główne bohaterki były homoseksualne (Mikołajczak, 2019, s. 2–4).

⁵ Zgodnie z jedną z definicji coming out składa się nie tylko z pojedynczych aktów ujawnienia się, lecz także ruchów politycznych, dzięki którym budowana jest ogólna widoczność społeczności LGBT (Basiuk, 2010, s. 117).

⁶ „Sytuacja zmienia się w Polsce drastycznie po opublikowaniu *Lubiewa* [...] Michała Witkowskiego, które wywołuje prawdziwą lawinę podobnej literatury” (Rejter, 2014, s. 67).

⁷ Zagadnienie nieheteronormatywności i/lub transpłciowości do tej pory pojawiło się w zaledwie trzech polskich książkach dla dzieci (*Jedno oko na Maroko* – Kwaśniewski, 2013; *Kim jest ślimak Sam?* – Pawłowska, Szamałek, 2015; antologia *Wszystkie kolory świata* – Rusinek i in., 2021). Na nasz język przetłumaczono kilka zagranicznych publikacji zawierających wątek LGBT, m.in. amerykańską książkę *Z Tango jest nas troje* (Parnell, Richardson, 2005/2009), holenderską *Król i król* (de Haan, Nijland, 2000/2010) czy szwedzką *Zlatanka i ukochany wujek* (Lindenbaum, 2006/2012). Nie są one jednak przedmiotem niniejszego omówienia, artykuł skupia się bowiem wyłącznie na literackiej reprezentacji nastoletnich osób LGBT, podczas gdy wspomniane pozycje należą raczej do literatury dziecięcej (choć teksty zgromadzone w części wieńczącej zbiór *Wszystkie kolory świata* mają bardziej młodzieżowy, nastoletni adres czytelnicy; artykuł został napisany przed publikacją tej książki, dlatego zawarte w niej opowiadania nie są tu omawiane).

ludzi, ich orientacji, tożsamości i związków, nie zaś wyłącznie czynności seksualnych, a w dużej mierze to oni decydują, jakie treści znajdują się w książkach dla młodych czytelników. Trudno jest także starszym pokoleniom – do których należą wydawcy i często też pisarze literatury młodzieżowej – odrzucić przekonanie o tradycyjnym modelu rodziny oraz wielodzietności, na co zwróciła uwagę Zofia Ułańska (2018a, s. 282).

Zgoła inaczej przedstawia się sytuacja w Stanach Zjednoczonych, gdzie już pod koniec lat 60. XX wieku wydano pierwszą na świecie młodzieżową powieść o nieheteroseksualnym bohaterze, *Dojdę tam – warto* Johna Donovana (1969/1973), i to tam pojawiły się pierwsze książki dla nastolatków o postaciach biseksualnych oraz transpłciowych. W USA z każdą dekadą rośnie liczba takich publikacji, a reprezentacja nastoletnich osób nieheteronormatywnych i transpłciowych staje się coraz bardziej różnorodna⁸, zwłaszcza w ostatnich latach, gdyż skrótowiec LGBT rozszerzył się o kolejne litery, Q, I oraz A, odnoszące się kolejno do ludzi *queer* (szeroko – nieheteroseksualnych, niecisplciowych, jak również nieidentyfikujących się w całości lub częściowo z tożsamościami wyrażanymi przez pozostałe litery akronimu) lub *questioning* (niepewnych co do swojej psychoseksualności), interplciowych (posiadających cechy zarówno żeńskie, jak i męskie) oraz aseksualnych (nieodczuwających pociągu wobec innych osób; Dragan, Iniewicz, 2020, s. 190).

Niniejszy artykuł jest poświęcony zarysowaniu historii młodzieżowej literatury LGBT w Stanach Zjednoczonych i Polsce. Zestawienie to pozwala zobaczyć, jak proza tego rodzaju rozwinęła się na przestrzeni XX i XXI wieku w kraju, w którym powstała, a jaką drogę odbyła w Polsce, gdzie nastąpiła jej późna emancypacja. W dalszej części opracowania wymieniam i opisuję wybrane amerykańskie utwory kierowane do tej grupy odbiorczej i prezentujące postacie LGBT (gdyż byłoby niemożliwe przytoczenie wszystkich w artykule o tej objętości) oraz wszystkie (zgodnie z moją wiedzą) polskie. Na młodzieżową literaturę LGBT składają się w proponowanym tu ujęciu dzieła prozatorskie (poezja i dramat, jako mniej licznie reprezentowane i mniej popularne, nie są tu omawiane), w których główny wątek dotyczy rozterek związanych z psychoseksualnością czy tożsamością płciową bohaterów oraz odnajdywania się protagonistów w społeczeństwie heteronormatywnym oraz cisplciowym; to także

⁸ Z tego powodu często można się spotkać z określeniem „literatura LGBTQ+”, jak w tytułach opracowań Michaela Carta i Christine A. Jenkins (2006, 2018). Za Kitą (2016) i Ułańską (2018a) zdecydowałam się jednak na używanie krótszego akronimu, m.in. ze względu na to, że w artykule skupiam się wyłącznie na przedstawieniu literackiej reprezentacji osób homoseksualnych, biseksualnych i transpłciowych w okresie adolescencji.

utwory, w których takie postacie znajdują się na dalszym planie, a ich dążenia do samoakceptacji bądź coming out nie stanowią centrum wydarzeń.

Klasyfikacja tytułów w powyższy sposób nie sprawia trudności, problematyczne natomiast jest jednoznaczne zdefiniowanie literatury młodzieżowej. Po angielsku ten typ twórczości funkcjonuje pod nazwą *young adult literature*, w skrócie YA, zatem poprawne byłoby tłumaczenie „literatura dla młodych dorosłych”⁹. Young Adult Library Services Association (YALSA), oddział American Library Association (ALA), zakwalifikowała literaturę *young adult* jako przeznaczoną dla odbiorców między dwunastym a osiemnastym rokiem życia (Peterson, 2018), jednak książki YA okazały się popularne głównie wśród dojrzałych wiekowo czytelników (Howlett, 2015). Michael Cart (2010, s. 119) zauważa, że termin ten z czasem się rozszerzył i obejmuje coraz starsze osoby, nawet do trzydziestego czwartego roku życia. Z problemem definicji tej literatury mierzą się również polscy badacze. Alicja Baluch (2005, s. 65) do twórczości młodzieżowej zalicza te powieści, po które dziecko w wieku około dwunastu lat zaczyna sięgać i czyta je samodzielnie. Według Anny Czabanowskiej-Wróbel (2013, s. 15) literatura młodzieżowa może stanowić określenie konkretnego, lecz często niełatwego do wydzielenia segmentu rynku powieści dla mało wymagającego czytelnika bądź – nobilitująco – należą do niej książki dla młodszych nastolatków.

Chociaż Maciej Skowera twierdzi, że terminy *young adult literature* i „literatura młodzieżowa” nie są w pełni tożsame (Całek, Olkusz, Korczak, Skowera, 2017, s. 117), ich punktem wspólnym, zgodnie z przytoczonymi wyżej refleksjami, jest osiągnięcie przez czytelnika dwunastego roku życia. Książki dla osób poniżej tej granicy wiekowej można uznać za przynależące do literatury dziecięcej (trudno natomiast ostatecznie wyznaczyć górną granicę literatury *young adult* czy też młodzieżowej i wydaje się to zadaniem niewykonalnym), co uważam za słuszne, gdyż dzieci zaczynają wówczas dojrzewać psychicznie, biologicznie oraz społecznie (Obuchowska, 1996, s. 9) i zastanawiać się nad tym, czym jest orientacja psychoseksualna (Iniewicz, Mijas, Grabski, 2012, s. 191). To także w tym czasie następuje kulminacyjny moment rozwoju tożsamości płciowej, kształtowanej przez całe życie (Beisert, Witkoś, 2018). Nastoletnie osoby powinny więc mieć możliwość przeczytania powieści, w których bohaterowie rozmyślają nad własną psychoseksualnością, emocjami czy tożsamością genderową oraz wchodzą w relacje z osobami tej samej płci; dlatego tak ważna jest młodzieżowa literatura LGBT.

⁹ Dla uproszczenia stosuję termin „literatura młodzieżowa” w odniesieniu do tytułów zarówno polskich, jak i amerykańskich.

Przegląd amerykańskiej młodzieżowej literatury LGBT

Historia młodzieżowej literatury LGBT zaczyna się w USA od wydania wspomnianej już książki *Dojdę tam – warto* Donovana. Fabuła dotyczy losów trzynastoletniego Davy’ego, który zaprzyjaźnia się z kolegą z klasy, a następnie dochodzi między nimi do pocałunku (Cart, Jenkins, 2018, s. 9–11). Wydanie tej powieści nie było jednym ze skutków Stonewall, gdyż publikacja nastąpiła w tym samym miesiącu co zamieszki, ale z pewnością oba te wydarzenia były możliwe dzięki temu, że właśnie lata 60. zapisały się w historii jako początek wyzwolenia osób LGBT (Krzemiński, 2010, s. 43–45). Poza tym wpływ na powstanie książki miała również rewolucja w literaturze dla młodszych odbiorców – pod koniec dekady zaczęto zastępować moralizatorskie utwory dziełami o prawdziwych problemach dojrzewającej młodzieży (Cart, Jenkins, 2006, s. 7); opublikowano wówczas m.in. *The Outsiders* S. E. Hinton (1967), powieść opowiadającą o rywalizacji gangów złożonych z nastolatków.

Powieść Donovana wzbudziła różne emocje (Cart, Jenkins, 2018, s. xi), ale nie wywołała gwałtownego napływu podobnych publikacji, gdyż następną młodzieżową książką z postacią LGBT, *The Man Without a Face* Isabelle Holland (1972)¹⁰, ukazała się po trzech latach, a kolejna – *Trying Hard to Hear You* Sandry Scoppettone (1974) – po pięciu (Cart, Jenkins, 2018, s. 226). Niedługo później opublikowano kolejne dwa tytuły – *What’s This About Pete?* Mary W. Sullivan (1976) oraz *Ruby* Rosy Guy (1976), pierwszej autorki, która w powieści młodzieżowej bohaterką uczyniła czarnoskórą nastoletnią lesbijkę (Waters, 2009). Łącznie w USA w latach 70. ukazało się osiem powieści młodzieżowych o tematyce LGBT, przedstawiały one jednak homoseksualność stereotypowo, prezentowały ją jako przejściową lub łączyły z cierpieniem czy nawet śmiercią bohaterów (Cart, Jenkins, 2006, s. 17, 37–38). Często było to wynikiem decyzji wydawców – szczęśliwe zakończenie związku jedнопłciowego uważano za niebezpieczne dla nastoletnich czytelników, postrzeganych jako rozchwiani emocjonalnie i niepewni swojej tożsamości (Waters, 2009).

Od następnej dekady powoli zaczęły następować zmiany w wizerunkach postaci nieheteroseksualnych – np. w *Annie on My Mind* Nancy Garden (1982) uczucie łączące główne bohaterki nie mija wraz z końcem utworu, a ich orientacja jest czymś stałym. W 1985 roku w USA pojawiła się pierwsza zagraniczna książka młodzieżowa LGBT, *In the Tent* Davida Reesa (1979/1985), oryginalnie

¹⁰ Książka została zekranizowana pod takim samym tytułem (Gibson, 1993), ale bez wątku postaci homoseksualnej (Cart, Jenkins, 2018, s. 226).

wydana w Wielkiej Brytanii, a pierwszą przetłumaczoną była *Damned Strong Love: The True Story of Willi G. and Stefan K.* Lutza van Dijka (1991/1995), opowiadająca opartą na faktach historię polskiego nastolatka, który w trakcie II wojny światowej zakochał się w niemieckim żołnierzu¹¹.

W latach 1969–1992 w USA ukazało się sześćdziesiąt książek młodzieżowych z postaciami nieheteroseksualnymi, a ich treść nie była raczej postrzegana jako nieodpowiednia dla nastoletnich odbiorców (Abate, Kidd, 2011, s. 148)¹². Częściej reprezentowani w nich byli geje niż lesbijki – aż czterdzieści cztery powieści opowiadały o postaciach męskich, a tylko szesnaście o żeńskich (s. 150). Tę niewidoczność dziewcząt w utworach powiązać można z tym, że ówczesnie w USA często pomijało się głos kobiet „innych”, tzn. o kolorze skóry innym niż biały, pochodzących z niższych klas społecznych czy właśnie nieheteroseksualnych (Struzik, 2012, s. 14).

Z końcem XX wieku reprezentacja osób LGBT w amerykańskich powieściach młodzieżowych stała się bardziej różnorodna. Pierwszy biseksualny nastolatek pojawił się w *“Hello,” I lied* M. E. Kerr¹³ (1997), a pierwsza biseksualna nastolatka – w *Empress of the World* Sary Ryan (2001). W literaturze amerykańskiej odnaleźć można też wiele heteroseksualnych postaci zachowujących się jak biseksualne, ponieważ odkrywają własną psychoseksualność, co sprawia największą trudność w mówieniu o książkowej reprezentacji osób biseksualnych (Cart, Jenkins, 2018, s. 126). Zagadnienie transpłciowości po raz pierwszy w literaturze młodzieżowej poruszyła zaś Francesca Lia Block (1996). W opowiadaniu ze zbioru tej pisarki zatytułowanego *Girl Goddess #9: Nine Stories* jedna z matek głównej bohaterki przeszła korektę płci. Młodzież transpłciowa zaś dopiero w pierwszych latach XXI wieku otrzymała reprezentację – w powieści *Luna* Julie Anne Peters (2004). Historia opowiada o szesnastolatce ukrywającej prawdziwą tożsamość; za dnia udaje chłopca o imieniu Liam, a nocami jest sobą. Za kolejną amerykańską książkę młodzieżową o postaci

¹¹ Polski tytuł powieści to *Cholernie mocna miłość. Prawdziwa historia Stefana K. i Williego G.* (van Dijk, 1991/2017).

¹² W 1993 roku egzemplarze książki *Annie on My Mind* były palone na schodach szkół w Kansas City, a później usunięte z biblioteki jednej z nich wskutek decyzji dyrektora (NCAC Staff, 1996). W listopadzie 1995 roku zgodnie z wyrokiem sądu powieść przywrócono jednak na półki tej placówki (Cart, Jenkins, 2006, s. xi–xii).

¹³ Pod tym pseudonimem kryje się Marijane Meaker, autorka pierwszej powieści lesbijskiej *Spring Fire*, opublikowanej pod pseudonimem Vin Packer (1952). Wydała także powieści młodzieżowe *I’ll Love You When You’re More Like Me* (Kerr, 1977), w której przyjaciel głównego bohatera jest gejem, oraz *Deliver Us from Evie* (Kerr, 1994), opowiadającą o nastoletnich lesbijkach.

transpłciowej uznać można *Parrotfish* Ellen Wittlinger (2007). Autorka przedstawia losy Grady'ego, który musi zmierzyć się z nieprzychylnymi opiniami o swojej prawdziwej tożsamości – ze strony nie tylko otoczenia, lecz także najbliższych mu osób.

Młodzieżowa literatura LGBT doczekała się szczegółowych monografii amerykańskich badaczy Michaela Carta i Christine A. Jenkins (2006, 2018); ta ostatnia podzieliła teksty tego typu na trzy kategorie (2018, s. xiv)¹⁴: *homosexual visibility* (HV), *gay assimilation* (GA), *queer consciousness/community* (QC). *Homosexual visibility* odnosi się do obecności bohaterów homoseksualnych w społeczeństwie ukazanym w danym tekście, *gay assimilation* oznacza ich asymilację, trzecią kategorię tłumacząc natomiast jako świadomość/społeczność queerową. Do pierwszej z nich zalicza się większość młodzieżowych powieści z wątkiem LGBT publikowanych od lat 70. do 80. XX wieku, a osią ich wydarzeń jest coming out nieheteroseksualnego nastolatka oraz reakcja otoczenia. W utworach zaliczanych do kategorii GA inna niż heteroseksualna orientacja bohaterów jest taką samą cechą jak np. bycie leworęcznym. Książki QC przedstawiają zaś relacje nieheteronormatywnych postaci z ich bliskimi oraz ze społecznością LGBT (s. xiv–xv). Podział Jenkins miał odzwierciedlać to, co działo się w historii osób nieheteronormatywnych po zamieszkach w Stonewall, oraz przedstawiać ewolucję młodzieżowej literatury LGBT (Cart, Jenkins, 2006, s. xix). Ta odmiana gatunkowa została też w XXI wieku doceniona przez krytyków – od 2010 roku Stonewall Book Awards¹⁵ przyznaje nagrodę dla książki roku w kategorii literatury dla dzieci i młodzieży, będącą pierwszym na świecie i najpopularniejszym wyróżnieniem przyznawaną powieściom młodzieżowym z bohaterami nieheteronormatywnymi i transpłciowymi (Cart, Jenkins, 2018, s. 265). Choć wydaje się, że wątki LGBT nie powinny wzbudzać oburzenia, skoro krytycy nagradzają zawierającą je prozę, zdarzało się, że w XXI wieku amerykańscy autorzy proszeni byli przez wydawców o usunięcie z powieści nieheteroseksualnych postaci lub zmianę ich orientacji (Flood, 2011).

Jednym ze znanych współczesnych amerykańskich pisarzy młodzieżowej literatury LGBT jest autor bestsellerowych powieści *Raczej szczęśliwy niż nie*, *Zostawiłeś mi tylko przeszłość* i *Nasz ostatni dzień*, Adam Silvera (kolejno 2015/2018, 2017/2018, 2017/2019), którego dzieła ukazały się w Polsce

¹⁴ Ten podział powstał na podstawie trzymodelowego systemu opracowanego przez Rudine Sims Bishop, odnoszącego się do bohaterów afroamerykańskich w książkach młodzieżowych (Cart, Jenkins, 2018, s. 272).

¹⁵ Amerykańska organizacja nagradzająca literaturę LGBT wydaną w USA.

nakładem wydawnictwa We need YA¹⁶. Silvera napisał również *A jeśli to my* w duecie z Becky Albertalli (2018/2019), także tworzącą książki o nieheteronormatywnych nastolatkach, takie jak *Simon* oraz *inni homo sapiens*, *Leah gubi rytm*, *Odwrotność nieodwzajemniona* oraz *Love, Creekwood* (kolejno Albertalli, 2015/2016, 2017/2019, 2018, 2020). Oboje za debiutanckie powieści otrzymali w 2016 roku nominacje do literackiej nagrody Lambda, przyznawanej książkom z wątkami LGBT (Out.com Editors, 2016). Pierwsze ze wspomnianych wyżej dzieł Albertalli zekranizowano pod tytułem *Twój Simon* (Berlanti, 2018) – był to pierwszy wyprodukowany przez dużą amerykańską wytwórnię film poprowadzony z perspektywy homoseksualnego nastolatka (Lang, 2018). Na małych ekranach natomiast zadebiutował serial *Love, Victor* (Berger, Aptaker, 2020–), osadzony w tym samym świecie co film. Wszystko to świadczy o ogromnym i niesłabnącym po latach zainteresowaniu twórczością Albertalli. Warto wspomnieć, że jej książki mają dobre zakończenia, co też wyjaśnia odniesiony sukces – czytelnicy nie chcą już czytać tylko o nieszczęśliwej miłości osób LGBT. Znany amerykańskim autorem jest również David Levithan (kolejno 2003, 2013), zawdzięczający sławę powieści *Boy Meets Boy* oraz książce *Two Boys Kissing*, za którą w 2014 roku otrzymał nominację do wspomnianej Stonewall Book Award. Jego książki spotkały się z ciepłym przyjęciem w szkołach i bibliotekach (Abate, Kidd, 2011, s. 7), a powieść *Will Grayson, Will Grayson*, napisana wspólnie przez Levithana i Johna Greena (2010/2015)¹⁷, znalazła się na trzecim miejscu listy bestsellerów *New York Timesa* (była pierwszą uwzględnioną w tym notowaniu książką z homoseksualnymi bohaterami, co stanowi duże wyróżnienie; John Green Books, b.d.). Docenili ją także krytycy – w 2011 roku nominowano ją do Stonewall Book Awards. Osoby transpłciowe swoją reprezentację odnaleźć zaś mogą w powieści *Felix Ever After. Na zawsze Felix* Kacena Callendera (2020/2021), autora nagrodzonego Stonewall Book Award. Książka ta jest opowieścią o chłopcu, który przeszedł już korektę płci, i z powodu tego, kim jest, doświadcza transfobii. Powieść otrzymała nominację w plebiscycie czytelnicznym Goodreads Choice Awards 2020 w kategorii Best Young Adult Fiction.

¹⁶ To wydawnictwo wydało również inne utwory młodzieżowe o tematyce LGBT, np. *Te więdźmy nie płoną* i *Ten sabat nie upadnie* Isabel Sterling (kolejno 2019/2020, 2020/2021), czyli książki opowiadające o homoseksualnej nastoletniej więdźmie, wspomnianą dalej w powyższym akapicie *Leah gubi rytm* Becky Albertalli (2017/2019) czy *Felix Ever After. Na zawsze Felix* Kacena Callendera (2020/2021).

¹⁷ Współpraca z Greenem, popularnym autorem heteroseksualnym, zdecydowanie przyczyniła się do zwiększenia widoczności twórczości Levithana.

W wymienionych powyżej współczesnych utworach wątek LGBT jest tym głównym, ale pojawiają się też powieści, w których nieheteroseksualne i transpłciowe postacie są drugoplanowe i dzięki swojej obecności sprawiają, że nienormalność w środowisku heteroseksualnym jest czymś zwyczajnym, a nie powodem do drwin czy wykluczenia. Bohaterowie LGBT występują nie tylko w książkach obyczajowych dla młodzieży, lecz także w fantasy oraz science fiction, np. w sześciotomowym cyklu *Dary Aniola* Cassidy Clare (2007/2009a–2014; pojawiający się tam homoseksualny Alec i biseksualny Magnus doczekali się osobnej trylogii o swoich przygodach, rozpoczynającej się od *Czerwonych zwojów magii*, 2019/2020, wydanej w Polsce, tak jak np. książki Silvery, przez We need YA) czy w powieściach *Nie poddawaj się* i *Zbłąkany syn* autorstwa Rainbow Rowell (kolejno 2015/2016, 2019), jak również w *Synu nieskończoności* Silvery (2020/2021), jego pierwszej książce należącej całkowicie do gatunku fantasy (do tej pory w jego twórczości pojawiały się jedynie elementy fantastyczne).

Przegląd polskiej młodzieżowej literatury LGBT

Nieheteroseksualni i transpłciowi nastolatki długo pozostawali nieobecni w polskich utworach literackich, a przynajmniej o ich psychoseksualności oraz tożsamości płciowej nie mówiło się wprost, co wykazała Alicja Fidowicz (2016) po odczytaniu w kategoriach *queer* powieści *Nad czarną wodą* Haliny Górskiej (1931). Po raz pierwszy o homoseksualności wśród młodzieży pozornie całkowicie heteronormatywnej otwarcie napisała w *Kolacji na Titanicu* Krystyna Boglar (1991)¹⁸. Był to jednak wątek poboczny, zredukowany do pamiętnika jednego z bohaterów, który bał się komukolwiek wyznać prawdę o swojej orientacji z obawy przed niezrozumieniem i wykluczeniem z grupy rówieśników. W XX wieku nie ukazała się inna polska książka młodzieżowa z postacią LGBT, ale czytelnicy mogli zapoznać się z historią homoseksualnego piętnastolatka Jima Lundgrena w przetłumaczonej na nasz język powieści *Jim w lustrze* Inger Edelfeldt (1977/1996), będącej debiutem szwedzkiej pisarki.

¹⁸ W żadnym poprzednim artykule, w którym dokonano przeglądu polskiej młodzieżowej literatury LGBT, ten tytuł się nie pojawia. Piotr Sobolczyk (2015) wymienia jedynie dzieła Ciwoniuk (2010) oraz Onichimowskiej (2012). Fidowicz (2016) w swoim zarysie historii owej literatury przytacza artykuł Sobolczyka i uzupełnia spis o inne utwory, jednak ta powieść również nie zostaje wspomniana przez badaczkę.

Następny po bohaterze Boglar homoseksualny nastolatek w polskiej literaturze młodzieżowej pojawił się dopiero w powieści *Musisz to komuś powiedzieć* Barbary Ciwoniuk (2010). Podobnie jak w *Kolacji na Titanicu* nie był on pierwszoplanową postacią i nie powiedział nikomu o swoich rozterkach związanych z orientacją, tylko zawarł je w liście napisanym do głównej bohaterki. Za pomocą tych wątków autorki jedynie zasygnalizowały więc obecność nieheteronormatywnej młodzieży. W książce *Koniec gry* Anna Onichimowska (2012) jako pierwsza polska pisarka skupiła się na rozwoju psychoseksualności nastoletniego bohatera, który za sprawą spotkania rodzinnego po latach przypomina sobie czasy młodości, gdy powoli zaczynał rozumieć, kim tak naprawdę jest. Reszczyńska-Urban (2019, s. 222) zwróciła uwagę na to, że w dziełach Ciwoniuk i Onichimowskiej brakuje opisów uczuć towarzyszących odkrywaniu orientacji homoseksualnej oraz angażującej odbiorców historii miłosnej. Czytelnicy nie znajdują tego również w *Kolacji na Titanicu*.

Dopiero w trylogii rozpoczynającej się od *Fanfika* Natalia Osińska (kolejno 2016, 2017, 2019) zawarła nieobecne dotąd w polskiej literaturze młodzieżowej opisy odkrywania tożsamości nieheteronormatywnej i transpłciowej przez nastoletnich bohaterów (Reszczyńska-Urban, 2019, s. 223). Autorka ta przedstawia historie dorastających osób LGBT mieszkających w Poznaniu. W debiutanckiej książce koncentruje się na dążeniach transpłciowego Tośka do bycia prawdziwym sobą. Z perspektywy jego chłopaka Leona opowiedziana jest druga część, *Slash*. Obaj pojawiają się także we *Fluffie*, tym razem jako poboczni bohaterowie, gdyż tom wieńczący trylogię poświęcony został opisowi związku Matyldy, koleżanki Tośka, z jej dziewczyną Wiką. Osińska jako jedyna do tej pory polska autorka w swoich powieściach młodzieżowych głównymi bohaterami uczyniła transpłciowego chłopca oraz nieheteroseksualne dziewczęta. Nowatorskie w jej twórczości jest również to, że we *Fluffie* pojawia się postać nieidentyfikująca się z żadną płcią. Wkład pisarki w rozwój literatury LGBT dla nastoletnich odbiorców docenili zarówno czytelnicy, jak i krytycy oraz badacze. Powstało wiele artykułów omawiających utwory Osińskiej, m.in. Anny Kujawskiej-Kot (2018, 2020), Bogusza Malca (2017), Reszczyńskiej-Urban (2019) czy Ulańskiej (2018a). W 2016 roku *Fanfik* zdobył wyróżnienie w IX Konkursie Literatury Dziecięcej im. Haliny Skrobiszewskiej, dzięki czemu umieszczono go na Liście Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej. Debiut Osińskiej znalazł się także wśród powieści nominowanych do nagrody strony *Lubimy Czytać* Książka Roku 2016¹⁹ w kategorii literatura młodzieżowa. Trzeci

¹⁹ Nominacje przyznaje się na podstawie popularności danego tytułu w serwisie.

tom, podobnie jak pierwszy, odniósł sukces na tym portalu – otrzymał nominację w tej samej kategorii w edycji zorganizowanej w 2019 roku. Powieść *Fluff* została również nominowana w konkursie Książka Roku 2019 Polskiej Sekcji IBBY. Twórczość Osińskiej doceniono także poza światem literackim – na początku 2021 roku ogłoszono, że trwają prace nad filmową adaptacją *Fanfika* (Obarski, 2021); byłyby to zatem pierwsza polska ekranizacja książki młodzieżowej o postaciach LGBT.

W kolejnych latach pojawiły się dwie powieści młodzieżowe z wątkiem LGBT – w utworze *Jak ziarnka piasku* Joanny Jagiełło (2018) homoseksualny Łukasz jest przyjacielem głównej bohaterki, a narrator *Hodowli* Katarzyny Ryrych (2019) wspomina szkolne czasy z dawnym znajomym z klasy, który na końcu opowieści wyznaje mu prawdę o swojej orientacji. W toku opowiadanej przez nich historii okazuje się, że gejem był również najprawdopodobniej ich nieżyjący już kolega, znajdujący się niemal w centrum refleksji. Wydane zostały także dzieła prozatorskie całkowicie skupiające się na losach męskich postaci nieheteronormatywnych. Pierwsza to powieść *Rado Boy* Doroty Jaworskiej (2019). Choć książka promowana była jako nowy *Fanfik* i otrzymała rekomendację od Osińskiej, nie odniosła podobnego sukcesu. Główny bohater to maturzysta Kamil, zauroczony Wojciechem, znanym poetą. Homoseksualny jest też jeden z rówieśników Kamila. Następnymi takimi publikacjami są debiuty *W mojej krwi* Marka Szydłaka (2020) i *Hurt/Comfort* Weroniki Łodygi (2020). Powieść Szydłaka koncentruje się na historii szesnastoletniego Bartka, który poszukuje prawdziwej miłości i jednocześnie mierzy się z brakiem akceptacji ze strony najbliższych. Autorka *Hurt/Comfort* natomiast przedstawia powoli rozwijające się uczucie między dwoma maturzystami oraz problemy, z jakimi się zmagają na co dzień. W swojej drugiej książce – *Angst with happy ending* – Łodyga (2021) pozostaje przy tematyce LGBT. Jako że akcja powieści rozgrywa się w tym samym miejscu co w *Hurt/Comfort*, pojawiają się postacie znane już czytelnikom, ale pisarka skupia się przede wszystkim na nowej historii. Głównymi bohaterami są Aleks, który nie odczuwa pociągu fizycznego do żadnej osoby, wskutek czego nie myśli o nawiązaniu głębszej relacji, oraz jego homoseksualny przyjaciel Beniamin. Wraz z rozwojem akcji wychodzi na jaw, że również jeden ze znajomych Aleksa jest gejem, ale ukrywa swoją orientację i by nikt się nie domyślił prawdy, prześladuje rówieśników takich jak on sam. W polskich utworach młodzieżowych brakuje natomiast reprezentacji młodych osób biseksualnych – Fidowicz (2016, s. 60) odnalazła tylko jedną biseksualną nastolatkę, w książce *Jedynaczka* Andrzeja Klawittera (2002), według badaczki przedstawioną stereotypowo. W pierwszej powieści Łodygi przyjaciółka głównego bohatera jest biseksualna, jednak wątek romantyczny

dotyczy tylko pierwszoplanowych postaci. Autorka zatem jedynie zwraca uwagę na obecność takiej osoby wśród młodzieży.

Mimo że stwierdzenie Wojciecha Śmiei (2010), iż polska literatura LGBT to „literatura, której nie ma”, zdaje się już nieprawdziwe, utworów prozatorskich dla młodego odbiorcy z nieheteroseksualnymi i transpłciowymi postaciami wciąż jest za mało. Być może dlatego nastoletni czytelnicy szukają opowiadań o tematyce LGBT w internecie, gdzie popularnością cieszą się pisane w języku polskim teksty fan fiction. Są to fanowskie utwory tworzone na podstawie książek, komiksów, filmów, seriali czy gier komputerowych i opowiadające najczęściej o dalszych losach wybranych bohaterów (Szpatowicz, 2021, s. 2). Wyodrębnia się m.in. dwie odmiany gatunkowe fan fiction związane z tematyką LGBT – slash oraz femslash – obejmujące opowiadania, w których autorzy łączą w jednopłciowe pary postacie heteroseksualne bądź nieokreślone co do orientacji w oryginalnym tekście kultury (s. 4). Marta Szpatowicz zauważyła, że „narracje realizowane w ramach slashu pozwalają wyjść poza dominujący dyskurs” (s. 6), co może tłumaczyć, dlaczego nastolatki sięgają po te formy literackie. Sama Osińska w jednym z wywiadów zastanawiała się nad dużą popularnością fan fiction o homoseksualnych parach (Komender, 2017), a podczas rozmowy z Ulańską (2018b) dla *Małego Formatu* stwierdziła: „[...] dla mnie literatura LGBT w Polsce to są głównie fanfiki”. W sferze wirtualnej przeczytać można także oryginalne publikacje. Niektóre z nich zostały wydane nakładem własnym autorów²⁰, np. *Falszywy wilkołak* z serii *Wilczy gryz* oraz *Cztery pory roku* z cyklu *Pierre i Raimundo* Bartosza Brzezińskiego (kolejno 2016, 2019) czy *Pierwszy wrzesień* i *Co z Oliwerem nie tak?* pisarki tworzącej pod pseudonimem Dream Winchester (kolejno 2016, 2019). Często jednak powieści wydane w ten sposób nie docierają do szerokiego grona odbiorców, gdyż w przeciwieństwie do dzieł publikowanych przez tradycyjne wydawnictwa nie są dostępne w księgarniach²¹.

Popularność tematyki LGBT²² na stronach z opowiadaniem fan fiction świadczy o silnej potrzebie czytania przez nastoletnich odbiorców historii z udziałem bohaterów nieheteronormatywnych i transpłciowych. Z dokona-

²⁰ Jest to samopublikowanie, tzw. *self-publishing*.

²¹ Przywołane przeze mnie dzieła można zakupić jedynie na stronie ich dystrybutora.

²² Konrad Kuźma (2017, s. 228) opisał przeprowadzone wraz z zespołem badania, których celem było sprawdzenie, ile utworów fan fiction o uniwersum potterowskim opublikowanych na portalu <https://www.fanfiction.net/> (pobrane 17 stycznia 2020) zawiera wątek homoseksualny dotyczący głównego bohatera, nieobecny w oryginalnej serii. Jak się okazało, spośród wszystkich opowiadań opublikowanych ówczesnie na wspomnianym portalu losy pary jednopłciowej opisywało 89,8% tekstów w języku polskim oraz 55% w angielskim.

nego przeze mnie przeglądu można wyciągnąć wnioszek, że liczba wydanych powieści o takiej tematyce nadal jest bardzo mała, a więc nie odpowiada na potrzeby czytelników i dlatego sięgają oni do internetu zamiast na półki księgarń czy bibliotek. Być może dzięki ponownemu zbiorowemu coming outowi, jakim było masowe wychodzenie z ukrycia za pośrednictwem mediów społecznościowych wskutek wydarzeń w Polsce w latach 2019–2020, w niedalekiej przyszłości liczba polskich utworów prozatorskich z nastoletnimi bohaterami LGBT wzrośnie, a orientacja nieheteroseksualna oraz transpłciowość powoli przestaną stanowić temat tabu.

Zakończenie

Mimo zmian w literaturze po 1989 roku, dopiero w ostatniej dekadzie polscy autorzy zaczęli zaznaczać obecność postaci nieheteronormatywnych i transpłciowych w powieściach dla nastoletnich czytelników, podczas gdy w USA już w drugiej połowie XX wieku młodzież nieheteroseksualna była reprezentowana w książkach przeznaczonych dla tej grupy wiekowej, choć nie zawsze bez reprodukcji stereotypów. Nie tłumaczono też na nasz język powieści amerykańskich kierowanych do młodych odbiorców – do tej pory większość tytułów nie doczekała się przekładu. Gdy w Stanach Zjednoczonych osoby LGBT zaczęły walczyć o swoje prawa, powoli stawały się obecne także w literaturze młodzieżowej²³. W Polsce natomiast, mimo przeprowadzenia w 2003 roku pierwszych działań na rzecz widoczności społeczności LGBT, wciąż trudno mówić o szerokiej reprezentacji. Jest ona uboga w porównaniu do amerykańskiej, zwłaszcza w przedstawieniu nastoletnich osób biseksualnych oraz transpłciowych.

Jak zauważa Małgorzata Kita (2016), literatura LGBT może przekonać odbiorcę, że orientacja psychoseksualna czy tożsamość płciowa nie mają znaczenia, ponieważ czytelnik dostrzeże w dobrze wykreowanym bohaterze „człowieka: wątpliwego, szukającego swojej tożsamości, cierpiącego, solidarnego, kochającego” (s. 124) – czyli takiego samego jak inne postacie. Czytanie powieści lub opowiadań tego rodzaju może być też dla młodych osób jednym ze sposobów na pozyskiwanie informacji o tym, jak wygląda życie ludzi LGBT i ich związek z osobą tej samej płci (Abate, Kidd, 2011, s. 148). Poza tym Cart i Jenkins (2018, s. xiii) nadmieniają, że nie wszystkie nastolatki chcą się dzielić

²³ Był to jednak bardzo powolny proces, gdyż w latach 70. pojawiło się zaledwie kilka książek, a do 1992 roku łącznie sześćdziesiąt, co stanowi bardzo małą liczbę, biorąc pod uwagę rozmiary amerykańskiego rynku wydawniczego.

z innymi swoimi pierwszymi rozterkami związanymi z własną psychoseksualnością; niektóre bowiem wolą najpierw zapoznać się z nieheteronormatywną społecznością opisaną w książce. Zapewnienie fikcyjnych wzorów do naśladowania może więc pomóc dorastającym nastolatkom LGBT w lepszym zrozumieniu siebie, a tym samym w samoakceptacji. Istotne jest zatem, aby coraz częściej postacie nieheteronormatywne i transpłciowe pojawiały się w polskich książkach młodzieżowych, dzięki czemu młodszy czytelnicy będą mieli szansę zidentyfikować się z postaciami LGBT nie tylko z filmów i seriali dostępnych w naszym kraju²⁴, lecz także z literatury. Adrianna Jackowiak (2014) określiła literaturę gejowską jako „narzędzie burzące społeczne tabu” (s. 171) w Polsce. Literatura młodzieżowa LGBT również może się stać takim narzędziem.

Bibliografia

- Abate, M. A., Kidd, K. B. (2011). *Over the rainbow: Queer children's and young adult literature*. University of Michigan Press.
- Aguirre-Sacasa, R. (prod.). (2017–). *Riverdale* [serial telewizyjny]. CW.
- Aguirre-Sacasa, R. (prod.). (2018–2020). *Chilling adventures of Sabrina* [serial telewizyjny]. Netflix.
- Albertalli, B. (2016). *Simon oraz inni homo sapiens* (D. Olejnik, tłum.). Papierowy Książec. (wyd. oryg. 2015).
- Albertalli, B. (2018). *Leah gubi rytm* (A. Brodzik, tłum.). We need YA.
- Albertalli, B. (2019). *Odwrotność nieodwzajemniona* (D. Olejnik, M. Pianowska, tłum.). Papierowy Książec. (wyd. oryg. 2017).
- Albertalli, B. (2020). *Love, Creekwood*. Balzer + Bray.
- Albertalli, B., Silvera, A. (2019). *A jeśli to my* (A. Brodzik, tłum.). We need YA. (wyd. oryg. 2018).
- Baluch, A. (2005). *Książka jest światem. O literaturze dla dzieci małych oraz dla dzieci starszych i nastolatków*. TAIWPN Universitas.
- Basiuk, T. (2010). Coming out po polsku. W: J. Kochanowski, M. Abramowicz, R. Biedroń (red.), *Queer Studies. Podręcznik kursu* (s. 115–124). Kampania Przeciw Homofobii.
- Beisert, M., Witkoś, M. (2018, 26 lipca). Niepewność wobec własnej tożsamości płciowej w okresie dorastania. *Psychologia w Praktyce*. Pobrane 17 stycznia 2020 z: <https://psychologiawpraktyce.pl/artykul/niepewnosc-wobec-wlasnej-tozsamosci-plciowej-w-okresie-dorastania>.

²⁴ M.in. *Chilling Adventures of Sabrina* (Aguirre-Sacasa, 2018–2020), *Sex Education* (Nunn, 2019–) oraz *Riverdale* (Aguirre-Sacasa, 2017–).

- Berger, E., Aptaker, I. (prod.) (2020). *Love, Victor* [serial telewizyjny]. Hulu.
- Block, L. F. (1996). *Girl Goddess #9: Nine Stories*. HarperCollins.
- Boglar, K. (1991). *Kolacja na Titanicu*. Nasza Księgarnia.
- Borowski, D. (2015). Między heteroseksualizmem a homoseksualizmem... O odkrywaniu orientacji seksualnej w powieści *Koniec gry* Anny Onichimowskiej. W: P. Tański, T. Dalasiński, A. Szwagrzyk (red.), *Seksualność w najnowszej literaturze polskiej* (s. 119–131). Inter-. Literatura-Krytyka-Kultura.
- Berlanti, G. (reż.). (2018). *Love, Simon* [Twój Simon] [film]. 20th Century Fox.
- Brzeziński, B. (2016). *Fałszywy Wilkołak*. Bucketbook.
- Brzeziński, B. (2019). *Cztery pory roku*. Bucketbook.
- Callender, K. (2021). *Felix Ever After. Na zawsze Felix* (A. Brodzik, tłum.). We need YA. (wyd. oryg. 2020).
- Całek, A., Olkusz, K., Korczak, A., Skowera, M. (2017). Ta dziwna instytucja zwana fantastyką młodzieżową. *Creatio Fantastica*, 56(1), 115–125.
- Cart, M. (2010). *Young adult literature: From romance to realism* (wyd. 2). American Library Association.
- Cart, M., Jenkins, C. A. (2006). *The heart has its reasons: Young adult literature with gay/lesbian/queer content, 1969–2004*. Scarecrow Press.
- Cart, M., Jenkins, C. A. (2018). *Representing the rainbow in young adult literature: LGBTQ+ content since 1969*. Scarecrow Press.
- Ciwoniuk, B. (2010). *Musisz to komuś powiedzieć*. Literatura.
- Clare, C. (2009a). *Miasto kości* (A. Reszka, tłum.). Mag. (wyd. oryg. 2007).
- Clare, C. (2009b). *Miasto popiołów* (A. Reszka, tłum.). Mag. (wyd. oryg. 2008).
- Clare, C. (2010). *Miasto szkła* (A. Reszka, tłum.). Mag. (wyd. oryg. 2009).
- Clare, C. (2011). *Miasto upadłych aniołów* (A. Reszka, tłum.). Mag.
- Clare, C. (2012). *Miasto zagubionych dusz* (A. Reszka, tłum.). Mag.
- Clare, C. (2014). *Miasto niebiańskiego ognia* (A. Reszka, tłum.). Mag.
- Clare, C., Chu, W. (2020). *Czerwone zwoje magii* (M. Szalbierski, tłum.). We need YA. (wyd. oryg. 2019).
- Czabanowska-Wróbel, A. (2013). [Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej. *Teksty Drugie*, 5, 13–24.
- de Haan, L., Nijland, S. (2010). *Król i król* (S. Paszkiet, tłum.). AdPublik. (wyd. oryg. 2000).
- Donovan, J. (1973). *Dojdę tam – warto* (J. Gładzka, tłum.). Iskry. (wyd. oryg. 1969).
- Dragan, W. Ł., Iniewicz G. (red.). (2020). *Orientacja seksualna. Źródła i konteksty*. WN Scholar.
- Edelfeldt, I. (1996). *Jim w lustrze* (Z. Erdmann, tłum.). Marcin Erdmann. (wyd. oryg. 1977).

- Fidowicz, A. (2016). Bohater nieheteronormatywny w powieści *Nad czarną wodą* Haliny Górskiej. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne*, 15(4), 57–71.
- Flood, A. (2011, 14 września). YA authors asked to ‘straighten’ gay characters. *The Guardian*. Pobrane 17 stycznia 2020 z: <https://www.theguardian.com/books/2011/sep/14/ya-authors-gay-characters>.
- Garden, N. (1982). *Annie on my mind*. Farrar, Straus & Giroux.
- Gibson, M. (reż.). (1993). *The man without a face* [Człowiek bez twarzy] [film]. Warner Bros.
- Górska, H. (1931). *Nad czarną wodą*. Rój.
- Green, J., Levithan, D. (2015). *Will Grayson, Will Grayson* (M. Białoń-Chalecka, tłum.). Bukowy Las. (wyd. oryg. 2010).
- Gromadzka, B. (2018). Szkoła – dom – okolica. Wartościowanie przestrzeni w literaturze dla młodzieży. *Polonistyka. Innowacje*, 7, 59–70. <https://doi.org/10.14746/pi.2018.7.5>.
- Guy, R. (1976). *Ruby*. Viking Press.
- Hinton, S. E. (1967). *The outsiders*. Viking Press.
- Holland, I. (1972). *The man without a face*. Lippincott.
- Howlett, G. (2015, 24 lutego). Why are so many adults reading YA and teen fiction?. *The Guardian*. Pobrane 17 stycznia 2020 z: <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2015/feb/24/why-are-so-many-adults-reading-ya-teen-fiction>.
- Iniewicz, G., Grabski, B., Mijas, M. (red.). (2012). *Wprowadzenie do psychologii LGB*. Continuo.
- Jabłoński, W. (1988). *Gorące uczynki*. Wydawnictwo Łódzkie.
- Jackowiak, A. (2014). Poetyka (nie)wyrażalnego pożądania, czyli zarys historii powieści gejowskiej w Polsce na tle socjologiczno-kulturowym. *Studia Europaea Gne-snensia*, 10, 169–194. <https://doi.org/10.14746/seg.2014.10.9>.
- Jagiełło, J. (2018). *Jak ziarnka piasku*. Nasza Księgarnia.
- Jaworska, D. (2019). *Rado Boy*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- John Green Books. (b.d.). *Will Grayson, Will Grayson*. Pobrane 10 lipca 2020 z: <https://www.johngreenbooks.com/will-grayson-will-grayson>.
- Kerr, M. E. (1977). *I'll love you when you're more like me*. HarperCollins.
- Kerr, M. E. (1994). *Deliver us from Evie*. Harper & Row.
- Kerr, M. E. (1997). *“Hello,” I lied*. HarperCollins.
- Kita, M. (2016). *Coming out w polskiej przestrzeni dyskursywnej*. Wydawnictwo UŚ.
- Klawitter, A. (2002). *Jedynaczka*. Telbit.
- Komender, D. (2017, 13 stycznia). Dlaczego polskie nastolatki zaczytują się w historiach o gejowskich związkach?. *Vice*. Pobrane 17 stycznia 2020 z: <https://www.vice>.

[com/pl/article/3dd8vw/dlaczego-polskie-nastolatki-zaczytuja-sie-w-historiach-o-gejowskich-zwiazkach](https://doi.org/10.26485/PS/2020/69.1/3).

- Krzemiński, I. (2010). Społeczna historia homoseksualności. Ruch wyzwolenia (szkic do problematyki). W: J. Kochanowski, M. Abramowicz, R. Biedroń (red.), *Queer Studies. Podręcznik kursu* (s. 27–57). Kampania Przeciw Homofobii.
- Kujawska-Kot, A. (2018). Od impulsu fotografii do narracji tożsamościowej. Funkcje fotografii bohaterów transpłciowych w ich życiu. *Rynek – Społeczeństwo – Kultura*, 27(1), 91–99.
- Kujawska-Kot, A. (2020). Bohater transseksualny w objęciach binarnego kodu płci. O parazytykownych i werbalnych formach komunikowania. *Przegląd Socjologiczny*, 69(1), 55–80. <https://doi.org/10.26485/PS/2020/69.1/3>.
- Kuźma, K. (2017). Nasze potrzeby – dlaczego tworzymy utwory bazujące na miłości męsko-męskiej. W: P. Szymczyk, E. Chodźko (red.), *Motyw miłości w wybranych tekstach literackich i innych dziedzinach kultury* (s. 228–240). WN Tygiel.
- Kwaśniewski, T. (2013). *Jedno oko na Maroko*. Czarna Owieczka.
- Lang, B. (2018, 9 marca). *Love, Simon* stars say gay teen romance will save lives. *Variety*. Pobrane 17 stycznia 2020 z: <https://variety.com/2018/scene/vpage/love-simon-premiere-gay-teen-romantic-comedy-1202722636/>.
- Levithan, D. (2003). *Boy meets boy*. Alfred A. Knopf.
- Levithan, D. (2013). *Two boys kissing*. Alfred A. Knopf.
- Lindenbaum, P. (2012). *Zlatanka i ukochany wujek* (K. Skalska, tłum.). Zakamarki. (wyd. oryg. 2006).
- Łodyga, W. (2020). *Hurt/comfort*. Wydawnictwo Kobiece.
- Łodyga, W. (2021). *Angst with happy ending*. Wydawnictwo Kobiece.
- Malec, B. (2017). Ludzie są jak „fan fiction”. Na przykładzie *Fanfika* Natalii Osińskiej. *Artes Humanae*, 2, 175–187. <http://doi.org/10.17951/arte.2017.2.175>.
- Mikołajczak, M. (2019). Parę słów o polskiej prozie lesbijskiej po 2007 roku na przykładzie powieści Ewy Schilling, Zofii Staniszewskiej i Anny Arendt. *Młoda Humanistyka*, 14(1). Pobrane 17 stycznia 2020 z: <http://www.humanistyka.com/index.php/MH/article/view/235>.
- Mochocka, A. (2017). Two perspectives on the performative social body: Teenage make-up routines in *Fanfik* and the *Jeźycjada* cycle. *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia*, 2, 87–115.
- Musiał, G. (1989). *W ptaszarni*. Czytelnik.
- Nunn, L. (prod.). (2019–). *Sex education* [serial telewizyjny]. Netflix.
- NCAC Staff. (1996, 1 maja). Books in trouble 2. *National Coalition Against Censorship*. Pobrane 17 stycznia 2020 z: <https://ncac.org/update/books-in-trouble-2/>.
- Obarski, P. (2021, 3 lutego). Trwają prace nad ekranizacją powieści Natalii Osińskiej. *Granice.pl*. Pobrane 7 marca 2020 z: <https://www.granice.pl/news/fanfik-ekranizacja-powieści-natalii-osinskiej/11558>.

- Obuchowska, I. (1996). *Drogi dorastania. Psychologia rozwojowa okresu dorastania dla rodziców i wychowawców*. WSiP.
- Onichimowska, A. (2012). *Koniec gry*. Znak.
- Osińska, N. (2016). *Fanfik*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Osińska, N. (2017). *Slash*. Agora.
- Osińska, N. (2019). *Fluff*. Agora.
- Out.com Editors. (2016, 8 marca). Who are the 2016 Lambda Literary Awards finalists?. *Out*. Pobrane 17 stycznia 2020 z: <https://www.out.com/art-books/2016/3/08/lambda-literary-awards-finalists-revealed-carrie-brownstein-hasan-namir-truman>.
- Packer, V. (1952). *Spring fire*. Gold Medal Books.
- Parnell, P., Richardson, J. (2009). *Z Tango jest nas troje* (K. Remin, tłum.). Adpublik. (wyd. oryg. 2005).
- Pawłowska, M., Szamałek, J. (2015). *Kim jest ślimak Sam?*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Peters, J. A. (2004). *Luna*. Little, Brown & Company.
- Peterson, V. (2018, 16 grudnia). Young adult and new adult book markets. *The Balance Careers*. Pobrane 17 stycznia 2020 z: <https://www.thebalancecareers.com/the-young-adult-book-market-2799954>.
- Rees, D. (1985). *In the tent*. Alyson. (wyd. oryg. 1979).
- Rejter, A. (2014). „Mój chłopak, facet z plakatu, ciota darkroomówka...”. Wizerunek mężczyzny w gejowskiej literaturze popularnej. *Język Artystyczny*, 15, 65–87.
- Reszczyńska-Urban, K. (2019). Inicjacje bohaterów nieheteronormatywnych w *Fanfik* i *Slashu* Natalii Osińskiej. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, 1(1), 221–235. <https://doi.org/10.32798/dlk.31>.
- Rogulska, P. (2006). Rzeczywistość alternatywna? *Lubiewo* Michała Witkowskiego. *InterAlia*, 1. Pobrane 17 stycznia 2020 z: https://interalia.queerstudies.pl/issues/1_2006/12_rzeczywistosc_alternatywna_lubiewo_michala_witkowskiego.htm.
- Rowell, R. (2016). *Nie poddawaj się* (M. Hesko-Kołodzińska, tłum.). HarperCollins Polska. (wyd. oryg. 2015).
- Rowell, R. (2019). *Zbłąkany syn* (D. Stadnik, tłum.). HarperCollins Polska.
- Rusinek, M. i in. (2021). *Wszystkie kolory świata*. Agora.
- Ryan, S. (2001). *Empress of the world*. Penguin Books.
- Ryrych, K. (2019). *Hodowla*. Adamada.
- Scopettone, S. (1974). *Trying hard to hear you*. Harper & Row.
- Silvera, A. (2018). *Raczej szczęśliwy niż nie* (S. Chojnacka, tłum.). Wydawnictwo Poznańskie. (wyd. oryg. 2015).
- Silvera, A. (2018). *Zostawiłeś mi tylko przeszłość* (A. Brodzik, tłum.). We need YA. (wyd. oryg. 2017).
- Silvera, A. (2019). *Nasz ostatni dzień* (A. Brodzik, tłum.). We need YA. (wyd. oryg. 2017).

- Silvera, A. (2021). *Syn nieskończoności* (A. Brodzik, tłum.). We need YA. (wyd. oryg. 2020).
- Sobolczyk, P. (2015). Przekroczyć społeczną barierę „deprawacji nieletniego”. Bohater homoseksualny w literaturze dla dzieci i młodzieży. W: P. Sobolczyk (red.), *Queerowe subwersje. Polska literatura homotekstualna i zmiana społeczna* (s. 472–495). Wydawnictwo IBL PAN.
- Sterling, I. (2020). *Te wiedźmy nie płoną*. (A. Kalus, tłum.). We need YA. (wyd. oryg. 2019).
- Sterling, I. (2021). *Ten sabat nie upadnie*. (A. Kalus, tłum.). We need YA. (wyd. oryg. 2020).
- Struzik, J. (red.). (2012). *Niewidoczne (dla) społeczności. Sytuacja społeczna lesbijek i kobiet biseksualnych mieszkających na terenach wiejskich i w małych miastach w Polsce. Raport z badań*. Fundacja Przestrzeń Kobiet.
- Sullivan, M. W. (1976). *What's this about Pete?*. Thomas Nelson.
- Szpatowicz, M. (2021). Cierpienie i pocieszenie w slashu. *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość*, 1(3), 1–15. <https://doi.org/10.31261/Rana.2021.3.09>.
- Szydłak, M. (2020). *W mojej krwi*. Novae Res.
- Śmieja, W. (2010). *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”*. TAIWPN Universitas.
- Tomasik, K. (2012). *Gejereł. Mniejszości seksualne w PRL-u*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Ulańska, Z. (2018a). Miłość silniejsza niż płęć? Nowe oblicza polskiej literatury LGBT na przykładzie twórczości Natalii Osińskiej i Marcina Szczygielskiego. W: P. Szymczyk, E. Chodźko (red.), *Motyw miłości w wybranych tekstach literackich i innych dziedzinach kultury* (s. 274–288). WN Tygiel.
- Ulańska, Z. (2018b, maj). Od empatii do akceptacji. Rozmowa z Natalią Osińską. *Mały Format*. Pobrane 17 stycznia 2020 z: <http://malyformat.com/2018/05/od-empatii-do-akceptacji-rozmowa-z-natalia-osinska>.
- van Dijk, L. (1995). *Damned strong love: The true story of Willi G. and Stefan K.* (E. D. Crawford, tłum.). Henry Holt. (wyd. oryg. 1991).
- van Dijk, L. (2017). *Cholernie mocna miłość. Prawdziwa historia Stefana K. i Williego G.* (A. Chmielecka, F. Fierek, tłum.). Korporacja Ha!art. (wyd. oryg. 1991).
- Warkocki, B. (2014). Trzy fale emancypacji homoseksualnej w Polsce. *Porównania*, 15, 121–132.
- Waters, M. (2009, 13 czerwca). How Stonewall liberated young adult literature. *Electric Literature*. Pobrane 17 stycznia 2020 z: <https://electricliterature.com/how-stonewall-liberated-young-adult-literature>.
- Winchester, D. (2016). *Pierwszy września*. Bucketbook.
- Winchester, D. (2019). *Co z Oliwerem nie tak?*. Bucketbook.
- Witkowski, M. (2004). *Lubiewo*. Korporacja Ha!art.
- Wittlinger, E. (2007). *Parrotfish*. Simon & Schuster.

Hymn dla nerdów. *Stranger Things*, czyli popkulturowe lata 80. w pigułce

Abstrakt:

Artykuł poświęcony jest analizie serialu *Stranger Things* (2016–) w kontekście licznych aluzji i odwołań do utworów literackich, filmowych czy muzycznych z lat 80. XX wieku. Autor tekstu dowodzi, że serial braci Dufferów wpisuje się w obecne we współczesnej kulturze popularnej zjawisko retromanii. Nostalgiczna tęsknota za adolescencją oraz retroobiektemi (takimi jak walkman, winyle, kasety magnetofonowe) wynika m.in. z przyspieszonego tempa zmian zachodzących w dzisiejszym świecie. Dawne nośniki muzyczne oraz filmowe przeżywają obecnie renesans, gdyż poszukujemy rzeczy trwałych w przeszłości. *Stranger Things* to niemalże przewodnik po latach 80., jako że braci Dufferów fascynuje nie tylko twórczość m.in. Stephena Kinga, Stevena Spielberga, Wesa Cravena, lecz także ówczesne sposoby spędzania wolnego czasu z przyjaciółmi. Świat w *Stranger Things* jest ponadto dziwny, bizarny, trudny do zdefiniowania – może to jeden z powodów, dla których ta historia jest tak angażująca.

Słowa kluczowe:

adolescencja, lata 80. XX wieku, Matt Duffer, nostalgia, retromania, Ross Duffer, serial młodzieżowy, Stephen King, Steven Spielberg, *Stranger Things*

Anthem for Nerds: *Stranger Things*, or the Pop Culture 1980s in a Nutshell

Abstract:

This article is devoted to the analysis of the TV series *Stranger Things* (2016–) in the context of numerous allusions and references to literary, film, and musical works from the 1980s. The author of the paper shows that the Duffer brothers' series is

* 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.

part of the retromania phenomenon present in contemporary popular culture. The nostalgic longing for adolescence and retro objects (such as walkmans, vinyls, cassettes) results, among others, from the accelerated pace of changes taking place in today's world. Old-time music and film media are currently experiencing a renaissance, as we are looking for things that were permanent in the past. *Stranger Things* is almost like a guide to the 1980s, as the Duffer brothers are fascinated not only by the works of, *inter alia*, Stephen King, Steven Spielberg, and Wes Craven, but also by the then ways of spending free time with friends. The world in *Stranger Things* is also strange, bizarre, difficult to define, which may be one of the reasons why the story is so engaging.

Key words:

adolescence, 1980s, Matt Duffer, nostalgia, retromania, Ross Duffer, young adult television series, Stephen King, Steven Spielberg, *Stranger Things*

Globalny sukces serialu *Stranger Things* (Duffer, Duffer, 2016–) wpisuje się w dominujące w kulturze popularnej zjawisko retromanii, obejmujące współczesny film, muzykę oraz sztukę (Reynolds, 2011/2018, s. 7). Obsesję na punkcie przeszłości potwierdzają reaktywacje kultowych zespołów z lat 80. i 90. XX wieku, reedycje ich albumów, koncertowe wydania płyt. Do minionych dekad odwołują się też twórcy telewizyjni: nakręcono nową wersję *Dynastii* (Shapiro, Shapiro, 1981–1989) – serial pod tym samym tytułem (Patrick, Schwartz, Savage, 2017–), *Beverly Hills, 90210* (Star, 1990–2000) doczekało się remake'u pt. *BH90210* (Garth, Spelling, Chessler, Alberghini, 2019), David Lynch nakręcił trzeci sezon *Miasteczka Twin Peaks* (Frost, Lynch, 2017), a protagonista thrilleru *Milczenie owiec* (Demme, 1991) został – w innym środowisku narracyjnym – głównym bohaterem serialu *Hannibal* (Fuller, 2013–2015). W telewizji coraz częściej pojawiają się programy typu *Kochamy lata...* (BBC) czy *To był rok...* (TVPI), w których z nostalgią wspomina się nie tylko popularnych artystów minionych dekad (Reynolds, 2011/2018, s. 10–11), lecz także przedmioty mające obecnie status kultowy (takie jak walkman, discman). W drugiej dekadzie XXI wieku obserwujemy też – w tekstach kultury i w życiu codziennym – rosnące zainteresowanie winylami, kasetami magnetofonowymi i VHS, a także dawnymi grami planszowymi oraz elektronicznymi (w Polsce np. radzieckimi).

Na fenomen współczesnych powrotów do przeszłości warto spojrzeć z perspektywy socjologicznej. Wraz z przejściem z epoki analogowej do cyfrowej zmieniła się sfera konsumpcji. Przyspieszone tempo zmian cywilizacyjnych zachodzących w nowym stuleciu – zwłaszcza w świecie zachodnim – sprawiło, że nasza egzystencja stała się ulotna. Z jednej strony, nowoczesna technologia

pozwała nam na magazynowanie, katalogowanie i udostępnianie artefaktów kojarzących się z epoką analogową. Z drugiej zaś – tęsknimy za materialnością tamtych przedmiotów, które we współczesnym świecie zostały „upłynione”. Piosenki oraz filmy uległy kompresji, zamieniono je w pliki, nazwane przez Simona Reynoldsa (2011/2018) „dźwiękowym ekwiwalentem fast fooda” (s. 12); przekształcone zostały w strumień danych, swobodnie przenoszonych i kopiowanych z urządzenia na urządzenie. Niepokój dotyczący przyszłości jest potęgowany przez zjawisko prekariatu – nowej grupy społecznej, do której należą osoby pozbawione stałego zatrudnienia, a co z tego wynika możliwości korzystania z funduszu socjalnego, uczestniczenia w szkoleniach oraz rozwoju zawodowego (Kryńska, 2017, s. 13–26). Często też wykonują one pracę poniżej posiadanego wykształcenia, co jest źródłem rosnącej frustracji. Prekariat stał się czytelnym dowodem na to, że znaczenie pracy ludzkiej znacznie się obniżyło, ale przede wszystkim wyeksponował problem biedy oraz rozwarstwienia społecznego. Rozczarowanie epoką cyfrową i towarzyszący jej nieustanny strumień danych wraz z wypaleniem zawodowym oraz utratą kontroli nad własnym życiem przyczyniły się do poszukiwania alternatywnej rzeczywistości, upatrywanej w przeszłości.

Warto podkreślić, że powroty do minionych dekad w najnowszej popkulturze wiążą się także ze zjawiskiem kulturowego remiksu, charakterystycznego dla utworów postmodernistycznych. Liczne remaki, sequele, prequele, crossovery, covery, revivale świadczą o nieustannie dokonującym się recyklingu. Reaktywacje te przyjmują formę intertekstualnych gier, dostarczających materiału do kolaży, powtórzeń typowych dla konstrukcji patchworkowej. Często budzą skojarzenia z mashupem, miksującym utwory z różnych obiegu kultury (Nacher, 2011). Zabieg ten nie tylko „ożywia” relikty przeszłości, lecz także wywołuje „epidemię” wspomnień, potęgowaną przez rynek konsumencki – wzbudzający tęsknotę za tym, co minione. Możemy powiedzieć, że najnowsza kultura popularna „przepisuje” historię, tworząc swoisty bank wspomnień kulturowych pokolenia dorastającego w epoce analogowej. W nurt ten wpisuje się serial *Stranger Things*, w którym odnajdujemy liczne aluzje literackie i kulturowe, a popularne wyobrażenia lat 80. (a w czwartym sezonie, zgodnie z zapowiedziami, lat 90.) powracają w postaci znanych klisz, fabuł, motywów.

W epoce cyfrowej zmieniła się także forma dystrybucji, co potwierdza gwałtowny wzrost popularności telewizji internetowej (Netflix, HBO Go itp.). Nowoczesne medium przyspieszyło rewolucję w obrębie gatunku, jakim jest serial telewizyjny. W walce o widza zmienił się sposób prezentacji losów protagonistów, ograniczono powtarzalne struktury fabularne typowe dla oper mydlanych. Pojawił się nowy paradygmat opowiadania telewizyjnego, który

już kilkanaście lat temu Jason Mittell (2006) określił mianem „złożonej narracyjności” [*narrative complexity*]. Serial stał się gatunkiem o wiele bardziej zróżnicowanym niż wcześniej, a do głównej osi narracyjnej znacznie częściej wplata się wątki charakterystyczne dla kryminału, horroru czy science fiction, nawet jeśli dany program nie reprezentuje *stricte* którejś z tych odmian gatunkowych (Borowiecki, 2020, s. 12). Zmieniły się również kreacje bohaterów, w których szczególnie nacisk położono na rys psychologiczny. Zaczęto coraz śmieiej odchodzić od zamkniętej struktury opowieści, a w zakończeniu poszczególnych sezonów twórcy częściej niż w XX wieku posługują się cliffhangerami, polegającymi na nagłym zawieszeniu akcji, co oczywiście ma na celu utrzymanie zainteresowania widzów fabułą. Nie dziwi zatem fakt, że współczesne seriale (zarówno dla dorosłych, jak i młodzieży) różnią się od produkcji powstałych w poprzednich dekadach. Modyfikacje w obrębie gatunku nasuwają skojarzenia z powieścią postmodernistyczną, w której – oprócz zaburzonej linearności opowiadania – pojawiają się liczne odniesienia do innych tekstów kultury. Seriale stały się gatunkiem intertekstualnym, co potwierdza m.in. *Stranger Things*.

Rozważania na temat produkcji braci Dufferów wypada zacząć od refleksji natury genologicznej. *Stranger Things* – oprócz oczywistych związków z horrorem czy science fiction – nasuwa skojarzenia z *teen drama*, będącym według Rachel Moseley (2001, s. 41–43) typowo amerykańską odmianą gatunkową, w której pojawiają się stereotypowi bohaterowie, np. cheerleaderka, mięśniak, królowa mody, nerd, kujon czy buntownik. Protagonistami są głównie nastolatki, dorośli zaś występują w roli rodziców, opiekunów, nauczycieli, choć na marginesie warto podkreślić, że istnieją seriale adresowane do młodzieży, w których głównymi bohaterami są osoby dorosłe (*Czarodziejki* – Burge, 1998–2006; *Anioł ciemności* – Whedon, Greenwalt, 1998–2004). Z kolei dla Glyna Davisa i Kay Dickinson (2004, s. 2) kluczowym wyznacznikiem gatunkowym tej odmiany serialu jest widz. *Teen dramas* adresowane są w głównej mierze do nastoletniej widowni, dlatego też wydarzenia prezentowane są z perspektywy dorastającej młodzieży, a akcja najczęściej rozgrywa się w środowisku szkolnym i w przestrzeni domu, gdzie często organizowane są imprezy dla najbliższych przyjaciół. Ta odmiana serialu ma wiele cech wspólnych z popularną telenowelą (m.in. sposób prowadzenia narracji czy prezentowania środowiska, powielanie stereotypowych schematów fabularnych). Tematyka takich produkcji koncentruje się na problemach, z jakimi boryka się młodzież, takich jak dorastanie, nieszczęśliwa miłość, samotność, odrzucenie przez społeczność szkolną. Od początku XXI wieku produkcje reprezentujące tę odmianę gatunkową poruszają kwestie wcześniej zaliczane

do tematów tabu¹, czyli uzależnienie od alkoholu i narkotyków, orientacja psychoseksualna itd. Zmienia się także narracja prezentowanych zdarzeń – twórcy odchodzą od wykorzystywanych do tej pory szablonów (Pięczka, Kuniczuk-Trzcinowicz, 2006, s. 369–375). Dzisiaj *teen drama* przypomina raczej twór hybrydyczny, łączący (jeśli odnieść tę kwestię do kategorii literaturoznawczych) narrację typową dla opowieści realistycznej z – jak wspomniano wcześniej – elementami kryminału, horroru, science fiction.

Drugą odmianą gatunkową, w którą wpisuje się *Stranger Things*, jest *buddy movie*, opowiadający o grupie przyjaciół przeżywających wspólnie liczne przygody. Każdy z nich cechuje się inną osobowością, łączy ich przyjaźń, szacunek oraz gotowość niesienia sobie wzajemnie pomocy w tarapatkach (Millard, 2007). Ten typ produkcji wywodzi się z XIX-wiecznej literatury amerykańskiej – mam tu na myśli twórczość Marka Twaina i jego kreacje nastoletnich bohaterów w *Przygodach Tomka Sawyera* (1876/2019) oraz *Przygodach Hucka Finna* (1884/2019). *Buddy movie* ewoluował na przestrzeni stulecia, a perypetie bohaterów przedstawiane były m.in. w konwencji komediowej (lata 60. XX wieku) oraz sensacyjnej (lata 80. XX wieku). Relacje damsko-męskie, inaczej niż w komediach romantycznych, pełnią tutaj funkcję podrzędną. *Buddy movie*

¹ Przywołajmy choćby serial *Trzynastcie powodów* (Yorkey, 2017–2020), powstały na podstawie powieści Jaya Ashera (2007/2009) pod tym samym tytułem (Szmidt, 2017). Główna bohaterka (w tej roli Katherine Langford) przed popełnieniem samobójstwa nagrywa siedem kaset magnetofonowych, na których przedstawia powody tej dramatycznej decyzji. Każda strona nagrania (będąca tematem odrębnego epizodu) opowiada oddzielną historię dziewczyny powiązaną z jednym z protagonistów. Niewątpliwie interesujący w serialu jest psychologiczny portret bohaterki borykającej się z kolejnymi upokorzeniami ze strony rówieśników, przeżywającej rozczarowania, cierpiącej na pogłębiającą się depresję. Relacje Hannah z nastolatkami, *nota bene* stanowiące kalkę z powieści *Carrie* (King, 1974/2017), ukazują dramat osamotnionej dziewczyny. Poruszony w serialu kontrowersyjny temat samobójstwa wśród młodzieży okazuje się niezwykle aktualny w pierwszych dekadach XXI wieku, gdy wielu nastolatków boryka się z samotnością, cierpi na depresję, doświadcza wewnętrznej pustki (Kyzioł, 2019, s. 82–84). Drugim serialem, o którym warto wspomnieć, jest *Riverdale* (Aguirre-Sacasa, 2017–). Jego fabuła nawiązuje do kultowego *Miasteczka Twin Peaks* (Frost, Lynch, 1990–1991). W prowincjonalnej amerykańskiej miejscowości ginie Jason Blossom (Trevor Stines), a jego szkolni rówieśnicy pragną rozwikłać tajemnicę i odkryć, kto stoi za śmiercią kolegi. Z pozoru nudne tytułowe *Riverdale* skrywa mroczne sekrety. Atmosferę niepewności, grozy potęgują także mgliste, oniryczne pejzaże. Trudno jednoznacznie określić czas akcji serialu. Z jednej strony, wystrój lokalnego baru oraz marki samochodów sugerują lata 50. Z drugiej zaś – bohaterowie posługują się smartfonami. W obu wymienionych produkcjach pojawiają się pojedyncze artefakty z epoki analogowej, pełniące wyłącznie marginalną funkcję (z wyjątkiem kaset magnetofonowych z *Trzynastu powodów*).

koresponduje również z Kinem Nowej Przygody (Szyłak, Konefał, Kaczor, 2012), czerpiącym z gatunków popularnych i rozrywkowych, często łączącym elementy różnych konwencji (film sensacyjny, popularnonaukowy, fantasy, katastroficzny). O jego atrakcyjności świadczą liczne zwroty akcji, wartkie tempo, raptowne zaskoczenia oraz wyjątkowe zbiegi okoliczności (s. 6). Popularność tej odmiany gatunkowej wynika m.in. z nostalgii widzów, tęskniących za prostymi konstrukcjami fabularno-przygodowymi obecnymi w kulturze masowej. Niewątpliwie do klasyki *buddy movies* należy *Goonies* w reżyserii Richarda Donnera (1985), którego główni bohaterowie tworzą zgraną paczkę przyjaciół z osiedla. Bracia Dufferowie niemalże kopiuje pojawiające się w tym filmie sceny, jak choćby wieczorną przejażdżkę rowerową nastolatków po opustoszałych ulicach miasteczka. W obu produkcjach protagoniści starają się rozwiązać tajemniczą zagadkę, a podejmowana przez nich misja ma na celu ocalenie lokalnej społeczności (w *Goonies* chodzi o zdobycie pieniędzy, które mają zablokować przebudowę osiedla na nowoczesne pole golfowe – w *Stranger Things* o pokonanie łupieżcy umysłów zagrażającego mieszkańcom Hawkins). Nie dziwi zatem fakt, że bracia Dufferowie dostrzegli potencjał tkwiący w latach 80., dekadzie obfitującej w kultowe *buddy movies* autorstwa Stevena Spielberga, George'a Lucasa czy Wesa Cravena.

Serial *Stranger Things* zachwyił krytyków filmowych, którzy podkreślali, że twórcom udało się odtworzyć realia lat 80. poprzez umiejętne połączenie różnych gatunków filmowych i telewizyjnych, poczynawszy od horroru czy science fiction po komedię i opowieść przygodową z elementami kryminału (Jakubowski, 2017; Mróz, 2019; Socha, 2017). Widzowie zaś, jak pisze w recenzji Jakub Socha (2020), otrzymali „nostalgiczną pastylkę składającą się z popkulturowych artefaktów lat 80.”. Dla osób, które nie dorastały w tamtych czasach, program stanowi cenne źródło informacji na temat stylu życia ówczesnych nastolatków; dla starszej generacji oglądanie serialu podszyte jest nostalgią za utraconym okresem adolescencji. Wydaje się, że braciom Dufferom bliska jest postmodernistyczna koncepcja traktująca utwór jako punkt odniesienia do innych tekstów kultury, takich jak piosenki, komiksy, filmy, gry (Kostecka, Mik, Skowera, 2018, s. 16–17). Twórcy *Stranger Things* nie tylko zacierają granicę między kulturą „wysoką” a popularną, ale przede wszystkim eksponują wpływ tej drugiej na codzienną egzystencję – choćby poprzez ukazanie, jak popularne teksty kultury i wzorce narracyjne oddziałują na wybory bohaterów i wskazują im sposób postępowania, a wręcz stanowią instruktaż działania w konkretnych sytuacjach. W niniejszym artykule interesować mnie będą przede wszystkim obecne w dziele braci Dufferów intertekstualne nawiązania do tekstów popkultury z lat 80.

Dla twórców serialu istotnym punktem odniesienia stała się twórczość Stephena Kinga. Grupa nastoletnich przyjaciół ze *Stranger Things* przypomina protagonistów z kultowej powieści *To* (King, 1986/2019). Zarówno u jej autora, jak i u braci Dufferów przyjaciele tworzą paczkę – łączą ich wspólne zainteresowania, razem spędzają wolny czas, a także próbują rozwikłać tajemnicze (niekiedy irracjonalne) zagadki. Will Byers (Noah Schnapp), podobnie jak Benjamin Handscom z utworu Kinga, to samotnik, introwertyk, który unika kontaktu z rówieśnikami. Dobrze czuje się wyłącznie w towarzystwie bliskich przyjaciół, z którymi spędza wolny czas, grając w RPG. Dustin Henderson (Gaten Matarazzo) stanowi kalkę Richarda Toziera, mola książkowego potrafiącego przeczytać opasłe tomy w celu znalezienia upragnionej informacji. To genialny wynalazca i technik. Obaj wyróżniają się nieposkromionym gadulstwem, dzięki ekstrawertycznej naturze umiejętnie integrują grupę. Lucas Sinclair (Caleb McLaughin) to odpowiednik Michaela Hanlona, jedyny racjonalista w grupie, który dzięki umiejętnościom analitycznym potrafi przewidzieć skutki gwałtownie podjętych działań. Bohaterowie, jako reprezentanci osób popularnie określanych mianem nerdów, uczęszczają na kółko zainteresowań z fizyki, na którym pod kierunkiem nauczyciela pasjonata pracują nad kolejnymi wynalazkami. W drugim sezonie *Stranger Things* do paczki przyjaciół dołącza dziewczyna, Maxine „Max” Mayfield (Sadie Sink), będąca ofiarą przemocy domowej, podobnie jak Beverly Marsh z *To*. Jej oprawcą staje się starszy brat, Billy (Dacre Montgomery). Nawiasem mówiąc, jego styl ubierania się i fryzura nasuwają skojarzenia z członkami rockowych zespołów z lat 80. (Guns N’ Roses, Bon Jovi czy Scorpions). Warto również wspomnieć o najnowszej, dwuczęściowej ekranizacji powieści Kinga z 2017 i 2019 roku w reżyserii Andy’ego Muschietiego, gdzie w młodego Richiego Toziera wcielił się Finn Wolfhard, odtwórca roli Mike’a ze *Stranger Things*. Twórca drugiej adaptacji² utworu mistrza grozy dokonał modyfikacji fabuły, również osadzając akcję części pierwszej i retrospekcji z części drugiej w latach 80., czasach, których symbolami stały się magnetowid, walkman czy rower BMX. Muschiettiemu udało się połączyć nowoczesny horror z pogłębioną charakterystyką psychologiczną bohaterów oraz narracją typową dla kryminału. Dominująca stylistyka tamtej dekady obecna jest również w obu filmach na płaszczyźnie dźwiękowej: śledząc losy bohaterów, usłyszymy utwory zespołów The Cure oraz New Kids

² Pierwsza ekranizacja powieści Kinga w reżyserii Tommy’ego Lee Wallace’a miała premierę w 1990 roku i była dwuodcinkowym serialem grozy powstałym na fali popularności *Miaśteczka Twin Peaks* oraz *Opowieści z krypty* (Gaines, Dodd, 1989–1996). Jego akcja rozgrywa się w latach 60. i 90., a twórcy ograniczyli wątek dorosłego życia bohaterów.

on the Block. Uważny widz dostrzeże także afisze reklamujące kultowy horror *Koszmar z ulicy Wiązów* (Craven, 1984). Na marginesie mówiąc, twórcy *Stranger Things* nawiązują również do filmu *Stań przy mnie* w reżyserii Roba Reinerja (1986; jest to adaptacja opowiadania *Ciało* ze zbioru *Cztery pory roku* Kinga, 1982/2002), które to dzieło również wpisuje się w konwencję *buddy movie*.

W pierwszym sezonie serialu bracia Dufferów pojawia się tajemnicza Jedenastka (Millie Bobby Brown), przypominająca protagonistkę powieści *Carrie*, również autorstwa Kinga (1974/2017). Podobnie jak jej pierwowzór, bohaterka *Stranger Things* posiada nadprzyrodzone umiejętności telekinetyczne – potrafi nie tylko przesuwac przedmioty za pomocą myśli, lecz także częściowo kontrolować umysły innych osób. Obie dziewczyny to outsiderki. Wychowywana przez samotną matkę, fanatyczkę religijną, Carrie była idealnym obiektem żartów dla innych uczniów. Z kolei Jedenastka stała się ofiarą cynicznych naukowców, wykorzystujących jej nietypowe umiejętności do pracy nad bliżej nieokreśloną bronią. Bohaterka uciekła z tajemniczego laboratorium w Hawkins, gdzie była tzw. królikiem doświadczalnym. Warto podkreślić, że Nastka odgrywa kluczową rolę w serialu, gdyż to dzięki jej parapsychozycznym mocom do ludzkiego świata przenika Demogorgon. Jak zauważa Mikołaj Marcela (2018, s. 263), na początku pierwszego sezonu dziewczyna przypomina istotę androgyniczną, gdyż jej wygląd (ogolona głowa) nie zdradza płci. Przez mieszkańców Hawkins postrzegana jest jako tajemniczy chłopiec, jej stylizacja zaś nasuwa skojarzenia z tytułowym bohaterem filmu *E.T.* Spielberga (1982; pisze o tym Marcela, 2018, s. 263). Bohaterka to obcy, przybyły – na poziomie symbolicznym – z innego wymiaru. Jest „podwójnie inna” [*double other*], ponieważ „jako kobieta walczy z tym, co jest złem dla mężczyzn” (Melzer, 2006, s. 117; cyt. za: Marcela, 2018, s. 264). Z jednej strony, w oczach pracowników tajemniczego laboratorium stanowi zagrożenie dla ludzkości. Z drugiej zaś – tylko ona może uratować świat przed destrukcją (również s. 264).

Zarówno King, jak i bracia Dufferowie osadzają akcję utworów w amerykańskim miasteczku położonym z dala od wielkich metropolii. Derry (*To*) oraz Hawkins (*Stranger Things*) jawią się jako nudna prowincja, gdzie egzystencja koncentruje się wyłącznie na powtarzaniu rutynowych czynności dnia codziennego. Sceneria w powieści Kinga pozwala na wyeksponowanie m.in. problemów rasizmu oraz przemocy domowej i rówieśniczej, której doświadczają protagoniści. Wizerunki rodzin odbiegają od tych utrwalonych chociażby w tradycji patriarchalnej. Beverly boryka się z sadystycznym ojcem, niejednokrotnie stosującym przemoc fizyczną oraz psychiczną wobec córki. Eddie Kaspbrak uzależniony jest od matki hipochondryczki, traktującej astmę syna jako śmiertelną chorobę. W *Stranger Things* również pojawiają się rozbite rodziny.

Will Byers mieszka z bratem (Charlie Heaton) oraz mamą (Winona Ryder), postrzeganą przez mieszkańców jako znerwicowana, ekscentryczna, a niekiedy szalona kobieta. W niepełnej rodzinie dorasta także Dustin Henderson. Miejscem, w którym spotykają się wszyscy bohaterowie, jest dom Mike'a Wheelera. Jego rodzice z kolei nie ingerują zbyt w życie swoich dzieci.

Nieprzypadkowo narracja w *Stranger Things* prowadzona jest z perspektywy głównych bohaterów. Zabieg ten ma na celu wyeksponowanie innego niż dominujący sposobu postrzegania świata. Wydaje się, że twórcy serialu nawiązują do romantycznej koncepcji młodego protagonisty, postaci nieprzeciętnej, potrafiącej odczytywać tajemnicze znaki oraz odbierać zapowiedzi przyszłych zdarzeń (Kubale, 1984). W *Stranger Things* kluczową rolę odgrywa punkt widzenia młodzieży. Podkreślmy, że to nastoletni bohaterowie dostrzegają, iż do ich przyjaznego świata wkracza zło, z którym należy walczyć (serial powtarza więc rozwiązanie fabularne znane z wielu utworów fantastycznych; Skowera, 2018, s. 65). Ich z pozoru mało istotne zainteresowania (jak komiksy, gry planszowe) pełnią niezwykle ważną funkcję w walce z tajemniczymi siłami.

Popularne kino lat 80. obfitowało w wizje podwójnej natury rzeczywistości czy też obrazy kontempirycznych uniwersów – by wspomnieć wyprodukowanego przez Spielberga *Ducha* w reżyserii Tobe'a Hoopera (1982), *Niekończącą się opowieść* Wolfganga Petersena (1984) na podstawie powieści Michaela Ende (1979/2018), *Labirynt* Jima Hensona (1986). Również w serialu braci Dufferów dominuje dualistyczna wizja świata przedstawionego. Równoległe do realnego Hawkins funkcjonuje odrębna, alternatywna rzeczywistość. Podobnie jak w baśniach ludowych czy utworach typu fantasy istotne znaczenie mają w *Stranger Things* miejsca graniczne, pozwalające na przejście do innego wymiaru. Jak dowodzi Krzysztof M. Maj (2015, s. 55), taka konstrukcja świata przedstawionego zakłada:

[...] konfrontację dwóch nierównoważnych niewspółmożliwych porządków: empirycznego Tu (przestrzeni paradygmatycznej, wyjściowej, własnej, zapoznanej i oswojonej) oraz kontempirycznego Tam (przestrzeni wyobcowanej, wykluczonej, wyizolowanej, wyodrębnionej, niepoznanej, obcej).

Choć portali między światami jest w serialu wiele, to w pierwszym sezonie, na poziomie symbolicznym, sferą przejścia jest przede wszystkim las, będący przestrzenią graniczną, transgraniczną, zakorzonioną w świadomości ludzkiej (Slany, 2016, s. 275). Przypomnijmy, że sezon ten rozpoczyna się od zaginięcia Willa Byersa właśnie w lesie. Chłopiec, próbując skryć się przed monstrem w szopie nieopodal domu, trafia do alternatywnego świata, przypominającego

rzeczywistość z horrorów i utworów science fiction z lat 80., np. ze wspomnianego już *Ducha* (Kostyra, 2020, s. 35–60). Dominujące kolory – czerni oraz czerwieni – mają za zadanie potęgować uczucie przerażenia u odbiorcy. Przestrzeń ma labiryntowy charakter, co dodatkowo wywołuje wrażenie osaczenia. Grozę ewokują także opustoszałe ruiny budynków oraz tajemnicze drapieżne stworzenie polujące na kolejne ofiary. Na skutek pęknięcia granicy między światami krwiożercza istota przedostaje się do realnego Hawkins, a wraz z nim do świata faktycznego przenika pierwiastek niesamowitości. W *Stranger Things* nakładają się na siebie dwie makiety miasta – realnego oraz kontempirycznego, przesyconego grozą. Znamienne jest, że dualizm ten dostrzegają wyłącznie nastoletni protagoniści oraz dwie dorosłe osoby: Joyce Byers (matka zaginionego chłopca) oraz Jim Hopper (komendant miejscowej policji; w tej roli David Harbour). Co więcej, tylko kobiety – Jedenastka, Joyce, Nancy Wheeler (siostra Mike’a, grana przez Natalię Dyer) – oraz Hopper mogą przeniknąć do alternatywnej rzeczywistości i powrócić (Marcela, 2018, s. 272). Być może umiejętność ta wynika z ich odmiennej (w stosunku do pozostałych mieszkańców Hawkins) optyki postrzegania świata.

W pierwszym sezonie bohaterowie walczą z przybywającym z Drugiej Strony Demogorgonem, który *nota bene* pojawił się w Hawkins za sprawą Nastki. Postać monstrum została scharakteryzowana w towarzyszącej ich ulubionej grze *Księżde potworów* [*Monster Manual*] i to właśnie w niej protagoniści poszukują informacji na temat skutecznej metody pokonania antagonisty. Jak zauważa Marcela (2018, s. 261), nazwa stworzenia nie jest przypadkowa – należy ono do niesamowitych i niejednoznacznych istot mitycznych. Pisał o nim w *Genealogia deorum gentilium* [Genealogia bogów] Giovanni Boccaccio (1472/2002), w *Raju utraconym* John Milton (1674/2011), w *Prometeuszu wyzwolonym* Percy Bysshe Shelley (1820/1982). Demogorgon to „bóstwo” chaosu zagrażające porządkowi panującemu w Hawkins. Przypomina tytułowe monstrum z *Obcego – ósmego pasażera Nostromo* w reżyserii Ridleya Scotta (1979). Początkowo w wizjach Willa jego kształt nasuwa skojarzenia z gigantycznym pajakiem, którego odnóża oplatają całe miasto. Podobnie jak w *Obcym...* istota przeobraża się z poczwarki w przerażającego potwora o długich, lepkich mackach, co potęguje u widza uczucie przerażenia oraz wstrętu. Sceny ataku stanowią kalkę z filmu Scotta – nawiązują do fragmentu, w którym główna bohaterka, Ripley (Sigourney Weaver), czuje oddech zbliżającego do niej monstrum. Łupieżca umysłu przypomina także pojawiającego się w snach dzieci Freddy’ego Krugera z *Koszmaru z ulicy Wiązów*. W trzecim sezonie *Stranger Things* dowiadujemy się, że potwór przenika również do umysłów swoich potencjalnych ofiar. Atakuje niczym wirus, gromadząc armię do przejścia władzy

nad światem. Jedynym możliwym sposobem pokonania wroga jest zlokalizowanie organizmu-żywiciela, sterującego podporządkowanymi mu istotami. Walka z łupieżcą umysłu pochłaniającym kolejne ofiary tym razem nasuwa skojarzenia z filmem *Dzień żywych trupów* w reżyserii George'a Romera (1985), gdzie zombie opanowują niemalże całe miasto, a grupa ocalałych pracuje nad skuteczną bronią mającą zlikwidować wroga ludzkości.

Drugim źródłem zagrożenia jest tajemnicze laboratorium mieszczące się na obrzeżach miasteczka. Tak naprawdę nikt nie wie, nad czym pracują naukowcy w pilnie strzeżonym ośrodku. Instytut ten odzwierciedla patriarchalny porządek społeczeństwa, zgodnie z którym wszystkie istoty oraz osoby odbiegające od obowiązujących wzorców normatywnych stanowią zagrożenie dla otoczenia. To tutaj pracują głównie mężczyźni przeprowadzający testy oraz doświadczenia na dzieciach uznanych za zaginione. W retrospekcjach w pierwszym sezonie poznajemy relacje łączące Nastkę z opiekunem, nazywanym przez bohaterkę „papą” (Matthew Modine). Nie przypomina on wzorowego ojca, jest niezwykle mściwy i apodyktyczny. Po ucieczce Jedenastki rusza za nią w pościg, a towarzyszy mu grupa wyszkolonych pracowników rządowych, potrafiących bez skrupułów zabić postronne osoby, które miałyby choć śladowe informacje na temat przeprowadzanych w laboratorium eksperymentów. Wątek ten koresponduje z sytuacją społeczno-polityczną Stanów Zjednoczonych w latach 80.; ogólnospołeczną histerię dotyczącą wszechobecnego wywiadu potęgowały doniesienia o niejawnych agencjach związanych z CIA, których praktyki i cele znane były niewielu osobom (Andrzejczak, 2012, s. 182). Nieufność wobec władzy i szukanie kolejnych spisków potęgowały uczucie niepokoju, czemu towarzyszyła pesymistyczna ocena neokonserwatywnego rządu Ronalda Reagana. Problem ten został również wyeksponowany w trzecim sezonie serialu, kiedy to Dustin przypadkowo przechwytuje radziecki przekaz i wraz z przyjaciółmi pracującymi w lodziarni rozpoczyna śledztwo. Okazuje się, że w podziemiach nowo powstałego centrum handlowego Starcourt w Hawkins przebywają komuniści, pracujący nad nowoczesną bronią.

Oprócz czytelnych inspiracji twórczością Kinga i Scotta warto przywołać także inne dzieła popkultury z lat 80., do których odwołują się bracia Dufferowie. I tak scena z pierwszego sezonu, kiedy bohaterowie uciekają przed wrogiem z pomocą Jedenastki (wykorzystującej swoje telepatyczne umiejętności, aby ocalić grupę), stanowi kalkę sceny z filmu *E.T.*, ukazującej Elliotta (Henry Thomas) w czasie podniebnej przejażdżki rowerem z kosmicznym przyjacielem. Przed Halloween protagoniści przebierają się zaś w charakterystyczne stroje rodem z komedii grozy *Pogromcy duchów* (Reitman, 1984), a każdy z nich reprezentuje określonego bohatera z filmu. *Nota bene* dochodzi między nimi

do kłótni, gdyż w pierwowzorze występuje tylko trzech naukowców walczących z masowym atakiem duchów na nowojorską metropolię, a chłopców jest czterech. W scenerii prowincjonalnego miasteczka pojawia się także radziecki szpieg, przypominający wyglądem oraz zachowaniem Arnolda Schwarzeneggera z *Terminatora* w reżyserii Jamesa Camerona (1984). Mężczyzna przybywa do Hawkins, aby unicestwić wszelkich oponentów sowietów. Podąża on tropem policjanta Hoppera oraz towarzyszącej mu Joyce.

Niezwykle ważną funkcję w hermetycznym świecie protagonistów pełni również gra planszowa *Dungeons and Dragons* (Gygax, Arneson, 1974), uznawana za prekursorkę nowoczesnych RPG-ów. Warto podkreślić, że w latach 80. gra ta była bardzo popularna w USA, a nawet włączano ją do ogólnej dyskusji, jako że środowiska konserwatywne powiązały ją z satanizmem. Jej gracze wcielają się w fikcyjne postaci, biorące udział w wyimaginowanych przygodach w scenerii typowej dla fantasy. Podczas gry bohaterowie tworzą drużyny, wspólnie poszukują rozwiązania problemów, biorą udział w bitwach oraz zdobywają skarby i wiedzę. Pierwszy sezon serialu rozpoczyna się i kończy sceną, w której chłopcy grają w *Dungeons and Dragons*. Istotną rolę odgrywa także wspomniany już podręcznik do tej gry, zawierający niezbędne informacje oraz reguły, których należy przestrzegać (*Player's Handbook*). W drugim sezonie bohaterowie wkraczają zaś w świat salonowych gier pikselowych i odkrywają, że najlepiej z nich radzi sobie nowa koleżanka, Max.

W serialu braci Dufferów duże znaczenie ma także wyselekcjonowana muzyka z minionej dekady. W pierwszym sezonie Jonathan Byers, wspominając zaginionego brata, słucha ich ulubionej piosenki *Should I Stay or Should I Go* zespołu The Clash (1982). Zarówno w pierwszym, jak i w trzecim sezonie pojawia się utwór *Heroes* ikony lat 80. – Davida Bowiego (1977). Podczas szkolnego balu w finałowym odcinku drugiego sezonu bohaterowie tańczą ze swoimi sympatiami, słuchając *Time After Time* Cyndi Lauper (1984) oraz *Every Breath You Take* The Police (1983), utworów zaliczanych do klasyki ballad.

W epizodzie trzeciego sezonu, w którym Jedenastka i Max udają się do centrum handlowego na zakupy, nie mogło zabraknąć w tle utworu *Material Girl* Madonny (1984). Wybór piosenki nie jest przypadkowy, gdyż na początku lat 80. Stany Zjednoczone wkroczyły w okres stabilizacji oraz dobrobytu. Powstające wówczas liczne galerie handlowe zmieniły styl życia Amerykanów, którzy pogrążali się w masowej konsumpcji. Miejsca te przyciągały dzieci oraz młodzież, coraz chętniej spędzających wolny czas na pasażach handlowych. Nieprzypadkowo w trzecim sezonie akcja toczy się głównie w Starcourt, nowo otwartej galerii. Braciom Dufferom udało się skomentować wciąż zyskujące na sile zjawisko globalizacji, kiedy to świat zaczął przypominać „hipermarket

kulturowy” (Paleczny, 2008, s. 106), z powszechną, nieograniczoną dostępnością do jego wytworów. Rzeczywistość stała się przestrzenią przesiąkniętą kulturą *instant*, „w której wszystko jest ujednolicone i nastawione na łatwą przyjemność” (Trześniewska, 2013, s. 60). Wzrastająca liczba sieci handlowych, fast foodów oraz popularnych marek samochodowych przyczyniła się do powstania nowej rzeczywistości, przypominającej „globalną wioskę”, w której zaczęły zacierać się bariery językowe, religijne, rasowe (Paleczny, 2008, s. 134). „Postępująca macdonaldyzacja społeczeństwa spowodowała rutynizację ludzkich zachowań skoncentrowanych na triadzie: doświadczenie-przyjemność-szybkość” (Trześniewska, 2013, s. 60). Preludium do ostatecznego starcia z radzieckimi szpiegami w centrum handlowym stanowi natomiast wykonanie przez Dustina i Suzie utworu *Neverending Story* Limahla (1984), pochodzącego ze ścieżki dźwiękowej do kultowego wśród miłośników fantasy, wspomnianego już filmu *Niekończąca się opowieść* Petersena.

Ze względu na liczne odniesienia do innych tekstów popkultury z lat 80. trudno określić jednoznacznie, jaką odmianę gatunkową reprezentuje *Stranger Things*. Z jednej strony przedstawiony świat – widziany z perspektywy młodzieży, ukazujący chwile spędzone w szkole, w domu, podczas zabawy z rówieśnikami – sugeruje, że mamy do czynienia z *teen drama* bądź *buddy movie*. To interesujące świadectwo tego, jak w drugiej dekadzie XXI wieku wygląda wyobrażenie o młodych ludziach dorastających w świecie bez telefonów komórkowych oraz komputerów. Wprowadzenie wątku fantastycznego, jakim jest alternatywna, mroczna rzeczywistość zagrażająca porządkowi panującemu w Hawkins, budzi skojarzenia z poetyką grozy. Z kolei śledztwo prowadzone przez bohaterów w pierwszym i trzecim sezonie nasuwa asocjacje z kryminałem, gatunkiem popularnym na całym świecie, zarówno wśród czytelników, jak i widzów (Czapliński, 2014).

Adriana Prodeus (2019) zwróciła uwagę na transformację wizerunku geeków (entuzjastów komputerów i gier) oraz nerdów (skupionych na przyswajaniu wiedzy związanej z naukami ścisłymi) na przestrzeni ostatnich dwóch dekad. U schyłku XX wieku byli oni ciągle postrzegani jako outsiderzy, dziwacy, których styl życia, diametralnie odmienny od tego prowadzonego przez rówieśników, stanowił strategię obronną przetrwania w szkole. Dzisiaj terminy „geek” oraz „nerd” nie mają już pejoratywnego wydźwięku. Bohaterowie *Stranger Things* udowadniają, że warto się uczyć, rozwijać swoje nietypowe zainteresowania, czytać książki, analizować skomplikowane zjawiska fizyczne, gdyż to dzięki własnemu rozwojowi stajemy się bardziej empatyczni, otwarci na drugiego człowieka. Co więcej, możemy podjąć próbę opisanego świata, zrozumienia mechanizmów jego działania.

Dla pokolenia współczesnych trzydziesto- i czterdziestolatków serial braci Dufferów stanowi rodzaj nostalgicznej podróży do lat młodości. Dodajmy, że to podróż opierająca się na popkulturowych wyobrażeniach lat 80. Przywoływane przedmioty, stanowiące dzisiaj martwe media, nie tylko budzą sentyment, lecz także przywołują wspomnienia związane z ich użytkowaniem. Bogata enumeracja retroobiektów, muzyka z lat 80., liczne aluzje i odniesienia do kultowych filmów pojawiające się w *Stranger Things* mają głębszy wymiar niż tylko (pozornie) wierne odzwierciedlenie realiów tamtej dekady. Odgrywają one kluczową rolę w procesie mitologizacji własnej generacji (Napiórkowski, 2019, s. 220–221). Jeśli wziąć pod uwagę, że nasza pamięć jest migotliwa, fragmentaryczna i wybiórcza, przedmioty, zachowania czy doświadczenia utrwalone w serialu można rozumieć jako narzędzia służące porządkowaniu świata, nadawaniu mu sensownej struktury – to na ich podstawie możemy bowiem wyodrębnić tzw. pokolenia (s. 174).

W tytule serialu braci Dufferów pojawia się kluczowe słowo *stranger*, które możemy rozumieć dwojako. Po pierwsze – jako rzeczownik oznacza „obcego”, „nieznajomego”, a w tym kontekście jest nim zarówno Jedenastka, jak i tajemnicze monstrum. Po drugie – jako przymiotnik w stopniu wyższym („dziwniejszy”) ma szerszy zakres semantyczny i wydaje się odnosić do konstrukcji świata przedstawionego. To ostatnie znaczenie jest mi bliższe, gdyż koresponduje ono z pesymistycznymi nastrojami dominującymi w ponowoczesnej rzeczywistości. Współczesny świat okazuje się bizarny, dziwaczny, trudny do zdefiniowania. Postęp technologiczny usprawnił naszą codzienną egzystencję, ale nie nadążamy za nowinkami technologicznymi, a każdego dnia zalewają nas fake newsy. Rzeczywistość jest bardziej skomplikowana, niż by nam się to wydawało. Z jednej strony, tęsknimy za opowieściami scalającymi nasz świat oraz kreującymi iluzję bycia podmiotem pewnej gry. Stąd też rosnąca popularność seriali (m.in. *Wiedźmina* – Schmidt Hissrich, 2019–) oraz książek science fiction oraz fantasy (Koziołek, 2020, s. 44), zacierających granice między światem realnym a wyobrażonym. Z drugiej zaś, marzymy, aby w naszej rutynowej egzystencji pojawił się element niezwykłości, stanowiący impuls do głębszej zadumy, dzięki któremu, tak jak bohaterowie *Stranger Things*, odkryjemy inny, wcześniej niedostrzegalny wymiar rzeczywistości.

Bibliografia

- Aguirre-Sacasa, R. (prod.). (2017–). *Riverdale* [serial telewizyjny]. CW.
- Andrzejczak, K. (2012). *Opowieści literackiej Ameryki. Zarys prozy Stanów Zjednoczonych od początków do czasów najnowszych*. TAIWPN Universitas.

- Asher, J. (2009). *Trzynastcie powodów* (A. Górską, tłum.). Rebis. (wyd. oryg. 2007).
- Boccaccio, G. (2002). *Genealogia deorum gentilium: Manuscript, 1385–1387*. University of Chicago. (wyd. oryg. 1472).
- Borowiecki, A. (2020). Zmieniający się paradygmat opowiadania we współczesnych serialach grozy. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 16(2), 11–20. <https://doi.org/10.31648/mkks.6286>.
- Bowie, D. (1977). Heroes [piosenka]. W: *Heroes* [album muzyczny]. RCA.
- Burge, C. M. (prod.). (1998–2006). *Charmed* [Czarodziejki] [serial telewizyjny]. WB.
- Cameron, J. (reż.). (1984). *The terminator* [Terminator] [film]. Columbia Pictures.
- Craven, W. (reż.). (1984). *A nightmare on Elm Street* [Koszmar z ulicy Wiązów] [film]. New Line Cinema.
- Czapliński, P. (2014). Po co pop. *Książki. Magazyn do Czytania*, 2(13), 42–45.
- Davis, G., Dickinson, K. (2004). *Teen TV: Genre, consumption, identity*. British Film Institute.
- Demme, J. (reż.). (1991). *The silence of the lambs* [Milczenie owiec] [film]. Orion Pictures.
- Donner, R. (reż.). (1985). *The Goonies* [Goonies] [film]. Warner Bros. Pictures.
- Duffer, M., Duffer, R. (prod.). (2016–). *Stranger things* [serial telewizyjny]. Netflix.
- Ende, M. (2018). *Niekończąca się historia* (R. Wojnakowski, tłum.). Znak. (wyd. oryg. 1979).
- Frost, M., Lynch, D. (prod.). (1990–1991). *Twin Peaks* [Miasteczko Twin Peaks] [serial telewizyjny]. ABC.
- Frost, M., Lynch, D. (prod.). (2017). *Twin Peaks: Season 3* [Miasteczko Twin Peaks. Sezon trzeci] [serial telewizyjny]. Showtime.
- Fuller, B. (prod.). (2013–2015). *Hannibal* [serial telewizyjny]. NBC.
- Gaines, W., Dodd, S. (prod.). (1989–1996) *Tales from the crypt* [Opowieści z krypt] [serial telewizyjny]. HBO.
- Garth, J., Spelling, T., Chessler, M., Alberghini, C. (prod.). (2019). *BH90210* [serial telewizyjny]. Fox.
- Gygax, G., Arneson, D. (1974). *Dungeons and dragons*. TSR.
- Henson, J. (reż.). (1986). *Labyrinth* [Labirynt] [film]. Tri-Star Pictures.
- Hooper, T. (reż.). (1982). *Poltergeist* [Duch] [film]. MGM.
- Jakubowiak, M. (2017, l). Słonecznik, powtórz, tęcza, pamiętaj. *Dwutygodnik*, 224. Pobrane 10 stycznia 2021 z: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7466-słonecznik-powtorz-tecza-pamietaj.html>.
- King, S. (2017). *Carrie* (D. Górską, tłum.). Albatros. (wyd. oryg. 1974).
- King, S. (2002). *Cztery pory roku* (Z. A. Królicki, tłum.). Albatros (wyd. oryg. 1982).
- King, S. (2019). *To* (R. Lipski, tłum.). Albatros. (wyd. oryg. 1986).

- Kostecka, W., Mik, A., Skowera, M. (2018). Słowo wstępne. W: W. Kostecka, A. Mik, M. Skowera (red.), *Łapacz snów. Studia o twórczości Neila Gaimana* (s. 9–21). Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.
- Kostyra, K. (2020). Uwaga, pułapki na dzieci! Topografia nawiedzzonego domu w *Duchu* Stevena Spielberga i Tobe'a Hoopera. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, 2(1), 35–60. <https://doi.org/10.32798/dlk.518>.
- Koziołek, R. (2020). Magowie. Made in Poland. *Książki. Magazyn do Czytania*, 1(40), 40–44.
- Kryńska, E. (2017). Ekonomiczny kontekst problemu społecznego – przypadek prekariatu. *Problemy Polityki Społecznej*, 26, 13–26.
- Kubale, A. (1984). *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN.
- Kyzioł, A. (2019). Dorosłe seriale dla nastolatków. *Polityka*, 28, 82–84.
- Lauper, C. (1984). Time after time [piosenka]. W: *She's so unusual* [album muzyczny]. Epic.
- Madonna. (1984). Material girl [piosenka]. W: *Like a virgin* [album muzyczny]. Sire, Warner Bros.
- Maj, K. M. (2015). *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*. TAIWPN Universitas.
- Marcela, M. (2018). *Stranger Things*, czyli kobiety i potwory. *Teksty Drugie*, 5, 257–275.
- Melzer, P. (2006). *Alien constructions: Science fiction and feminist thought*. University of Texas Press.
- Millard, K. (2007). *Coming of age in contemporary American fiction*. Edinburgh University Press.
- Milton, J. (2011). *Raj utracony* (M. Słomczyński, tłum.). Zielona Sowa. (wyd. oryg. 1674).
- Mittell, J. (2006). Narrative complexity in contemporary American television. *The Velvet Light Trap*, 58, 29–40. <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0032>.
- Limahl. (1984). Neverending story [piosenka]. W: *The Neverending Story soundtrack* [album muzyczny]. EMI Group Limited.
- Moseley, R. (2001). The teen series. W: G. Creeber (red.), *The television genre book* (s. 41–43). British Film Institute.
- Mróz, K. (2019, 5 lipca). *Stranger Things 3* jest świetne. To młodzieżowa komedia grozy i zimnowojenny koszmar o „ruskich”. *Gazeta Wyborcza*. Pobrane 10 stycznia 2021 z: <https://wyborcza.pl/7,90535,24966145,stranger-things-3-jest-swietne-to-mlodziezowa-komedia-grozy.html>.
- Muschiatti, A. (reż.). (2017). *It* [To] [film]. Warner Bros. Pictures.
- Muschiatti, A. (reż.). (2019). *It: Chapter Two* [To. Rozdział 2] [film]. Warner Bros. Pictures.
- Nacher, A. (2011). Remiks i *mashup* – o nietłwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor. *Przegląd kulturoznawczy*, 9(1), 77–89.

- Napiórkowski, M. (2019). *Kod kapitalizmu. Jak Gwiezdne wojny, Coca Cola i Leo Messi kierują twoim życiem*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Palczyński, T. (2008). *Socjologia tożsamości*. Oficyna Wydawnicza AFM.
- Patrick, S., Schwartz, J., Savage, S. (prod.). (2017–). *Dynasty* [Dynastia] [serial telewizyjny]. The CW.
- Petersen, W. (reż.). (1984). *The neverending story* [Niekończąca się opowieść] [film]. Warner Bros.
- Pięczka, B., Kuniczuk-Trzciniowicz, A. (2006). Melodramat. W: T. Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej* (s. 369–375, wyd. 2 popr. i rozsz.). Wydawnictwo UW.
- Prodeus, A. (2019, 13 lipca). Demontaż atrakcji: *Stranger Things*. *Vogue*. Pobrane 9 stycznia 2021 z: <https://www.vogue.pl/a/demontaz-atrakcji-stranger-things>.
- Reitman, I. (reż.). (1984). *Ghostbusters* [Pogromcy duchów] [film]. Columbia Pictures.
- Reiner, R. (reż.). (1986). *Stand by me* [Stań przy mnie] [film]. Columbia Pictures.
- Reynolds, S. (2018). *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością* (F. Łobodziński, tłum.). Kosmos. (wyd. oryg. 2011).
- Romero, G. A. (reż.). (1985). *Day of the dead* [Dzień żywych trupów] [film]. United Film Distribution.
- Schmidt Hissrich, L. (prod.). (2019–). *The Witcher* [Wiedźmin] [serial telewizyjny]. Netflix.
- Scott, R. (reż.). (1979). *Alien* [Obcy – ósmy pasażer Nostromo] [film]. 20th Century Fox.
- Shapiro, E., Shapiro, R. (prod.). (1981–1989). *Dynasty* [Dynastia] [serial telewizyjny]. ABC.
- Shelley, P. B. (1982). *Prometeusz wyzwolony* (L. Elektorowicz, tłum.). Wydawnictwo Literackie. (wyd. oryg. 1820).
- Skowera, M. (2018). Pamięć – dzieciństwo – literatura dziecięca. Wokół *Oceanu na końcu drogi* Neila Gaimana. W: W. Kostecka, A. Mik, M. Skowera (red.), *Łapacz snów. Studia o twórczości Neila Gaimana* (s. 53–77). Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.
- Slany, K. (2016). *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.
- Socha, J. (2017). Nugat dla potwora. *Dwutygodnik*, 223. Pobrane 10 stycznia 2021 z: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7458-nugat-dla-potwora.html?print=1>.
- Spielberg, S. (reż.). (1982). *E.T. the extra-terrestrial* [E.T.] [film]. Universal Pictures.
- Star, D. (prod.). (1990–2000). *Beverly Hills, 90210* [serial telewizyjny]. Fox.
- Szmidt, O. (2017, 18 maja). Dlaczego obejrzałam wszystkie odcinki *Trzynastu powodów*. *Czas Kultury*. Pobrane 30 grudnia 2020 z: <http://czaskultury.pl/czytanki/dlaczego-obejrzałam-wszystkie-odcinki-trzynastu-powodow/>.

- Szyłak, J., Konefał, S. J., Kaczor, K. (2012). *Kino Nowej Przygody*. Słowo/Obraz Terytoria.
- The Clash. (1982). Should I stay or should I go [piosenka]. W: *Combat rock* [album muzyczny]. Epic.
- The Police. (1983). Every breath you take [piosenka]. W: *Synchronicity* [album muzyczny]. A&M.
- Trzeźniewska, A. (2013). Człowiek w sieci kultury *instant*. O powieści Dawida Kaina *Za pięć rewolta*. *LiteRacje*, 29(2), 59–63.
- Wallace, T. L. (reż.). (1990). *It* [To] [serial telewizyjny]. ABC.
- Whedon, J., Greenwalt, D. (prod.). (1998–2004). *Angel* [Anioł ciemności] [serial telewizyjny]. WB.
- Yorkey, B. (prod.). (2017–2020) *13 reasons why* [Trzynaście powodów] [serial telewizyjny]. Netflix.

Artykuły recenzyjne /
Review Articles



The Mythisation of the Holocaust

Rybak, K. (2019). *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*. Wydawnictwa UW.

Abstract:

The author of this review article critically discusses the book *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie* [Childhood in the Labyrinth of the Ghetto: Reception of the Labyrinth Myth in Polish Children's Literature about the Holocaust] by Krzysztof Rybak (2019). She examines the monograph in the context of, *inter alia*, the research already conducted in the field, literary works, architecture, memorials, the Holocaust victims', survivors', and witnesses' testimonies, as well as in relation to the possible symbolic links of the Shoah and the antiquity. The paper's conclusion is that children's literature can hardly prevent the mythisation of the Holocaust, but Rybak's book proves beyond doubt the perseverance of myth. The banalisation, simplification, and trivialisation of the Shoah, as well as the issues of appropriateness and memory, are also important concepts that frame the author's reflections presented in this paper.

Key words:

classical reception studies, Holocaust, Krzysztof Rybak, labyrinth, myth, Polish children's literature

* Katarzyna Jerzak – PhD, Professor in the Department of Modern Languages at the Pomeranian University in Słupsk (Poland). Her research interests are literary and artistic representations of exile and peregrination. Contact: katarzyna.jerzak@apsl.edu.pl.

Mityzacja Holokaustu

Rybak, K. (2019). *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*. Wydawnictwa UW.

Abstrakt:

Autorka artykułu recenzyjnego krytycznie omawia książkę *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie* autorstwa Krzysztofa Rybaka (2019). Rozpatruje monografię w kontekście m.in. już przeprowadzonych badań w tej dziedzinie, dzieł literackich, architektury, miejsc pamięci, świadectw ofiar, ocalałych i świadków Holokaustu, a także w odniesieniu do możliwych symbolicznych związków Zagłady i starożytności. Konkluzja artykułu jest taka, że literatura dziecięca nie jest w stanie zapobiec mityzacji Holokaustu, ale książka Rybaka dowodzi ponad wszelką wątpliwość trwałości mitu. Istotnymi pojęciami tworzącymi ramę dla rozważań autorki artykułu są też banalizacja, symplifikacja i trywializacja Shoah, jak również kwestie odpowiedniości i pamięci.

Słowa kluczowe:

studia recepcją antyku, Zagłada, Krzysztof Rybak, labirynt, mit, polska literatura dziecięca

It is more and more difficult for us to imagine the real, History, the depth of time, or three-dimensional space, just as before it was difficult, from our real world perspective, to imagine a virtual universe or the fourth dimension.

Jean Baudrillard, "Disneyworld Company"

The post-World War II generations are distant enough from the Shoah to witness the gradual dilution of its meaning.¹ To write post-factum about the Warsaw – or any other – Ghetto using the labyrinth as a metaphor is to admit that we, the non-survivors of the Shoah, have little idea of what it meant

¹ In a recent book review (discussing *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – pop-kultura* [Who Does the Holocaust Belong to Today? Rhetoric – Ideology – Pop Culture] by Marta Tomczok, 2017), the literary critic and comparative literature professor Marcin Wołk (2019) writes: "Readers with the syndrome of the Holocaust's uniqueness will not be filled with optimism when reading Tomczok's new book. It makes us realise that we are a declining species with our 'second-generation' approach to the representation of the Shoah – as the ones who believe that we should write about It only in a documentary, factual manner, and if in a literary mode, then carefully selecting and measuring artistic means as if in a pharmacy so as not to violate the importance of the subject. And what is worse, that in the

to have lived in the ghetto.² Myth offers distance. The heroes and heroines of myths die mythical, i.e. unreal, deaths. Could Mordechai Tsanin, the author of *Iber shteyn un shtok: a rayze iber hundert khorev gevorene kehiles in Poyln* [Of Stones and Ruins: A Journey Through One Hundred Destroyed Communities in Poland] (I use its Polish translation herein – Canin, 1952/2018) return from his journey to Poland in 1947 to write a children’s book about the Warsaw Ghetto?³ In 1977, children’s books author Eric A. Kimmel wrote: “To put it simply, is mass murder a subject for a children’s novel? Five years ago, we might have said no; ten years ago we certainly would have. Now, however, I think the appearance of a novel set in the center of the lowest circle [of hell, i.e. death camps] is only a matter of time” (p. 91; as quoted in Franklin, 2018). Thus, the banalisation of the Holocaust is what concerns us here: a progressive stripping a real event of its original character, its simplification and trivialisation. In the United States, where according to a recent survey only 53% of young people knew what the ‘Nazi-created ghettos’ were (Pew Research Center, 2020), Jane Yolen in her 2018 *Mapping the Bones* can tell the story of fictitious twins from the Lodz Ghetto who end up in a death camp as a fractured Hansel and Gretel fairy tale. But to write about the Warsaw Ghetto in Poland, in Warsaw, is what Jacek Leociak (2009/2019, p. 36) has called an “urbanized” form of experience,⁴ and therefore carries a particular moral obligation, one that Marek Edelman called for in 1945.⁵ Krzysztof Rybak’s (2019) first book, *Dzieciństwo w labiryn-*

process we are witnessing today – that is, in which we are involuntary participants – not only does this approach to the Holocaust disappear, but the Holocaust itself dissolves as a unique event that eluded categorisation, permanently marking the history of humanity” (p. 379–380). (All translations, if not otherwise indicated, are made by the author of the paper – Katarzyna Jerzak).

² Małgorzata Wójcik-Dudek (2020), in her thorough, well-taken review of Krzysztof Rybak’s book, quite appropriately quotes Sławomir Buryła (2016): “The death of the last witnesses of the Shoah will make the Holocaust appear in the field of reflection of contemporary culture and art as a mediated experience [...]. The concept of appropriateness [...] will become increasingly liberalised, leading to more and more freedom in the choice of means of artistic expression” (pp. 81–82).

³ “After all, I knew the streets and alleys of Warsaw so well, knew every corner of the Jewish district. And now I’m not sure where Dzika and Dzielna streets were and where were Nalewki” (Canin, 1952/2018).

⁴ Leociak (2009/2019) discusses “the urban as a category of human community in the social, cultural and existential sense” (p. 36).

⁵ “On May 10th, 1943, the first period of our bloody history, the history of the Warsaw Jews, came to an end. The site where the buildings of the ghetto had once stood became a ragged heap of rubble reaching three stories high. Those who were killed in action had done their duty to the end, to the last drop of blood that soaked into the pavements of the Warsaw

cie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie [Childhood in the Labyrinth of the Ghetto: Reception of the Labyrinth Myth in Polish Children's Literature about the Holocaust],⁶ is an attempt to demonstrate how contemporary Polish literature for children and young adults struggles, as it were, to fill the metaphysical void, while his argument anchors his method in classical mythology reception studies.

The survival of the Nazi-created ghetto is thus a vanishing experience. Even the very word *ghetto*, which in Europe, and especially in Poland, has the deadly connotation of being part of the Nazi killing machine – Benjamin Paloff (2017) writes that “notably, the German administration regarded the Ghetto as its own urban space containing a concentration camp,” which suggests that both death camps and ghettos were part of the same extended killing space – had already come to mean other urban spaces, principally the inner city African-American enclave, reclaimed in recent years as the space of renewal.⁷ When one types ‘ghetto labyrinth’ into the Google search engine these days,

Ghetto. We, who did not perish, leave it up to you to keep the memory of them alive – forever” (M. Edelman, 1945/2004).

⁶ The book's author also led a research project on a similar topic, *Oczami dziecka. Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej po roku 1989* [Through the Eyes of a Child: The Holocaust in Polish Children's and Young Adult Literature after 1989], which resulted in, among others, an internet database (Rybak, 2016–2020).

⁷ My 16-year-old son pointed out to me that even in Poland the word *getto* has now an Americanised meaning, as in the lyrics of the Polish rapper Kali's (Marcin Kamil Gutkowski's) 2018 song “30 KMH”: “I have not lived here for a long time now, but the ghetto will always remain my home / Here I left a piece of my heart, I built here my totem.” The song's video has over 63 million views on YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=-ccxOY9btlw>; retrieved July 9, 2021), which means that its reach is far greater than that of children's books about the World War II ghetto. The term is so charged with meaning and continues to evolve to such a degree that it was the subject of the February 2, 2021, *Conversations/Conversazioni* meeting featuring David Nirenberg, the Deborah R. and Edgar D. Jannotta Distinguished Service Professor of Medieval History and Social Thought at the University of Chicago, and Avinoam Shalem, the American Academy in Rome Director. I quote from the announcement: “‘Ghetto’ emerged as a word to describe a specific late-medieval phenomenon: the creation in Christian cities of segregated and walled neighborhoods in which Jews were required to live. Today its meanings are vaster, and it serves as a metaphor for many different types of containment and segregation. How did these urban spaces emerge? Why did they prove so useful as marginal spaces and a metaphor? And what work do the phenomenon and the metaphor do today?” (American Academy in Rome, 2021). The actual meeting, which I attended, was focused on the medieval ghettos but the Warsaw Ghetto was mentioned in the context of its ‘negative’ connotations.

the first result is a new restaurant space opened in 2019 by the culinary collective who call themselves ‘Ghetto Gastro’: Labyrinth 1.1 in the Bronx.⁸

Nonetheless, the image of the Warsaw Ghetto, of which physical and architectural traces are preciously few, still survives in the textual form: both the survivors as well as others – historians, authors, literary critics – refer to the actual experience as well as to the ghetto as a metaphor.⁹ And it is precisely the metaphorical aspect of the ghetto in its connection to the myth of the labyrinth that interests Rybak the most in his analysis of contemporary Polish children’s literature. Rybak’s undertaking is as ambitious as it is fraught with risk: the subject of Holocaust representation is demanding for it involves not merely aesthetic criteria but above all ethical ones. The question of how to commemorate the Shoah, how to discuss it, and how not to banalise or belittle it has preoccupied such thinkers as Tzvetan Todorov (1995 – *Les Abus de la mémoire*), Alvin H. Rosenfeld (2011 – *The End of the Holocaust*), Ruth R. Wisse (2020 – “The Dark Side of Holocaust Education”), and others. Moreover, for a slim book, Rybak’s is filled with interdisciplinary content: beginning with classics, he then delves into Holocaust studies only to move to art history. Simultaneously, his study comes in the wake of ‘spatial turn’ in literary criticism. More specifically, I would suggest that Rybak’s book could be placed in the broader context of what Judith Kasper (2016)¹⁰ has called a “traumatised space,” namely actual places such as death camps and their geographical extensions (e.g. ashes spread widely by the wind) analysed through the lens of literature going as far back

⁸ Interestingly enough, the article ends with a quotation from the founder, Jon Gray: “We’re home,” he says. “Let’s build,” which, at least to me, signals the opposite of the labyrinth. Evidently, the collective use of both *labyrinth* and *ghetto* is only vaguely symbolic and intends to engage the public rather than to constitute a reference to the original concepts. Nonetheless, the first comment in the ‘conversation’ underneath the article states: “I really wish their name wasn’t ‘Ghetto Gastro.’ Couldn’t they come up with a better name?” (after Kahn, 2019).

⁹ Such a use can be a form of appropriation. Michael Rothberg (2019) in *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators* argues that the concept of the ghetto can also be subject to a public memory: “My particular focus here will be a controversy that arose when a radical American sociology professor sent an email to his undergraduate students in which he declared that ‘Gaza is Israel’s Warsaw’ and forwarded a photo essay with ‘parallel images of Nazis and Israelis,’ several of which depict the Warsaw Ghetto. Because this controversy is by no means an isolated case, [...] it calls for a critical genealogy of memory discourses” (p. 124). It is not without significance that the cover of Rothberg’s book, featuring William Kentridge’s 1990 piece entitled *Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass*, is designed to resemble a partial labyrinth.

¹⁰ See also an earlier version of her project as described by Sabine Sütterlin (2014).

as Dante's *Divine Comedy* (Alighieri, 1472/2003). For a young scholar, this is quite a spectrum but fortunately Rybak has been shaped by one of the most interdisciplinary Polish academic departments: University of Warsaw's Faculty of "Artes Liberales."

In a telling opening sentence, Rybak (2019) states that "[i]n spite of the Warsaw Ghetto having been liquidated over seventy years ago, one can still happen upon fragments of its wall" (p. 7), thus announcing his ex-post perspective. Rybak comes in the footsteps of many Holocaust scholars before him and, therefore, has a considerable distance, both temporal and emotional, to the events that constitute his subject. His opening statement communicates a sense of surprise: so many years have elapsed and yet some traces remain. Needless to say, the Warsaw Ghetto is not absent because of the number of years that have passed but because it had been purposefully obliterated. It is perhaps the nearly complete lack of Jewish districts in contemporary Polish cities that makes Rybak use the words *getto* [ghetto] and *dzielnica żydowska* [Jewish quarter] interchangeably (pp. 14, 15, 26, 50, and others). Were he writing about the Middle Ages, it would have been justified,¹¹ but in the context of the Warsaw Ghetto, it is not, since the ghetto was a shuttered urban space, an antechamber to death,¹² not just a city quarter in the sense in which Diamantkwartier in Antwerp is one. Leociak (2009/2019) quotes Chaim Kaplan as the person who called the German's use of the term *Jewish residential quarter* "onomastic manipulation" (pp. 91–92). The claim that the Warsaw Ghetto was, in fact, created to be unlike any other quarter or even ghetto, because its final purpose was *not* to exist, is made by Benjamin Paloff in his 2017 article, provocatively entitled "Can You Tell Me How to Get to the Warsaw Ghetto?":

In speaking of the Warsaw Ghetto, it is important to distinguish it from other historical Jewish ghettos in Central Europe, such as Josefov in Prague or Kazimierz

¹¹ For instance, the German medievalist Alfred Haverkamp (1995) writes as follows: "In this essay I shall avoid the central theme of this volume, namely 'ghetto,' and resort instead to the more neutral concept of 'Jewish quarter.' This concept means no more than a rather large, spatially concentrated Jewish settlement. In this way I wish to avoid a long-standing confusion that is still apparent, even in recent research. This confusion manifests itself, for example, in the *Encyclopaedia Judaica* under the entries 'Jewish Quarter' and 'Ghetto.' The first asserts that the 'ghetto did not appear as a permanent institution until its introduction in Venice in 1516.' It is, however, conceded that the 'idea of the ghetto in its restricted sense resulted from the tendency of Christianity from the fourth and fifth centuries to isolate the Jews and to humiliate them.'" (p. 13; internal quotes from Roth, 1971).

¹² "The ghetto was a vestibule for the Final Solution" (Leociak, 2009/2019, p. 83).

in Krakow. Arising in the Middle Ages and established with specific geographic boundaries, local administration, and legal protections, these minority enclaves were integral parts of their surrounding urban zones, with longstanding, if at times uneasy, relations with the majority population. The historical echo of these ghettos in those used to corral Jews in occupied Europe is largely metaphorical.

Even though the article is accompanied by the author's carefully chosen photographs of the ghetto's material remnants¹³ as well as by images of several artistic interventions, in his analysis, Paloff calls the Warsaw Ghetto "a significance without a site, a *lieu de memoire* without a *lieu*," and points to the progressive diminishing of the delimited area leading to its eventual annihilation:

The *Seuchensperrgebiet*, or 'quarantine zone' established in March 1940 around the Jewish area of the city, with Germans being warned not to enter for fear of disease, was considerably larger than the area walled in and shut off from the rest of the city on November 15. This area was further reduced by several city blocks at a time until the Great Liquidation Action that began on July 22, 1942, during which more than a quarter-million of the Ghetto's inhabitants were deported to the death camp at Treblinka. In August, large sections of what had been the Ghetto were reincorporated into the 'Aryan' city, while an almost equal area within the so-called 'residual Ghetto' was formally declared 'wild' – vast plots of vacant residential space at the heart of the Ghetto's overcrowding.

Residual, vacant, empty: the ghetto's ontological status is a matter of concern to contemporary researchers who focus on its negative space.¹⁴

¹³ It so happens that recently POLIN Museum of the History of Polish Jews was hosting an exhibition entitled *Tu Muranów*, which gathered all manner of artefacts found in the space of the former Warsaw Ghetto. The temporary exhibit was open from June 26, 2020, to March 22, 2021.

¹⁴ Leociak (2009/2019) writes: "The destruction of the ghetto was not the destruction of space. That space has remained, but it is empty (though it has been built over with apartment buildings and business complexes), it is stripped bare and dead (though it is buzzing with life). The space survived, though it is somehow hollow, bereft of 'content,' of an 'interior.' The ghetto that was here succumbed to annihilation, but that 'here' remained; it was just eclipsed by another presence. The frames stayed behind, which now contain another reality; a topographical point remained, a cartographic abstraction" (p. 117). Leociak discusses the hermeneutics of empty space: superimposition and co-presence, acts of filling in, unveiling, revealing. We, the post-moderns, know something of the hermeneutics of empty space: 9/11 and the destruction of the World Trade Center towers along with several thousand human beings is, albeit on a much smaller scale, that of the Warsaw Ghetto, an annihilation resulting in an empty space.

Rybak's book opens with traces: on the tissue of the modern-day Warsaw, he outlines the remnants of the walls and other vestiges of the Warsaw Ghetto as well as various artistic forms of representation of the horror that the ghetto was. Most insightful in this context is Jacek Leociak's (2009/2019) pivotal idea of the "space-after-the-ghetto" (p. 117) which Rybak evokes. As for the notion of the labyrinth, in the discussion of both Sir Arthur Evans's and Hans Georg Wunderlich's theories concerning the Palace of Knossos, the question arises as to what the building's traces represent, their real purpose. Truly pertinent here are Rybak's (2019, p. 43) remarks about the German geologist's scholarly speculations concerning the true use of the labyrinth as a place of mortuary practices (p. 43). Subsequently Rybak shows many shades of meaning of the labyrinth as an analogy used by literary diarists and memoirists in reference to wartime Warsaw, and specifically to the ruins of the ghetto (such as Miron Białoszewski, 1970/2015, in his *A Memoir of the Warsaw Uprising*), as well as by people who simply wrote down their experiences (e.g. Stanisław Srokowski, quoted by Jacek Leociak, 2009/2019, pp. 92–93). That part of the book is testimony to Rybak's scrupulous attention to the ramifications of the subject under investigation and to his meticulous research.¹⁵

I do, however, question Rybak's focus on Nathaniel Hawthorne's 1853 retelling of the myth of Theseus in the labyrinth. Taken out of context of the author's oeuvre, his "Minotaur" appears rather odd. Nothing is really terrifying in this tongue-in-cheek tale except perhaps for the monster's voice, half-human, half-bovine. While Rybak is justified in mentioning Hawthorne's tale (as a version of the myth written for children), there are others, more à propos because more modern, such as Walter Benjamin's (1931/2014) "The Fall of Herculaneum and Pompeii" from his *Radio Stories for Children*,¹⁶ which opens with the figure of the labyrinth. "Have you ever heard of the Minotaur?,"¹⁷ Ben-

¹⁵ As far as the representation of the labyrinth in the context of fascism and with a child protagonist, there is also Guillermo del Toro's 2006 film *Pan's Labyrinth* which Rybak does not mention.

¹⁶ The labyrinth was Benjamin's (1932/1986) preferred figure, which he used also in the account of his own childhood and youth experiences in Paris: "Paris taught me this art of straying; it fulfilled a dream that had shown its first traces in the labyrinths on the blotting pages of my school exercise books. Nor is it to be denied that I penetrated to its innermost place, the Minotaur's chamber, with the only difference being that *this* mythological monster had three heads: those of the occupants of the small brothel on rue de la Harpe, in which, summoning my last reserves of strength (and not entirely without an Ariadne's thread), I set my foot" (p. 9).

¹⁷ It is remarkable that Benjamin considers several catastrophes as appropriate subjects for his young listeners; in the same collection are: "The Lisbon Earthquake," "Theater Fire in Canton," and "The Railway Disaster at the Firth of Tay."

jamin asks his young listeners and then uses the analogy of the labyrinth to describe the actual experience of visiting the burnt-out Pompeii: “People visiting modern-day Pompeii could certainly use one of Ariadne’s threads: it’s the largest labyrinth, the largest maze on Earth. Wherever the eye wanders, it finds nothing but walls and sky. Even 1,800 years ago – before Pompeii was buried alive – it mustn’t have been easy to find one’s way; for old Pompeii, like Karlsruhe for us, was composed of a complex network of perpendicular streets” (p. 152). Rybak points out that Leociak speaks against the Pompeii analogy in relation to the Warsaw Ghetto: in addition to Vesuvius’s explosion being a natural catastrophe, the entire town of Pompeii is still there, impeccably preserved, while the ghetto is not. Leociak is right: no analogy is possible because as a historical phenomenon, the Warsaw Ghetto stands alone.¹⁸ Nonetheless, the horror of mass death and the fact that the cataclysm could be observed by witnesses make for a distant correspondence. When Stanisław Śreniowski (2005, p. 248; as translated and quoted in Paloff, 2017), a Jewish historian living in hiding on the ‘Aryan’ side, recalls the vision of the Warsaw Ghetto after the Uprising – “An enormous cap of dark grey smoke above the Extinct City in the Capital maintains, with the weight of its material, the reality of the fiction that is the emptiness: the City in the City, the City that no longer is” – he nearly echoes Pliny the Younger (A.D. 79/1988) writing about Pompeii: “On the landward side a fearful black cloud was rent by forked and quivering bursts of flame, and parted to reveal great tongues of fire, like flashes of lightning magnified in size” (p. 19). The same historian, only seventeen at the time, notes the shrieks, wailing and screaming, and the loss of faith of the city’s inhabitants. Nearly two thousand years later, Benjamin recalls the anxiety-provoking experience of losing his companion in the maze of the deserted streets and then getting lost himself.

Before Benjamin, the American writer Mark Twain (Samuel Clemens) visits Pompeii in 1867 during his voyage to Europe, Egypt, and the Holy Land. In *The Innocents Abroad*, the book account of his experience, Twain (1911) chooses to describe Pompeii as a maze, a labyrinth:

¹⁸ “And I also told them that whether they wanted it or not, what happened here will remain in all of us for generations – in Jews, Poles, the French and the Germans, in all those who took part in it in one way or another. Because that’s epigenetics, I told them, and they didn’t know that it meant passing on messages from generation to generation, not through genes” (A. Edelman, 2017).

No – Pompeii is no longer a buried city. It is a city of hundreds and hundreds of roofless houses, and a tangled maze of streets where one could easily get lost, without a guide, and have to sleep in some ghostly palace that had known no living tenant since that awful November night of eighteen centuries ago (p. 227).

It is uncanny to read Twain's experience which stands out in an otherwise jocular book. While ready to ridicule everything he encounters in the Old World, including its antiquities, Twain connects to Pompeii in a most human way by identifying with the victims:

The cry of "All aboard – last train for Naples!" woke me up and reminded me that I belonged in the nineteenth century, and was not a dusty mummy, caked with ashes and cinders, eighteen hundred years old. The transition was startling. The idea of a railroad train actually running to old dead Pompeii, and whistling irreverently, and calling for passengers in the most bustling and business-like way, was as strange a thing as one could imagine, and as unpoetical and disagreeable as it was strange (pp. 231–232).

The image of a modern train clashing with the "dead Pompeii" is testimony to Twain's sensitivity. Less than a hundred years later, Polish writers (Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz, and others) will cross the Warsaw Ghetto on an 'Aryan' streetcar. They, too, experience the irreverence and the strangeness of such passage:

Looking at the burning Ghetto in April 1943, the prominent Polish writer Jarosław Iwaszkiewicz noted in his diary, with horror and despair, that:

there die artists such as Roman Kramsztyk, such close, old friends as Olek Landau, parents of friends such as Pawełek Hertz, Józik Rajnfeld, and we can do nothing. We helplessly watch the dark smoke that rises from their houses, from their bodies. This is extremely difficult to comprehend and to live through. We don't try to understand; we just go on (Brenner, 2014, p. 3).

It would seem that the analogy with ancient Pompeii (or, by extension, with the mythical labyrinth) is one that makes an impression on a sensitive person: lacking the experience, lacking direct contact with the reality of the Ghetto, we, the children and grandchildren of the Shoah generation, could perhaps feel the existential *horror vacui* within the dead city's walls (Paul, 2011). Such an experience may be more convincing than visiting a museum because it is not a simulacrum: unlike museum models, Pompeii is real. The analogy, however,

is problematic because both Twain and Benjamin experienced the tragedy of Pompeii vicariously, not in relation to any other hecatomb.

On April 19, 1949, i.e. on the sixth anniversary of the Warsaw Ghetto Uprising, in Western Galilee, the first museum of the Holocaust was opened by Yitzhak (Antek) Zuckerman and several other Ghetto Uprising survivors. It was a modest tent on the grounds of the Kibbutz Lohamei Hagetaot. The actual museum building – recalling in shape a Greek temple (<https://www.jewishvirtuallibrary.org/ghetto-fighters-x0027-house>; retrieved July 8, 2021) – was designed by architect Samuel Bikeles in 1950, and then an addition was put in place by the EKA Architects between 2002–2006, within the existing building. As the architects Zvi Efrat and Meira Kowalsky (n.d.) state, “the conceptual challenge was not to reproduce or simulate, but rather to re-enact the original situation of GFH [Ghetto Fighters House].” The original Eichmann’s booth from the trial is housed in the museum – Minotaur-like indeed, even though it is empty. In 1995, Yad LaYeled, a separate museum about the children in the Shoah designed especially for children visitors (10 and above) was added to the complex by architect Ram Karmi: “The plan is based on the image of a whirlpool, leaving no opportunity for escape. The main structure is a truncated, cone-shaped light-shaft, surrounded by a spiraling descending ramp. As one descends, the light – expressing ‘life’ – fades, until one reaches the lower level where sheer darkness prevails. There, an eternal flame – symbolizing hope – illuminates the exit, the way back to life” (Israel Ministry of Foreign Affairs, 1998). The design of this museum is indeed reminiscent of a labyrinth of sorts, especially since at no time do the visitors get a sense of the whole structure. The content is produced from authentic historical documents (such as children’s diaries) and includes an exhibit on the life and works of Janusz Korczak (Henryk Goldszmit). What is less convincing because it smacks of a feeble simulation is the part where the visitors walk through a fake ruined, burned-out street of the ghetto. The building remnants are not on 1:1 scale but smaller which creates the sense of being on stage. The effect is that of a theatrical decoration. Małgorzata Wójcik-Dudek (2019) uses the labyrinth analogy to analyse the King Matt the First space for children in the POLIN Museum in Warsaw, but Rybak does not look at the Yad LaYeled Museum, nor at the Ghetto Fighters’ Museum. It would be natural to take them into consideration as they are directly connected to the Warsaw Ghetto and, moreover, employ some of the symbolism Rybak analyses. Last but not least, Yad LaYeled devotes an entire floor of its permanent exhibition to Goldszmit, the pediatrician and children’s author whose *Ghetto Diary* (Korczak, 1978/2003) is conspicuously absent from Rybak’s book.

Rybak (2019) undertakes to see the contemporary representation of the ghetto in Polish children's literature through the lens of a concept from ancient Greek mythology. A problem arises, however, when he seems to confuse the notion of the Holocaust with that of its representation. For instance, he promises to demonstrate "how myth and the Holocaust affect each other" (p. 26; English quote after the book's summary – p. 146). Myth cannot influence the phenomenon of the Holocaust. Its application can, however, influence the representation of the Holocaust. Even though Rybak claims that his book concerns only children's literature about the Holocaust, and not the historical event of the Holocaust (p. 25; he says he follows Leociak's lead on that in footnote 49), nonetheless, just one page later, he does confuse the two. In the conclusion, the same mistaken wording which reveals a lack of conceptual understanding is repeated: "The final parts of my argument are devoted precisely to the consideration of the two-way relation between the myth of the labyrinth and the Holocaust" (p. 117)

Another problem is the arbitrary dissolution of the very notion Rybak (2019) has been defining. Chapter II, in which he has established that the labyrinth is in fact an appropriate metaphor for the cramped, prison-like space of the ghetto, ends in its watered-down version: the labyrinth has become a metaphor for "everyday reality of the occupation, persecution, and extermination" (p. 63). What has happened here? The reader is thrown off the rather carefully built structure in which the victims of the Holocaust are commemorated by labyrinth-like monuments (Yad Vashem, Berlin Jewish Museum) into a vague terrain where "life in the ghetto" is like a labyrinth but so is the general life under occupation. Several pages later, in Chapter III, Rybak again hammers out the notion of the ghetto as a labyrinth which in turn is a metaphor for a "prison without an exit" (p. 65). This seems contradictory to the definition of the Cretan labyrinth he himself describes as a maze not without an exit but rather built in a manner confusing to anyone within its limits, i.e. a true maze. Last but not least, there was an exit from the Warsaw Ghetto: it led, through Umschlagplatz, to death in Treblinka. Therefore, it would behoove the author not to equate the ghetto with a prison where one is "serving a termless sentence" (also p. 65; he quotes Małgorzata Czapiga, 2013, p. 278). The sentence was not termless: it was short because ghettos were built only as temporary structures, antechambers to death.

As for the part of Rybak's book which deals with commemoration through architectural complexes and monuments, it is very compelling until one realises that Rybak simply summarises Katarzyna Witasiak's 2016 article "The Archetype of the Labyrinth in the Architecture of Holocaust Memorials,"

referring only to the memorials she analyses therein. Meanwhile, closer to home than Israel or even Berlin, there are Marian Kołodziej's *Labyrinths* in Harmęże (<https://www.labyrinths.pl/>; retrieved December 11, 2020).¹⁹ Samuel Bak's visionary landscapes are also evocative of the labyrinth and he himself is a survivor of the Vilnius Ghetto (<https://www.christies.com/lot/lot-5531390>; retrieved December 11, 2020). As far as other presence of mythical figures in relation to the Holocaust is concerned, Bracha Ettinger's *Eurydice* series (1992–2006) comes to mind as well as her exhibition *Facing History* in the Pompidou Center in Paris (2010). I mention all these not to say that they are indispensable to Rybak's project, but in a thorough survey of the representation of the Shoah in relation to mythology there is place for those renowned artists.

I have several questions which I would like to ask the author. What does "the oppressiveness of life in the diaspora" (Rybak, 2019, p. 61) mean? Was "everybody" really "buying flowers for their friends going to the ghetto" (p. 66)? Why by page 65 the reader still does not know whether the metaphor of the ghetto as labyrinth – the metaphor of being imprisoned without having committed a crime – means that the Jews are in the situation of the Minotaur? There is a confusion here, a kind of slippage. The Jews are certainly not Theseus, as they cannot leave, although the eponymous protagonist of *Jutka's Insomnia* (Combrzyńska-Nogala, 2012) is given a skein of wool – by her grandfather – when she goes into hiding. Last but not least, I would like to know how the author comes to use words 'pleasant' and 'unpleasant' in relation to the ghetto: "In children's literature as well staying in the ghetto-labyrinth is not unambiguously perceived as either pleasant or unpleasant" (Rybak, 2019, p. 77). These words simply do not adhere to the reality of the ghetto as the Jews within its walls were not only subject to persecution, they also died of starvation and illness, often in the streets. Leociak uses the word "torture." Moreover, having established beyond doubt that the labyrinth metaphor connotes imprisonment and death, Rybak unnecessarily backtracks and asks himself and his readers whether the space of the ghetto can be "tamed." I am also taken aback by the book's naive conclusion: as long as we do not forget about the Shoah, Rybak writes, "the risk of it happening again is little" (Rybak, 2019, p. 124). This is false logic: Holocaust deniers talk about the Holocaust all the time not to commemorate but to annihilate its truth.²⁰

¹⁹ Kołodziej was one of the first prisoners of KL Auschwitz.

²⁰ Wisse (2020) in "The Dark Side of Holocaust Education" discusses why universalisation is dangerous. She posits a basic question: "But is there any evidence that Holocaust education decreases hatred of the Jews among those Americans who are susceptible to it? In reality,

As far as form and style are concerned, my reservation is that the book went to press bearing many traces of having been the author's Master's thesis, including remnants of the thesis proposal: there is the future tense in the account of the book's first chapter (Rybak, 2019, p. 17) when it would be more accurate to say that the classic works are, not will be presented, then again later. By the same token, in many cases Rybak uses the past tense when discussing the plot of the stories, thus unnecessarily complicating the accounts which are customarily kept in the present. Rybak writes about "the abhorrence that the Minotaur causes in Hawthorne" (p. 40), as if indeed one could mistake the tale's narrator for the author especially since this particular tale's narrator is jocular (which Rybak notices and mentions in footnote 33).

There are also colloquialisms (e.g. "[...] takich fragmentów jest całkiem sporo" [there are quite a few such passages] – Rybak, 2019, p. 28) which mar the otherwise formal diction. Vague adjectives such as *wielki* [great] – "the great epic that is [...] *Aeneid*," "the great Roman poet Ovid" (p. 32) – are valuations that are out of place in this kind of study (the same is true about "intriguing *Metamorphoses*," p. 32). When Rybak enumerates authors or critics, he often does it without regard to chronology. Thus, Friedrich von der Leyen (1873–1966) should be mentioned before and not after Mircea Eliade (1907–1986) and Jack Zipes (who is still alive), especially since Rybak is enumerating them in the context of chronology (p. 23). The same insouciance occurs again in the book's conclusion: "Michał Głowiński, Primo Levi" (p. 123) as if Głowiński wrote before Levi. Sometimes, the vocabulary Rybak employs is simply inadequate. I believe that this is not because the author does not realise the gravity of his subject but rather because he is trying to avoid repetition. Thus, after speaking of the heroic resistance of the Jews, he then mentions their being "brave" [*odważni*], a much weaker and an inadequate adjective under the rubric. In Polish, the adequate word would be *bohaterski* [heroic]. Perhaps he is quoting or mistranslating. On p. 35, he writes that the play "was performed on the wooden planks of the theater" [*została wystawiona na deskach teatru*] which makes for an awkward metaphor when referring to ancient theater. There are also certain repetitive expressions which are common

anti-Semitism in the United States has spread *in tandem* with increased teaching about the Holocaust. And there is really no sound theoretical underpinning for this expanding educational initiative." Wisse is concerned about the corruption that "begins with the impulse to make the Holocaust a universal symbol of evil, Nazism synonymous with 'hatred,' and Holocaust education a redemptive American pursuit." She also objects to Jews being introduced to the child at their lowest point in history: as suffering victims, reduced to ashes.

enough in Polish dissertations but should be excised in scholarly publications, such as the redundant phrases on pp. 36–37, and in footnote 33: “It is worthwhile to note” [*Warto zwrócić uwagę*], “It is worthwhile to add” [*Warto dodać*] (footnote 30), “in addition” [*w dodatku*], and “It is worthwhile to mention” [*Warto również wspomnieć*] (footnote 35).

Even though the book is thoroughly researched as far as children’s literature is concerned, it does contain minor errors and omissions. The author mentions Uri Orlev’s 1956/1979 novel *Lead Soldiers* as the first children’s book concerned with the Holocaust, but fails to mention that Orlev was born in Warsaw (in 1931) and survived in the Warsaw Ghetto, both facts relevant to Rybak’s subject. Moreover, the 1956 book is not meant for children or young adults – it is a “lyrical autobiography meant for adults” (Shikhmanter, 2014, p. 2, which Rybak, 2019, quotes in footnote 15, p. 16, and which he mentions again in footnote 27). Careless is also the mention about Orlev emigrating after the war to Israel, when Israel did not exist as a state at the time of Orlev’s arrival there (it was still the British Mandate Palestine). Theodore Ziolkowski’s 2008 book, mentioned in footnote 31, should be discussed in the body of Rybak’s book because Ziolkowski’s argument is that the labyrinth, used by Botticelli and Dante, surfaces again in modern art only in the 1930s. This is relevant to Rybak’s argument because Ziolkowski credits the publication of the six volumes of *The Palace of Minos* by Sir Arthur Evans (1921–1935) in which the archeologist describes the results of his excavations in Knossos. Other minor typographical errors are perhaps to be expected in a Master’s thesis, but should not appear in a book published by a university press: “Kozentrationslager” instead of “Konzentrationslager” (Rybak, 2019, p. 8), while in the footnote to that sentence the word is misspelled in yet another way, namely “Konzentrationslanger.” This, again, is a reproach directed to the editor and proofreader as much as to the author. On page 12, footnote 5, the transliteration of Uri Orlev’s 1956 book title into Polish should read *Hajalej oferet*, not *Hajalel oferet*. Page 12, footnote 6 should read “Johns Hopkins,” not “John Hopkins” – once more, a kind of typo that is more likely in Europe. On p. 14, the reader finds an awkward expression “body of children’s texts” [*korpus tekstów dziecięcych*] while on p. 20 – “texts devoted to [...] texts” [*teksty poświęcone (...) tekstom*] – a clumsy repetition, especially since “text” means very little nowadays. On p. 25 – in the same sentence – there are “In addition” [*W dodatku*] and “additionally” [*co dodatkowo*]. On p. 26 – the last sentence of “Aims” contains a grammatical error in the declension: *poświęcone relacji łączących mit* [devoted to the relations connecting myth]. It should read either *poświęcone relacji łączącej mit* or *poświęcone*

relacjom łączącym mit.” None of these typographical or other errors obscure the book’s gist – they simply suggest that the practice of proofreading is a vanishing one.

In the book’s somewhat hasty conclusion, Rybak claims that drawing an analogy between the ghetto and the ancient labyrinth belies the Shoah’s uniqueness. But the fact of comparing the Holocaust or its elements to an ancient myth does not do that. Why should it? Many Holocaust authors use analogies from antiquity. Neither is it true that mere taking up of the subject of the Holocaust will somehow prevent its reoccurrence.²¹ It is, however, imperative to ensure that Holocaust itself does not become a myth. Rybak’s book does not convince me that children’s literature can indeed prevent the mythisation of the Holocaust, but it does prove beyond doubt the perseverance of myth.

References

- Alighieri, D. (2003). *The divine comedy: The Inferno, the Purgatorio, and the Paradiso* (J. Ciardi, Trans.). New American Library. (Original work published 1472).
- American Academy in Rome. (2021, February 2). *David Nirenberg & Avinoam Shalem – on ghettos: medieval, modern, and metaphorical*. Retrieved July 8, 2021, from <https://aarome.org/events/calendar/david-nirenberg-avinoam-shalem-ghettos-medieval-modern-metaphorical>.
- Benjamin, W. (1986). A Berlin chronicle. In *Reflections: Essays, aphorisms, autobiographical writings* (E. Jephcott, Trans., P. Demetz, Ed. & Intro., pp. 3–60). Schocken. (Original work published 1932).
- Benjamin, W. (2014). The fall of Herculaneum and Pompeii. In *Radio Benjamin* (J. Lutes, Trans., L. Rosenthal, Ed., pp. 152–157). Verso. (Original work broadcasted 1931).
- Białośzewski, M. (2015). *A memoir of the Warsaw Uprising* (M. G. Levine, Trans.). New York Review Books. (Original work published 1970).

²¹ “It is often presumed that, if we remember the evil committed in the past, we can avoid it today. However, there is no reason to conclude that evil is generally on the decline. If we observe the process of production of narratives about evil and good, we can identify four main roles: on the one hand (i) the villain and (ii) his victim; on the other (iii) the hero and (iv) his beneficiaries. To this, one should add the distinction between (a) us (our community) and (b) the others (those who are foreign, different or enemies). The sterility of calls to remember is rooted in our constant identification with heroes or victims and the extreme distance we put between evildoers and ourselves” (Todorov, 2009, pp. 447–462).

- Brenner, R. (2014). *The ethics of witnessing: The Holocaust in Polish writers' diaries from Warsaw, 1939–1945*. Northwestern University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv43vsp2>.
- Buryła, S. (2016). *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*. TAIWPN Universitas.
- Canin, M. (2018). *Przez ruiny i zgliszcza. Podróż po stu zgładzonych gminach żydowskich w Polsce* (M. Adamczyk-Garbowska, Trans.). Nisza. (Original work published 1952).
- Combrzyńska-Nogala, D. (2012). *Bezszenność Jutki*. Literatura.
- Czapiga, M. (2013). *Labirynt: inicjacja, podróż i zbłądzenie. Figura ludzkiego losu w kulturze europejskiej*. Wydawnictwo UW.
- del Toro, G. (Director). (2006). *El laberinto del fauno* [Pan's labyrinth] [Motion picture]. Picturehouse & Warner Bros.
- Edelman, A. (2017, November 29). Wnuczki. *Zeszyty Literackie*. Retrieved February 14, 2021, from https://www.zeszytyliterackie.pl/aleksander-edelman-wnuczki/?cli_action=1625766220.757.
- Edelman, M. (2004, August 6). The ghetto fights. *Center for Programs in Contemporary Writing at the University of Pennsylvania*. Retrieved January 31, 2021, from <https://www.writing.upenn.edu/~afilreis/Holocaust/warsaw-uprising.html>. (Original work published 1945).
- [Efrat, Z., & Kowalsky, M.]. (n.d.). Ghetto Fighters' House Museum. *Efrat-Kowalsky Architects*. Retrieved July 8, 2021, from <http://www.efrat-kowalsky.co.il/project/2006-ghetto-fighters-museum/>.
- Evans, A. (1921–1935). *The Palace of Minos: A comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos* (vols. 1–6). Macmillan.
- Franklin, R. (2018, July 16). How should children's books deal with the Holocaust. *New Yorker*. Retrieved January 31, 2021, from <https://www.newyorker.com/magazine/2018/07/23/how-should-childrens-books-deal-with-the-holocaust>.
- Haverkamp, A. (1995). The Jewish quarters in German towns during the late Middle Ages. In R. Po-Chia Hsia & H. Lehmann (Eds.), *In and out of the Ghetto: Jewish-Gentile relations in late medieval and early modern Germany* (pp. 13–28). Cambridge University Press.
- Hawthorne, N. (1853). The Minotaur. In *Tanglewood tales for boys and girls: Being a second wonder book* (pp. 19–70). Ticknor, Reed, and Fields.
- Israel Ministry of Foreign Affairs. (1998, August 25). *Encounters – Yad Layeled Museum*. Retrieved July 8, 2021, from <https://mfa.gov.il/mfa/abouttheministry/publications/pages/encounters-yad-layeled-museum.aspx>.
- Kahn, J. (2019, January 7). Ghetto Gastro opens Labyrinth 1.1, their new HQ in the Bronx. *The Wall Street Journal*. Retrieved January 21, 2021, from <https://www>.

- [wsj.com/articles/ghetto-gastro-opens-labyrinth-1-1-their-new-hq-in-the-bronx-11546877031](https://www.wsj.com/articles/ghetto-gastro-opens-labyrinth-1-1-their-new-hq-in-the-bronx-11546877031).
- Kali [Gutkowski, K. M.]. (2018). 30 KMH [Song]. On V8T [Album]. Ganja Mafia Label.
- Kasper, J. (2016). *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*. De Gruyter.
- Kimmel, E. A. (1977). Confronting the ovens: The Holocaust and juvenile fiction. *The Horn Book Magazine*, 53, 84–91.
- Korczak, J. (2003). *Ghetto diary* (J. Bachrach & B. J. Lifton, Trans., B. J. Lifton, Intro.). Yale University Press. (Original work published 1978).
- Leociak, P. (2019). *Limit experiences: A study of twentieth-century forms of representation* (A. Shannon, Trans.). Peter Lang. (Original work published 2009).
- Orlev, U. (1980). *The lead soldiers: A novel* (H. Halkin, Trans.). Taplinger. (Original work published 1956).
- Paloff, B. (2017). Can you tell me how to get to the Warsaw Ghetto? *Modernism/modernity*, 24(3). <https://doi.org/10.1353/mod.2017.0054>.
- Paul, J. (2011). Pompeii, the Holocaust, and the Second World War. In S. Hales & J. Paul (Eds.), *Pompeii in the public imagination from its rediscovery to today* (pp. 340–355). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/bl/9780199569366.001.0001>.
- Pew Research Center. (2020, January 22). *What Americans know about the Holocaust*. Retrieved February 15, 2021, from <https://www.pewforum.org/2020/01/22/what-americans-know-about-the-holocaust/>.
- Pliny the Younger. (1988). The eruption of Vesuvius, August 24th, AD 79. In J. Carey (Ed.), *Eyewitness to history* (pp. 19–20). Harvard University Press. (Original work written A.D. 79).
- Rosenfeld, A. H. (2011). *The end of the Holocaust*. Indiana University Press.
- Roth, C. (1971). Jewish quarter. In *Encyclopaedia Judaica* (vol. 10). Macmillan.
- Rothberg, M. (2019). *The implicated subject: Beyond victims and perpetrators*. Stanford University Press.
- Rybak, K. (2016–2020). *Oczami dziecka. Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej po roku 1989*. Retrieved July 9, 2021, from <https://oczamidziecka.al.uw.edu.pl/>.
- Rybak, K. (2019). *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie*. Wydawnictwa UW.
- Śreniowski, S. (2005). Z książki obłędu i ohydy (J. Leociak, Trans.). *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, 1, 246–250. <https://doi.org/10.32927/ZZSiM.159>.
- Sütterlin, S. (2014, December 19). Literature as nourishment – research on a new spatial understanding of the Holocaust (S. Voigt, Trans.). *University of Potsdam*. Retrieved January 31, 2021, from <https://www.uni-potsdam.de/en/>

[headlines-and-featured-stories/detail/2014-12-19-literature-as-nourishment-research-on-a-new-spatial-understanding-of-the-holocaust.](#)

- Todorov, T. (1995). *Les Abus de la mémoire*. Arléa.
- Todorov, T. (2009). Memory as remedy for evil. *Journal of International Criminal Justice*, 7(3), 447–462. <https://doi.org/10.1093/jicj/mqp017>.
- Tomczok, M. (2017). *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Wydawnictwo IBL PAN.
- Twain, M. (1911). *The innocents abroad*. Grosset and Dunlap. (Original work published 1869).
- Wisse, R. R. (2020). The dark side of Holocaust education. *National Affairs*, 48. Retrieved February 2, 2021, from <https://www.nationalaffairs.com/publications/detail/the-dark-side-of-holocaust-education>.
- Witasiak, K. (2016). The archetype of the labyrinth in the architecture of holocaust memorials. *Czasopismo Techniczne*, 8(2A), 253–260. <https://doi.org/10.4467/2353737XCT.16.190.5801>.
- Wójcik-Dudek, M. (2019). Król Korczak w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Koncepcje pedagogiczne Janusza Korczaka a muzealne przestrzenie. *Nowa Biblioteka*, 35(4), 7–27. <https://doi.org/10.31261/NB.2019.35.01>.
- Wójcik-Dudek, M. (2020). W labiryncie biblioteczki Shoah. *ArtPapier*, 386(2). Retrieved January 15, 2021, from <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=386&artykul=7711&kat=15>.
- Wołk, M. (2019). Czy lubimy czytać o Szoa? *Narracje o Zagładzie*, 5, 379–390. <https://doi.org/10.31261/NoZ.2019.05.21>.
- Yolen, J. (2018). *Mapping the bones*. Philomel.
- Ziolkowski, T. (2008). *Minos and the moderns: Cretan myth in twentieth-century literature and art*. Oxford University Press.



„Oddzielić fakty od zapisów zachowanych w społecznej pamięci”, czyli próba zmierzenia się z mitem Janusza Korczaka

Witkowska-Krych, A. (2019). *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem*. Wydawnictwo Akademickie Dialog.

Abstrakt:

Artykuł recenzyjny dotyczy książki *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem* Agnieszki Witkowskiej-Krych (2019), w której autorka analizuje fenomen Domu Sierot, doszukując się specyficznej atmosfery, towarzyszącej wychowankom nieprzerwanie od powstania instytucji aż do ostatnich dni jej funkcjonowania. Szerokie ujęcie problemu stanowi nowy przyczynek do dyskusji na temat placówki, którą w warszawskim getcie prowadził Janusz Korczak wraz ze Stefanią Wilczyńską. Zdjęcia dołączone do poszczególnych rozdziałów w ciekawy sposób ilustrują tekst i nie zaburzają toku wyводу autorki. Dodatkowym atutem jest mapa przemarszu wychowanków Domu Sierot z zaznaczoną jego trasą, stanowiąca świetne podsumowanie rozdziału *Ostatnia droga*, ale nie tylko, ponieważ tak przygotowany materiał graficzny jest wartościowy sam w sobie.

Słowa kluczowe:

Agnieszka Witkowska-Krych, Dom Sierot, dzieci, getto warszawskie, Janusz Korczak, Treblinka, Umschlagplatz w Warszawie

* Agnieszka Trzeźniewska-Nowak – dr, lektor języka polskiego w Centrum Języka i Kultury Polskiej dla Polonii i Cudzoziemców Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę polską i żydowską od drugiej połowy XIX wieku, *animal studies*, ekokrytykę, fantastykę i współczesną kulturę popularną. Kontakt: agnieszkatrzesniewska@vp.pl.

“Separate the facts from records preserved in social memory”, That Is, an Attempt to Deal with the Myth of Janusz Korczak

Witkowska-Krych, A. (2019). *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem*. Wydawnictwo Akademickie Dialog.

Abstract:

This review article discusses the book *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem* [Less Fear: The Last Moments with Janusz Korczak] by Agnieszka Witkowska-Krych (2019) in which the author takes apart the phenomenon of the Orphans' Home, looking for a specific atmosphere that accompanied the pupils continuously until their last days. A broad approach to the problem is a new contribution to the discussion on the institution that Janusz Korczak and Stefania Wilczyńska run in the Warsaw Ghetto. The photos attached to the individual chapters illustrate the text in an interesting way. An additional advantage is the map of the march of the wards of the Orphans' Home with its route marked, which is a great summary of the chapter *Ostatnia droga* [The Last Path], but not only, because the graphic material prepared in this way is valuable in itself.

Key words:

Agnieszka Witkowska-Krych, Orphans' Home, children, Warsaw Ghetto, Janusz Korczak, Treblinka, Warsaw Umschlagplatz

Monografia *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem* Agnieszki Witkowskiej-Krych (2019) wpisuje się w dotychczasowe badania autorki nad postacią Janusza Korczaka i – szerzej – kwestiami związanymi z opieką nad żydowskimi sierotami w warszawskim getcie. Warto tu wspomnieć o innych publikacjach badaczki, takich jak artykuły *Główny Dom Schronienia* (Witkowska-Krych, 2017) czy *Pamiętniki Janusza Korczaka oraz wojenne źródła pochodzące z Domu Sierot. Jak przetrwały?* (Witkowska-Krych, 2012). Nie należy zapominać także o niedawno obronionym (nieopublikowanym jeszcze) doktoracie pt. *Dziecko wobec Zagłady. Instytucjonalna opieka nad sierotami w getcie warszawskim* (Witkowska-Krych, 2020; rozprawa została obroniona już w roku 2021). Niewątpliwie dodatkowy atut omawianej tu książki stanowi to, iż autorka od lat związana jest z instytucjami badającymi Holokaust i Korczakowską spuściznę: obecnie pracuje w Żydowskim Instytucie Historycznym, a wcześniej brała udział w pracach Korczakianum, czyli pracowni naukowej Muzeum Warszawy.

W monografii Witkowska-Krych postanowiła rozprawić się z kilkoma mitami, którymi obrosła ostatnia wędrówka z Domu Sierot jego wychowawców

i bursistów idących razem na Umschlagplatz. Autorka odwzorowała drogę dzieci i ich opiekunów (zarówno w tekście, jak i na stworzonej przez siebie ciekawej oraz wartościowej mapie warszawskiego getta z zaznaczoną trasą przemarszu), a dzięki omówieniu metod pedagogicznych stosowanych przez Stefanię Wilczyńską i Korczaka nakreśliła przed czytelnikiem potencjalne motywy zachowania, którymi kierowali się wychowankowie, udowadniając (by sparafrazować tytuł monografii), że w ostatnich chwilach czuli oni „mniej strachu”.

Książka składa się z części wprowadzającej (*Zamiast wstępu*), sześciu rozdziałów oraz *Zakończenia, ale nie podsumowania*, które nie tylko chronologicznie opisują drogę dzieci z Domu Sierot do Treblinki, lecz także wyjaśniają zachowanie wychowanków podczas ostatniej wędrówki ulicami warszawskiego getta. Kilka odstępstw od tej reguły w formie najróżniejszych wtrąceń sprawia niestety, że swoisty rytm książki zostaje chwilami nieco zaburzony, ale nie umniejsza to w żaden sposób wartości całej publikacji. Układ wydaje się niezwykle przemyślany, bo autorka już na samym początku informuje czytelnika, że zamierza trzymać się faktów, pozostawiając z boku mity, którymi obrosła postać Korczaka. Dodatkowo publikacja wzbogacona jest m.in. o bibliografię, spis ilustracji, mapę warszawskiego getta. Otwiera ją zaś bardzo ciekawa *Przedmowa* autorstwa Pawła Śpiewaka (2019), dyrektora Żydowskiego Instytutu Historycznego. Jak badacz słusznie zauważył, rozprawa *Mniej strachu* „nie jest typową biografią” (s. 7), ale też chyba autorka nie stara się (i słusznie), aby jej książka zyskała to miano; posunęłabym się nawet o krok dalej, stwierdzając, że jest to zapis tego, jak bardzo kierownik Domu Sierot i jego współpracownicy odcisnęli swoje wychowawcze piętno na podopiecznych. Wszystko to działo się w czasach niezwykle trudnych, gdyż wychowankowie Korczaka żyli w getcie, ale wychodząc na swój ostatni marsz, wzięli odpowiedzialność nie tylko za samych siebie, lecz także za przyjaciół, współtowarzyszy i wychowawców. Swoistym mottem całej książki może być również cytat z *Pamiętnika* Korczaka (2012), który przywołał Śpiewak (2019): „Nie wiem, co powiedziałbym dzieciom na pożegnanie. Pragnąłbym powiedzieć wiele i to, że mają pełną swobodę wyboru drogi” (s. 8).

Już w *Zamiast wstępu* autorka wyjaśnia, że „badacz życia i spuścizny Korczaka stoi [...] wobec niełatwego problemu. Z jednej strony nie jest w stanie całkowicie odejść od legendy [...], z drugiej zaś powinien zrobić wszystko, by oddzielić fakty od zapisów zachowanych w społecznej pamięci” (Witkowska-Krych, 2019, s. 11). Taki właśnie cel postawiła sobie badaczka, mówiąc dodatkowo o rzetelnej rekonstrukcji historycznej (s. 14) oraz przyglądając się, jak sama stwierdziła, ogromowi dokumentów, w których jednak widać znaczące wyrwy faktograficzne. Wszystko to sprawia, że trzeba czuć ogromną pokorę,

żeby nie ulec mitom, przez które postrzegany jest Dom Sierot i przede wszystkim postać Korczaka. Słusznie zatem zauważa również Eliza Szybowicz (2011), pisząc: „Biograf Janusza Korczaka ma trudne zadanie. Musi się zmierzyć z wizerunkiem świeckiego świętego, męczennika, łagodnego Starego Doktora, który jest zawsze taki sam, pewny swoich racji”.

Rozdział zatytułowany *Dom odzyskanego dzieciństwa* zaczyna się od pytania autorki: „Jak wyglądał Dom Sierot w przededniu drugiej wojny światowej?” (Witkowska-Krych, 2019, s. 17). Pytanie pojawia się, dość zaskakująco, już w tym miejscu, gdyż zdecydowanie lepiej byłoby poczekać z nim i zadać np. w dalszej części tegoż rozdziału. Dodatkowym argumentem, który wspiera ten pomysł, jest fakt, że autorka wychodzi tu od informacji pochodzących z lat 1937 i 1938, a także że pojawiają się zdjęcia z tego okresu komentujące tekst. Tak więc pytanie odnoszące się *stricte* do 1939 roku, chociaż ciekawe, powinno zostać zadane nieco później – utrzymanie chronologii sprawiłoby, że tekst byłby bardziej czytelny. Jest to rozdział dość obszerny, zwłaszcza w zestawieniu z pozostałymi częściami książki. Warto byłoby również wyodrębnić fragment poświęcony letnim wakacjom w „Różyczce”, czyli podwarszawskim koloniom Domu Sierot. Gdyby tak się stało, część ta nie tylko zyskałaby na znaczeniu (dobrze byłoby chociaż wspomnieć, jakie praktyki pedagogiczne były stosowane na letnich wakacjach), lecz także droga dzieci Domu Sierot do Treblińki otrzymałaby kolejne, jakże ważne umocowanie pedagogiczne właśnie za sprawą „Różyczki”.

Kolejna część nosi tytuł *Pierwszy rok wojny, czyli wciąż na Krochmalnej 92* i jest zwięzłą historią Domu Sierot, który początkowo miał siedzibę w wygodnym, specjalnie zaprojektowanym na potrzeby wychowawców i wychowanków budynku przy ulicy Krochmalnej. Jak zauważyła Witkowska-Krych, ostatnie tygodnie w tym miejscu naznaczone były ogromną walką – zarówno Korczaka, jak i Wilczyńskiej – o utrzymanie instytucji pod jej pierwotnym adresem. Opiekunowie wiedzieli, że przeprowadzka może stanowić duży wstrząs dla podopiecznych, zwłaszcza w tak niepewnych czasach, dlatego ważne, z punktu widzenia czytelnika, są spostrzeżenia autorki – pisze ona, iż starano się zabrać jak najwięcej rzeczy z Krochmalnej, żeby w nowym budynku dzieci czuły się jak u siebie. Ciekawe w tym kontekście wydają się również wspomnienia Hanny Mortkowicz-Olczakowej, która zwróciła uwagę, że w tamtym czasie Korczak prosił jej rodziców o podarowanie mu kilku obrazów, aby móc udekorować nimi nową siedzibę Domu Sierot (Witkowska-Krych, 2019, s. 87).

Następny rozdział, *Chłodna 33, czyli wygnanie*, to krótka historia Domu Sierot w jego pierwszej lokalizacji w warszawskim getcie. Ważne, z punktu widzenia całej monografii, są m.in. fragmenty dotyczące heroicznej walki

Korczaka o zarekwirowany transport ziemniaków (Witkowska-Krych, 2019, s. 90), ukazujące czytelnikowi ogrom nieszczęścia, z którym zderzyły się dzieci. W odniesieniu do tej części należy zwrócić uwagę na krótkie komentarze autorki; Witkowska-Krych czasami kilkoma lakonicznymi słowami rekapitułuje cytaty niosący ze sobą nie tylko mnóstwo informacji, lecz także ogromny ładunek emocjonalny. Trochę szkoda pozostawić ten ważny materiał bez odautorskiego komentarza. Trzeba dodać, iż ten rozdział (ale i w ogóle cała książka) wzbudza emocje, dlatego tak ważne są mądre, przemyślane komentarze badaczki. Można zrozumieć, że autorka w pewnych miejscach wołała pozostawić relacje świadków bez omówienia, jednak czytając niektóre fragmenty, czuje się pewien niedosyt. Trzeba jednak oddać autorce sprawiedliwość i stwierdzić, że od rozdziału *Chłodna 33, czyli wygnanie* miała zdecydowanie trudniejsze zadanie – stąd zapewne mniejsza liczba komentarzy, ale niestety, począwszy od tego rozdziału, zdarza się jej również pomieszczenie chronologiczne wydarzeń, co nie działa na korzyść publikacji. Dość jaskrawym przykładem jest wspomnianie o tym, że Korczak w getcie pisywał scenki teatralne. Mowa tu jednak konkretnie o sztuce – jak badaczka sama zaznacza – napisanej najprawdopodobniej później, pod innym adresem Domu Sierot, a mianowicie przy Siennej 16 / Śliskiej 9, a nie przy Chłodnej (notabene, autorka poruszała ten temat także w jednym ze swoich szkiców, opublikowanym w *Kwartalniku Historii Żydów* – Witkowska, 2009). Nie odbieram ważności temu fragmentowi *Mniej strachu*, mnie również wydaje się to istotne i ważne dla całej książki – jednak zachowanie chronologii byłoby tu dodatkowym atutem.

Gettowa historia Domu Sierot jest bardzo trudna, składa się z wielu wspomnień, które czasami się wykluczają. Rolą badacza jest opowiedzenie o nich, dotarcie do źródeł i ich merytoryczne przeanalizowanie, dlatego w rozprawie nie powinny pojawiać się takie stwierdzenia, jak „Sierociniec na Chłodnej 33 uznawany był powszechnie za jedno z lepszych miejsc w żydowskiej dzielnicy zamkniętej, w którym dzieci mogły czuć się bezpieczne i zadbane” (Witkowska-Krych, 2019, s. 112). Takie fragmenty są dość lakoniczne, stąd też, moim zdaniem, powinny być – o ile to możliwe – wsparte relacjami, wspomnieniami, wypowiedziami itp., które świadczyłyby o wspomnianej „powszechności”.

Kolejna część, *Sienna 16 / Śliska 9, czyli „dom, który nie jest nasz i my nie jesteśmy jego”*, wprowadza czytelnika już w niemalże ostatni etap wędrówki podopiecznych Domu Sierot. Autorka daje szeroki kontekst przeprowadzki do nowego miejsca oraz, dodatkowo, charakteryzuje poprzednich lokatorów Siennej 16 / Śliskiej 9 i omawia dotychczasowe przeznaczenie budynku, jednoznacznie stwierdzając, że warunki, w jakich przyszło mieszkać podopiecznym Korczaka, były dużo gorsze niż te, z którymi zmagali się na Chłodnej. W tej

części Witkowska-Krych (2019) użyła kilku sformułowań, które wydają mi się co najmniej dyskusyjne, np. „[...] pomimo przeprowadzki udało się zrobić bardzo wiele, by stworzyć dzieciom warunki podobne do tych z Chłodnej, a nawet jeszcze z Krochmalnej” (s. 120–121). Warto zastanowić się nad tym zdaniem, zwłaszcza w kontekście poprzednich stwierdzeń badaczki, że warunki na Siennej/Śliskiej były o wiele gorsze, a odnalezienie się w nich wymagało nie lada wysiłku zarówno od podopiecznych, jak i od wychowawców. Zdecydowanie trafniejsze z punktu widzenia sytuacji, w której znalazł się Dom Sierot, wydaje się inne zdanie autorki, które znajduje się na tej samej stronie: „Mimo niewątpliwie trudnych warunków lokalowych, mieszkańcy Domu Sierot próbowali żyć jak dawniej” (s. 121). Niepotrzebnie pojawiają się też powtórzenia całych zdań czy fragmentów, które jedynie zamazują bardzo dynamiczny obraz tamtych chwil, przykładowo: „Za mały, za słaby, za biedny i za głupi na to, by dwie setki bez mała dzieci wybrać, ubrać, zgromadzić – wyżywić” (s. 121). Niestety, w *Mniej strachu* badaczka nie ustrzegła się również ogólników, jak w zdaniu: „[...] dom nie jest równoznaczny z miejscem, ale raczej ze stworzoną tam atmosferą” (s. 122). Nie do końca zrozumiałe są też dla mnie emocjonalne komentarze autorki (np. w kontekście małych racji żywnościowych), które również pojawiają się w tej części: „Jak dobrze, że kasza pęcznieje podczas gotowania” (s. 123). Uważam jednak, że nie należy umniejszać roli tego rozdziału, gdyż stanowi on ciekawe i bogate źródło wiedzy, a dodatkowo należy pamiętać, iż badaczka zmierzyła się z trudnym materiałem.

Następnie, w rozdziale *Ostatnie tygodnie życia w getcie*, autorka opisuje skrajne warunki, w jakich przyszło żyć dzieciom z Domu Sierot i ich wychowawcom na kilka dni przed wywózką do Treblinki. Tutaj ponownie Witkowska-Krych burzy pewien schemat, który początkowo zakładał śledzenie losów wychowanków poprzez ich kolejne adresy zamieszkania. Można oczywiście zrozumieć, jak ważne jest opisanie tytułowych ostatnich tygodni, ale czy nie byłoby wartościowsze, gdyby ta część została włączona do poprzedniego rozdziału? Warto również nadmienić, iż dynamika opisywanych w tej części wydarzeń jest bardzo duża, ale metaforyczne stwierdzenia – np. „Nieco ponad dwa tygodnie później Anioł ten czekał na nich w Treblince” (Witkowska-Krych, 2019, s. 156) – wnoszą ogromny ładunek emocjonalny, natomiast już zdecydowanie mniej merytoryki.

W następnej części, zatytułowanej *Ostatnia droga*, autorka skrupulatnie i szczegółowo opisuje wędrówkę dzieci Korczaka na Umschlagplatz. Dodatkowo warto wspomnieć, że właśnie podczas lektury tego rozdziału przydatna i wartościowa staje się mapa przemarszu dzieci z sierocińca na Siennej na miejsce wywózki. Stanowi ona ciekawe graficzne źródło wiedzy, gdyż autorka

zaznaczyła na niej nie tylko najbardziej prawdopodobną drogę, lecz także jej alternatywne wersje, o których pisze w omawianym rozdziale. Jest to według mnie najlepiej i najsprawniej napisana część książki *Mniej strachu*. Przywołane i skomentowane zostały tu liczne wspomnienia osób obserwujących marsz z Domu Sierot aż na Umschlagplatz. Autorka zdaje się nie pomijać żadnych relacji, nawet gdy się one w jakiś sposób wykluczają. W podobnie realistyczny sposób do ostatniej wędrówki dzieci i Korczaka podeszła chociażby Joanna Olczak-Ronikier (2011). Wszystko to sprawia, że *Ostatnia droga* jest ciekawym materiałem do dyskusji, otwierającym pole do kolejnych rozważań nad fenomenem Domu Sierot, miejscem podopiecznych Korczaka w świadomości współczesnych czy rolą metod pedagogicznych autorstwa dyrektora instytucji oraz Wilczyńskiej.

Równie ciekawą część stanowi *Zakończenie, ale nie podsumowanie*, w którym Witkowska-Krych (2019) dowodzi, że „przykład Domu Sierot był (i jest) pod wieloma względami niecodzienny” (s. 199). Autorka słusznie podkreśla, że podsumowanie kwestii Domu Sierot i ostatniej drogi wychowanków tej instytucji nie jest możliwe, bo złożoność problemów, które opisała w książce, raczej otwiera kolejne tematy do dyskusji. Jednocześnie badaczka zauważa, że „rozumienie koncepcji pedagogicznej Korczaka i świadome posługiwanie się jej technikami pozwalało na przekonanie, że cały ten wymyślony system nie jest zabawą. Ta powaga i uważność w traktowaniu siebie nawzajem była wówczas, na tle innych instytucji opiekuńczych, zupełnie wyjątkowa” (s. 201).

Książka stanowi ciekawe źródło wiedzy o codzienności, ale i niezwykłości Domu Sierot. Ciężka praca wychowawców, a przede wszystkim Korczaka i Wilczyńskiej, sprawiła, że podopieczni w czasie największej próby, jaką był czas wojny, potrafili wciąż okazywać empatię dla współtowarzyszy niedoli, biorąc jednocześnie odpowiedzialność za samych siebie; czynili tak zarówno na co dzień (czego dowodzą zawarte w książce ciekawe opisy zwyczajnych sytuacji, jak sobotnie odczyty gazetki czy przedstawienia teatralne), jak i w najważniejszej chwili. Moją uwagę zwróciły także przypisy, bardzo wartościowe i wzbogacające tekst główny. Szkoda, że niekiedy autorka tak ważne dla czytelnika informacje zdecydowała się wyłączyć z tekstu głównego; mowa tu m.in. o przypisie 22, który wyjaśnia czytelnikowi ideę *Małego Przeglądu*. Rozumiem jednak, że zawsze w tego typu opracowaniach badacz staje przed niełatwym zadaniem selekcji naczelnego materiału.

Sądzę, że gdyby Witkowska-Krych utrzymywała porządek chronologiczny, który – wydawać by się mogło – towarzyszyć miał całej publikacji, i rozbudowała komentarz odautorski, zwłaszcza we fragmentach dyskusyjnych, wymagających niekiedy kilku słów podsumowania, a czasami nawet polemiki,

Mniej strachu z publikacji dobrej stałaby się jeszcze lepszą. Na zakończenie warto dodać, iż omówiona książka stanowi ciekawą i wartościową kontynuację badań na temat Starego Doktora, które zdecydowanie zyskały na znaczeniu od 2012, czyli Roku Janusza Korczaka – oprócz opracowań naukowych, np. tomu zbiorowego *Janusz Korczak. Pisarz* pod redakcją Anny Marii Czernow (2013), ukazały się także teksty skierowane do młodego czytelnika, np. *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku* Anny Czerwińskiej-Rydel (2012) oraz *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku* Beaty Ostrowickiej (2012).

Bibliografia

- Czernow, A. M. (red.). (2013). *Janusz Korczak. Pisarz*. Wydawnictwo SBP.
- Czerwińska-Rydel, A. (2012). *Po drugiej stronie okna. Opowieść o Januszu Korczaku*. Muchomor.
- Korczak, J. (2012). *Pamiętnik i inne pisma z getta* (M. Ciesielska, oprac. przyp., J. Leociak, posłowie). W.A.B.
- Olczak-Ronikier, J. (2011). *Korczak. Próba biografii*. W.A.B.
- Ostrowicka, B. (2012). *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku*. Literatura.
- Szybowicz, E. (2011). Zapomnij o świętym Korczaku. *Dwutygodnik*, 59. Pobrane 25 stycznia 2021 z: <https://www.dwutygodnik.com/artypok/2321-zapomnij-o-swietym-korczaku.html>.
- Śpiewak, P. (2019). Przedmowa. W: A. Witkowska-Krych, *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem* (s. 7–8). Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Witkowska, A. (2009). Między gettem a niebem, czyli o ostatnim przedstawieniu w Domu Sierot Janusza Korczaka. *Kwartalnik Historii Żydów*, 231, 312–326.
- Witkowska-Krych, A. (2012). Pamiętnik Janusza Korczaka oraz wojenne źródła pochodzące z Domu Sierot. Jak przetrwały?. *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, 8, 323–328.
- Witkowska-Krych, A. (2017). Główny Dom Schronienia. *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, 13, 372–398.
- Witkowska-Krych, A. (2019). *Mniej strachu. Ostatnie chwile z Januszem Korczakiem*. Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Witkowska-Krych, A. (2020). *Dziecko wobec Zagłady. Instytucjonalna opieka nad sierotami w getcie warszawskim*. Nieopublikowana praca doktorska, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.



Nasz Dom jako konstrukt społeczny

Gołąb, M., Sękowska, Z. (red.). (2019). *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu*. Bęc Zmiana.

Abstrakt:

Artykuł recenzyjny odnosi się do monografii *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* pod redakcją Marcina Gołąba oraz Zuzanny Sękowskiej (2019) i koncentruje się wokół problemu konstruktu społecznego, jakim jest dom. Celem tekstu jest pokazanie, jak w książce uchwycony został proces tworzenia się Naszego Domu zależnie od kontekstu, oraz omówienie tego, co opis o takiej charakterystyce może dać współczesnemu społeczeństwu. Autorka rozpoczyna artykuł od przybliżenia założeń konstruktywistów społecznych. Następnie odnosi się do głównych elementów wpływających na kształt, jaki przyjmuje konstrukt Naszego Domu: miejsca, pedagogiki społecznej, dzieci. W artykule pojawiają się odwołania do związku praktykowanego modelu wychowania z powstałym później paradygmatem studiów nad dzieciństwem. Szczególny nacisk położony jest na podmiotowość dziecka oraz proces tworzenia jego praw.

Słowa kluczowe:

dziecko, Janusz Korczak, konstruktywizm, Marcin Gołąb, Maryna Falska, Nasz Dom, podmiotowość, prawa dziecka, studia nad dzieckiem i dzieciństwem, Zuzanna Sękowska

* Aleksandra Zalewska-Królak – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim dotyczącą głosu dziecka jako wyrazu jego podmiotowości. Kontakt: aleksandra.zalewska@uw.edu.pl.

Nasz Dom [Our Home] as a Social Construct

Gołąb, M., & Sękowska, Z. (Eds.). (2019). *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu*. Bęc Zmiana.

Abstract:

The review article refers to the monograph *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* [Our Home 1919–2019: Social Pedagogies, the City, and Childhood in the Practice of Our Home], edited by Marcin Gołąb and Zuzanna Sękowska (2019). It touches upon the problem of the social construct of what a ‘home’ can be. Its purpose is to show how the book captures the process of creating *Nasz Dom* [Our Home] depending on the context, and to discuss what a description of such characteristics can offer to the contemporary society. The author begins the article by presenting the assumptions of social constructivists. Then, she refers to the main elements influencing the shape of the structure of Our Home: the place, social pedagogy, and children. The article refers to the relationship between the practiced model of upbringing and the paradigm of childhood studies that emerged later. Particular emphasis is placed on the subjectivity of the child and the process of creating its rights.

Key words:

child, Janusz Korczak, constructivism, Marcin Gołąb, Maryna Falska, *Nasz Dom* [Our Home], subjectivity, children’s rights, children’s and childhood studies, Zuzanna Sękowska

Wprowadzenie

Nasz Dom to nie tylko to placówka, która powstała 15 listopada 1919 roku w Pruszkowie; to nie wyłącznie Zakład Wychowawczy, którego kierownictwo polecono Marynie Falskiej, a opiekę lekarską Januszowi Korczakowi (Zespół do obsługi Placówek Opiekuńczo-Wychowawczych nr 2, 2021). *Nasz Dom* to także budynki¹ zdeterminowane ograniczeniami i możliwościami architektonicznymi oraz osadzone w zdefiniowanej przestrzeni i kontekście historycznym; to dom rozumiany jako miejsce, z którego ktoś pochodzi; to koncepcja wychowania oraz proces tworzenia systemu, który umożliwia jej realizację; to idea uwzględniająca podmiotowość dzieci.

Książka *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* pod redakcją Marcina Gołąba i Zuzanny Sękowskiej

¹ Odwołanie do budynków w Pruszkowie i na Bielanych, które były siedzibami *Naszego Domu*.

(2019)² dotyka wszystkich wspomnianych elementów składających się na to, czym był i jest Nasz Dom. Publikacja, realizując postulat Petera L. Bergera i Thomasa Luckmanna (1966/2010), podejmuje się badań kulturowego kontekstu wiedzy i ukazuje życie codzienne, które dwóch wymienionych badaczy definiuje jako „interpretowaną przez ludzi rzeczywistość, z którą wiążą oni subiektywne znaczenia” (s. 32–33). Zgodnie z tą koncepcją każdy z nas ma do czynienia z rzeczywistością nazywaną „obiektywną”, niezależną od nas, oraz naszą świadomością, kształtowaną przez wzajemne oddziaływania z innymi oraz socjalizację. W takim rozumieniu społeczeństwo to zatem nieustający proces dialektyczny.

Konstruktywizm społeczny

Myśl Bergera i Luckmanna, która z założenia miała poruszać problematykę socjologii wiedzy, stała się punktem wyjścia m.in. dla konstruktywizmu. Konstruktywiści społeczni uważają, że nie można odizolować rzeczywistości od kontekstów oraz znaczeń. Świat, ich zdaniem, postrzegany jest w sposób subiektywny: ludzie poznają rzeczywistość kontekstualnie, poprzez pryzmat swoich doświadczeń i dominującej kultury; nadają jej określone znaczenia na podstawie zgromadzonych obserwacji. Potoczne sądy o rzeczywistości stają się „obiektywnymi” dowodami uzasadniającymi ich własną prawomocność w wyniku interakcji międzyludzkich (Giddens, 2009/2017, s. 274), jest ona zatem tworzona w procesie interpretacji. Cel badawczy konstruktywistów społecznych to dokumentacja oraz analiza procesów zgodnie z zasadą reifikacji. Ważne jest dla nich nie tylko to, jakie koncepcje rzeczywistości powstają i dlaczego, lecz także jak wygląda intersubiektywny proces ich konstruowania.

Publikacja *Nasz Dom 1919–2019*, którą w niniejszym artykule omawiam w zarysowanym wyżej kontekście, to zbiór różnorodnych perspektyw, odmiennych spojrzeń na konstrukt Naszego Domu. Celem, który postawili sobie autorzy i autorki monografii, jest uwspółcześnienie wybranych kwestii historycznych poprzez ukazanie kulturotwórczej roli miejsca. Zarys historii placówki, ze szczególnym uwzględnieniem zmiennych kontekstów wpływających na Nasz Dom, pokazuje przemiany społeczne, które zachodziły od 1919 do 2019 roku. Jest także próbą wytłumaczenia mitologii tej instytucji.

² Książka jest w całości dostępna w internecie pod adresem https://issuu.com/beczmania/docs/nd_elektro_ok (pobrane 12 lipca 2021).

W książce szczególną uwagę przypisuje się codzienności. Analiza zgromadzonych w archiwum Naszego Domu materiałów na ten temat pokazuje, że to, co uznawane za oczywiste, może być niezwykle ciekawym tropem badawczym, daje bowiem szansę na przybliżenie się do odpowiedzi na pytanie o istotę takich konstruktów jak dzieciństwo czy wychowanie, a tym samym dotyka także zagadnienia roli i formy placówek opiekuńczo-wychowawczych. Autorzy i autorki nie odpowiadają wprost na pytanie, czym jest Nasz Dom, nie przedstawiają także w sposób linearny jego historii. Starają się natomiast zrekonstruować konteksty, które miały wpływ na proces powstawania i funkcjonowania tej instytucji, ukazując ją tym samym jako konstrukt społeczny. Moim zdaniem, takie spojrzenie jest niezwykle inspirujące, z jednej strony pokazuje bowiem potencjał badawczy przyglądania się znaczeniom konstruktowi, z drugiej zaś – pozwala wyciągać własne wnioski, otwiera nowe drogi poszukiwań. O wadze książki świadczą rezonujące ze sobą konteksty, które tworzą potencjalną całość. I właśnie w tej potencjalności tkwi klucz.

Marta Rakoczy, współautorka monografii, w materiale audiowizualnym Fundacji Bęc Zmiana (2019a) mówi, że jednym z celów książki było zbadanie, kto miał i co miało wpływ na proces negocjowania znaczeń, które tworzyły system pedagogiczny Naszego Domu, oraz które z wybranych schematów działań współtworzą lub będą współtworzyć nasze aktualne i przyszłe działania społeczne, polityczne i przede wszystkim edukacyjne. Podczas lektury publikacji starałam się dojść do odpowiedzi na pytanie, czy ten cel udało się zrealizować.

Przenikające się miasto, pedagogiki społeczne i wizja dziecka tworzące Nasz Dom

Monografia *Nasz Dom 1919–2019* jest efektem pracy w ramach cyklu wydarzeń z okazji stulecia placówki powołanej przez Korczaka i Falską, którego kuratorką była Zuzanna Sękowska (Fundacja Bęc Zmiana, [2019c]), oraz stanowi podsumowanie inicjatyw składających się na projekt pod takim samym tytułem. Poszczególne rozdziały można czytać jako oddzielne całości, niemniej jednak składają się one na mozaikę kontekstów tworzących Nasz Dom. Wrażenie potęgują eseje wizualne oraz kończący książkę kolaż *Nasz dom – w zgodzie z przyrodą* Simone’a De Iacobisa i Małgorzaty Kuciewicz z grupy Centrala (2019, s. 238–239).

Autorzy i autorki publikacji działają w różnych instytucjach: Pracowni Studiów Miejskich w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (<https://ikp.uw.edu.pl/instytut/struktura/pracownia-studiow-miejskich/>),

grupie projektowej Centrala (<http://centrala.net.pl/>), Korczakianum – pracowni Muzeum Warszawy (<http://korczakianum.muzeumwarszawy.pl/>), Fundacji Bęc Zmiana (<https://beczmiana.pl/>; wszystko pobrane 12 lipca 2021). Mają odmienne doświadczenia oraz spojrzenia na obserwowaną rzeczywistość. Dominuje wpływ perspektywy kulturoznawczej, ale w projekcie, przykładowo, brali także udział wspomniani wyżej artyści oraz Jaśmina Wójcik, pedagogka akademicka i przedszkolna, aktywistka. Książka jest również pełna różnorodnych form: od eseju wizualnego, poprzez teksty naukowe, spisane rozmowy, aż po wspomniany kolaż stworzony z archiwalnych zdjęć. Tematem łączącym pracę wszystkich osób jest Nasz Dom – znajdujący się w Warszawie, w specjalnie do tego celu stworzonym budynku na Bielanach – oraz codziennie kształtujące się w nim podejście pedagogiczne, zmieniające dominującą wizję dziecka. Monografia oddaje różnorodność perspektyw poprzez zwrócenie uwagi na poszczególne elementy wpływające na proces tworzenia się konstruktów Naszego Domu: architekturę, miasto, pedagogikę, dziecko.

Zgodnie z definicją ze *Słownika języka polskiego PWN* dom to m.in. „budynek”, „rodzina, domownicy” oraz/lub „miejsce, z którego ktoś pochodzi” („dom”, b.d.). Publikacja odnosi się do kontekstu każdego z elementów tej definicji. Nasz Dom ma swoje początki w Pruszkowie – był miejscem pobytu przede wszystkim dzieci z rodzin robotniczych. Jego historia jest bezpośrednio powiązana z miejscem, co wybrzmiewa w książce. Pruszków od XIX wieku był prężnie rozwijającą się osadą przemysłową, a od 1916 roku miastem. W pierwszych latach działalności Nasz Dom był finansowany z funduszy związków zawodowych. Z czasem ograniczona przestrzeń budynku stała się zauważalnym problemem: miała ona wpływ nie tylko na liczbę dzieci, które mogły przebywać w placówce, lecz także na ich funkcjonowanie oraz rozwój. Zmiana siedziby dała im zupełnie nowe szanse. Nie chodziło tylko o zajęcie większego terytorium; istotna była także okolica, w której miał powstać budynek o kształcie samolotu. Paradoks nowej przestrzeni doskonale oddaje wybrane przez Weronikę Parfianowicz (2019, s. 80) zdjęcie z archiwum przedstawiające Nasz Dom, nazywany „pałacem dzieci”, jako jedną z instytucji bielańskiego trójkąta („serka”). W swoim tekście autorka pokazuje szczególne umiejscowienie placówki, której zadaniem była pomoc dzieciom osieroconym lub pozbawionym opieki rodzicielskiej. Sąsiednie realizacje – Osiedle Zdobycy Robotnicza oraz teren wystawy *Tani Dom Własny* – miały być odpowiedzią na problem mieszkaniowy, z którym borykała się Warszawa. Z industrialnego Pruszkowa Nasz Dom przeniósł się na ówczesne obrzeża stolicy, przestrzeń zieloną i pustą, ale jednocześnie otwartą na innowacyjne myślenie. Bielany uznawane były wówczas za przedłużenie Żoliborza, realizację utopijnej wizji

urbanistyczno-architektonicznej (Piotrowski, 2019, s. 71). Nowy gmach Naszego Domu miał być „maszyną” do spełniania marzeń, eksperymentem architektonicznym, który sprawiłby, że budynek byłby dwa kroki przed wychowankiem (Fundacja Bęc Zmiana, 2019b). W publikacji wyraźnie wybrzmiewa teza, że założenia urbanistyczno-architektoniczne wpływają na kształtujący się w Naszym Domu model wychowania.

Istotną część książki zajmują także odniesienia do procesu tworzenia się myśli pedagogicznej Falskiej i Korczaka. Publikacja przywraca Falską do dyskursu – skupionego zazwyczaj głównie na pedagogu – i pokazuje, jak odmienna definicja domu przyjmowana przez te dwie osoby miała wpływ na zakres działalności Naszego Domu. Falska, dostrzegając potencjał dużej przestrzeni, chciała otwierać się na społeczność lokalną. Korczak natomiast był raczej za wizją domu bardziej zamkniętego, skupiającego się głównie na wychowankach. Myśl Falskiej była bliska współczesnej idei domów sąsiedzkich, Korczakowska zaś szła w stronę tworzenia rodzin zastępczych dających poczucie stabilności, posiadania rodziny. Niemniej jednak oboje dążyli do tego, żeby Nasz Dom był miejscem, w którym mógł realizować się proces samowychowywania (Gołąb, Rakoczy, Sękowska, 2019, s. 24). Warto podkreślić, że ten proces dotyczył nie tylko dzieci, lecz także dorosłych.

Problematyka wychowania obywatela, na której skupiają się autorzy i autorki książki, jest ciekawym zagadnieniem. Otwartość (lub jej brak) na społeczność lokalną ma wpływ na rozwój jednostki w poczuciu inkluzywności (albo ekskluzywności). Zgodnie z myślą pedagogiczną dominującą w Naszym Domu wychowawca odpowiada przed dziećmi za społeczeństwo (Rakoczy, 2019, s. 165). Celem działań placówki było dbanie o ład społeczny, co Marta Ciesielska tłumaczy, przytaczając system sprawiedliwości panujący w Naszym Domu ([Świątkowska], 2019, s. 144). Asymetria władzy dorosłych i dzieci była intencjonalnie minimalizowana, a dziecko traktowano podmiotowo, jako partnera w relacji. Nie mówiło się o jego „urabianiu”, czemu przeciwni byli zarówno Falska, jak i Korczak. Nacisk na samowychowanie oraz samoorganizację pokazują stojącą za takim podejściem wizję dziecka – aktywnego współtwórcy rzeczywistości społecznej.

Na tym właśnie obrazie dziecka zbudowany został interdyscyplinarny paradygmat studiów nad dzieciństwem, którego początki datowane są na przełom lat 80. i 90. XX wieku (Brzozowska-Brywczyńska, 2014; Hammersley, 2017; Mayall, 2013; Radkowska-Walkowicz, Reimann, 2018; Thomas, 2017). Perspektywa ta zakłada, że dzieciństwo to konstrukt społeczny, a zatem jest zmienne (James, Prout, 1997). Dziecko jest zaś aktorem i podmiotem społecznym (Hammersley, 2017; Prout, James, 1990). Takie podejście sprawia, że dziecięca

wiedza (Mayall, 2008) staje się istotną daną naukową. Dzieci nie są traktowane jako przyszli dorośli, postrzega je się raczej w kontekście „bycia”, niż „stawiania się” [*as ‘beings’ rather than ‘becomings’*] (Gallacher, Gallagher, 2008, s. 502). Jak mówił Korczak, przywołując tezę o ich pełnowartościowości jako obywateli, „nie ma dzieci – są ludzie” (Smolińska-Theiss, 2013, s. 15). W publikacji autorki odnoszą się do tej perspektywy – na przykładzie praktyki pedagogicznej ukazują potencjał dziecięcości, która wcale nie jest tożsama z niedojrzałością ([Świątkowska], 2019, s. 146). Korczakowska wizja dziecka nie tyle zrównywała dziecko z dorosłym, ile podkreślała równoważność istoty możliwości działania sprawczego tych dwóch podmiotów.

Niewątpliwie przełomowym wydarzeniem historycznym, które miało wpływ na proces włączania dzieci do badań społecznych, było stworzenie Konwencji o Prawach Dziecka (Broström, 2012). Uregulowania prawne umożliwiły prowadzenie badań z dzieckiem w bezpieczny sposób i z poszanowaniem jego podmiotowości (Thomas, O’Kane, 1998). Prawa nie powinny być jednak nigdy ustanawiane odgórnie i na stałe: jeśli zakładamy, że świat jest zmienny, to prawa również powinny umożliwiać ich modyfikację. Refleksyjne podejście do tematu, stałe zadawanie pytań, kwestionowanie zastałych norm oraz – przede wszystkim – otwartość na włączanie w te procesy dzieci są szansą dla aktualnego w danym momencie rozumienia dzieciństwa. Ten wątek pojawia się w recenzowanej książce. Kodeks Sądu Koleżeńskiego stworzony przez Korczaka był tylko punktem odniesienia, bazą otwartą na modelowanie. Jak wskazuje Ciesielska ([Świątkowska], 2019, s. 149), w Naszym Domu pracowano nad jego treścią i nie traktowano go jako dokumentu niepodlegającego nowelizacjom. Poczucie wpływu na kształt zasad obowiązujących w miejscu, w którym spędzało się większość czasu, sprawiało, że łatwiej było czuć się odpowiedzialnym za ich przestrzeganie, czego dowodem są dokumenty zachowane w archiwach Korczakianum. Ta kwestia jest szczególnie istotna w świetle pojawiającej się obecnie możliwości wprowadzenia zmian w europejskiej strategii dotyczącej praw dziecka³.

W recenzowanej publikacji wybrzmiewa wiele praw dzieci, współcześnie wchodzących w skład Konwencji o Prawach Dziecka: prawo do zabawy, prawo do tożsamości, prawo do nauki, prawo do głosu, prawo do zrzeszania się. Nie jest to przypadkowa zbieżność. Wnioski z praktyki pedagogicznej Falskiej i Korczaka były bowiem podstawą to stworzenia praw dziecka (Smolińska-Theiss, 2013). Jak zauważa Barbara Młodziejewska (Fundacja Bęc Zmiana, 2019a),

³ Więcej na temat konsultacji uwzględniających aktywny udział dzieci znaleźć można na stronie internetowej Komisji Europejskiej (b.d.).

to, co kiedyś było alternatywne, dziś jest normą (niestety, trzeba uściślić, że czasem wyłącznie deklaratywną, bo zmiany dotyczące praktyk wciąż poddawane są pod dyskusję⁴). Przykładem działań, które można uznać za prekursorские, były codzienne zmagania pedagogów Naszego Domu, szczegółowo opisane w monografii oraz opatrzone komentarzami wskazującymi na refleksyjność ich twórców. Myślę, że jest to głos nadziei także w odniesieniu do manifestu Wójcik ([2019]) dotyczącego edukacji alternatywnej – może w przyszłości wybór modelu edukacji zgodnego z potrzebami danego dziecka stanie się normą. W publikacji pojawia się dokumentacja fotograficzna warsztatów przeprowadzonych przez aktywistkę z dziećmi z Naszego Domu (Wójcik, Wróblewski, 2019, s. 229–236), ale mnie brakuje omówienia treści albo chociaż odniesienia do wspomnianego wyżej tekstu dotyczącego pożytków łączenia praktyk edukacyjnych z pracami artystycznymi. Autorka podkreśla w nim rolę relacji dziecka i dorosłego w procesie edukacji oraz podaje przykłady osobistych doświadczeń, które wskazały jej drogę pedagogiczną. Zagrożenia pruskiego modelu edukacji, które wymienia, nawiązują do opisanego przez Michaela Foucaulta (1975/2020) wykorzystywania autorytetu pedagogicznego oraz traktowania edukacji jako funkcji instytucji totalnej – szkoły (Goffman, 1961/2011). Tylko zaufanie do dziecka i wiara w dziecięce możliwości umożliwią mu autonomię i sprawczość. Ta idea była widoczna w codziennej praktyce Falskiej i Korczaka oraz w jego publikacjach („Zaufanie do dziecka to prolog do myślenia korczakowskiego” – [Świątkowska], 2019, s. 146). Niestety jesteśmy jeszcze na etapie wprowadzania tego podejścia w życie, ale już sama jego obecność w dyskursie jest istotnym krokiem ku zmianie.

Warto poruszyć jeszcze jedną kwestię. „Dziecko podobnie jak dorosły nie mówi jedynie o czymś, lecz mówi do kogoś, dla kogoś, ze względu na coś” (Rakoczy, 2019, s. 173), a owo „coś” jest zawsze związane z kontekstem sytuacyjnym. Archiwum (tu – archiwum Naszego Domu) zbierające różnorodne materiały umożliwia próbę rekonstrukcji kontekstu. Istotny jest jednak także sam kontekst tworzenia owych materiałów. Falska pilnowała tego, żeby w kalendarzu zapiski dzieci były notowane bez zmian (np. poprawek). Dodawała jednak do tych danych swoje adnotacje, przemyślenia, interpretacje, wyraźnie zaznaczając, kto jest autorem danego fragmentu. Są to informacje na marginesie, ukazujące tło, osobistą perspektywę, ale niewkraczające w autonomię wypowiedzi dziecka; mają jednak duże znaczenie, ponieważ zakreślają szerszy kontekst. Przykładem może być przytoczona w publikacji forma opowieści

⁴ Więcej na ten temat można przeczytać w Raporcie Alternatywnym (ATD Czwarty Świat i in., 2020).

o zabawach – dzieci podkreślają brak niebezpieczeństwa wybranej formy rozrywki, ponieważ wiedzą, że jest to istotne dla Maryny. Proces notowania poznajemy szczegółowo dzięki temu, że Falska opisuje całą procedurę oraz jej założenia (Rakoczy, 2019, s. 167). Wskazuje przykładowo, że na wypowiedzi dzieci nie reagowała nawet mimiką, pisała jak automat (s. 168). Rakoczy zwraca w swoim tekście uwagę na ówczesną rolę słowa pisanego (s. 166) oraz znaczenie dyktowania w odniesieniu do podziału władzy (s. 174).

Zakończenie

Omawiana publikacja ukazuje niezwykle istotną rolę archiwum dla procesu rekonstrukcji kontekstów, które składają się na omawiany konstrukt. Kolaż zamykający monografię symbolicznie to podkreśla, wskazując na rolę różnych elementów i perspektyw na kształtowanie się całościowej wizji. Cytując Gołęba (2019), *Nasz Dom* „był po prostu domem” (s. 207), stałym miejscem na mapie Warszawy, do którego zawsze można była powrócić. Na jego kształt miała wpływ zmieniająca się rzeczywistość społeczna, a w szczególności polityczna, zawsze jednak był domem – budynkiem o określonym kształcie, składającym się ze stałych domowników, a w pewnym momencie także tymczasowych gości (społeczność lokalna); był również miejscem, które tworzyło tożsamość zbiorową i dawało poczucie przynależności. Autorom i autorkom książki *Nasz Dom 1919–2019* udało się oddać mitologię tego miejsca oraz ukazać je jako inspirację do poszukiwań nowych rozwiązań sytuacji współczesnych dzieci. Monografia pokazuje, jak odkrywać doświadczenia oraz znaczenia poprzez podążanie za opisem życia codziennego rozumianego jako kontinuum typizacji (Berger, Luckmann, 1966/2010, s. 50). Ciekawym zagadnieniem, które pojawia się w tym kontekście, jest badanie procesu projektowania dzieciństwa oraz tego, jak wpływa on na kształt – przykładowo – edukacji. Szczególny charakter zbiorów archiwalnych, w których wybrzmiewa głos najmłodszych, ukazuje także rolę języka. Jak podkreślają Berger i Luckmann, „jest [on] zdolny stać się obiektywną przechowalnią olbrzymich zbiorów znaczeń i doświadczeń, które można zachować w czasie i przekazywać kolejnym pokoleniom” (s. 55). Znak w tym rozumieniu dostarcza informacji na temat subiektywnych czynników wpływających na proces jego powstania oraz związanych z nimi praktykami społecznymi (s. 53). Dlatego tak ważny jest postulat studiów nad dzieciństwem – zbieranie doświadczeń dzieci i traktowanie ich jako wiedzy na temat rzeczywistości społecznej.

Bibliografia

- ATD Czwarty Świat i in. (2020). Raport Alternatywny. *UNICEF*. Pobrane 2 października 2020 z: <https://unicef.pl/content/download/44921/file/RAPORT%20ALTER-NATYWNY%20WERSJA%20POLSKA.pdf>.
- Berger, P. L., Luckmann, T. (2010). *Społeczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy* (J. Niżnik, tłum.). WN PWN. (wyd. oryg. 1966).
- Broström, S. (2012). Children's participation in research. *International Journal of Early Years Education*, 20(3), 257–269. <https://doi.org/10.1080/09669760.2012.715407>.
- Brzozowska-Brywczyńska, M. (2014). Dziecięce obywatelstwo. Kilka refleksji na marginesie idei dziecięcej partycypacji. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, 49, 11–27.
- Centrala (Kuciewicz, M., De Iacobis, S.). (2019). Nasz Dom – w zgodzie z przyrodą. Kolaż. W: M. Gołąb, Z. Sękowska (red.), *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* (s. 137–139). Bęc Zmiana.
- dom. (b.d.). *Słownik języka polskiego PWN*. Pobrane 20 września 2020 z: <https://sjp.pwn.pl/sjp/dom;2453213.html>.
- Foucault, M. (2020). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (T. Komendant, tłum.). Aletheia. (wyd. oryg. 1975).
- Fundacja Bęc Zmiana (2019a, 24 grudnia). *Nasz Dom 1919–2019*. Vimeo. Pobrane 1 października 2020 z: <https://vimeo.com/381331503>.
- Fundacja Bęc Zmiana (2019b, 24 grudnia). *Nasz Dom / Budynek*. Vimeo. Pobrane 1 października 2020 z: <https://vimeo.com/381332880>.
- Fundacja Bęc Zmiana ([2019c]). *Nasz Dom 1919–2019. Cykl wydarzeń w stulecie placówki wychowawczej powołanej przez Marynę Falską i Janusza Korczaka*. Pobrane 1 października 2020 z: <https://beczmiana.pl/naszdom/>.
- Gallacher, L.-A., Gallagher, M. (2008). Methodological immaturity in childhood research? Thinking through 'participatory methods'. *Childhood*, 15(4), 499–516. <https://doi.org/10.1177/0907568208091672>.
- Giddens, A. (2017). *Socjologia. Wydanie nowe* (P. W. Sutton, współpr., O. Siara, A. Szulżycka, P. Tomanek, tłum.). WN PWN. (wyd. oryg. 2009).
- Goffman, E. (2011). *Instytucje totalne. O pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych* (O. Waśkiewicz, J. Łaszcz, tłum.). Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne. (wyd. oryg. 1961).
- Gołąb, M. (2019). „Znałem imię każdego psa, a było ich wtedy w Domu nie mniej niż nas”. Powojenne losy Ośrodka Wychowawczego RTPD „Nasz Dom” im. M. Falskiej oraz Domu Młodzieży im. F. Dzierżyńskiego. W: M. Gołąb, Z. Sękowska (red.), *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* (s. 197–207). Bęc Zmiana.
- Gołąb, M., Rakoczy, M., Sękowska, Z. (2019). Nasz Tom. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu. W: M. Gołąb, Z. Sękowska (red.), *Nasz*

- Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* (s. 18–35). Bęc Zmiana.
- Gołąb, M., Sękowska, Z. (red.). (2019). *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu*. Bęc Zmiana.
- Hammersley, M. (2017). Childhood Studies: A sustainable paradigm?. *Childhood*, 24(1), 113–127. <https://doi.org/10.1177/0907568216631399>.
- James, A., Prout, A. (1997). *Constructing and reconstructing childhood: Contemporary issues in the sociological study of childhood*. Routledge.
- Komisja Europejska. (b.d.). Strategia UE na rzecz praw dziecka (2021–2024). Pobrane 20 września 2020 z: https://ec.europa.eu/info/law/better-regulation/have-your-say/initiatives/12454-Delivering-for-children-an-EU-strategy-on-the-rights-of-the-child/public-consultation_pl.
- Mayall, B. (2008). Conversations with children: Working with generational issues. W: P. Christensen, A. James (red.), *Research with children: Perspectives and practices* (s. 109–124). Routledge.
- Mayall, B. (2013). *A history of the sociology of childhood*. UCL IOE Press.
- Parfianowicz, D. (2019). Nasz Tani Dom Własny?. W: M. Gołąb, Z. Sękowska (red.), *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* (s. 81–96). Bęc Zmiana.
- Piotrowski, I. (2019). Poszukiwanie przestrzeni. Wśród choin na piasku. W: M. Gołąb, Z. Sękowska (red.), *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* (s. 70–80). Bęc Zmiana.
- Radkowska-Walkowicz, M., Reimann, M. (red.). (2018). *Dzieci i zdrowie. Wstęp do childhood studies*. Oficyna Naukowa.
- Rakoczy, M. (2019). „Dwa sny chcę podać” – Leonard dyktuje kalendarz Naszego Domu. W: M. Gołąb, Z. Sękowska (red.), *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* (s. 160–183). Bęc Zmiana.
- Smolińska-Theiss, B. (red.). (2013). *Rok Janusza Korczaka 2012. Nie ma dzieci – są ludzie*. Biuro Rzecznika Praw Dziecka.
- [Świątkowska, B.]. (2019). „Zaufać dopiero wkraczającemu w świat”. Rozmowa z Martą Ciesielską o aktualności myśli Marii Falskiej i Janusza Korczaka. W: M. Gołąb, Z. Sękowska (red.), *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* (s. 144–159). Bęc Zmiana.
- Thomas, N. (2017). Turning the tables: Children as researchers. W: P. Christensen, A. James (red.), *Research with children: Perspectives and practices* (wyd. 3, s. 160–179). Routledge.
- Thomas, N., O’Kane, C. (1998). The ethics of participatory research with children. *Children and Society*, 12(5), 336–348. <https://doi.org/10.1111/j.1099-0860.1998.tb00090.x>.

- [Wójcik, J.]. ([2019]). Manifest edukacji alternatywnej. Jaśmina Wójcik o pożytkach łączenia praktyk edukacyjnych z pracami artystycznymi. *Bęc Zmiana*. Pobrane 20 września 2020 z: <https://beczmiana.pl/manifest-edukacji-alternatywnej/>.
- Wójcik, J., Wróblewski, J. (2019). Dokumentacja fotograficzna warsztatów Jaśminy Wójcik i pochodzących ze sztandarami. W: M. Gołąb, Z. Sękowska (red.), *Nasz Dom 1919–2019. Pedagogiki społeczne, miasto i dzieciństwo w praktyce Naszego Domu* (s. 144–236). Bęc Zmiana.
- Zespół do obsługi Placówek Opiekuńczo-Wychowawczych nr 2. (2021). *Historia Domu Dziecka nr 1 „Nasz Dom” im. Maryny Falskiej na Bielanach, 1919–2018*. Pobrane 10 stycznia 2021 z: <https://www.zpow2.pl/placowki/dom-dziecka-nr-1/historia>.

