

DLK Dzieciństwo

Literatura i Kultura

2023

tom 5
numer 2

volume 5
issue 2

Dzieciństwo

Literatura i Kultura

2023

tom 5

numer 2

volume 5

issue 2

Magia dzieciństwa i dorastania

The Magic of Childhood and Adolescence

Redakcja / Editors

Weronika Kostecka (Uniwersytet Warszawski, PL) – redaktor naczelna / editor-in-chief
Maciej Skowera (Uniwersytet Warszawski, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, PL) – zastępca redaktor naczelnej / managing editor
Marta Niewieczyża (Uniwersytet Warszawski, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, PL) – sekretarz redakcji / editorial assistant
Mell Sauter Brites Guimarães (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, BR)
Daniel Compora (University of Toledo, US)
Lillyam Rosalba González Espinosa (Ostravská univerzita, CZ)
Agata Klichowska (Uniwersytet Warszawski, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, PL)
Anna Mik (Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, PL)
Karolina Stępień (Uniwersytet Warszawski, 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 Ortobasi (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

Projekt okładki i skład / Cover design and DTP

Grafini DTP

Wydawca / Publisher

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
Warszawa 2023

ISSN 2657-9510

Wersja elektroniczna jest referencyjna i publikowana na stronie

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

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

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

Poglądy wyrażone w artykułach
nie zawsze są zbieżne
z poglądami redakcji.



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

Lista recenzentek i recenzentów w roku 2023

Piotr Bachtin (Uniwersytet Warszawski, PL)
Tomasz Basiuk (Uniwersytet Warszawski, PL)
Magdalena Bednarek (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Catherine Butler (Cardiff University, UK)
Małgorzata Cackowska (Uniwersytet Gdański, PL)
Urszula Chęcińska (Uniwersytet Szczeciński, PL)
Joanna Chłosta-Zielonka (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, PL)
Justyna Gorzkowicz (Polish University Abroad in London, UK)
Iwona Gralewicz-Wolny (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Katarzyna Granicka (Uniwersytet Warszawski, PL)
Maria Hadjianastasi (Panepistímio Lefkosias, CY)
Karol Hryniewicz (Uniwersytet Warszawski, PL)
Elżbieta Jamróz-Stolarska (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Sylvia Klos (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Aldona Kobus (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)
Julie Koehler (Michigan State University, US)
Rafał Koschany (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, PL)
Karolina Kostyra (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Kamila Kowalczyk (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Weronika Łaszkiwicz (Uniwersytet w Białymstoku, PL)
Krzysztof M. Maj (Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica w Krakowie, PL)
Edyta Manasterska-Wiącek (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, PL)
Petros Marazopoulos (Masarykova univerzita, CZ)
Gabriela Matuszek-Stec (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, PL)
Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, PL)
Bernadeta Niesporek-Szamburska (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Katarzyna Olszewska (Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna
Województwa Mazowieckiego, PL)
Dariusz Piechota (Uniwersytet w Białymstoku, PL)
Jarosław Płuciennik (Uniwersytet Łódzki, PL)
Magdalena Roszczyńska (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, PL)
Karolina Starnawska (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Izabela Szymańska (Uniwersytet Warszawski, PL)
Mateusz Świetlicki (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Katarzyna Tałuc (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)
Karoline Thaidigsmann (Universität Heidelberg, DE)
Bogdan Trocha (Uniwersytet Zielonogórski, PL)

Agnieszka Trzeźniewska-Nowak (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, PL)
Dorota Ucherek (Uniwersytet Wrocławski, PL)
Isaac Willis Larison (Marshall University, US)
Anita Wincencjusz-Patyna (Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu, PL)
Tomasz Wójcik (Uniwersytet Warszawski, PL)
Maciej Wróblewski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)
Savannah Xaver (Western Michigan University, US)

Od redakcji	7
<i>From the Editors</i>	

STUDIA / STUDIES

Paweł Jaskulski	10
------------------------------	----

Kino – dziecko – magia. Przypadek *Ducha roju* Victora Erice
Cinema – Child – Magic: The Case of Víctor Erice's *The Spirit of the Beehive*

Ewa Klęczaj-Siara	25
--------------------------------	----

„Każdy może latać” – umiejętność latania a retoryka zmiany w książkach
obrazkowych Faith Ringgold i Jacqueline Woodson
'Anyone can fly' – the Ability to Fly and the Rhetoric of Change in Picturebooks by
Faith Ringgold and Jacqueline Woodson

Joanna Dardzińska	40
--------------------------------	----

Makabrycznie małe, okropnie odważne i potwornie perfekcyjne.
O postaciach czarownic w dziecięcych książkach obrazkowych
Monstrously Minute, Cripplingly Courageous, and Frightfully Flawless: On the
Characters of Witches in Children's Picturebooks

Magdalena Grycan	56
-------------------------------	----

Smokologia i wróżkoznawstwo. Strategie przedstawiania magii jako
dyscypliny nauki i dziedziny wiedzy na przykładzie wybranych
brytyjskich książek informacyjnych dla dzieci i młodzieży
Dragonology and Fairy Studies: Strategies of Presenting Magic as a Scientific Discipline
and Field of Knowledge in Selected British Informational Books

Anna Cybulska	76
----------------------------	----

Tkaczka chmur Katarzyny Jackowskiej-Enemuo, czyli baśń o śmierci
i potędze opowieści
Tkaczka chmur by Katarzyna Jackowska-Enemuo, or a Tale about Death and the Power
of Stories

Kinga Matuszko 89

W poszukiwaniu Pięknego Ludu – palingeneza niektórych motywów folkloru celtyckiego w wybranych powieściach *young adult fantasy*

In Search of the Fair Folk – Palingenesis of Celtic Folklore Motifs in Selected Young Adult Fantasy Novels

Armin Stefanović 114

“Yer a Wizard”: How Fantasy Fiction Facilitates Playing with Emotions and Reinforces Magical Thinking

„Jesteś czarodziejem”. Jak literatura fantasy pomaga oswojać emocje i wzmacnia myślenie magiczne

ROZMOWY / TALKS

Czy „warto zakłęcie o zwycięstwie dobra powtarzać niczym mantrę”?

Rozmowa z Violetą Wróblewską 135

Is it “worth repeating the incantation about the victory of goodness like a mantra”?

A Conversation with Violetta Wroblewska

VARIA

Joanna Głogowska 149

Przestrzenie grozy w utworach z uniwersum griszów Leigh Bardugo jako narzędzie krytyki społecznej

Spaces of Horror in Leigh Bardugo’s Works Set in the Grishaverse as a Tool of Social Criticism

ARTYKUŁY RECENZYJNE / REVIEW ARTICLES

Justyna Morawska 170

Czy należy chronić dzieci przed książkami?

Should Children Be Protected from Books?

Paul, M., Zając, M. (2022). *Otwarcie / ostrożni / niezdecydowani. Opinie i postawy bibliotekarzy względem kontrowersyjnych książek dla dzieci*. Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.

Dziesiąty, jubileuszowy numer *Dzieciństwa. Literatury i Kultury* został zainspirowany ogólnopolską konferencją naukową *Abrakadabra! Magia w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, zorganizowaną 22–23 kwietnia 2022 roku przez Koło Naukowe Baśni, Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej i Fantastyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Muzeum Książki Dziecięcej (dział specjalny Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego). Tematyka artykułów zgromadzonych w dziale „Studia” oraz opublikowanej w tym numerze rozmowy oscyluje zatem wokół splotu dzieciństwa i dorastania oraz szeroko rozumianej magii jako motywów twórczości, nie tylko literackiej.

Susan Greenwood w monografii *The Anthropology of Magic* opublikowanej w 2009 roku dowodziła, że teorie magii zazwyczaj koncentrują się na kontrastowaniu jej z logicznym i naukowym rozumowaniem, a tym samym ignorują jej specyfikę jako empirycznego i zarazem wyobrazeniowego sposobu myślenia. Według Greenwood potrzebujemy języka wyobraźni, by w pełni doświadczać siebie i świata. W najnowszym numerze pytamy więc o to, w jaki sposób różnie pojmowana magia kształtuje sposób percypowania rzeczywistości przez dzieci i osoby u progu dorosłości – zarówno jako hipotetycznych odbiorców i odbiorczyń, jak i bohaterów oraz bohaterki tekstów kultury.

W artykule otwierającym niniejsze wydanie czasopisma Paweł Jaskulski przeanalizował film *Duch roju* w reżyserii Víctora Erice (1973), odnosząc się m.in. do kreacji dziecięcej postaci, Any (i wcielającej się w nią aktorki Any Torrent), jako ucieleśniającej magiczne wręcz właściwości, które kinu przypisywał Edgar Morin. W kolejnym tekście Ewa Klęczaj-Siara poddała refleksji realizację motywu lotu w książkach obrazkowych stworzonych przez Faith Ringgold i Jacqueline Woodson – afroamerykańskie pisarki, które z jednej strony wyraźnie czerpią z odniesień do sięgającego czasów niewolnictwa wyobrażenia lotu jako drogi do wolności, a z drugiej, przekształcając ten motyw, podkreślają wagę dziecięcej sprawczości. Joanna Dardzińska także skupiła się na książkach obrazkowych: z perspektywy literaturoznawczej przeanalizowała postaci czarownic pojawiające się we współczesnych anglojęzycznych picturebookach i wskazała na elementy tekstu świadczące o modyfikowaniu kulturowych stereotypów na temat tych władających magią bohaterek. Magdalena Grycan,

bazując na przykładach z brytyjskiej oferty wydawniczej, rozważyła natomiast, za pomocą jakich strategii dziecięce książki informacyjne, których tworzywem są treści o charakterze fantastycznym, podszywają się pod literaturę *non fiction* w celu zaprezentowania magii jako „prawdziwej” dyscypliny nauki i dziedziny wiedzy. Następny tekst, autorstwa Anny Cybulskiej, koncentruje się na *Tkacze chmur* Katarzyny Jackowskiej-Enemuo z ilustracjami Marianny Sztymy (2021); artykuł stanowi analizę tekstu tej książki w odniesieniu do – również tradycyjnych, obecnych w baśni ludowej – elementów narracyjnych służących ukazaniu doświadczenia choroby, śmierci i żałoby. Kinga Matuszko omówiła zaś inspiracje folklorem brytyjskim i celtycką mitologią we współczesnych anglojęzycznych powieściach dla młodych dorosłych, skupiając uwagę zwłaszcza na figurze wróżki [*fairy*] oraz wskazując na ciągły potencjał elementów przedchrześcijańskich wierzeń jako tworzywa literatury fantasy. W tekście zamykającym dział „Studia” Armin Stefanović odniósł się do siedmioksięgu J. K. Rowling o Harrym Potterze i na tym przykładzie ukazał, w jaki sposób fantastyka dla dzieci i młodzieży może być traktowana jako swoisty poznawczy plac zabaw – środowisko wzmacniające myślenie magiczne i dzięki temu pozwalające na oswojenie rozmaitych trudnych emocji.

W dziale „Rozmowy” pojawia się nawiązujący do tematu numeru wywiad Anny Mik i Maciej Skowery z Violettą Wróblewską – badaczką folkloru i literatury dziecięcej, który dotyczy przede wszystkim obrazów magii w bajkach ludowych i baśniach literackich, ale też jej funkcjonowania w codziennym myśleniu na temat otaczającego nas świata, tylko na pozór „odczarowanego”. W „Variach” znalazł się artykuł Joanny Głogowskiej na temat młodzieżowych utworów Leigh Bardugo rozgrywających się w uniwersum griszów; przeanalizowawszy dzieła tej pisarki z punktu widzenia studiów nad miejscem i przestrzenią, badań nad literacką grozą oraz światotwórstwa, autorka podkreśliła charakter tej prozy jako fantastyki społecznie zaangażowanej. Wreszcie, w dziale „Artykuły recenzyjne” publikujemy refleksje Justyny Morawskiej na temat książki Magdaleny Paul i Michała Zająca *Otwarcie / ostrożni / niezdecydowani. Opinie i postawy bibliotekarzy publicznych względem kontrowersyjnych książek dla dzieci* (2022).

Ogromnie dziękujemy osobom, które przygotowały opublikowane w tym numerze teksty¹, a także wszystkim zaangażowanym w powstanie niniejszego tomu *Dzieciństwa. Literatury i Kultury*. Serdecznie zapraszamy do lektury!

¹ Artykuły Pawła Jaskulskiego, Ewy Klęczaj-Siary, Anny Cybulskiej i Joanny Głogowskiej oraz rozmowa z Violettą Wróblewską bazują na referatach wygłoszonych w trakcie wspomnianej wyżej konferencji *AbraKadabra! Magia w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*.

Studia / Studies

Kino – dziecko – magia. Przypadek *Ducha roju* Víctora Erice

Abstrakt:

Artykuł stanowi analizę filmu *Duch roju* w reżyserii Víctora Erice (1973). Film ten jest klasycznym przykładem produkcji, którą można odczytać na co najmniej kilku poziomach. Jako że powstał w czasach dyktatury generała Francisca Franco, niektórzy badacze wskazują w nim tropy historyczne, inni z kolei koncentrują się na wątkach psychologicznych. Nie brakuje też głosów odnoszących się do czysto kinofilskiej oceny filmu Erice. Po pierwsze, akcja rozgrywa się w czasie wojny domowej w Hiszpanii. Po drugie, w układzie wszystkich wydarzeń dominuje perspektywa psychologiczna. Po trzecie, pierwszym punktem zwrotnym w fabule jest projekcja *Frankensteina* w reżyserii Jamesa Whale'a (1931). I właśnie ten element jest punktem wyjścia analizy dokonanej w artykule. Projekcja *Frankensteina* staje się przełomem w życiu głównej bohaterki, Any (Ana Torrent). Być może właśnie w tej postaci – i to w całej historii kina – najlepiej wyraziła się teoria filmu według koncepcji Edgara Morina wyłożona w książce *Kino i wyobraźnia* (1956): dla francuskiego badacza kino czerpie z magii, na tym polega jego fenomen.

Słowa kluczowe:

aktorzy dziecięcy, Ana Torrent, *Duch roju*, Edgar Morin, *Frankenstein*, James Whale, magia, Víctor Erice

Cinema – Child – Magic: The Case of Víctor Erice's *The Spirit of the Beehive*

Abstract:

This article aims to analyse *The Spirit of the Beehive* (1973), directed by Víctor Erice. Recognised as a masterpiece of Spanish cinema, the film is a classic example of a production that offers various layers of meaning. For instance, since

* Paweł Jaskulski – dr, pracuje w Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy – Bibliotece Głównej Województwa Mazowieckiego, należy do redakcji kwartalnika filmoznawczego *Pleograf*. Jego zainteresowania naukowe obejmują nowy kanon historii kina polskiego, literaturę najnowszą, muzykę rockową. Kontakt: pawel.jaskulski@koszykowa.pl.

the film was created during the dictatorship of Francisco Franco, some scholars point to its historical tropes, whereas others focus on psychological aspects. Moreover, a sheer number of reviewers have adopted a purely cinephile approach to Erice's film. Firstly, the action takes place during the Spanish Civil War. Secondly, the pattern of events can be examined from a psychological perspective. Thirdly, the first turning point in the narrative is the screening of the 1931 *Frankenstein* film (directed by James Whale, 1931). This particular moment in Erice's film becomes a transformative point in the life of the main character, Ana (Ana Torrent). For the author of this article, this scene serves as a starting point for the interpretation of Erice's film. Perhaps the very figure of Ana Torrent may represent, in the entire history of cinema, the most faithful embodiment of Edgar Morin's theory of film as presented in his book *The Cinema, or The Imaginary Man* (1956): according to the French scholar, the cinema is rooted in magic, which forms the core of its phenomenon.

Key words:

child actors, Ana Torrent, *The Spirit of the Beehive*, Edgar Morin, *Frankenstein*, James Whale, magic, Víctor Erice

Nieprzypadkowo Adam Garbicz i Jacek Klinowski (1981) zatytułowali swój kultowy przewodnik *Kino. Wehikuł magiczny*¹. W pewnym sensie kino zdawało się magiczne już w początkowej fazie istnienia. Legendarna anegdota o widzach uciekających w panice na widok *Wjazdu pociągu na stację* w *La Ciottat* podczas jednego z pierwszych pokazów kinematografu organizowanych przez braci Lumière (1896) jest często powtarzana na progu zajęć uniwersyteckich z historii filmu. Bywa, że niektórzy bezrefleksyjnie w nią wierzą, choć nie ma żadnych dowodów jednoznacznie potwierdzających, że uczestnicy projekcji przeobrazili się z widzów w przerażony tłum. Niemniej siła tego mitu pozwala na snucie ciekawych interpretacji. W najsłynniejszym filmie Lumière'ów można dopatrzeć się narodzin świadomej zmienności planów oraz kilku gatunków, np. kina dokumentalnego, a w kontekście rzekomego strachu pierwszych widzów – nawet i horroru (Lubelski, 2015, s. 104). Motyw pociągu wrócił zresztą szybko jako chwyt autotematyczny, np. w filmie *Wieśniak i kinematograf* [*The Countryman and the Cinematograph*] brytyjskiego elektryka i pioniera

¹ Pełna nazwa brzmi: *Kino. Wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*. Dla przykładu podaję nazwę tomu pierwszego. Później powstały kolejne cztery tomy, w zasadzie „podróże”, obejmujące najważniejsze dzieła kinematografii do roku 1981.

kina w Anglii Roberta Williama Paula (1901)². Z jednej strony, w tej krótkometrażowej, niemej komedii Paul legendarną ucieczkę widzów czyni obiektem kpiny i parodii; ze współczesnej lewicowo-liberalnej perspektywy nie do końca poprawnej politycznie. Autor posługuje się przecież prostym, wiejskim plebejuszem – reagującym w wiadomy sposób, gdy pociąg zmierza w jego kierunku – jako narzędziem. Z drugiej strony, Grażyna Stachówna (2014) dostrzega w tym rozwiązaniu próbę oswojenia widzów z filmową umownością, wszak bohater stoi obok kinowego ekranu, zasłania się rękami przed lokomotywą, ale też naśladuje ruchy baletnicy. Autotematyzm uczył pierwszych odbiorców kina dystansu do nowego medium, choćby poprzez konwencję „filmu w filmie” (s. 253).

W każdym razie świadkowie pierwszych na świecie projekcji filmowych odczuwali zachwyty nad kinematograficznym wynalazkiem, zapewne też jakąś formę lęku. Wartościowym źródłem wiedzy na ten temat są fragmenty książki Bernarda Chardère'a oraz Guya i Marjorie Borgé'ów *Les Lumières* (1985), opublikowane w tłumaczeniu Teresy Rutkowskiej na łamach *Kwartalnika Filmowego*. Przedrukowano tam m.in. relacje pierwszych widzów, na podstawie których można wysnuwać daleko idące wnioski:

Ten olśniewający seans oczarował wszystkich widzów (blisko 150 osób), co potwierdziły ich gorące oklaski. Byliśmy zachwyceni, mogąc zobaczyć te cuda, zupełnie nie znane w Paryżu, a które, w co nie wątpię, obiegną niebawem cały kraj [z listu Louisa Oliviera, sekretarza redakcji *Revue Générale des Sciences*, do Louisa Lumière'a] (Chardère, 1985/1996, s. 14).

Pokaz wzbudził zachwyty zebranych, zaskakiwanych bez przerwy coraz to nowymi zadziwiającymi ujęciami, mającymi pozór rzeczywistości. Publiczność oklaskiwała gorąco każdy wyświetlany obraz [L. B., *Le Petit Marseillais*, 24 września 1895] (s. 15).

To niewyobrażalna prawda. Moc iluzji! Wobec tych ruchomych obrazów człowiek zadaje sobie pytanie, czy nie uległ halucynacji oraz czy jest tylko widzem, czy może aktorem w tych scenach emanujących zadziwiającym realizmem [*Les Annales*, 28 kwietnia 1896] (s. 17).

² Na przełomie XIX i XX wieku Robert William Paul był jednym z głównych konkurentów braci Lumière. W marcu 1896 roku opatentował teatrograf, opracowany na bazie kinetoskopu Edisona. Urządzenie kupił Georges Méliès.

Oglądanie ruchomych obrazów w tamtych warunkach, na przełomie XIX i XX wieku, było czymś w rodzaju doświadczenia magicznego³. Pierwotne oczarowanie kinem jest jednym z motywów *Ducha roju* w reżyserii Víctora Erice (1973), w opinii większości krytyków i fanów kina autorskiego – arcydzieła sztuki filmowej oraz reprezentanta absolutnej czołówki kinematografii hiszpańskiej (aczkolwiek raczej dość słabo znanego w Polsce, nie licząc środowisk filmologiczno-akademickich). Wyjątkowość debiutanckiego dzieła Erice podkreślali zarówno krytycy zagraniczni, jak i polscy. John Gillett (1973/1974) na łamach prestiżowego czasopisma *Sight and Sound* pisał, że:

Sukces Víctora Erice polega nie tylko na ukonkretnieniu dziecinnych fantazji i uczynieniu ich dotykającymi i odczuwalnymi dla nas, lecz przede wszystkim na tym, że tradycyjną obsesyjną skłonność kina hiszpańskiego do makabrycznych tematów nagiął i przyporządkował własnym celom. Odrzucając elementy horroru w stylu Hammera czy Hitchcocka, Erice stworzył fantasmagoryczny świat, w którym, nawet w mroku, nieznanym postaciom i potwory mają dobroduszny wygląd i reagują przyjaźnie (s. 56)⁴.

W polskim piśmiennictwie wybrzmiewały podobne wyrazy uznania: „Myślę, że Erice stworzył jeden z piękniejszych filmów z tematu już dość wyeksploatowanego w kinie. Dał obraz niesłychanie hiszpański a zarazem uniwersalny; pełen poezji, sugestywny i liryczny” (Smoleń-Wasilewska, 1973, s. 18). Można natrafić nawet na bardziej bezpośrednio i dobitnie wypowiedzi:

Jest to film ściśle elitarny. Seans, na którym byłem, był wypełniony przez zaledwie 15 widzów, z czego dziesięciu wyszło. Ja zostałem i jeszcze czterech. Dzieścię chamideł wyszło i bardzo dobrze, że wyszło. Film dla elity, ale nie dla elity w sensie urodzenia, bo takiej elity dziś nie ma. Tylko dla elity w sensie dojrzałego i najdojrzalszego filmowego smaku, najbardziej wyrafinowanej wyobraźni (Słojewski, 1975, s. 27).

Znamienne, że po latach od premiery, bo mowa o listopadzie 2012 roku, film rekomendował jako arcydzieło i jedno z najpiękniejszych dzieł obejrzanych w życiu Roger Ebert – równie wybitny, co i wymagający amerykański krytyk. Ebert porównał *Ducha roju* do *Nocy myśliwego* Charlesa Laughtona

³ W odniesieniu do polskiego piśmiennictwa najbardziej obszerne i aktualne opracowanie epoki kina niemego stanowi *Kino nieme*, pierwszy tom serii kompendiów z zakresu historii kina pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski (2014).

⁴ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autora artykułu – Pawła Jaskulskiego.

(1955)⁵, który wyreżyserował tylko ten jeden film, co jednak w zasadzie wystarczyło, aby przejść do historii kina (film zajął np. 34 miejsce na liście 100 najlepszych amerykańskich thrillerów wszech czasów ogłoszonej przez Amerykański Instytut Filmowy). Bezpośrednio *Noc myśliwego* nie ma nic wspólnego z *Duchem roju*, ale Ebert dostrzegł m.in. związek nieoczywisty: wskazał, ile my, widzowie, straciliśmy zarówno ze względu na to, że Laughton więcej nie reżyserował, jak i z uwagi na tak rzadką aktywność twórczą Erice.

Mowa o artyście bardzo specyficznym. Erice zapisał się złotymi zgłoskami w historii kina, a wystarczyły mu do tego raptem trzy pełnometrażowe obrazy: oprócz *Ducha roju* były to *Południe* (1983) i *Słońce pośród liści pigwy* (1992)⁶. Biorąc pod uwagę kryterium ilościowe, dorobek Erice jest skromny, ale kryterium jakościowe zupełnie zmienia optykę. Każdy z tych filmów stał się osobnym zjawiskiem w kinematografii, tak jakby wieloletnie milczenie reżysera nie było bezcelowe. Paradoks sukcesu artystycznego Erice znakomicie ujęła Alicja Helman (2007) w następującym zdaniu: „Ten zdumiewający fenomen artysty, o którym nie zapomina się, nawet jeśli milczy, jest chyba jedynym w swoim rodzaju” (s. 35). Powyższa trafna i efektowna konstatacja nie oznacza jednak, że Erice zdecydował się na pracę tylko wtedy, gdy był pewien, że ma do powiedzenia coś istotnego. W dalszej części artykułu *Victor Erice. Strzała i rana* Helman opisuje bowiem niezrealizowane pomysły reżysera (s. 36).

Trudno nie zwrócić uwagi na przerwę między *Duchem roju* a *Południem*. Dziesięć lat oczekiwania na drugi film – w dodatku niedokończony – zdarza się rzadko. Z planowanych trzech godzin czasu ekranowego zostało jedna godzina i 35 minut. Zdjęcia – rozpisane na 81 dni – przerwano decyzją producenta Eliasa Querejety po 48 dniach. Często przyjmuje się, że Querejeta nie był przekonany do realizacji całego scenariusza (liczącego 400 stron, co faktycznie, w porównaniu do aktualnych wymogów i restrykcji scenopisarstwa, jest niełatwe do wyobrażenia), ponieważ rzekomo obawiał się zbyt długiej projekcji. Sprawa wyglądała prawdopodobnie inaczej. Największy wpływ na zmianę w pracy nad *Południem* miało wycofanie się telewizji z udziału w projekcie. Pierwotny zamysł, aby kręcić film w trzech częściach, spalił na panewce, a później producent nie był po prostu zainteresowany przeciąganiem prac, tym bardziej że

⁵ Powszechnie postać ta jest kojarzona zdecydowanie bardziej z aktorstwem. Laughton otrzymał m.in. Oscara za rolę pierwszoplanową w filmie *Prywatne życie Henryka VIII* (1933).

⁶ Ważne osiągnięcie w filmografii stanowi też krótkometrażowy film *Linia życia*, będący częścią zbioru nowel filmowych pt. *10 minut później. Trąbka* (2002). Erice, realizując nowelę do tego zbioru obok takich artystów kina jak Werner Herzog, Spike Lee, Wim Wenders, Jim Jarmusch, przypieczętował swoją pozycję w światowej kinematografii.

musiał doskonale zdawać sobie sprawę, że dotychczas zarejestrowany materiał pozwala na montaż integralnej, kompletnej całości, w której widz – zwłaszcza ten, który nie zna genezy ostatecznego kształtu *Południa* – nie dostrzeże brakujących elementów. Rzecz jasna ta anegdota nie stanowi o sile drugiego filmu Erice. Jest ona jednak dość charakterystyczna i podkreśla unikalność towarzyszącą temu reżyserowi⁷.

Wróćmy jednak do *Ducha roju*. To właśnie ten film, nagrodzony Złotą Muszlą na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w San Sebastian, zainicjował wyjątkową karierę reżysera. Przypadek zrządził, że powstało arcydzieło, co dodaje całości „magicznego” klimatu; tak jakby nad produkcją rozpostarła się jakaś transcendencja. Ostateczna wersja filmu nie ma nic wspólnego z pierwotną koncepcją reżysera, która zakładała adaptację – w duchu alegorii politycznej

⁷ Owa unikalność powraca znowuż po prawie dziesięciu latach wraz z trzecim dziełem, zatytułowanym *Słońce w drzewie pigwy*. Film otrzymał Nagrodę Jury i Nagrodę FIPRESCI na festiwalu w Cannes. W przypadku *Słońca w drzewie pigwy* niemożliwa jest jednoznaczna kwalifikacja rodzajowa i gatunkowa. Dokument kreacyjny, dokument o sztuce, dokument fabularyzowany, a może po prostu fabuła? Jedno jest pewne. 29 września 1990 roku (Erice konsekwentnie stosuje datowanie do samego końca filmu) Antonio López, wybitny hiszpański malarz, rozpoczął prace nad nowym obrazem. Kamera przez osiem tygodni nagrywała proces twórczy, walkę człowieka z materią. Artysta nie burzy czwartej ściany, nie zwraca się bezpośrednio ani do kamery, ani do widza. Zachowuje się w taki sposób, jakby w ogóle nie wiedział, że każdy jego ruch zostaje uwieczniony na taśmie filmowej, a Ericze za chwilę wyda z siebie okrzyk: „Mamy cię!”. López nawiązuje relację wyłącznie z własnym dziełem, ewentualnie z bliskimi osobami (małżonka, przyjaciele z czasów studenckich, fani; znalazło się nawet miejsce na grupę polskich robotników przeprowadzających akurat remont w domu malarza). Wysoki poziom konkretności (np. czasoprzestrzeń; możliwość dostrzeżenia w filmie wiernego odtworzenia rzeczywistości i prawdziwych zdarzeń – w tym niejako improwizowanych, jak obecność ekipy remontowej) nie stanowi jednak dominanty kompozycyjnej. Czas ekranowy (138 minut) jest efektem trwającego osiem miesięcy montażu. Ostateczna organizacja materiału przywodzi na myśl raczej fabułę (lecz nie w dosłownym sensie tego słowa) aniżeli film dokumentalny. Widz może domyślić się z kontekstu, kim jest autor obrazu, ale encyklopedycznej informacji diegeza mu nie dostarcza. Można zatem obserwować – czy raczej podglądać – protagonistę jak bohatera fikcyjnego. W polskim piśmiennictwie filmowym da się wskazać swego rodzaju spór o *Słońce w drzewie pigwy*. Mianowicie, Alicja Helman (2007, s. 58) z powodzeniem doszukiwała się w nim – krążąc wokół myśli filmowej Siegfrieda Kracauera – narracji rodem z kina fabularnego, Andrzej Pitrus (2013, s. 147) natomiast przypomniał przy tej okazji kategorię eseju filmowego – formy pojemnej wewnętrznie, ale niekiedy nadużywanej przez krytykę filmową (Zajac, 2015, s. 101). Odczytanie *Słońca w drzewie pigwy* jako eseju wypada przekonująco, podobnie jak znakomite określenie dzieła Erice mianem „sfilmowanej instalacji” (Pitrus, 2013, s. 147). Rzeczywistość została poddana w nim silnej narratywizacji, a więc Ericze wykroczył poza tradycyjne dokumentowanie.

– pionierskiej dla gatunku science fiction powieści *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* pióra Mary Wollstonecraft Shelley (1818)⁸. Z upływem czasu projekt uległ znacznym modyfikacjom, choć *Frankenstein* pozostał jednym z najważniejszych odniesień, istnym punktem wyjścia fabuły, na którym wspiera się cała sekwencja ekspozycyjna.

Inna sprawa, że motyw ten nie miałby takiej siły rażenia i wartości semantycznej, gdyby nie przypadkowe obsadzenie w głównej roli Any Torrent. Erice jako niedoświadczony twórca przekroczył rażąco budżet, w konsekwencji nie dysponował środkami finansowymi, aby ukończyć zdjęcia z dorosłymi aktorami w rolach pierwszoplanowych. Jedyne wyjście z kryzysowej sytuacji polegało na wprowadzeniu daleko idących zmian w scenariuszu eksponujących postać Torrent, która tym samym wcieliła się w postać wiodącą (Pitrus, 2013, s. 145). Gaża dziecka była znacznie niższa w porównaniu do wynagrodzenia aktorów dorosłych. Spryt i wyrachowanie Erice przyniosło nadspodziewane efekty; niewykluczone, że były one lepsze, a na pewno bardziej nośne artystycznie od pierwotnych założeń. Zgodnie z nimi powstałby być może film dla masowej publiczności, ze znanymi aktorami w rolach głównych. Teresa Gimpera i Fernando Fernán Gomez, wcielający się w *Duchu roju* w role rodziców Any i Isabel (Isabel Tellería), to popularni aktorzy hiszpańscy, aczkolwiek w tym wypadku oddają pole „nieopatrzonej” aktorce dziecięcej, co nie pozostaje bez znaczenia w kontekście uważności widza. Ciekawe uwagi na temat wpływu popularności aktorów na odbiór filmu przedstawiła Maria Raczewa (1973):

[...] widząc na ekranie znajomą gwiazdę, publiczność natychmiast obdarza bohatera całym zasobem cech, które reprezentuje owa gwiazda, a raczej mit gwiazdy. Dzięki temu potrzeba zrozumienia postaci na własną rękę zmniejsza się do minimum – widz potrafi śledzić rozwój akcji prawie bez żadnego wysiłku myślowego. A to właśnie stanowi jedną z najważniejszych cech utworu masowego (s. 30).

Dominująca obecność Torrent w fabule pozwoliła na zaistnienie wątku autotematycznego, poniekąd na stworzenie „filmu w filmie”. Otóż, Ana wraz ze starszą o kilka lat siostrą Isabel – reżyser zachował w scenariuszu prawdziwe imiona dziewczynek; wydaje się oczywiste, że zależało mu na jak najwyższym stopniu poczucia naturalności młodych aktorek – ogląda w kinie objazdowym *Frankensteina* w reżyserii Jamesa Whale’a (1931). Wersja ta przeszła do historii

⁸ Motyw Frankensteina zakorzenił się w kulturze tak trwale, że najczęściej nie jest podawany pełny tytuł powieści.

kina jako najdoskonalsza, a na pewno najsłynniejsza realizacja spośród licznych prób przeniesienia na ekran prozy Shelley. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że Whale nie dokonał bezpośredniej adaptacji powieści. Scenarzyści⁹ oparli się na sztuce Peggy Webling (1927). Użyte przeze mnie słowo „ogląda” też nie jest do końca właściwe, gdyż nie oddaje skali przeżyć, na jakie seans skazuje małą Anę, co ilustrują zbliżenia na jej pełne wyrazu oczy i twarz¹⁰. W transowy nastrój, w absolutny brak kontaktu z otoczeniem, wprowadza Anę już wstęp w wykonaniu Edwarda Van Sloana, aktora wcielającego się w drugoplanowego doktora Waldmana¹¹. Brzmi ono tak:

W imieniu pana Carla Laemmle’a¹² chciałem państwu przekazać życziwą przestrozę. Za chwilę zagłębimy się w opowieści o Frankensteinie, naukowcu, który stworzył człowieka na swoje podobieństwo, nie licząc się z wolą Boga. To jedna z dziwniejszych historii. Mówi o tajemnicy stworzenia: o życiu i śmierci. Myślę, że film was wzruszy. Może wami wstrząśnie. A może nawet was przerazi. Jest to film dla widzów o silnych nerwach, więc jeśli się boicie... Cóż, ostrzegąłem was (za: Lesiak, 2013 s. 66).

Dla rozwoju gatunku science fiction figura szalonego naukowca stworzona przez Shelley i pogłębiona przez Whale’a miała kolosalne znaczenie. Whale’owi wystarczył impuls: przypadkowe spotkanie w barze Borisa Karloffa (prawdziwe imię i nazwisko: William Henry Pratt) rozwiązało w zasadzie kwestię poszukiwań odtwórcy roli potwora. Film uczynił z Karloffa gwiazdę najwyższego formatu. Zarówno aparycja aktora, jak i odgrywana przez niego postać służyły do zaakcentowania elementów grozy, lecz nie tylko. W odróżnieniu od oryginału literackiego monstrum nie potrafi tu ani pisać, ani mówić. Staje się wypaczoną realizacją formuły *tabula rasa*, co kreacja Karloffa uwypukla w każdym aspekcie, nie wyłączając ruchów, jakie wykonuje aktor. Zamierzona pokraczność poruszania się podkreśla funkcję odmienia, na którą stwór jest skazany. W ostrym kontrapunkcie do wyglądu stoi zdziecinnienie

⁹ Kwestia scenarzystów *Frankensteina* z 1931 roku jest skomplikowana. W projekt zaangażowanych było kilku twórców, spośród których nie wszyscy zostali uwzględnieni w czołówce: Robert Florey (bez wzmianki), John Russell (także), John L. Balderston, Francis Edward Faragoh, Garrett Fort, Richard Schayer – autor ostatecznego tekstu, będącego zapowiedzią wydarzeń, który słyszymy w ekspozycji.

¹⁰ Operatorem obrazu był Luis Cuadrado, częsty współpracownik Carlosa Saury.

¹¹ Autorem pierwszej wersji monologu był sam John Huston, w przyszłości wielkiej klasy reżyser, zajmujący się również aktorstwem, pamiętany zwłaszcza z filmu *Chinatown* Romana Polańskiego (1974).

¹² Carl Leammle Jr. – producent *Frankensteina*, a także *Draculi* Toda Browninga (1931).

monstrum. Jego ekspresyjność w chwilach emocjonalnych uniesień przywodzi na myśl ciekawość świata dziecka w wieku wczesnoprzedzkolnym. Potwór reprezentuje podobną wrażliwość, naiwność oraz zbliżony stan umysłu – tyle że to ostatnie skutkuje dramatami, m.in. nieumyślnym zabójstwem dziewczynki wrzuconej do wody. Stwór dokonuje zbrodni, lecz zarazem pozostaje niewinny. Logika fabuły podpowiada co prawda, że eksperyment może wymknąć się spod kontroli w efekcie pomyłki asystenta Frankensteina, niejakiego Fritza (Dwight Frye). Stłukł on pojemnik ze zdrowym mózgiem, następnie ukradł mózg przestępcy i właśnie ten zastępczy organ został użyty do skompletowania monstrum. W konsekwencji filmowy ożywieniec staje się postacią całkowicie tragiczną, co intuicyjnie wyczuwa Ana. Reakcja dziewczynki na ekranowe wydarzenia przypomina sytuację nakreśloną w wierszu *Małe kina* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (1947), a zwłaszcza ten fragment:

Wychodzisz zatumaniony,
zasnuty, zakiniony,
przez wietrzna peryferie
wędrujesz i myślisz, że

najlepsze te małe kina,
gdzie wszystko się zapomina;
że to gospoda ubogich,
którym dzień spłynął źle.

Seans *Frankensteina* jest przełomowym doświadczeniem w dotychczasowym życiu Any; doświadczeniem niemalże magicznym. Taki wniosek nasuwa się po reakcjach dziecka, które po wyjściu z kina kontynuuje na własny użytek opowiedzianą w filmie historię. Erice utrzymuje, że Torrent przed pracą na planie *Ducha roju* nie widziała żadnego filmu (Helman, 2007, s. 41), co skłania do postawienia hipotezy, zgodnie z którą pierwszym obejrzanym przez małą aktorkę filmem był *Frankenstein Whale'a*. Ana – postać i aktorka – nie może uwolnić się od myśli na temat sensu dramatycznego rozwiązania akcji, zostaje „wchłonięta” przez świat przedstawiony. W kontrapunkcie do tej sytuacji stoją kognitywne badania psychologów. Kevin Durkin (1985, s. 78) dowodził, że dzieci oddzielają świat realny od wykreowanego, potrafią wskazać między nimi różnice, sześciolatki rozpoznają role płciowe, dzieci starsze natomiast (ośmio-, dziewięcio-, dziesięcioletnie) rozumieją np. manipulacyjny charakter reklam telewizyjnych. Biorąc pod uwagę takie ustalenia badaczy, uprawnione są powątpiewania, czy aby na pewno Torrent nie była w stanie zorientować się, że bierze udział w wydarzeniach fikcyjnych. Jednak

właśnie ta niepewność dodaje seansowi – po dziś dzień – rzadko osiągniany stopień tajemniczości, aczkolwiek ze współczesnej perspektywy strategia autorska Erice pobrzmiewa wątpliwie pod względem etycznym. Historia filmu zna w jakimś sensie podobne przypadki. Przykładowo, Stanley Kubrick zorganizował dla ekipy pracującej nad *Lśnieniem* (1980) obowiązkowy seans *Głowy do wycierania* (reż. David Lynch, 1977), w którym nie brał udziału tylko Danny Lloyd, odtwórca dziecięcej roli Danny'ego Torrance'a. Kubrick zdecydował się na taki ruch w celu osiągnięcia hipnotycznego nastroju pracy¹³. I jeśli Lloyd nie wiedział, że gra w horrorze, to Ana prawdopodobnie nie zdawała sobie do końca sprawy, że gra w filmie, a tym samym wiarygodność jej występu jest kolosalna, albowiem postrzegła ona wszystko jak prawdziwe życie. Warto dodać, że podobne wrażenie pierwszy seans w życiu wywarł na samego Erice. W 1946 roku przyszły reżyser obejrzał – obecnie kompletnie zapomniany – *Szkarłatny pazur* (reż. Roy William Neill, 1944), inspirowany prozą Arthura Conan Doyle'a. Projekcję poprzedzała kronika z cyklu „Noticiarios y Documentales”, będąca propagandową tubą dyktatury Franco (Pitrus, 2013, s. 148), o czym mówi twórca w filmie dokumentalnym *La Morte Rouge* (2006). Konstrukcja dzieła i przywołane w nim wspomnienia Erice stawiają jego przeżycie odbiorcze na podobnym poziomie co doświadczenia Any Torrent ukazane w *Duchu roju*. Jako sześciolatek nie mógł przypuszczać, że nawet w kinie jest świadkiem osławiania politycznego reżimu w postaci stałej kroniki, jak również nie wiedział, że Roy William Neill okaże się tak tajemniczym twórcą przeszło stu filmów.

Oglądanie *Frankensteina* jest dla Any doświadczeniem na pograniczu fantazji i rzeczywistości, a może nawet magicznym aktem. W teorii filmu koncepcję kina jako struktury magicznej spopularyzował francuski filozof Edgar Morin – takie ujęcie przedstawił w swojej najbardziej znanej pracy pt. *Kino i wyobrażenia* (1956/1975). Temu wybitnemu badaczowi nie chodziło oczywiście ani o utożsamianie kina z magią, ani tym bardziej o postawienie znaku równości między nimi. Niektóre analogie nasuwały mu się jednak bardzo mocno. Morin wzajemne powiązania widział w subiektywności uczuciowości widza filmowego i subiektywności struktury magicznej, jej pozarozumowej proveniencji:

W istocie odbywamy stale tę samą wędrówkę: od widza do obrazu, od duszy wewnętrznej do fantastyki zewnętrznej. Uniwersum kina związane jest genetycznie,

¹³ Z obowiązkowych seansów na planie filmowym słynie też Quentin Tarantino. W wypadku tego reżysera wynika to jednak bardziej z jego kinofilii niż z potrzeby wprowadzenia aktorów w określony stan psychiczny.

strukturalnie z magią, ale samo nie jest magią; stwarza je uczuciowość widza – ale samo nie jest subiektywnością... (s. 114).

W niektórych partiach książki wprost pisał o dziecięcej percepcji. Oto charakterystyczny cytat:

Dotknąć i wziąć do ust: takie są elementarne gesty, w których wyraża się pragnienie dziecka włączenia się w krąg otaczających go rzeczy. Pieszczoty i pocałunki – to są elementarne gesty miłosego uczestnictwa. Są to także środki, zbliżone do tych, jakimi posługuje się kino, aby wprowadzić widza w stan uczestnictwa: oczarowanie ruchem i zbliżenie (s. 134).

„Zakinienie”, uczuciowość Any idealnie wkomponowuje się w rozważania Morina. Dziewczynka staje się wzorcowym widzem, choć słowo widz nie oddaje ani sedna wyводу badacza, ani poziomu pochłonięcia bohaterki przez świat przedstawiony. Protagonistka *Ducha roju* wchodzi w rolę uczestnika filmowych wydarzeń, co stanowi już pełną konkretyzację magicznej wizji Morina, który rozumiał relację między kinem a widzem poprzez uczestnictwo (s. 120). W innym miejscu rozważań filozof jeszcze raz posłuży się figurą dziecka, ażeby wyeksponować ideę kina jako „esperanto naturalnego” (s. 248). Pisze: „rzadko kiedy [dzieci] czują się tak bardzo obecne, osadzone w rzeczywistości, jak kiedy oglądają obrazy filmowe” (s. 249). Przypadek *Ducha roju* jest o tyle wyjątkowy, że mamy do czynienia z uczestnictwem podwójnym. Po pierwsze – jak już wspominałem – Torrent jako osoba prywatna prawdopodobnie nie zdawała sobie do końca sprawy, że bierze udział w fikcyjnych wydarzeniach. Po drugie, Ana jako bohaterka angażuje się bez reszty w dopisanie ciągu dalszego *Frankensteina*. Prowokowana przez starszą siostrę – która ewidentnie dostrzeża, że młodsza nie traktuje ich rozmów o fabule jako rodzaju gry czy zabawy – obsesyjnie pragnie przywołać lub znaleźć potwora z filmu *Whale’a*. Uczestnictwo Any w fikcji w tak zaawansowanym stopniu jest możliwe dzięki językowi filmowemu. Morin pisał o „esperanto naturalnym”, ku immanentnej komunikatywności filmowego przekazu kierował myśli także Pier Paolo Pasolini (1971). Według tego reżysera Ana Torrent instynktownie odnalazła się w nowym medium, ponieważ:

[...] leżący u podstaw języka filmowego system porozumiewania się przy pomocy obrazu jest instynktowny, niemalże na poziomie zwierzęcym. Zarówno mimika, jak i sny, lub mechanizm wspomnień, należą do zjawisk nie tylko ludzkich czy też leżących na granicy człowieczeństwa; w każdym przypadku mają poziom przed-gramatyczny, a nawet przed-morfologiczny (sny są zjawiskiem

podświadomości, podobnie jak konstrukcje mnemotechniczne – gest jest znakiem zupełnie elementarnym itd.). Narzędzie językowe, na którym opiera się film, ma więc charakter irracjonalny. I to wyjaśnia głęboko oniryczne cechy związane z naturą filmu (s. 25).

Potencjał znaczeniowy *Ducha roju* nie wyczerpuje się na opisie perypetii Any. Akcja filmu dzieje się w 1940 roku, niedługo po zakończeniu wojny domowej w Hiszpanii (1936–1939), jednakże usytuowanie filmu w kontekście politycznym wymaga od widza elementarnej wiedzy na ten temat, jak również chęci jej wpisania w dzieło, ale tak czy inaczej na bardzo ogólnym poziomie nie jest to konieczne do zrozumienia fabuły¹⁴; ewentualnie z pominięciem kilku niuansów. Erice sygnalizuje bowiem wątek melodramatyczny. Ciche i zapewne od dłuższego czasu białe małżeństwo rodziców Any to przykład związku w kryzysie. Kamera pokazuje matkę dziewczynki (Teresa Gimpera) piszącą listy do nieznanego adresata, przypuszczalnie kochanka. Montażowo wysyła listu zbiega się z przyjazdem do miasteczka rannego żołnierza (Estaniz González), prawdopodobnie republikanina. Mężczyzna ukrywa się w pomieszczeniu, do którego regularnie zagląda Ana. Gdy ta pewnego dnia zastaje w nim żołnierza, uważa, że odnalazła wreszcie własną wersję potwora z filmu i spełniła swoje najskrytsze pragnienie. Ana postrzega siebie jako sprawczynię tej sytuacji. Wszystkie okoliczności towarzyszące tej sekwencji wskazują na zasadność takiej tezy. Ana krążyła właśnie wokół miejsca znaleziska, tropiła ślady, aż w końcu odnalazła monstrum na własny użytek. Logika fabuły w tym momencie jest już całkowicie podporządkowana perspektywie dziecka. Ana zaprzyjaźnia się z żołnierzem, przynosi mu jedzenie oraz płaszcz własnego ojca. Rodzic z kolei przestaje być dla niej jakimkolwiek wzorem, a staje się nawet obiektem nienawiści, po tym jak córka odkrywa, że ojciec może mieć coś wspólnego ze śmiercią żołnierza.

Te fragmenty najmocniej oddziałują jako zakamuflowana forma ekspresji wyrażająca alegoryczny sens *Ducha roju*. Oto Hiszpania tuż po zwycięstwie faszystów w wojnie domowej. Gdy Ana odkrywa prawdę o losie żołnierza, staje się „idealną ofiarą wojny”; nie ma dwóch bardziej przeciwstawnych bytów, dwóch silniejszych kontrastów niż dziecko i wojna – podkreśla szkocka badaczka kina dziecięcego Karen Lury (2010, s. 105). Ojciec

¹⁴ W tym samym duchu pisał Gillett (1973/1974): „Mamy tu również aluzje niezupełnie oczywiste dla zagranicznej publiczności. Ale nawet bez uświadomienia sobie obecności tej dodatkowej warstwy alegorycznej film robi wielkie wrażenie jako poruszająca ewokacja dzieciństwa” (s. 56).

Any jest frankistą, czego Ana oczywiście nie może rozumieć, ale intuicyjnie buntuje się przeciwko niemu. Bunt wywołuje w niej śmierć żołnierza, za którą podświadomie obwinia ojca. To ostatni punkt zwrotny w fabule. Ana ucieka z miejsca egzekucji, gdzie zresztą widzi ojca, po czym w nocy nad wodą – w punkcie kulminacyjnym – spotyka wyobrazonego potwora i powtarza gesty dziewczynki z *Frankensteina*. Erice znowu więc zmienia tonację: od rzeczywistości wojny przechodzi do arealizmu. I choć widz domyśla się, że to, co obserwuje w tej scenie, może być tylko projekcją wyobraźni Any, zostaje z wielką niewiadomą, co dokładnie wydarzyło się, gdy dziewczynka zamknęła oczy, a zjawa wyciągnęła ku niej dłoń. Interpretacje zmierzały w ciekawych kierunkach. Helman (2013) w artykule *Spojrzenie dziecka metaforą kina* przytacza dwa charakterystyczne odczytania tej sceny. Alberto Moravia (2002) dostrzega w niej „sadosochistyczne delirium” polegające na wyobrażeniu sobie przez bohaterkę kontaktu z potworem kończącego się gwałtem i śmiercią. Radykalną interpretację Moravii równoważy propozycja wysunięta przez Fernando Savatera (2002). Uważa on, że Ana w pełni świadomie brnie w stronę kontaktu z potworem, aby po prostu powtórzyć doświadczenie Marii z *Frankensteina*. Można w tym widzieć elementy rytuału przejścia, procesu inicjacji i powtórných narodzin (Helman, 2013, s. 35).

Takie spojrzenie jest bliskie perspektywie uczestnictwa uczuciowego widza, tzw. projekcji i identyfikacji, które opisuje w swojej pracy Morin (1956/1975). Film wywołuje identyfikację widza z kimś podobnym na ekranie, jak również z kimś kompletnie obcym: „Kino, tak jak sen i wyobrażenie, wywołuje i objawia naszym oczom identyfikacje wstydlive, sekretne...” (s. 141). Czasem antybohater budzi sympatię lub co najmniej zainteresowanie uczciwej widowni, eksponuje jej najgłębsze pragnienia. Jeśli ten banał odnieść do postępowania Any, natychmiast przestaje być banałem, ponieważ mamy do czynienia z nieodgadnionym, „magicznym” dzieckiem. Tadeusz Sobolewski (1975) zwrócił uwagę, że wkrótce po spotkaniu Any z wyobrażonym potworem dziewczynkę na ręce bierze ojciec. Recenzent sugeruje ścisły związek między monstrum Frankensteina a ojcem protagonistki (s. 12). Ana obu postrzega jako ponoszących winę za czyjąś śmierć, do jej kilkuletniego umysłu dociera skala przewinienia, przy czym bohaterka wykazuje ewidentną fascynację złem, śmiercią – sama nawet wydaje się gotowa umrzeć. Sobolewski nie był osamotniony w takiej interpretacji. John Gillett (1973/1974, s. 56) także wskazywał na podobieństwo zjawy do ojca Any. Morin (1956/1975) widziałby zapewne w tym stały element świadomości dziecięcej, a konkretnie pojmowanie śmierci jako odrodzenia; element obecny też w świadomości pierwotnej, onirycznej, poetyckiej:

Śmierć – odrodzenie jest wszczęciem w samą istotę wizji życia: jest ona bowiem wiecznym ruchem, w którym śmierć użyźnia życie, w którym człowiek poprzez swą śmierć (ofiara) wywiera wpływ na naturę, a także osiąga rozmaite etapy swojej egzystencji za pomocą tych prawdziwych śmierci – odrodzeń, jakie nazywamy inicjacjami. Z tego punktu widzenia śmierć – odrodzenie jawi się nam jako szczególny czy też wewnętrzny przejaw powszechnego prawa metamorfozy (s. 101).

Wspomniana wyżej interpretacja Savatera czerpie poniekąd z ustaleń Morina. Ana niewątpliwie przechodzi jakiś rodzaj inicjacji, a jej dalsza egzystencja po spotkaniu potwora jest życiem po nowych narodzinach. Tajemnica wpisana w zakończenie *Ducha roju* dobrze koresponduje z klimatem fabuły i magicznym sposobem przeżywania świata przez dziecko, co nie wyklucza równocześnie innych tropów interpretacyjnych. Oprócz wątku politycznego – obecnego gdzieś w „chmurze” – wysuwa się też kinofilski wariant odczytania dzieła jako opowieści o miłości do kina klasycznego. Dlatego finezyjnie wypadają omówienia *Ducha roju* w zestawieniu z innymi dziełami kinofilskimi, jak *Kres długiego dnia* Petera Collinsa z 1968 roku czy *Historia kina w Popielawach* Jana Jakuba Kolskiego z 1998 (Koschany, 2013). W każdym razie wszystkie możliwe wątki spaja postać Any, co czyni ten fascynujący film Erice wielkim zwycięstwem dzieciństwa i jego funkcji w kinie. Swoście baśniowe dopełnienie omówionych aspektów *Ducha roju* stanowi współpraca Any Torrent z twórcą w jego najnowszym filmie pt. *Cerrar los ojos* (2023) – pokazywanym poza konkursem na festiwalu w Cannes, ale nagrodzonym kilkuminutową owacją na stojąco: Torrent (urodzona w 1966 roku) zagrała u Erice (rocznik 1940) po pięćdziesięciu latach przerwy.

Bibliografia

- Chardère, B. (1995). Pierwsze dokonania, pierwsze projekcje (T. Rutkowska, tłum.). *Kwartalnik Filmowy*, 12–13, 6–19. (wyd. oryg. 1985).
- Davies, T. (reż.). (1992). *The long lay closes* [Kres długiego dnia] [film]. British Film Institute, Film Four International.
- Durkin, K. (1985). *Television, sex roles and children: A developmentwl social psychological account*. Open University Press.
- Ebert, R. (2012). Everything in the movies is fake. *Roger Ebert*. Pobrane 10 września 2023 z: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-spirit-of-the-beehive-1973>.
- Erice, V. (reż.). (1973). *The spirit of the beehive* [Duch roju] [film]. Elias Querejeta.

- Gałczyński, K. I. (1985). Małe kina. W: *Liryka 1926–1953* (s. 130–131). PIW.
- Gillett, J. (1973/1974). The spirit of the beehive. *Sight and Sound*, 43(1), 56.
- Helman, A. (2007). Víctor Erice. Strzała i rana. W: A. Helman, A. Pitrus (red.), *Autorytety kina europejskiego. Tom 3* (s. 35–63). Rabid.
- Helman, A. (2013). Spojrzenie dziecka metaforą kina. *Kwartalnik Filmowy*, 81, 24–38.
- Kolski, J. J. (reż.). (1998). *Historia kina w Popielawach* [film]. Figaro Film Production.
- Koschany, R. (2013). Dziecięca kinofilia. *Kwartalnik Filmowy*, 81, 39–51.
- Kubrick, S. (reż.). (1980). *The shining* [Lśnienie] [film]. Warner Bros.
- Lesiak, M. (2013). Nieśmiertelne monstrum – *Frankenstein* Jamesa Whale’a. W: Ł. Pleśnar, R. Syska (red.), *Arcydzieła klasycznego kina amerykańskiego* (s. 61–78). Stowarzyszenie Przyjaciół Czasopisma o Tematyce Audiowizualnej EKRANy.
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895–2014*. TAIWPN Universitas.
- Lubelski, T., Sowińska, I., Syska, R. (red.). (2014). *Kino nieme*. TAIWPN Universitas.
- Lury, K. (2010). *The child in film: Tears, fears and fairytales*. Rutgers University Press.
- Lynch, D. (reż.). (1977). *Eraserhead* [Głowa do wycierania] [film]. AFI Center for Advanced Studies.
- Morin, E. (1975). *Kino i wyobraźnia* (K. Eberhardt, tłum.). PIW. (wyd. oryg. 1956).
- Neill, R. W. (reż.). (1944). *The scarlet claw* [Szkarałatny pazur] [film]. Universal Pictures.
- Pasolini, P. P. (1971). Film poetycki. *Kultura filmowa*, 9, 25.
- Pitrus, A. (2013). Que viene el cartero! Lęki i fascynacje dzieciństwa w filmie *La Morte Rouge* Victora Erice. *Kwartalnik Filmowy*, 81, 145–150.
- Raczewa, M. (1973). Film jako język mitu. *Kino*, 1, 29–31.
- Słojewski, J. (1975). Klawisze fortepianu zamiast zębów. *Perspektywy*, 28, 27.
- Smoleń-Wasilewska, E. (1973). Duch ula. *Film*, 42, 18.
- Sobolewski, T. (1975). Córka Frankensteina. *Film*, 29, 12.
- Stachówna, G. (2014). Trzy europejskie kinematografie narodowe *la belle époque* – Francja, Wielka Brytania, Włochy. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino nieme* (s. 213–274). TAIWPN Universitas.
- Zajac, B. (2015). Esej audiowizualny – w stronę historii. W: R. W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka (red.), *Paradygmaty współczesnego kina* (s. 99–112). Wydawnictwo UŁ.



„Każdy może latać” – umiejętność latania a retoryka zmiany w książkach obrazkowych Faith Ringgold i Jacqueline Woodson

Abstrakt:

Umiejętność latania, uznawana przez czarnoskórych niewolników za jedyną drogę do wolności, do dziś jest popularnym motywem afroamerykańskiej literatury dziecięcej. Latające postaci umiejscowione w różnych przestrzeniach czasowych przenoszą czytelników w świat nieograniczonych możliwości, w którym dziecko ma ważną misję do spełnienia. Unosząc się nad swoimi własnymi domami, młodzi bohaterowie pokonują bariery społeczne i kulturowe oraz odnajdują szansę na pozytywne zmiany. Niniejszy artykuł analizuje trzy afroamerykańskie książki obrazkowe, w których motyw latania spełnia ważne funkcje społeczne i polityczne: *Tar Beach* [Plaża ze smoły] (1991) i *Aunt Harriet's Underground Railroad in the Sky* [Podniebna Kolej Podziemna Ciotki Harriet] (1992) autorstwa Faith Ringgold oraz *The Year We Learned to Fly* [Rok, w którym nauczyliśmy się latać] (2022) Jacqueline Woodson z ilustracjami Rafaela Lópeza. Analizie zostaje poddana zarówno warstwa werbalna, jak i wizualna oraz jej retoryczna siła perswazji, zachęcająca młodych czytelników do działania na rzecz własnych rodzin i społeczności.

Słowa kluczowe:

afroamerykańska literatura dziecięca, Faith Ringgold, Jacqueline Woodson, książki obrazkowe, retoryka zmiany, dziecięca sprawczość, motyw latania

* Ewa Klęczaj-Siara – dr, pracuje w Katedrze Neofilologii na Wydziale Filologiczno-Pedagogicznym Uniwersytetu Radomskiego im. Kazimierza Pułaskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują afroamerykańską literaturę dziecięcą, zwłaszcza książki obrazkowe ukazujące problemy nierówności rasowych w Stanach Zjednoczonych. Kontakt: e.kleczaj@uthrad.pl.

'Anyone can fly' – the Ability to Fly and the Rhetoric of Change in Picturebooks by Faith Ringgold and Jacqueline Woodson

Abstract:

The ability to fly, viewed by many African American slaves as their only path to freedom, remains a popular theme in African American children's literature. Traversing various time-spaces, flying figures bring readers into the world of endless opportunities, in which a child has a pivotal role to play. Flying over their homes, the young characters overcome social and cultural limitations, as well as uncover opportunities for positive change. This article examines three African American picturebooks, where the motif of flying plays a pivotal social and political role: *Tar Beach* (1991) and *Aunt Harriet's Underground Railroad in the Sky* (1992) by Faith Ringgold, and *The Year We Learned to Fly* (2022) by Jacqueline Woodson, illustrated by Rafael López. Its focus lies on verbal storylines as well as visual narratives and their persuasive power in encouraging young readers to act for the benefit of their families and communities.

Key words:

African American children's literature, Faith Ringgold, Jacqueline Woodson, picturebooks, rhetoric of change, child agency, flying motif

Wprowadzenie

Magia latających postaci to nieprzemijający motyw w kulturze afroamerykańskiej. Choć jego pochodzenie sięga czasów niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych, w ostatnich latach, w obliczu rozwijającej się estetyki afrofuturystycznej, stał się metaforą zmian i nieograniczonych możliwości¹. W 2021 roku w największym amerykańskim muzeum sztuki Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku została otwarta wystawa pt. *Before Yesterday We Could Fly* [Wcześniej potrafiliśmy latać], która ukazuje przestrzeń domową Afroamerykanów na przestrzeni kilku wieków. Tytuł wystawy jest inspirowany afrykańskimi legendami spisany przez Virginie Hamilton, afroamerykańską autorkę książek dla dzieci, której opowieści podkreślają istotną rolę duchowości i mistycyzmu w życiu czarnoskórych społeczności, w tym

¹ Afrofuturyzm to estetyka kulturowa odnosząca się do literatury, muzyki i sztuk plastycznych, za pomocą której afroamerykańscy twórcy wyrażają swoje doświadczenia i wizje przyszłości. Termin ten po raz pierwszy został użyty przez amerykańskiego krytyka kultury Marka Dery'ego w 1993 roku (Lavender, Yaszek, 2020, s. 14).

przekonanie, iż umiejętność latania związana była z możliwością ucieczki do lepszego świata. Jednakże, jak pisze kuratorka wystawy Michelle D. Commander (2022, s. 24), latanie to nie tylko fizyczne unoszenie się nad ziemią, lecz także stan umysłu, otwartość na zmiany i nadzieja na odzyskanie wolności w jakikolwiek inny sposób.

Wiara w umiejętność latania oraz jej wpływ na pokonywanie trudności związanych z życiem na plantacjach dawała nadzieję i wsparcie wielu czarnoskórym niewolnikom. Nie widząc szans na zwyczajny, ludzki sposób na odmianę losu, wierzyli, że – tak jak wielu spośród ich przodków – oni również pewnego dnia oderwą się od ziemi i przenikną do innej przestrzeni. Zgodnie z ustną tradycją przedstawiciele niektórych plemion afrykańskich, którzy z powodu handlu niewolnikami znaleźli się na terenie Stanów Zjednoczonych, potrafili wypowiadać magiczne słowa, dzięki którym górując w powietrzu, ponad oceanem, przenosili się z powrotem do Afryki. Inna wersja tej historii mówiła o umiejętności latania tylko tych Afrykańczyków, którzy nigdy nie napili się wody w tzw. Nowym Świecie (Harris, 1997, s. 284). Wszelkie wyobrażenia o ludzkich zdolnościach latania przynosiły pewnego rodzaju ulgę w traumatycznym świecie niewolniczym, o czym piszą współcześni autorzy afroamerykańscy².

Motyw latania jest również tematem wielu książek kierowanych do czarnoskórych dzieci mieszkających w Stanach Zjednoczonych. Najczęściej są to utwory osadzone w okresie niewolnictwa, jednocześnie ukazujące okrucieństwo niewoli oraz odwagę i siłę niewolników, którym w końcu udaje się opuścić plantacje i na skrzydłach powrócić do domu. Jednakże niewolnictwo to nie jedyny kontekst ukazujący ten element afroamerykańskiej ludowości. W nowszych publikacjach latanie staje się sposobem pokonania innych trudności, od kwestii nierówności rasowych dotyczących młodych bohaterów do spraw życia domowego i rodzinnego. W literaturze afroamerykańskiej umiejętność unoszenia się w powietrzu wykazywana przez młodych

² Wśród literackich interpretacji latających postaci szczególne miejsce zajmuje powieść *Pieśń Salomonowa* Toni Morrison (1977). To emocjonalna podróż w przeszłość w poszukiwaniu przodka, który potrafił unosić się nad ziemią. Jeden z głównych bohaterów, Mleczarz Nieboszczyk, odkrywa tajemnicę legendarnego pradziada Salomona, który na oczach innych sam odfrunął do domu, a w niewoli pozostawił swoich najbliższych. Paule Marshall, czarnoskóra pisarka o korzeniach karaibskich, nawiązuje do tradycji latania w swojej powieści *Praisesong for the Widow* (1983), która utrzymuje, iż wielu Afrykańczyków powróciło do domu, szybując nad oceanem. Inne tytuły nawiązujące do afroamerykańskiego mitu latania to *The Book of Negro Folklore* autorstwa Langstona Hughesa i Arnalda Bontempsa (1959), *American Negro Folktales* Richarda Dorsona (1967), *Black Folktales* Juliusa Lestera (1969) oraz *Imani and the Flying Africans* Janice Liddell (1994).

czarnoskórych bohaterów często związana jest z ich dziecięcą siłą sprawczą [*child agency*], czyli indywidualną zdolnością do niezależnego działania, podejmowania decyzji oraz wyrażania opinii (James, James, 2008, s. 9). Jak zauważa Kathy G. Short (2019), dziecięca sprawczość jest wyrazem troski o dobro i bezpieczeństwo innych; dzieci angażują się w „ryzykowny biznes aktywności” (s. 137)³, aby samodzielnie przekształcić życie swoje i pozostałych młodych ludzi, bez ingerencji dorosłych.

W celu ukazania różnych sposobów interpretacji oraz zastosowania motywu latających postaci w literaturze dziecięcej zostaną przeanalizowane trzy książki obrazkowe⁴: *Tar Beach* [Plaża ze smoły] i *Aunt Harriet's Underground Railroad in the Sky* [Podniebna Kolej Podziemna Ciotki Harriet] autorstwa Faith Ringgold (kolejno 1991, 1992), a także *The Year We Learned to Fly* [Rok, w którym nauczyliśmy się latać] Jacqueline Woodson z ilustracjami Rafaela Lópeza (2022). Analizie zostanie poddana zarówno warstwa wizualna, jak i werbalna wybranych pozycji, omówiona w oparciu o istniejące metodologie badań książki obrazkowej (Nikolajewa, Scott, 2001; Painter, Martin, Unsworth, 2013).

Faith Ringgold oraz Jacqueline Woodson to znane afroamerykańskie twórczynie literatury dziecięcej oraz laureatki prestiżowych nagród literackich. W 1991 roku Ringgold została wyróżniona nagrodami Coretta Scott King oraz Caldecott za swoją pierwszą książkę dla dzieci, *Tar Beach*, opartą na jej wcześniejszej pracy malarskiej o tym samym tytule. Najważniejsze nagrody, które otrzymała Woodson, to Coretta Scott King Award (2001), Astrid Lindgren Memorial Award (2018) oraz nagroda im. Hansa Christiana Andersena (2020). Twórczość obydwu autorek jest głęboko osadzona w kulturze afroamerykańskiej, jej tradycjach i opowieściach ludowych. Zainteresowanie pisarek tematem niewolnictwa, segregacji rasowej oraz współczesnymi nierównościami społecznymi związane jest z ich własnymi rodzinnymi historiami⁵. Obydwie

³ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Ewy Klęczaj-Siary.

⁴ Książka obrazkowa, ang. *picturebook*, to gatunek z pogranicza literatury i sztuki, w którym istnieją dwie niezależne lub uzupełniające się narracje: wizualna i werbalna (Nikolajewa, Scott, 2001, s. 1).

⁵ Niewolnictwo w Stanach Zjednoczonych zostało zapoczątkowane we wczesnych latach XVII wieku i trwało do roku 1865, kiedy Kongres USA zatwierdził trzynastą poprawkę do Konstytucji znoszącą niewolnictwo. Pod koniec XIX wieku na skutek braku porozumienia między białymi i czarnoskórymi Amerykanami wprowadzono system segregacji rasowej w miejscach publicznych, tzw. prawa Jim Crow, które obowiązywały do roku 1964. Zatwierdzony wówczas Akt Praw Obywatelskich zobowiązał wszystkich Amerykanów do powszechnej integracji. W Stanach Zjednoczonych nadal istnieje problem podziałów rasowych, który zaostriżył się w ciągu ostatnich dziesięciu lat w związku z licznymi przypadkami brutalności policji wobec czarnoskórych mężczyzn.

pochodzą z rodzin byłych niewolników, same niejednokrotnie doświadczyły dyskryminacji rasowej, a ich twórczość literacka zawsze była odpowiedzią na współczesne problemy czarnoskórych społeczności amerykańskich.

Faith Ringgold

Czerpiąc z afroamerykańskiej tradycji ludowej, w której dopuszcza się możliwość istnienia świata fantastycznego, Faith Ringgold skutecznie stosuje znane afroamerykańskie symbole kojarzące się z przestrzenią wyobraźni. Motyw latających postaci, oznaczający możliwość ucieczki przed uciemieniem, to jedno z najbardziej powszechnych odniesień do kultury ludowej w jej twórczości artystycznej i literackiej. Artystka po raz pierwszy wprowadziła ten motyw w serii quiltów *The Woman on a Bridge* [Kobieta na moście], zawierającej m.in. obraz *Tar Beach* [Plaża ze smoły], który przedstawia żeńskie postacie unoszące się ponad mostami Nowego Jorku i San Francisco (Millman, 2005)⁶. Most reprezentuje tu różnego rodzaju bariery społeczne, a akt latania nad nim jest symbolem wolności oraz pokonywania tych przeszkód. W swojej autobiografii – o znaczącym tytule: *We Flew Over the Bridge* [Przelecieliśmy nad mostem] (Ringgold, 2005) – autorka pisze o sobie jako jednej z tych czarnych, którym udało się pokonać ograniczenia wynikające z przynależności etnicznej i płci.

Motyw latających postaci związany jest również ze sferą marzeń i snów. Bohaterowie Ringgold we śnie zwykle uzyskują moc unoszenia się nad ziemią, co z kolei daje im możliwość oglądu rzeczywistości z innej perspektywy i w konsekwencji skłania do kwestionowania istniejącego porządku rzeczy. *Tar Beach*, w wersji książkowej, kończy się następująco: „[...] każdy może latać, wystarczy mieć takie miejsce, do którego nie można dostać się w żaden inny sposób, i zanim się człowiek zorientuje, już unosi się wśród gwiazd” (Ringgold, 1991, s. 29). Wierząc, że każda zmiana zaczyna się od marzeń, Ringgold uznała powyższe słowa za motto artystyczne, a obraz latającej dziewczynki uczyniła swoim logo. *Anyone can fly* [Każdy może latać] to również nazwa fundacji, którą założyła w celu promowania sztuki afroamerykańskiej oraz jej twórców. Motyw latających postaci autorka wykorzystała też w mozaikach ceramicznych zdobiących ściany jednej z nowojorskich stacji metra. Mozaiki zatytułowane *Flying Home: Harlem Heroes and Heroines* [Lecąc do domu. Harlemscy

⁶ Quilty, czyli patchworki, to formy artystyczne tworzone z kawałków różnych materiałów. Od czasów niewolnictwa quilty są nieodłączną częścią tradycji artystycznej czarnoskórych kobiet (Wahlman, 2001).

bohaterowie i bohaterki] (1996) ukazują znanych Afroamerykanów – artystów, muzyków i działaczy społecznych, którzy przyczynili się do rozwoju kultury afroamerykańskiej w okresie tzw. renesansu harlemskiego⁷.

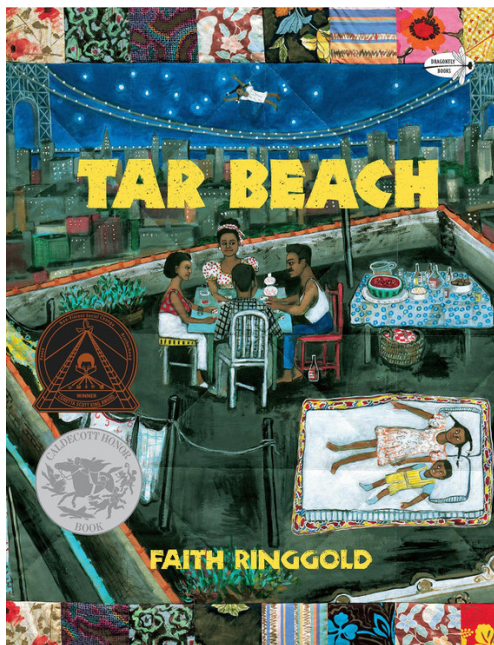
Dzieci biegnące z rozpostartymi ramionami lub unoszące się w powietrzu to znak rozpoznawczy artystycznego stylu Ringgold. Chociaż latające postacie mogą mieć nieco inne znaczenie w każdej książce, we wszystkich są symbolem ucieczki od teraźniejszości, podążania za wolnością oraz poszukiwania lepszej przyszłości. Istotna jest tu gra słów w języku angielskim, gdzie czasownik *fly* oznacza „latać”, a czasownik *flee* znaczy „uciekać”. Rzeczownik odczasownikowy *flight* jest wspólny dla obu tych czasowników i znaczy zarówno „lot”, jak i „ucieczkę”. Ideę tę najwyraźniej wyraża bohaterka *Tar Beach*, która unosząc się nad mostem Waszyngtona, rozważa możliwości opuszczenia domu w celu polepszenia sytuacji czarnych mieszkańców Ameryki.

Wydana w roku 1991 *Tar Beach* (il. 1) opowiada historię afroamerykańskiej rodziny z dwójką dzieci: ośmioletnią Cassie i jej młodszym bratem Be Be. Niezmiernie ważny jest tu kontekst historyczny – lata 30. XX wieku, okres renesansu harlemskiego, naznaczonego wielką migracją⁸ Afroamerykanów z południa Stanów Zjednoczonych do miast na północy kraju. Harlem to dzielnica Nowego Jorku, która stała się domem dla wielu tysięcy czarnoskórych migrantów, którzy, z jednej strony, mierzyli się z segregacją rasową, a z drugiej, w końcu znaleźli odpowiednie miejsce, gdzie mogli rozwijać swoją kulturę. Rodzina Cassie mieszka w ubogiej kamienicy czynszowej. Ojciec stracił pracę na budowie z powodu swojej przynależności rasowej. Jako czarny został również wykluczony ze związków zawodowych. Matka boryka się z codziennością, próbując utrzymać rodzinę niskim kosztem. Pomimo tej trudnej sytuacji dziewczynka nie traci nadziei na lepszą przyszłość. Wręcz przeciwnie, próbuje pomóc rodzicom, wychodząc poza sferę rzeczywistości. Pewnej nocy, podczas gdy rodzice spożywają posiłek razem z sąsiadami na

⁷ Renesans harlemski to okres odrodzenia kultury afroamerykańskiej, które miało miejsce w nowojorskiej dzielnicy Harlem na Manhattanie w latach 20. i 30. XX wieku. Harlem, wówczas zamieszkiwany głównie przez afroamerykańskich migrantów z południa Stanów Zjednoczonych, stał się centrum rozwoju czarnej muzyki, literatury i sztuk wizualnych (Haygood, 2018).

⁸ Wielka migracja to okres masowego przemieszczania się Afroamerykanów z południowych stanów USA na Północ. Od roku 1916 do 1970 około 6 milionów czarnoskórych Amerykanów zmieniło miejsce zamieszkania, głównie z powodu segregacji rasowej oraz kryzysu gospodarczego. Większość migrantów pochodziła z terenów rolniczych, natomiast ich miejscem docelowym były największe miasta amerykańskie, m.in. Nowy Jork, Filadelfia, Chicago czy Detroit, gdzie powstały nowe społeczności afroamerykańskie (Imani, 2020).

dachu kamienicy, który nazywają *tar beach* (czyli dosłownie „plaża ze smoły”), dziewczynka wyobraża sobie, że może pomóc rodzicom unosząc się ponad budynkami w ich dzielnicy i w ten sposób przejąć kontrolę nad istniejącymi tam normami społecznymi.



ILUSTRACJA 1. Okładka książki *Tar Beach* Faith Ringgold.

Latanie daje bohaterce poczucie wolności i siły. Unosząc się nad budynkiem związków zawodowych, dziewczynka wierzy, że jej ojciec zdobędzie pracę, a uprzedzenia rasowe nie będą już stanowić przeszkody. Następnie leci nad fabryką lodów, która w umyśle dziecka jest symbolem bogactwa i możliwości spożywania deserów każdego dnia. W końcu zbliża się do mostu George’a Washingtona. Konstrukcja ma dla niej wyjątkowe znaczenie, ponieważ jej ojciec był jednym z budowniczych mostu. Wyobraźnia Cassie towarzyszy jej w rozwiązaniu problemów rodzinnych: „Cóż, do Taty będzie należeć to miejsce, ponieważ mam zamiar lecieć nad nim i sprezentować je Tacie. Wtedy nie będzie miało już znaczenia, czy należy do związków, czy jest kolorowy, czy może jest w połowie Indianinem, jak mówią” (Ringgold, 1991, s. 19). To niezmiernie symboliczna scena. Cassie dodaje: „Teraz most należy do mnie. Wszystko, co musiałam zrobić, to przelecieć nad nim, aby był mój na zawsze [...]. Potrafię latać. To oznacza, że jestem wolna i mogę chodzić,

gdzie chcę, przez resztę mojego życia” (s. 14–15) Wypowiedź ta wychodzi poza motyw latania jako pragnienia wolności czy dążenia do sprawczości. W ten sposób autorka wprowadza wątek krytyki stosunków własności, które dziewczynka przyjmuje za naturalne. Niewątpliwie jest to nawiązanie do niewolnictwa jako aberracyjnej formy własności, która nie zniknęła ze świadomości wielu Afroamerykanów żyjących w świecie ograniczeń wyznaczonych przez system segregacji rasowej. Jak zauważa Lisa Farrington (2004), badaczka twórczości artystycznej Ringgold, poprzez wyobraźnię „Cassie wkracza do świata wolności i przywilejów” (s. 78). Oddalając się od swojej przeszłości, dziewczynka mentalnie rozpoczyna nowy rozdział w życiu. Moment unoszenia się nad mostem to proces symbolicznego przejścia do świata, w którym kolor skóry nie ma żadnego znaczenia.

Doświadczając trudności, z jakimi mierzy się jej rodzina, młoda bohaterka nie przestaje marzyć o lepszej przyszłości. Podczas wieczornego spotkania na dachu kamienicy Cassie wychodzi poza bariery rasowe, tworząc na użytek swojej rodziny nową rzeczywistość, którą obrazuje zarówno narracja werbalna, jak i wizualna. Ilustracja przedstawiająca obraz domu rodzinnego istniejąca w wyobraźni dziewczynki, wyraźnie kontrastująca z wcześniejszymi obrazkami, jest opatrzona następującymi słowami: „Mama teraz może śmiać się i spać jak Pani Honey, a my codziennie możemy jeść lody na deser” (Ringgold, 1991, s. 22–23). Kolejna grafika ukazuje ojca Cassie, który zadowolony wraca z pracy, o czym mówią słowa: „Mama nie będzie już płakać całą zimę, kiedy on wychodzi w poszukiwaniu pracy i nie wraca do domu” (s. 21). Cytowana wypowiedź dziewczynki nawiązuje do trudnego kontekstu niepełnych rodzin afroamerykańskich. Motyw porzucenia rodziny przez ojca jest częstym tropem w literaturze afroamerykańskiej. Z jednej strony, wiąże się on ze stereotypowym przekonaniem o nietrwałym charakterze małżeństw i rodzin afroamerykańskich, co skrytykował już niesławny raport Moynihana z 1965 roku, dotyczący ubóstwa w tej grupie ludności (BlackPast, 2007). Z drugiej strony, rozrywanie więzów małżeńskich i rodzinnych ma historyczne źródła w niewolnictwie, a współcześnie – w niezwykle wysokim odsetku czarnych mężczyzn osadzonych w więzieniach. Wydaje się zatem, że przytoczone słowa dziewczynki dotyczą tej skomplikowanej rzeczywistości społecznej, obecnej także w innych utworach literackich czarnoskórych twórców, np. w powieści Alice Walker *Kolor purpury* (1982).

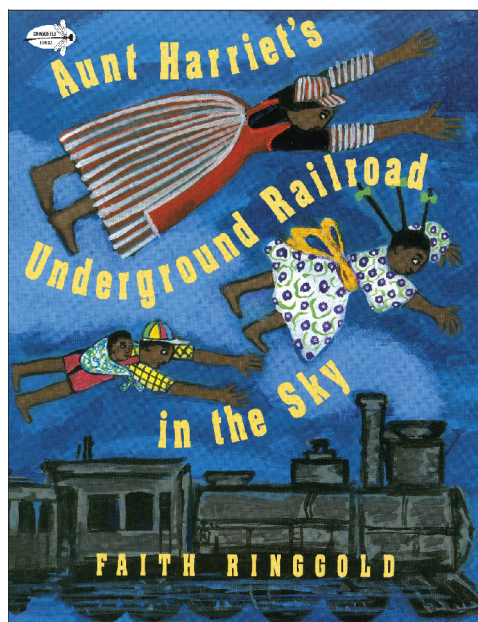
W swoich książkach dla dzieci Ringgold daje więcej władzy i siły sprawczej dziewczętom. Można więc stwierdzić, że jej dyskurs jest feministyczny, co wiąże się z osobistym doświadczeniem artystki. Jako czarnoskóra malarka regularnie napotykała trudności wynikające z rasistowskich praktyk panujących

w ośrodkach kultury. Większość dzieł malarskich stworzyła w odpowiedzi na te problemy. Tanya Sheehan (2009), autorka publikacji towarzyszącej wystawie Ringgold, trafnie określa jej twórczość jako „deklarację niepodległości” (s. 3), wyrażającą walkę czarnoskórej artystki o równość w świecie zdominowanym przez białych mężczyzn. Pisząc książki dla dzieci z perspektywy kobiety, która doświadczyła dyskryminacji rasowej i płciowej, Ringgold stworzyła gatunek genderowego opowiadania sprzeciwu [*gender counterstorytelling*], definiowany przez Jondę C. McNair (2008, s. 7) jako narracja przedstawiająca rzeczywistość naznaczoną rasizmem, służąca jako narzędzie kwestionowania istniejącego ładu społecznego.

W kolejnej książce Ringgold, *Aunt Harriet's Underground Railroad in the Sky* z 1992 roku (il. 2), ponownie pojawia się dwoje rodzeństwa z poprzedniego utworu, którzy biegają, a następnie lecą z wyciągniętymi rękami. Unosząc się wśród gwiazd, Cassie i jej brat Be Be zauważają tajemniczy pociąg wiozący niewolników na amerykańską Północ. W tym momencie dzieci rozdzielają się: chłopiec wsiada do pociągu, podczas gdy dziewczynka podąża za pozostałymi niewolnikami, uciekającymi innymi sposobami. Obydwojgu dzieciom towarzyszy Ciotka Harriet, czyli Harriet Tubman – historyczna postać, czarnoskóra kobieta, była niewolnica, która pomogła setkom niewolników wydostać się z Południa i zdobyć status osoby wolnej. To przewodniczka tzw. Kolei Podziemnej, czyli sieci tajnych szlaków i kryjówek, dzięki którym czarni uciekali na Północ. W książce Ringgold widzimy tłumy czarnoskórych postaci, które odbywają podróż symbolicznym pociągiem, a także sylwetki pojedynczych uciekinierów przebywających tę drogę pieszo, przez pola, lasy, cmentarze, po to, aby dotrzeć na Północ, gdzie niewolnictwo nie obowiązuje⁹.

Dzieci stają się świadkami tak ważnego przejścia z niewoli do wolności. Dotarcie do wodospadu Niagara na granicy USA i Kanady jest punktem kulminacyjnym, w którym brat i siostra odnajdują się po długiej podróży. Dziewczynka wypowiada następujące słowa: „Mgła z wodospadu utworzyła miękką chmurę, która wyniosła mnie wysoko i przeniosła przez most do Kanady. Potrafiłam latać! Byłam wolna!” (Ringgold, 1992, s. 24). Latanie pozwala młodym bohaterom odbyć podróż w czasie, odkryć przeszłość swoich przodków i aktywnie uczestniczyć w procesie zdobywania wolności. Dzieci zdają sobie sprawę, że podróż ku wolności była długa i męcząca. Jednakże, w momencie

⁹ Na amerykańskiej Północy niewolnictwo było nielegalne. Jednak w 1850 roku Kongres przyjął ustawę Fugitive Slave Act, nakazujący zwrot zbiegłych niewolników właścicielom, nawet jeśli ci znaleźli się w stanach, gdzie nie było niewolnictwa.



ILUSTRACJA 2. Okładka książki *Aunt Harriet's Underground Railroad in the Sky* Faith Ringgold.

dotarcia do wodospadu Niagara, gdzie zostają uroczysto powitani przez byłych niewolników, zapominają o wszelkich cierpieniach. Następnie widzimy rodzeństwo powracające do domu z nadzieją na lepsze jutro. Siostra i brat unoszą się w powietrzu dokładnie nad dachem swojego domu w Harlemie.

Latając, dzieci zdobywają nowe doświadczenie, patrzą na świat z innej perspektywy, pogłębiają swoją wiedzę historyczną i wracają do teraźniejszości z marzeniami o lepszej przyszłości. Jak pisze Melissa Jenkins (2016), „latanie staje się mechanizmem radzenia sobie z kłopotami, sposobem pozostawania w półoptymalnej przestrzeni, ale z inną perspektywą, która może zmienić tę przestrzeń” (s. 344). Mówiąc o latających postaciach na swoich obrazach, Ringgold stosuje termin *hover-flying*, który sugeruje, iż latanie nie jest równoznaczne z ucieczką z określonego miejsca, lecz, paradoksalnie, z pozostaniem w jego granicach. Według Jenkins, „unoszenie się w powietrzu wskazuje na ostrożność i czujność latających postaci oraz pewnego rodzaju foucaultowską inwigilację tych, którzy pozostają na ziemi” (s. 344). W książkach Ringgold dzieci to jedyne osoby w ich społecznościach, które potrafią latać, jednakże nie opuszczają swoich rodzin. Poprzez akt latania, zwykle w tajemnicy, próbują podtrzymać na duchu swoich bliskich i społeczności. Latanie ma zatem funkcje zarówno osobiste, jak i polityczne.

Jacqueline Woodson

Czarnoskóra pisarka młodsze­go pokolenia Jacqueline Woodson doskonale wykorzystuje motyw latania w swojej książce obrazkowej *The Year We Learned to Fly* z 2022 (il. 3), która ukazuje kłopoty rodzeństwa pojawiające się w kolejnych porach roku. Choć książka nie wspomina o pandemii koronawirusa, wielu czytelników może utożsamiać się z jej bohaterami cierpiącymi z powodu ograniczonej przestrzeni oraz braku możliwości opuszczenia domu. Utwór kierowany do najmłodszych czytelników jest celebrazją latania jako remedium na wszelkie problemy codzienności: na nudę spowodowaną deszczową pogodą, na kłótnie rodzeństwa, na nieprzyjazną postawę dzieci z sąsiedztwa.



ILUSTRACJA 3. Okładka książki *The Year We Learned to Fly* Jacqueline Woodson z ilustracją Rafaela Lópeza.

Autorka nie pozostawia jednak tego motywu bez kontekstu historycznego. Już na początku książki dowiadujemy się, iż babcia dzieci przekazała im historię niewolników, którzy dzięki wyobraźni i umiejętności latania radzili sobie z wieloma trudnościami. Słowa babci stanowią pewnego rodzaju refren przypominający dzieciom całą prawdę o sile wyobraźni i niekończących się możliwościach pozytywnych zmian:

Podnieś ręce,
Zamknij oczy,
Weź głęboki oddech
I przestań złościć się o wszystko.
Ktoś gdzieś w pewnym momencie
Był tak jak ty znudzony (Woodson, 2022, s. 10)

Słowa te nieustannie wracają do dzieci, zwłaszcza w momentach kryzysowych. Niezmiernie wymowna jest tu ilustracja przedstawiająca istniejące w wyobraźni dziewczynki wizerunki statków niewolników oraz ptaka zakutego w kajdany, któremu jednak udaje się uciec z niewoli. Obraz ten dopełniają słowa babci: „[...] nikt nigdy nie może zakuć w kajdany twojego pięknego i znakomitego umysłu” (s. 13). Innym obrazem ukazującym związek współczesnych dzieci afroamerykańskich z tradycją niewolniczą jest ilustracja przedstawiająca babcię, która uczy swoją wnuczkę, jak unieść się nad ziemią. W tle, między roślinnością, widoczne są twarze Afroamerykanów, przodków dziewczynki, których wsparcie jest nadal odczuwalne. Każdy z nich, tak jak bohaterka i babcia, ma zamknięte oczy i próbuje przenieść się w inną rzeczywistość. W końcu umiejętność latania zostaje przekazana nie tylko dwojce rodzeństwa, lecz także wszystkim dzieciom z sąsiedztwa, które uwierzyły w możliwości zmiany.

W książce Woodson umiejętność latania jest zarezerwowana wyłącznie dla młodych bohaterów, którzy są głównymi sprawcami zmian. Jednakże to babcia przedstawionych postaci jest ich nauczycielką sprawczości. Wielokrotnie przypomina wnukom, iż wystarczy podnieść ramiona i zamknąć oczy, aby znaleźć się w innym świecie. Dzieci sprytnie korzystają z tych instrukcji i w ten sposób zmieniają podejście do otaczającej ich rzeczywistości. Postać babci odgrywa rolę tzw. ukrytego dorosłego (Nodelman, 2008), który ingeruje w życie dzieci po to, by one same rozwinęły skrzydła i spełniły swoje marzenia.

Książka uświadamia młodym czytelnikom, iż wyobraźnia jest ważnym narzędziem dokonywania zmian. Poprzez wyobrażanie sobie lepszej przyszłości dzieci zdobywają więcej pewności siebie i odwagi do pokonywania trudności. Akwarelowe ilustracje Rafaela Lópeza wskazują na swoistą przemianę młodych bohaterów. Na początku widzimy ich wyłącznie w zamkniętej przestrzeni niewielkiego mieszkania, które przedstawione jest w ograniczonej kolorystyce. Następnie dzieci opuszczają dom, biegną przez ulice i parki, by w końcu unieść się nad miastem i znaleźć ukojenie. Czytelnik z pewnością zauważy, jak bardzo różnią się te obrazy od wcześniejszej wizualizacji. Ilustracje naznaczone żywymi barwami, motywami roślinnymi oraz wizerunkami przodków mogą być niezwykle inspirujące dla młodych odbiorców. Przypominają, iż każdy posiada moc sprawczą, jeśli tylko wykorzysta wyobraźnię i podejmie odpowiednie kroki.

W *Słowie od autorki* umieszczonym na końcu książki pisarka rozważa wpływ opowieści niewolniczych pochodzących z kolekcji *The People Could Fly: American Black Folktales* [Ludzie potrafili latać. Bajki ludowe czarnych Amerykanów] Virginii Hamilton (1985) na jej własną twórczość literacką, konkludując, iż „[...] te historie dodały [jej] skrzydeł” (Woodson, 2022, s. 19). Opowiadania uświadomiły autorce wagę wyobraźni w pokonywaniu trudności. Słowa stały się jej „skrzydłami”, a książki ilustrowane i obrazkowe – narzędziem do inspirowania kolejnych pokoleń młodych Afroamerykanów. Zarówno narracja werbalna, jak i wizualna zachęca czytelników do działania. Wielobarwne ilustracje, ukazujące młodych bohaterów unoszących się ponad rzeczywistością naznaczoną licznymi problemami, napawają potencjalnego odbiorcę nadzieją i optymizmem. Niezmiernie ważną rolę odgrywają tu motywy roślinne, które pojawiają się na tle panoramy miasta. Te wizualne akcenty wskazują na zmieniający się nastrój i dynamikę opowiadania, podobnie jak krótkie refleksje w formie werbalnej: „Lecieliśmy nad miastem, które od dawna było nam znane, ale nagle stało się inne. Zaczęło eksplodować kwiatami, o jakich nawet nie marzyliśmy” (s. 13).

Podsumowanie

Zarówno picturebooki Ringgold, jak i książka Woodson przekazują ważne prawdy o życiu człowieka w wolności, a także o tym, że każdy jest w stanie zmienić swoje życie, jeśli tylko tego pragnie. Niezmiernie ważną rolę odgrywają tu dziecięce postacie, które podejmują się „dorosłych” wyzwań. Nie pozostają obojętne na codzienne problemy, lecz reagują poprzez wcielanie się w magicznych sprawców zmian.

Obydwie autorki podkreślają nieograniczoną moc wyobraźni, która jest pierwszym krokiem do dokonania oczekiwanych modyfikacji. We wszystkich omówionych utworach dzieci wyobrażają sobie, że są w stanie unieść się nad ziemią nie po to, aby opuścić miejsce, gdzie nie czują się dobrze, lecz po to, aby przyjąć inną perspektywę, powrócić do domu i wprowadzić konieczne zmiany. Umiejętność latania jest tu formą aktywności społecznej. W książkach Ringgold młodzi bohaterowie angażują się w sprawy polityczne: próbują pokonać system niewolnictwa oraz segregacji rasowej. Latanie angażuje ich w sprawy dorosłych. Dzieci początkowo odczuwają ból swoich rodziców spowodowany wykluczeniem z powodu koloru skóry, jednak ich otwartość na zmiany przekształca negatywne emocje w poczucie spełnienia. Młode postaci wiedzą, że teraz ich rodzina nie będzie już cierpieć. Pomimo licznych trudności nie tracą nadziei jak wielu dorosłych. Ilustracje zawarte w *Tar Beach* wskazują na łączność między światem

rzeczywistym a światem wyobraźni. Podczas gdy dorośli są wyłącznie częścią świata ziemskiego, dzieci dryfują między jedną a drugą perspektywą. Podobnie w utworze Woodson dzięki wyobraźni młodzi bohaterowie pozbywają się złych emocji i razem pokonują problemy życia codziennego.

Motyw latania jest ważnym elementem retoryki sprzeciwu i zmiany, które zawsze były obecne w afroamerykańskiej literaturze dziecięcej. Jak wskazują powyższe przykłady, sprzeciw ten nie zawsze dotyczy wyłącznie kwestii rasowych, lecz może być odpowiedzią na inne problemy społeczne. Obecność dziecięcych bohaterów zaangażowanych w transformację otaczającej ich rzeczywistości jest również podważeniem reguły *childism* zakładającej bierność i niemoc dziecka¹⁰. Zarówno utwory Ringgold, jak i dzieło Woodson odrzucają przekonanie o powszechnej dominacji świata dorosłych w literaturze dziecięcej. Jak pisze Perry Nodelman (1992), ta literatura często bywa formą kolonizacji, która zakłada posłuszeństwo dziecka jako jedyną akceptowalną formę przedstawienia młodych bohaterów. Natomiast omówione w artykule książki obrazkowe dla dzieci ukazujące latające postacie to narracje zachęcające do respektowania głosu dziecka. Ringgold i Woodson zachęcają swoich czytelników do podejmowania odważnych decyzji poprzez angażowanie protagonistów w kwestie wykraczające poza świat dziecięcy.

Bibliografia

- BlackPast. (2007). (1965) The Moynihan Report: The Negro family, the case for national action. Pobrane 20 maja 2023 z: <https://www.blackpast.org/african-american-history/moynihan-report-1965/>.
- Commander, M. D. (2022). *Before yesterday we could fly: An Afrofuturist period room*. Metropolitan Museum of Art. Pobrane 20 maja 2023 z: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/afrofuturist-period-room>.
- Farrington, L. (2004). *Faith Ringgold*. Pomegranate.
- Harris, T. (1997). Folk literature. W: W. L. Andrews, F. Smith Foster, T. Harris (red.), *The Oxford companion to African American literature* (s. 282–286). Oxford University Press.
- Haygood, W. (2018). *I too sing America: The Harlem Renaissance at 100*. Rizzoli Electa.

¹⁰ Elisabeth Young-Bruehl (2013, s. 11) definiuje *childism* w kontekście dyskryminacji dzieci przez dorosłych, przekonanych o niezdolności dziecka do podejmowania odpowiednich decyzji. *Childism* to również przekonanie, iż dzieci są własnością dorosłych i mają ograniczone prawa.

- Imani, B. (2020). *Making our way home: The Great Migration and the Black American dream*. Speed Press.
- James, A., James, A. (2008). *Key concepts in childhood studies*. Sage.
- Jenkins, M. (2016). The next thing you know you're flying among the stars: Nostalgia, heterotopia, and mapping the city in African American picture books. *Children's Literature Association Quarterly*, 41(4), 343–364. <https://doi.org/10.1353/chq.2016.0043>.
- Lavender, I., Yaszek, L. (red.). (2021). *Literary afrofuturism in the twenty-first century*. Ohio State University Press.
- McNair, J. C. (2008). A comparative analysis of *The Brownies' Book* and contemporary African American children's literature written by Patricia C. McKissack. W: W. M. Brooks, J. C. McNair (red.), *Embracing, evaluating, and examining African American children's and young adult literature* (s. 3–29). Scarecrow.
- Millman, J. (2005). Faith Ringgold's quilts and picturebooks: Comparisons and contributions. *Children's Literature in Education*, 36(4), 381–94. <https://doi.org/10.1007/s10583-005-8318-0>.
- Nikolajeva, M., Scott, C. (2001). *How picturebooks work*. Routledge.
- Nodelman, P. (1992). The Other: Orientalism, colonialism, and children's literature. *Children's Literature Association Quarterly*, 17(1), 29–35. <https://doi.org/10.1353/chq.0.1006>.
- Nodelman, P. (2008). *The hidden adult*. Johns Hopkins University Press.
- Painter, C., Martin, J. R., Unsworth, L. (2013). *Reading visual narratives: Image analysis of children's picture books*. Equinox.
- Ringgold, F. (1991). *Tar beach*. Scholastic.
- Ringgold, F. (1992). *Aunt Harriet's Underground Railroad in the sky*. Crown.
- Ringgold, F. (2005). *We flew over the bridge: The memoirs of Faith Ringgold*. Duke University Press.
- Short, K. G. (2019). The right to participate: Children as activists in picturebooks. W: H. Johnson, J. Mathis, K. G. Short (red.), *Critical content analysis of children's and young adult literature: Reframing perspective* (s. 137–155). Routledge.
- Sheehan, T. (2009). Faith Ringgold: Forging freedom and declaring independence. W: J. K. Brodsky, O. Ferris (red.), *Declaration of independence: Fifty years of art by Faith Ringgold* (s. 3–12). Institute of Women and Art.
- Wahlman, M. S. (2001). *Signs and symbols: African images in African American quilts*. Tinwood.
- Woodson, J. (2022). *The year we learned to fly* (R. López, il.). Nancy Paulsen.
- Young-Bruehl, E. (2013). *Childism: Confronting prejudice against children*. Yale University Press.

Makabrycznie małe, okropnie odważne i potwornie perfekcyjne. O postaciach czarownic w dziecięcych książkach obrazkowych

Abstrakt:

Postać czarownicy to w XXI wieku żywy element zbiorowej wyobraźni, co znajduje potwierdzenie w licznych tekstach kultury popularnej przetwarzających baśniowe bohaterki. Ingerencja w mitologiczne wyobrażenie wiedzy jest często tak silna, że można mówić o rozmyciu kulturowego znaczenia postaci. Czarownice często pojawiają się na kartach książek obrazkowych skierowanych do najmłodszych czytelników. Autorzy odchodzą od jądra stereotypu czarownicy, modyfikując m.in. wiek, wygląd oraz wartościowanie postaci. Z przymrużeniem oka wykorzystują tradycyjny zestaw ich atrybutów, posługują się magią jako narzędziem karnawalizacji oraz swoistym kostiumem, pozwalającym na uatrakcyjnienie opowiadań o dziecięcych problemach i pragnieniach. W utworach dla najmłodszych wyraźny jest wpływ perspektywy feministycznej i antypedagogicznej. Łączą one poszanowanie dla Inności i indywidualności z pozytywną wizją kobiecej wspólnoty w duchu siostrzeństwa. W celu obserwacji tych zjawisk, literaturoznawczej analizie zostają poddane anglojęzyczne utwory opublikowane w XXI wieku: *City Witch*, *Country Switch* Wendy Wax i Scotta Gibala-Broxholma (2008), *Only A Witch Can Fly* Alison McGhee i Taeun Yoo (2009), *A Very Brave Witch* Alison McGhee i Harry'ego Blissa (2009), *It's Raining Bats & Frogs* Rebekki Colby i Stevena D'Amico (2015), *The Itty-Bitty Witch* Trishy Speed Shaskan i Xindi Yan (2019), *The Littlest Witch (A Littlest Book)* Brandi Dougherty i Jamiego Pogue (2019) oraz *Leila, the Perfect Witch* Flavii Zorilli Drago (2022).

Słowa kluczowe:

antypedagogika, czarownica, feminizm, książka obrazkowa, siostrzeństwo, stereotyp

* Joanna Dardzińska – mgr, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, studiuje publikowanie współczesne na tej samej uczelni. Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę dziecięcą i młodzieżową oraz teorię *verse novels*. Kontakt: j.dardzinska2@student.uw.edu.pl.

Monstrously Minute, Cripplingly Courageous, and Frightfully Flawless: On the Characters of Witches in Children's Picturebooks

Abstract:

The figure of the witch is a vivid element in the 21st-century collective imagination, as evidenced by a plethora of popular culture texts recycling fairytale heroines. The interference with the mythological imagery of the witch is often so strong that one can speak of a blurring of her cultural meaning. Picturebooks for young readers frequently feature witches, but with a modern twist. These contemporary interpretations often modify key aspects of the witch stereotype, including age, appearance, and moral attributes. Magic is used in these stories in a tongue-in-cheek manner, serving as a carnivalesque tool and a form of costume to make stories about children's problems and desires more attractive. These depictions are clearly influenced by feminist and antipedagogical perspectives, particularly evident in children's literature. They combine respect for Otherness and individuality with a positive portrayal of the female community in the spirit of sisterhood. This analysis aims to examine these depictions based on several 21st-century English-language works: *City Witch*, *Country Switch* by Wendy Wax and Scott Gibal-Broxholm (2008), *Only A Witch Can Fly* by Alison McGhee and Taeun Yoo (2009), *A Very Brave Witch* by Alison McGhee and Harry Bliss (2009), *It's Raining Bats & Frogs* by Rebecca Colby and Steven D'Amico (2015), *The Itty-Bitty Witch* by Trisha Speed Shaskan and Xindi Yan (2019), *The Littlest Witch (A Littlest Book)* by Brandi Dougherty and Jamie Pogue (2019), and *Leila, the Perfect Witch* by Flavia Zorilla Drago (2022).

Key words:

antipedagog, witch, feminism, picturebook, sisterhood, stereotype

Wprowadzenie

Violetta Wróblewska (2014) w monografii „*Od potworów do znaków pustych*”. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci* opisuje przekształcenia dotyczące znaczenia i funkcjonowania tradycyjnych, ludowych postaci demonicznych. Badaczka argumentuje, że w wyniku zmian kulturowych potwory utraciły swoją dawną semantyczną głębię o wyraźnym moralistycznym wydźwięku i stały się znakami pustymi. Wróblewska skupia się na folklorze i literaturze polskiej, odwołując się między innymi do postaci Baby Jagi, jednak uproszczenie mitycznych postaci demonicznych to bardzo znaczący trend w całej współczesnej zachodniej popkulturze. Jednym z najważniejszych archetypów postaci o znamionach demonicznych jest z pewnością czarownica.

Na wstępie warto podkreślić, że kulturowego wizerunku czarownicy nie można sprowadzić do roli motywu ludowego; to jednocześnie postać legendarna, baśniowa, mityczna, obecna w opowieściach wielu religii. Czarownice przez wieki stanowiły istotną figurę masowej wyobraźni, a ich współczesny obraz zakorzeniony jest w tradycji wielu kultur i epok. W kulturze zachodniej dominował stereotyp czarownicy jako współniczki sił nieczystych, osoby, która zawiązała pakt z diabłem. Znaczny wpływ na kształt współczesnej wizji czarownicy miało powszechnie znane średniowieczne i nowożytne zjawisko tzw. „polowań na czarownice”. Posądenia i procesy o czary były często wynikiem społecznych niepokojów, konfliktów i nierówności. Ofiarami oskarżeń o przyciemnienie z szatanem padały niemal zawsze kobiety wywodzące się z niższych warstw społecznych, dlatego na obraz postaci demonicznej nakłada się wizja osoby z marginesu, wykluczonej z życia społecznego (Baschwitz, 1963/1999; Levack, 1987/2009).

Zwodnicza i zła wiedźma pod postacią samotnej staruszki, czyli magiczna antagonistka słynnej baśni *Jaś i Małgosia*, współcześnie znanej przede wszystkim dzięki wersji Wilhelma i Jacoba Grimmów, nosi cechy charakterystyczne dla ogółu baśniowych czarownic¹. Jak zauważa Dorota Ucherek (2015), „[baśniowe] wiedźmy bez wyjątku okazują się okrutne i pragną szkodzić ludziom, często bez wyraźnego powodu”, ich stosunek wobec głównego bohatera jest jednoznacznie antagonistyczny, a w ich przedstawianiu uwagę zwraca „antypsychologizm oraz jednowymiarowość moralna i etyczna” (s. 25).

W XX i XXI wieku czarownica stała się przede wszystkim bohaterką fantastyczną. Wiele dzieł popkultury, takich jak utwory literackie, filmy, seriale czy gry wideo, eksploruje różne aspekty postaci czarownic, przyczyniając się do kreowania nowego ich wyobrażenia. Szczególną rolę odgrywają tu dwie odmiany gatunkowe: fantasy i horror. Przekształcenie stereotypu czarownicy w popkulturze może mieć różne źródła, ale nie sposób nie łączyć go ze wzrostem znaczenia perspektywy emancypacyjnej i feministycznej. Jako kobieca postać kojarzona z życiem poza kanonem patriarchalnych norm czarownica stała się figurą kobiecości silnej, niezależnej, wyzwolonej z oków tradycji

¹ Warto również zauważyć, że w pierwotnych tekstach zachodnioeuropejskich, na których kanwie powstały Grimmskie baśnie, nie występowała Baba Jaga, jest to bowiem postać o proveniencji wschodniosłowiańskiej (Mikinka, 2021, s. 117). Została ona wprowadzona przez polskich tłumaczy w procesie adaptacji i przekładu, jako element mechanizmu domestykacji tekstu. Z nazywania czarownicy Babą Jagą zrezygnowała Eliza Pieciul-Karmińska w swoim tłumaczeniu baśni Grimmów (1857/2010).

(Henesy, 2020, s. 13)². Jak opisuje to Magdalena Bednarek (2020), „do reinterpretacji postaci wiedźmy znacząco przyczyniła się druga fala feminizmu. [...] wiedźma stała się nie tylko ikoną samego ruchu, ale i uosobieniem kobiety” (s. 211). Aleksandra E. Mikinka (2021, s. 125) określa współczesną fantastykę słowiańską mianem „tuby propagandowej” dyskursu feministycznego i podaje czarownice jako przykład silnych kobiecych postaci o rodowodzie mitologiczno-ludowym. Warto również zauważyć, że przekształcenie stereotypu czarownicy we współczesnej popkulturze często wiąże się z psychologizacją oraz bardziej złożonym i podmiotowym podejściem do postaci. Czarownice są przedstawiane jako postacie z własnymi motywacjami, uczuciami i tęsknotami, co czyni je bohaterkami wielowymiarowymi.

Stanowiące ważny element współczesnej kultury popularnej utwory literatury dziecięcej w naturalny sposób predestynowane są do pewnego stopnia symplifikacji tradycyjnych motywów, nic więc dziwnego, że postaci potworów spełniają w nich nowe funkcje. Celem tego artykułu jest analiza książek obrazkowych skierowanych do kilkuletniego odbiorcy pod kątem zawartego w nich wizerunku postaci czarownic. Omówione zostaną wybrane teksty anglojęzyczne skierowane do grupy wiekowej od 3 do 6 lat wydane w latach 2006–2022: *City Witch*, *Country Switch* Wendy Wax i Scotta Gibala-Broxholma (2008), *Only A Witch Can Fly* Alison McGhee i Taeun Yoo (2009), *A Very Brave Witch* Alison McGhee i Harry’ego Blissa (2009), *It’s Raining Bats & Frogs* Rebekki Colby i Stevena D’Amico (2015), *The Itty-Bitty Witch* Trishy Speed Shaskan i Xindi Yan (2019), *The Littlest Witch (A Littlest Book)* Brandi Dougherty i Jamiego Pogue (2019) oraz *Leila, the Perfect Witch* Flavii Zorilli Drago (2022). Decyzja o analizie utworów anglojęzycznych podyktowana jest przede wszystkim szczególną popularnością wskazanego motywu w anglosferze³. Niniejsza praca ma charakter literaturoznawczy i nie sięga głębiej w analizę struktury książki obrazkowej, skupiając się

² O potrzebie czujnego podejścia do konstruktów silnych postaci kobiecych w ramach popkultury, a w szczególności fantastyki dla młodych dorosłych, pisze Weronika Kostecka (2022). Badaczka zwraca uwagę na różnicę między modelem bohaterki związanym z feminizmem trzeciej fali a tym wynikającym z postawy postfeministycznej.

³ Polskich książek obrazkowych o czarownicach jest niewiele i nie cieszą się one większą popularnością. W ostatnich latach wydano np. *Miotłę wiedźmy Hogaty* Tomasza Siwca (2018) oraz *Czarownicę Irenkę* Agnieszki Żelewskiej (2018). Analiza porównawcza polskich i anglojęzycznych utworów o czarownicach mogłaby natomiast przynieść ciekawe efekty i pozwolić np. na ustalenie tego, na ile w polskich książkach wyraźny jest słowiański wzorzec wiedźmy, a w jakim stopniu powielają one wzorce zachodnie.

przede wszystkim na sposobach charakteryzacji bohaterek⁴. Elementy tekstowe i wizualne są rozpatrywane w kontekście przekształcenia sposobów funkcjonowania postaci o etymologii legendarno-baśniowej⁵ w twórczości skierowanej do najmłodszego odbiorcy przy uwzględnieniu zakorzenienia utworów w kulturze popularnej.

Barwne ilustracje oraz proste fabuły opowiadań skierowanych do kilkuletniego czytelnika stanowią specyficzne przetworzenia obecnych w kulturze stereotypów na temat omawianych postaci. Które elementy dawnego obrazu czarownicy zostały zachowane, które uległy przeobrażeniu? Nawet pobieżne spojrzenie na tytuły wielu XXI-wiecznych książek obrazkowych pozwala domyśleć się, jak daleko od typowej wizji wiedźmy⁶ sytuują się przedstawione bohaterki. Czy czarownice faktycznie stanowią w nich znaki puste? Czy może zatraceniu pierwotnego znaczenia towarzyszy wytworzenie nowej jakości? Wreszcie, w jakim stopniu w utworach dla najmłodszych dostrzegalne są echa popkulturowych trendów?

⁴ Nowoczesnego ujęcia teoretycznego książki obrazkowej dostarcza publikacja *Synergia słów i obrazów. Badania ikonotekstu w Polsce* pod redakcją Hanny Dymel-Trzebiatowskiej, Jerzego Szyłaka i Małgorzaty Cackowskiej (2021).

⁵ Nie ryzykuję przy tym traktowania utworów jako adaptacji, retellingów lub remediacji baśni. W omawianych książkach obrazkowych ma co prawda miejsce transformacja bohaterek o baśniowej proveniencji, są to natomiast fabuły o charakterze niebaśniowym, nieaspirujące do opowiadania baśni na nowo.

⁶ We wszystkich omawianych tekstach bohaterki określane są słowem *witch*, które można tłumaczyć jako czarownica lub wiedźma. Polscy badacze często używają tych słów zamiennie (m. in. Baczyńska-Hryhorowicz, 2022; Slany, 2016; Ucherek, 2015, 2020). Ucherek (2018, s. 257) zwraca uwagę na zespolenie wyobrażenia ludowej jędzy z wizerunkiem chrześcijańskiej czarownicy, co sprawiło, że wyrazy „czarownica”, „wiedźma”, „jędza”, a nawet często „baba jaga” traktuje się synonimicznie. Ze względu na przyjęty zwyczaj, również w tym artykule będę posługiwać się zamiennie słowami czarownica i wiedźma, pamiętając jednak, że mają one odmienną genezę. Pozostają jeszcze dwa popularne określenia istot magicznych – wróżka [*fairy*] i czarodziejka [*sorceress*]. Rozróżnienie czarownicy i wróżki wydaje się wciąż jasne (więcej o tym w przypisie nr 11). W większym stopniu zatarła się różnica między *witch* a *sorceress*. Choć wszystkie bohaterki są określane mianem *witch* [czarownica, ew. wiedźma], to odróżnienie ich od czarodziejek [*sorceresses*] mogłoby naszczyć problemów. Czarodziejki od czarownic odróżnia przede wszystkim pozytywniejsze wartościowanie tych pierwszych (Malita-Król, 2012, s. 31), a jak szybko się przekonamy, obraz czarownic w dziecięcej książce obrazkowej jest pozytywny. Niemniej, ze względu na brak występowania słowa *sorceress* w omawianych utworach, unikam synonimicznego traktowania czarownic i czarodziejek.

Z natury niekanoniczne

Aby mówić o przekształceniach obrazu czarownic, warto rzecz jasna – przynajmniej pokrótce – ustalić, co należałoby uznać za esencję jej **wyobrażenia mitologicznego**. Bernadeta Niesporek-Szamburska (2013) w monografii *Stereotyp czarownicy i jego modyfikowanie. Na przykładzie tekstów dla dzieci i wypowiedzi dziecięcych* jako jądro kategorii czarownicy wskazuje „kobietę z czarodziejską mocą, brzydką, starą i złą” (s. 68). Na zasadzie zaprzeczonej kalokagatii, więdźmy są przesiąknięte złem i okrucieństwem emanującym z wewnątrz i przeistaczającym je w odpychające kreatury o pomarszczonych ciałach, haczykowatych nosach i ostrych szponach. Popkulturowe obrazy czarownic charakteryzują się różnym stopniem oddalenia od tego obrazu, napotkamy czarownice złe, ale piękne, brzydkie, ale dobre – konfiguracji jest wiele. Podstawowe kwestie, którym musimy się więc przyjrzeć w analizowanych utworach, to: płeć, wiek, nacechowanie aksjologiczne i wartościowanie postaci, uroda oraz wykazywanie nadnaturalnych zdolności i umiejętności (sposoby przejawiania się mocy).

Te elementy – szczególnie w przypadku książek obrazkowych, w których to obraz i tekst wchodzi w nieustanną interakcję (Hallberg, 1982/2017) – warto wzbogacić o spojrzenie na wizualne, niewysłowione czynniki ułatwiające identyfikację postaci jako czarownicy, a więc zestaw przedstawionych atrybutów (np. kapelusz, miotła, kocioł, różdżka, dynie), towarzyszy (czarny kot, ropucha) oraz zajmowaną przez nią przestrzeń (chatka). Jak sugeruje Elżbieta Kruszyńska (2012), „integracja obrazu i tekstu umożliwia młodym odbiorcom pełniejsze odczucie i głębsze rozumienie tego, o czym mówi książka” (s. 186). Może się zresztą okazać, że tylko estetyczny sztafaż pozwoli odbiorcy na zakwalifikowanie postaci do grona więdźm.

W picturebookach o magii zdecydowanie dominują postaci żeńskie⁷, spośród omawianych tekstów tylko w *Itty-Bitty Witch* (2019; utwór utrzymany jest w znanej popkulturowej konwencji szkoły dla czarodziejów⁸) wśród rówieśników głównej bohaterki pojawiają się chłopcy. W pozostałych historiach postaci męskie nie są czarownikami lub nie występują w ogóle. W niemal wszystkich

⁷ Osobnym, rzadziej spotykanym zjawiskiem są picturebooki o czarodziejach. Męskie postaci magiczne są zwykle przedstawiane jako starcy. Szczególnie ciekawym przykładem tego zjawiska jest *The Wonderful Ways of Mr Wizard* autorstwa Jade Groves (2008). To utwór wart osobnej refleksji choćby ze względu na to, że czarodziejstwo stanowi w nim metaforę starczej demencji.

⁸ Przykładów nie trzeba długo szukać; nie sposób nie wspomnieć tutaj o słynnym miejscu nauki Harry’ego Pottera – Hogwarcie.

analizowanych utworach główną bohaterką jest kilkuletnia dziewczynka. Już tytuły takie jak *Itty-Bitty Witch* czy *The Littlest Witch* sugerują, że młody wiek bohaterki będzie stanowił ważny czynnik fabularny utworów. Betty z *Itty-Bitty Witch* jest drobną czarownicą, która właśnie rozpoczyna swoje naukę w magicznej szkole. Pozostali uczniowie nazywają ją Itty-Bitty [Małeństwo], co sprawia, że Betty czuje się niedowartościowana. Z kolei Wilma, postać z *The Littlest Witch* (2019), to najmniejsza czarownica w całej okolicy. Ze względu na swój wiek i wzrost nie może wziąć udziału w dorocznym pokazie latania na miotle, dlatego pod opieką starszych czarownic próbuje odnaleźć inne wyzwania, którym udałoby jej się podołać. Podobnie bohaterki *Leila, the Perfect Witch* (2022), *A Very Brave Witch* (2009) oraz *It's Raining Bats & Frogs* (2015) są najmłodszymi wiedźmami w swojej rodzinie lub sabacie. Jedynie *City Witch, Country Switch* (2008) przedstawia czarownice jako młode dorosłe kobiety. Warto przy tym zaznaczyć, że bohaterkami drugoplanowymi, pojawiającymi się na ilustracjach i często niewymienianymi w tekście, są czarownice w różnym wieku. Najczęściej są to starsze kobiety sprawujące opiekę nad protagonistkami, często stanowiące społeczność alternatywną wobec tradycyjnej rodziny (np. *It's Raining Bats & Frogs*). Przedstawienie czarownicy jako kilkulatki ma oczywiście na celu ułatwienie dziecięcemu czytelnikowi identyfikacji z postacią. Nie-sporek-Szamburska (2013) przypisuje tendencję do obniżania wieku czarownic intencji aktualizacji utworów: „[...] podczas profilowania [...] wieku [postaci] zerwano z powszechnym stereotypem, »powierając« młodszym czarownicom dodatkowe funkcje do spełnienia” (s. 94). Obniżenie wieku bohaterek pozwala na uniwersalizację prostych fabuł i przedstawienie czarownic w sytuacjach bliskich dziecięcym czytelnikom. Bohaterki zawiązują pierwsze przyjaźnie, odnajdują swoje miejsce w grupie, odkrywają własne mocne strony i – przede wszystkim – bawią się. Przygody małych wiedźm to codzienność kilkulatków w magicznym kostiumie.

Badaczka porusza również kwestię odejścia od przedstawiania czarownic jako wizualnie odstręczających: „Nowoczesna baśń zrywa też z powszechną w bajce magicznej nieestetyczną aparycją czarownic. Coraz częściej stają się one ładne, miłe z wyglądu” (Nie-sporek-Szamburska, 2013, s. 94). Faktycznie, wszystkie czarownice w omawianych utworach prezentują się przyjaźnie, natomiast w różnym stopniu wpisują się w kanony piękna. Co ciekawe, na przeciwnych biegunach pod tym względem sytuują się dwa najnowsze teksty – w *The Littlest Witch* bohaterka przedstawiana jest jako mała, stereotypowo urocza dziewczynka, natomiast Flavia Drago w *Leila, the Perfect Witch* decyduje się na swoistą egzotyżację zielonoskórej (niczym musicalowa Zła Czarownica z Zachodu) bohaterki z nieokiełznaną czupryną, wielkimi zębami i nosem. Nadanie

postaciom zielonego koloru skóry jest zresztą zabiegiem często stosowanym przez ilustratorów pozwalającym na uczynienie postaci interesującymi, ale jednocześnie niezbyt strasznymi, choć warto pamiętać, że kolor ten łączony jest z trucizną, zepsuciem (Baczyńska-Hryhowicz, 2022, s. 72)⁹. Obrazu czarownic dopełniają wskazywane wcześniej stereotypowe atrybuty (kapelusze, miotły, koci towarzysze), które zapełniają strony picturebooków.

Czarownice mieszkają w: przytulnych chatkach z piernika rodem z niektórych wersji *Jasia i Małgosi*, na drzewach, w wielkomiejskich blokach i zwykłych domach – wymienione przestrzenie w pewnym stopniu nawiązują do tradycyjnego wyobrażenia, jednak nadają mu humorystyczny wymiar (np. wysoki blok mieszkalny z doczepioną „złowieszczą” wieżą czarownicy w *City Witch, Country Switch*). We wszystkich historiach eksponowane są magiczne zdolności postaci. Zwykle pełnią one funkcję humorystyczną – czarownice wykrzykują zabawnie brzmiące zaklęcia, których efekt często sprzeczny jest z intencjami bohaterek. Fabuła *It's Raining Bats & Frogs* całkowicie opiera się na poszukiwaniach właściwego zaklęcia, a opowiadanie kończy się odwołaniem czaru przez bohaterki. Często główną osią fabularną utworów staje się nabywanie magicznych zdolności lub rywalizacja. *Leila, the Perfect Witch* ukazuje np. magiczny konkurs cukierniczy. W większości utworów pojawia się też motyw latania na miotle. Warto zwrócić uwagę, że wszelkie przejawy mocy czarownic są albo zwyczajnie nieszkodliwe, albo służą wręcz pozytywnym celom, takim jak niesienie pomocy najbliższym.

Przyglądając się naruszeniom stereotypu, nie można zapomnieć o aspekcie moralnej oceny bohaterek. Nie będzie dużym zaskoczeniem to, że protagonistki wszystkich omawianych utworów należy uznać za dobre. Podobnie jak w przypadku współczesnych transformacji wzorców baśniowych, w książkach obrazkowych wykorzystujących postaci czarownic dochodzi do modyfikacji aksjologicznej zmieniającej przesłanie i sposób oddziaływania na czytelnika (Kowalczyk, 2016 oraz 2017, s. 144). Istotną motywacją takiego zabiegu jest oczywiście wychowawcza odpowiedzialność utworów skierowanych do kilku-letniego odbiorcy. Jak pisze Niesporek-Szamburska (2013):

⁹ Zielone czarownice już dawno zdomowały się w popkulturze. Najsłynniejsza z nich to zapewne Zła Czarownica z Zachodu, która w musicalowej adaptacji powieści L. Franka Baum *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* z 1939 roku przedstawiona została jako zielonoskóra, a to wyobrażenie było od tej pory powielane w rozmaitych tekstach kultury. Przedstawianie negatywnych postaci w określonej szacie kolorystycznej jest na tyle zakorzenione w masowej świadomości, że wśród internautów funkcjonuje żartobliwe tłumaczenie słowa *EVIL* jako akronimu zwrotu *Every Villian Is Lime* (Baczyńska-Hryhowicz, 2022, s. 72).

Zmienia się znak wartościowania postaci – z oceny negatywnej na ocenę pozytywną: czarownice „literackie” dość często reprezentują siły dobra, choć dla kontrastu występują też bohaterki oceniane negatywnie [...]. Zmienił się również zakres oddziaływań czarownicy na otoczenie. Przyczyn tych modyfikacji jest zapewne wiele. Jedną z nich – istotną, stanowi funkcja dydaktyczna literatury dla dzieci i młodzieży, funkcja, której wypełnianie wpływa na wyeksponowanie roli pozytywnych komponentów w prezentowanym świecie. Realizując tę funkcję, wielu autorów w sposób celowy usiłuje modyfikować społeczne stereotypy już wykształcone u dzieci. A posłużenie się wyobrażeniem czarownicy staje się atrakcyjną formą, która z powodzeniem pomaga ukryć elementy wychowawcze (s. 94).

Choć faktycznie pozytywne wartościowanie postaci czarownic należy łączyć z dydaktyzmem, nie sposób nie zauważyć, że wszelkiego rodzaju potworne postaci¹⁰ są wszak przynajmniej częściowo spuścizną perspektywy antypedagogicznej, dążenia do zrównoważonego podejścia do edukacji (Slany, 2016, s. 217–218). W analizowanych utworach realizuje się ono w przedstawianiu postaci pozytywnych, ale przy tym niedoskonałych, wykraczających poza utarte stereotypy, nieprawdziwych w swojej magiczności, ale autentycznie dziecięcych, z poszanowaniem dla ich indywidualnej tożsamości oraz prawa do marzeń, pomysłów i popełniania błędów.

Wszystkie opisywane elementy zdecydowanie wskazują na znaczne odalenie postaci od jądra stereotypu czarownicy. Magiczne postaci traktowane są z przymrużeniem oka. Można sobie zadać pytanie, czy wprowadzenie postaci czarownicy służy w omawianych tekstach czemuś więcej niż sięgnięciu do halloweenowej estetyki i łagodnemu wyśmianiu stereotypu siejących postrach straszliwych wiedźm. Nie powinno się jednak bagatelizować wagi wizualnej atrakcyjności. Elementy magii, takie jak zaklęcia, eliksiry czy zaklęte przedmioty, stanowią pewien atrakcyjny sztafaż. Wiedźmy są przedstawiane w ciekawych strojach, z zaklętymi różdżkami i innymi elementami, które przyciągają wzrok i rozbudzają wyobraźnię¹¹. W tego rodzaju książkach czarownice

¹⁰ Za przykład takich antypedagogicznych potworów mogą posłużyć rozmaite magiczne istoty z polskich powieści i opowiadań dla dzieci: Wampirek, Gryzak, Biała Dama, MoCzarek, babcia Trujanna i dziadek Grobacy z *Ach, strach!* Katarzyny Ryruch (2018), chowańce, strzygi, skrzaty i gadające koty ze *Złociejowa* tej samej autorki (2022) oraz wielkoludy, smoki, gadające kruki czy wróżki i grube czarownice ze *Złodziei snów* Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby (2008). Jak zauważa Maciej Skowera (2021), w takich utworach dochodzi „do odwrócenia tradycyjnego wizerunku baśniowych monstrów – okazują się nie groźne, a przyjacielskie” (s. 10).

¹¹ Badacze wskazują, że przynależność magicznych atrybutów do konkretnego typu postaci bywa zatarta. Ucherek (2020, s. 51) sugeruje, że różdżki często kojarzone są zarówno

to postaci obdarzone magicznymi zdolnościami i nadnaturalnymi mocami. Dzięki obecności takich bohaterek w tekstach dziecięcy czytelnik jest wprowadzany w świat, w którym granice rzeczywistości są przekraczane, co umożliwia eksplorację niemożliwego. W ten sposób przeniesiony zostaje akcent z magiczności na fantastyczność.

Obecność różnego typu postaci potwornych służy często w literaturze dziecięcej oswojaniu czytelnika z grozą i horrorem (Slany, 2016), a nawet w nieco poważniejszej konwencji – ze śmiercią, jak np. w utworze *Ignatek szuka przyjaciela* Pawła Pawlaka (2015). Na kartach *A Very Brave Witch* odnajdziemy mroczne dekoracje w kształcie ludzkich szkieletów, nagrobki, szczury i nietoperze; te obrazy z nawiązką równoważone są jednak przez elementy zabawne, a nawet komediowe, takie jak np. wiedźmy szyjące na maszynie przebrania Yeti i monstrum Frankensteina czy wypuszczające nietoperze z klatek, kot wyprawdzający czarownicę-jaszczurkę na spacer. Omawiane teksty kultury, zwłaszcza na poziomie wizualnym, noszą znamiona groteski, co należałoby uznać za pewną formę „gry ze strachem”, czy też „kompromitacji strachu” (Wydmuch, 1975, s. 149). Anna Martuszevska (1998) tak pisze o zjawisku oswojania potworów przez estetykę grozy:

Niemal odwieczne istnienie tych alegorii [Zła] doprowadziło jednak do „oswojenia” potworów. Ze swymi ogonami, szponami, skrzydłami itp. atrybutami wydają się one bowiem dzisiaj niekiedy jakoś dziwnie mało groźne, a czasem nawet wręcz śmieszne. Dotyczy to zwłaszcza postaci bardzo skonwencjonalizowanych (s. 313)

Groza w tekstach analizowanych książek podlega infantylizacji (np. broszka z trupią czaszką, uśmiechnięte nietoperze, książka kucharska z pentagramem), choć może trafniej byłoby określić ten zabieg karnawałową demaskacją,

z wiedźmami, czarodziejami, jak i czarownicami typu satanicznego, a Magdalena Koźluk (2015) opisuje, że różdżka utrwaliła się „jako atrybut kobiet związanych z magią (por. wyobrażenie wróżki)” (s. 72). Różdżka faktycznie często pojawia się jako atrybut wróżki, czego dowodem są niektóre powszechnie znane wersje baśni o Kopciuszku. Tym charakterystycznym akcesorium posługują się też celtyckie *fairies*. Mogłoby to sugerować, że w omawianych książkach obrazkowych zatarta zostaje granica między wróżką a czarownicą. Nie jest to jednak do końca prawda – wróżki przedstawiane w literaturze dziecięcej mają magiczne różdżki, ale jednocześnie ich wygląd znacznie odbiega od wyobrażenia czarownicy. Wróżka ma bowiem (najczęściej) skrzydła ważki lub motyla, nosi krótką dziecięcą sukienkę i przedstawiana jest w jasnej, wielobarwnej palecie kolorystycznej odbiegającej od mroczniejszej pod tym względem scenerii właściwej czarownicom. Różnice między wyobrażeniami *fairies* i *witch* nie są zatem zatarte, czego współczesnym przykładem może być książka obrazkowa *Twinkly Twinkly Fairies* (Taplin, 2020).

ujawnieniem konwencjonalności makabrycznych motywów¹². W tym sensie omawiane utwory wpisują się w kulturę Halloween, posługują się nią jak pewnym kostiumem uatrakcyjniającym proste historie o realnych problemach i pragnieniach docelowej grupy wiekowej. W antypedagogicznym duchu strategii dawnej „pedagogiki strachu” (von Schönebeck, 1994) zastępuje strategia rozbrojenia lęków przez błazeński śmiech.

Feministyczne dyskursy – dziewczęcość wyzwolona i siostrzeństwo w sabacie

Poszukiwanie głębszego celu w wykorzystaniu postaci czarownic w książkach obrazkowych dla najmłodszych prowadzi do refleksji nad opisywanymi już feministycznymi konotacjami magicznych bohaterek. Choć narracje są oczywiście proste i trudno w nich doszukiwać się głębokich rozważań filozoficznych czy radykalnych ideologicznych manifestów, niezaprzeczalnie wynikają one z pewnej postawy zakorzenionej w idei emancypacji. Omawiane teksty kultury za pośrednictwem na równi słowa i obrazu przyczyniają się bowiem do dowartościowania modelu **dziewczęcości wyzwolonej**.

Czarownictwo, magiczne zdolności – stają się w pewnym sensie metaforą nieograniczonej wolności, **wielkiej zabawy**, tęsknoty za światem na opak. Bohaterka najnowszego z picturebooków, *Leila, the Perfect Witch*, określana mianem „perfekcyjnej czarownicy”, to rozkrzyczana kilkulatka, przy aprobacie starszych sióstr wysadzająca w powietrze pół chatki z piernika, nic nie robiąca sobie przy tym z przegranej w cukierniczym konkursie. Na marginesie, warto docenić w tej historii niepowielanie poznawczego skryptu obecnego w innych opowiadaniach (np. *Itty-Bitty Witch*, *The Littlest Witch*), gdzie gwarantem samoakceptacji i uzyskania aprobaty ze strony otoczenia staje się udowodnienie użyteczności bohaterki przez np. wygraną w wyścigu czy skutecznie udzieloną pomoc¹³. Karnawalizacja świata czarownic jest bardzo często udosławiana. Tak jest np. w *It's Raining Bats & Frogs* czy *The Littlest Witch*, gdzie osią tematyzną staje się parada czarownic. Pragnienie wolności, którą może zapewnić

¹² O pokrewnym zjawisku łączenia grozy i groteski w literaturze dziecięcej tak pisze Slany (2016): „W »dziecięcej powieści grozy« karnawałowość opiera się przede wszystkim na poetyce grozy i groteski, wręcz nawet na hiperbolizacji tych form, co przejawia się intensyfikowaniem i komplikowaniem prześladowczej fabuły, by w finale pozwolić grotesce na przewagę nad grozą, łagodząc początkowe napięcie i upewniając dziecięcego odbiorcę o ludyczności grozy i fikcjonalności (wręcz sztuczności) świata przedstawionego” (s. 207).

¹³ Więcej na temat skryptów i schematów kognitywnych pisze John Stephens (2011).

tylko wiara we własne możliwości, wyrażane jest zaś przez powtarzający się motyw prób nauki latania na miotle. Tęsknocie za lataniem poświęcony jest całkowicie poetycki, napisany sestyną utwór *Only a Witch Can Fly* (2009). Tekst jest apostrofą do dziecięcego czytelnika, lirycznym odpowiednikiem narracji drugoosobowej, a więc formą bardzo inkluzywną i angażującą. Utwór kończy się słowami: „You have flown!” (McGee, 2009, s. 27).

Czarownice mogą być z jednej strony kojarzone ze skrajnym indywidualizmem, z drugiej – z ideą siostrzanej wspólnoty, przejawem swoistej ewolucji sabatu. Omawiane utwory często podkreślają aspekt indywidualizmu, wyjątkowości, udowadniając jednocześnie, że można go połączyć z ideą siostrzeństwa, rozumianego jako kobieca wspólnotowość bez relacji władzy i dominacji (Sikorska, 2019, s. 42). Przykładowo, fabuła *City Witch, Country Switch* opiera się na próbach odnalezienia wspólnego języka przez kuzynki Mitzi i Muffletump. Pierwsza z nich pochodzi z miasta, druga – ze wsi. Ostatecznie bohaterkom udaje się odnaleźć czar, który pozwoli im na spędzanie razem czasu tak, aby każda czuła się jak w domu – wykrzykują „Far-no-more!” (Wax, 2008, s. 34) i zostają sąsiadkami¹⁴.

Przedstawione w utworach rodziny i sabaty czarownic stanowią z kolei przykłady pozytywnych, nietoksycznych wspólnot kobiecych, które tak trudno odnaleźć w tekstach kultury skierowanych do dorosłego odbiorcy. Jak zostało wcześniej wspomniane, dziecięcym bohaterkom towarzyszą starsze siostry, mamy, babcie i ciotce, które wspierają je w odszukiwaniu własnej roli w magicznej społeczności. Uściślanie zasad panujących w konkretnych grupach czarownic nie jest konieczne; to, co łączy wszystkie teksty, to poczucie bezpieczeństwa w ramach wspólnoty¹⁵.

¹⁴ Tekst i ilustracje w książkach obrazkowych wzajemnie się uzupełniają i nadają sobie sens. Wygląd czarownic odgrywa znaczną rolę w opowiadaniu. Bohaterka z miasta kodowana jest bardziej gotycko – od stóp do głów ubrana jest w czerni, ma pelerynę na krwistoczerwonej podszewce i kolczyki w kształcie czaszek. W ubiorze złotowłosej Muffletump dominuje pomarańczowy, bohaterka nosi ogrodniczki i rajstopy w paski – jest stylizowana nieco na stracha na wróble, co wywołuje skojarzenie z postacią z *Czarnoksiężnika z Krainy Oz*. Dominujący w ubiorze kolor pomarańczowy przywodzi na myśl dynie, a więc element estetyki halloweenowej. To jasne, binarne rozróżnienie ma na celu wyeksponowanie różnic między bohaterkami ukazanych w tekście.

¹⁵ Do ciekawych wniosków mogłaby doprowadzić analiza czarownicowego siostrzeństwa w powieściach graficznych z kategorii wiekowej *middle grade* (8–12 lat). Pobieżna kwerenda dostarcza przede wszystkim przykładów nastawionych na pozytywną, rodzinną wspólnotowość, np. *Witches of Brooklyn* Sophie Escabasse (2020), *Little Witches: Magic in Concord* Leigh Dragoon (2019).

Kolejnym odwołaniem do wspomianej już kategorii świata na opak, a zarazem prostym zabiegiem wskazującym na ideę otwartości na Innego, którym posługuje się McGhee w *A Very Brave Witch*, jest ukazanie lęku czarownic przed ludźmi. Mała czarownica w bezpośrednich wypowiedziach skierowanych do czytelnika tłumaczy, dlaczego czarownice boją się ludzi. Głównym źródłem ich obaw jest to, że ludzie nie są zieloni tak jak one (znów dostrzegamy tu echa *Czarnoksiężnika z Krainy Oz*) i mają nieco inne przyzwyczajenia (np. nie lubią skrzeczeć). W święto Halloween bohaterka poznaje prawdziwą (ludzką) dziewczynkę i mimo początkowego lęku postanawia się z nią zaprzyjaźnić. Dziewczynka opowiada jej o swoim marzeniu o lataniu, więc mała czarownica zabiera ją na przejażdżkę na miotle. Kulturowy obraz czarownicy balansuje gdzieś między symbolem skrajnego indywidualizmu a kobiecej wspólnotowości. W książkach obrazkowych dostrzegalne jest to włączenie pochwały dla dziecięcej podmiotowości i autoekspresji z otwartością na różnorodność i prezentowaniem wartości pozytywnych wspólnotowych relacji. W tym sensie dziecięca książka obrazkowa wydaje się bliższa ideom feministycznym niż np. znaczna część współczesnej fantastyki młodzieżowej (Kostecka, 2022).

Wnioski

Książki obrazkowe skierowane do dziecięcych odbiorców przetwarzają stereotyp czarownicy na poziomie wizualnym i tekstowym. Próżno w nich dozukiwać się dawnej, demonicznej wizji czarownicy, odwróceniu ulega etyczne wartościowanie bohaterek. Przeanalizowane utwory nawiązują raczej do popkultury (np. estetyka Halloween, szkoły czarownic) niż bezpośrednio do motywów baśniowych. Opowiadania stanowią humorystyczną grę z kulturowym stereotypem czarownicy oraz estetyką grozy i horroru, często posługując się karnawalizacją i ideą świata na opak. Operują magią jako swoistym kostiumem, pozwalającym na ukazanie dzieciństwa wyzwolonego, szalonego, nieograniczanego przez zasady. Utwory w różnym stopniu zakorzenione są w idei antypedagogiki. Bardzo wyraźny jest w nich wpływ feministycznych narracji o czarownicach. Książki obrazkowe ukazują małe czarownice jako postaci odważne, silne, gotowe do przewyżczenia lęków i ograniczeń. Jednocześnie powraca w nich motyw przetwarzania sabatu jako siostrzanej wspólnoty opartej na harmonijnych relacjach wśród pokoleń kobiet. Z tradycyjnego obrazu czarownicy omówione utwory czerpią przede wszystkim traktowanie jej jako figury Innego. Odmienność wartościowana jest jednak pozytywnie,

co uwidacznia się w afirmacji różnorodności. Można więc mówić o palimpsestowości kulturowego znaczenia czarownicy jako alternatywie do traktowania bohaterek jako znaków pustych.

Bibliografia

- Baczyńska-Hryhorowicz, A. (2022). Jaki kolor ma wiedźma? Wizerunki kolorystyczne czarownic w filmach animowanych wytwórni Walta Disneya. *Literatura Ludowa*, 66(4), 61–75. <https://doi.org/10.12775/LL.4.2022.004>.
- Baschwitz, K. (1999). *Czarownice. Dzieje procesów o czary* (T. Zabłudowski, tłum.). Cyklady. (wyd. oryg. 1963).
- Bednarek, M. (2020). *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. WN UAM.
- Colby, R. (2015). *It's raining bats & frogs* (S. D'Amico, il.). Feiweil & Friends.
- Dougherty, B. (2019). *The littlest witch: A littlest book* (J. Pogue, il.). Cartwheel Books.
- Drago, F. Z. (2022). *Leila, the perfect witch*. Candlewick.
- Dragoon, L. (2019). *Little witches: Magic in Concord*. Oni Press.
- Dymel-Trzebiatowska, H., Szyłak, J., Cackowska, M. (2021). *Synergia słów i obrazów. Badania ikonotekstu w Polsce*. Wydawnictwo UG.
- Escabasse, S. (2020). *Witches of Brooklyn*. Random House USA.
- Grimm, J., Grimm, W. (2010). *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 1–2). Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Hallberg, K. (2017). Literaturoznawstwo a badania nad książką obrazkową (H. Dymel-Trzebiatowska, tłum.). W: M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak (red.), *Książka obrazkowa. Wprowadzenie* (s. 49–56). Instytut Kultury Popularnej. (wyd. oryg. 1982).
- Henesy, M. (2020). “Leaving my girlhood behind”: Woke witches and feminist liminality in *Chilling Adventures of Sabrina*. *Feminist Media Studies*, 21(7), 1–15. <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1791929>.
- Kostecka, W. (2022). Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych. *Filoteknos*, 12, 217–243. <https://doi.org/10.23817/filotek.12-14>.
- Kowalczyk, K. (2016). *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Kowalczyk, K. (2017). Transformacje wzorców baśniowych w literaturze dziecięcej obecnej na współczesnym rynku wydawniczym. *Literatura i Kultura Popularna*, 23, 135–151. <https://doi.org/10.19195/0867-7441.23.9.10>.

- Koźluk, M. (2015). Kielich Kirke – moc starożytnej „czarodziejki”. W: J. Pietrzak-Thébault, Ł. Cybulski (red.), *Czary, alchemia, opętanie w kulturze na przestrzeni stuleci. Studia przypadków* (s. 69–80). Wydawnictwo UKSW.
- Kruszyńska, E. (2012). Książka obrazkowa i jej rola w rozwoju dzieci – wprowadzenie w problematykę. *Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy. Nauki Społeczne*, 3, 183–190.
- Levack, B. P. (2009). *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowożytnej*. (E. Rutkowski, tłum.). Zakład Narodowy im. Ossolińskich. (wyd. oryg. 1987).
- Malita-Król, J. (2012). Fantastyczne czarownice. Tradycyjne postrzeżenie kobiet parających się magią a ich wizerunek w literaturze fantasy. *Maska*, 13, 31–42.
- Martuszevska, A. (1998). Oswajanie potworów. W: P. Kowalski (red.), *Wszystek krąg ziemski. Antropologia – historia – literatura. Prace ofiarowane Czesławowi Hernasowi* (s. 307–315). Wydawnictwo UWr.
- McGhee, A. (2006). *A very brave witch* (H. Bliss, il.). Paula Wiseman Books.
- McGhee, A. (2009). *Only a witch can fly* (T. Yoo, il.). Feiwei & Friends.
- Mikinka, A. E. (2021). Wiedźmy, wojowniczkki, opiekunki – bohaterki polskiej „fantastyki słowiańskiej”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 13(3), 114–127. <https://doi.org/10.24917/20837275.13.3.9>.
- Niesporek-Szamburska, B. (2013). *Stereotyp czarownicy i jego modyfikowanie. Na przykładzie tekstów dla dzieci i wypowiedzi dziecięcych*. Wydawnictwo UŚ.
- Sikorska, K. (2019). Siostrzeństwo i jego dyskursywne użycia. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica*, 70, s. 39–58. <http://dx.doi.org/10.18778/0208-600X.70.03>.
- Skowera, M. (2021). Nikczemne skrzaty i inne (nie)baśniowe potworności dzieciństwa w *Złodziejach snów* Małgorzaty Strękowskiej-Zaremby. *Literatura i Kultura Popularna*, 27, 95–107. <https://doi.org/10.19195/0867-7441.27.8>.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. WN UP.
- Speed Shaskan, T. (2019). *The Itty-Bitty Witch* (X. Yan, il.). Brilliance.
- Stephens, J. (2011). Schemas and scripts: Cognitive instruments and the representation of cultural diversity in children’s literature. W: K. Mallan, C. Bradford (red.), *Contemporary children’s literature and film: Engaging with theory* (s. 12–35). Red Globe Press.
- Taplin, S. (2020). *Twinkly, twinkly fairies* (R. Hahessy, il.). Usborne.
- Ucherek, D. (2015). Sposoby funkcjonowania postaci czarownic i czarowników oraz magicznych przedmiotów w baśniach braci Grimmów. *Literatura Ludowa*, 59(4/5), 15–26.
- Ucherek, D. (2018). Baba Jaga, Kościej Nieśmiertelny i inne postacie władające magią w rosyjskich baśniach magicznych a wiedźmy i czarownicy Grimmowscy. *Prace Literackie*, 58, 249–271. <https://doi.org/10.19195/079-4767.58.22>.

- Ucherek, D. (2020). Anny Brzezińskiej gry ze stereotypami. Konstrukcja postaci wiedźmy i przetworzenia motywów baśniowych w cyklu o Babuni Jagódce. *Literatura Ludowa*, (64)2, 50–66. <https://doi.org/10.12775/LL.2.2020.004>.
- von Schönebeck, H. (1994). *Antypedagogika. Być i wspierać zamiast wychowywać* (N. Szymańska, tłum.). Jacek Santorski & Co. (wyd. oryg. 1988).
- Wax, W. (2008). *City witch, country witch* (S. Gibala-Broxholm, il.). Marshall Cavendish.
- Wróblewska, V. (2014). „Od potworów do znaków pustych”. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*. WN UMK.
- Wydmuch, M. (1975). *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*. Czytelnik.



Smokologia i wróżkoznawstwo. Strategie przedstawiania magii jako dyscypliny nauki i dziedziny wiedzy na przykładzie wybranych brytyjskich książek informacyjnych dla dzieci i młodzieży

Abstrakt:

Tematem artykułu są strategie przedstawiania magii jako dyscypliny nauki i dziedziny wiedzy w wybranych książkach informacyjnych z brytyjskiej oferty wydawniczej opublikowanych w Polsce (*Historia naturalna magii*, *Historia naturalna wróżek*, *Historia naturalna syren*, *Magiczne stwory i mityczne bestie*, *Wyprawa po smoki*). Analiza paratekstów i poszczególnych środków językowych (sposobów argumentacji i kreacji etosu autora) pozwoliła ukazać, jakich strategii legitymizujących użyto, by przekonać czytelników o prawdziwości opisanych zjawisk i naukowym charakterze tych publikacji. W ostatniej części artykułu postawione zostało pytanie o „etyczny” wymiar takiego przedstawiania rzeczywistości, opisano także próby dystansowania się samych autorek omawianych książek od przedstawianych w książkach treści.

Słowa kluczowe:

etos, książka informacyjna, literatura dziecięca i młodzieżowa, magia, paratekst, strategie legitymizujące

Dragonology and Fairy Studies: Strategies of Presenting Magic as a Scientific Discipline and Field of Knowledge in Selected British Informational Books

Abstract:

This article examines the strategies of presenting magic as a scientific discipline and a field of knowledge in selected British informational books published in

* Magdalena Grycan – dr, pracuje w Instytucie Romanistyki na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę dziecięcą i młodzieżową w perspektywie traduktologicznej i literaturoznawczej oraz socjolingwistykę wielojęzyczności. Kontakt: m.grycan@uw.edu.pl.

Poland (*Natural History of Magic, Natural History of Fairies, Natural History of Mermaids, Magical Creatures and Mythical Beasts, The Dragon Ark: Join the Quest to Save the Rarest Dragon on Earth*). Through the analysis of paratexts and selected linguistic devices (methods of argumentation and the construction of the author's ethos), the study reveals the legitimating strategies employed to persuade readers of the truthfulness of the phenomena described and the scientific character of these publications. The final part of the article addresses the question of the 'ethical' aspect of presenting reality in this manner and discusses the authors' attempts to distance themselves from the content presented in the books.

Key words:

ethos, informational book, children's and young adult literature, magic, paratext, legitimising strategies

Uwagi wstępne

Rozpocznijmy następującym cytatem:

Są też tacy, według których magia jest nauką. By ją opanować, nie wystarczy talent i wrodzone zdolności. Nieodzowne są lata pilnych studiów i wyężonej pracy, konieczna jest wytrwałość i wewnętrzna dyscyplina. Tak zdobyta magia to wiedza, to poznanie, którego granice poszerzane są stale przez żywe i światłe umysły, przez doświadczenie, eksperyment, praktykę. Tak zdobyta magia to postęp. Pług, krosno, młyn wodny, dymarka, dźwig i wielokrążek. To postęp, rozwój, to odmiana. To ciągły ruch. W górę. Ku lepszemu. Ku gwiazdom. To, że po Koniunkcji Sfer odkryliśmy magię, pozwoli nam kiedyś dosięgnąć gwiazd [...]. Ci, którzy uważają magię za naukę [...] również mają rację (Sapkowski, 1999/2014, s. 272).

Powyższy fragment to słowa, które czarodziejka Yennefer wypowiada do swojej uczennicy Ciri. Poprzedzają je dwie inne wypowiedzi, w których mistrzyni tłumaczy, dlaczego magię uważać można także za chaos i za sztukę. Wszystkie te próby definicji w bardzo dobry sposób ilustrują miejsce magii w fantastyce (a także w samej literaturze fantastycznej), którą za Grzegorzem Leszczyńskim (2002) definiujemy jako:

Konwencję artystyczną opartą na takiej kreacji rzeczywistości przedstawionej, która wykracza poza obszar uznany w danym czasie i w danym społeczeństwie za prawdopodobny, poza społeczne przeświadczenia na temat istoty świata pozatekstowego, jego charakteru i praw nim rządzących (s. 110).

Nadrzędną cechą literatury fantastycznej jest zatem czynienie przedmiotem jej zainteresowania i opisu rzeczywistości kontrfaktycznej, nieistniejącej, w której magia i świat przedstawiony są ze sobą immanentnie związane. Odwołując się do tego samego źródła, warto zauważyć, że literatura fantastyczna nie zawsze cieszyła się w Polsce popularnością. Obawiano się, że młody czytelnik może pomieszać fantazję z prawdą, fantastyka długo funkcjonowała więc jedynie jako konwencja uatrakcyjniająca treści informacyjne z zakresu różnych dziedzin wiedzy (s. 111). Taki stan rzeczy nie jest już oczywiście aktualny, o czym świadczy powodzenie literatury fantastycznej wśród młodych odbiorców i liczba wydawanych pozycji, które zaliczyć można do tej kategorii. Jest ona dość pojemna, wpisują się w nią bowiem nie tylko same powieści, lecz także książki, których ambicją jest popularyzowanie wiedzy o świecie magicznym¹⁶ oraz żyjących w nim istotach; których konstrukcja, a także sposób prowadzenia narracji, przywodzą na myśl książki informacyjne. Stanowią one niezwykle ciekawy materiał badawczy.

Przedmiot, cel i metoda badania

Na analizowany w niniejszym artykule korpus składa się pięć wybranych książek brytyjskich autorek wydanych w Polsce w latach 2021–2023: *Wyprawa po smoki. Dołącz do misji i ocal najbardziej niezwykłego smoka świata* Emmy Roberts z ilustracjami Tomislava Tomicia (2020/2021), *Historia naturalna magii* Poppy David zilustrowana przez Jessicę Roux (2020/2022), a także trzy książki Emily Hawkins: *Magiczne stwory i mityczne bestie* z grafikami Victo Ngai (2020/2021) oraz *Historia naturalna wrózek* i *Historia naturalna syren* z ilustracjami Roux (kolejno 2020/2022, 2022/2023). Wybór ten jest z konieczności ograniczony, a o jego ostatecznym kształcie zadecydowały następujące czynniki: po pierwsze, zależało mi, by analizowany korpus ograniczyć do jednego, tego samego kręgu kulturowo-językowego (w tym wypadku anglojęzycznego,

¹⁶ Wśród takich książek można wymienić np. towarzyszące siedmioksięgowi o Harrym Potterze podręcznikowe wydania leksykonów o tytułach *Qudditch przez wieki* (Rowling, 2001/2017; na okładce widnieje też nazwisko fikcyjnego Kennilworthy'ego Whispa) i *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć* (Rowling, 2001/2020; podpisane nazwiskiem Newta Skamandra), a także książki *Harry Potter. Podróż przez historię magii* (Rowling, 2017/2018) i *Magiczny Almanach* (Rowling, 2023). Spośród polskich publikacji warto wspomnieć o kartonowych książkach obrazkowych Wydawnictwa Nasza Księgarnia – *Krasnoludki. Fakty, mity, głupoty* Macieja Szymanowicza (2018) czy *Fakty i plotki o smokach* Nikoli Kucharskiej (2020).

ze wskazaniem na Wyspy Brytyjskie¹⁷). Po drugie, opisywane w niniejszym artykule książki nie wpisują się w jakiegokolwiek jasno określone magiczne uniwersum powiązane z twórczością literacką konkretnego pisarza (jak np. miałyby to miejsce w przypadku dzieł J. K. Rowling), ale prezentują bardziej ogólne spojrzenie, odnosząc się do „powszechnej” wiedzy na temat magii i jej reprezentantów. Wreszcie, wszystkie wybrane pozycje stanowią podobne, spójne ujęcie – dotyczą konkretnych magicznych istot, a temat magii nakreślają od strony informacyjnej, z wykorzystaniem perspektywy takich dziedzin jak geografia czy historia. Kryteria te sprawiają, że poszczególne książki możemy ze sobą zestawić, wyprowadzając jednocześnie bardziej ogólne wnioski.

Celem przeprowadzonej analizy – opartej na opisanym wyżej korpusie – jest pokazanie, w jaki sposób temat magii jako obszaru wiedzy jest przedstawiany w wybranych książkach, a przede wszystkim, jakie strategie legitymizujące¹⁸ stosują ich autorki, by nadać opisywanym zjawiskom wymiar naukowy i przekonać czytelników co do ich prawdziwości. Zabiegi te sprawiają, że książki te bardziej niż w literacki nurt fantastyki wpisują się w kategorię pozycji informacyjnych, a wręcz popularnonaukowych¹⁹.

W przedstawionym badaniu skupiłam się na formalnej konstrukcji książek i ich treści (w artykule przedstawiam także wybrane fragmenty, które w mojej opinii najlepiej odnoszą się do przedmiotu badania, stanowiąc egzemplifikację wybranych problemów). Analizie zostały poddane tytuły, sposoby kreacji wizerunków postaci wskazanych jako autorzy książek i wszystkie inne ważne

¹⁷ Wśród pozycji brytyjskich podejmujących temat magii w konwencji książek informacyjnych należy także wymienić książki szkockiej pisarki Anny Cleybourne *Atlas syren* (2022) i *Atlas wróżek* (2023). Decyzja, by nie włączać ich do analizowanego korpusu, poddyktowana była przede wszystkim rygorami ilościowymi wynikającymi z formy artykułu. Autorka niniejszego tekstu miała poczucie, że przeprowadzenie analizy bardziej rozbudowanego korpusu wpłynęłoby niekorzystnie na jego jakość. Ponadto, w opinii autorki, wybrane pozycje lepiej ilustrują zastosowanie strategii legitymizujących stanowiących główny temat artykułu.

¹⁸ Pojęcia „strategia legitymizująca” używam za Moniką Kostro (2006), która badając dyskurs astrologiczny, zwróciła uwagę na szczególne sposoby argumentowania, za pomocą których nadawcy komunikatów starają się przekonać odbiorców o prawdziwości swoich wypowiedzi, a zatem legitymizują astrologię jako dziedzinę nauki.

¹⁹ Za Agnieszką Wandel (2019) książki popularnonaukowe rozumiem jako takie, których „celem jest upowszechnianie wszelkiego rodzaju faktów i/lub rozmaitych umiejętności w sposób dostosowany do etapu rozwojowego młodego czytelnika i któr[e] wyróżnia[ją] się ściśle zdeterminowaną funkcją poznawczą (informacyjną) w przeciwieństwie do publikacji o dominującej funkcji estetycznej i rozrywkowej (głównie książek literackich i/lub obrazkowych, np. tzw. książek wczesnokonceptowych dla najmłodszych dzieci)” (s. 15–16).

dla tego zagadnienia informacje zawarte w paratekstach. Interesowały mnie także środki językowe i strategie argumentacyjne, których stosowanie ma na celu uwiarygodnienie opisywanych informacji w oczach czytelników. W badaniu zwróciłam także uwagę na podobieństwo wykorzystanych przez autorów strategii legitymizujących, a także te aspekty, w których się one różnią. Osobną kwestią, której poświęcam ostatnią część artykułu, jest pytanie o „etyczny” wymiar takich publikacji, które pozostawiam jako otwarte, ukazując jedynie sposób, w jaki odnoszą się do niego autorki analizowanych książek.

Analiza paratekstów

Zacznijmy od przeanalizowania elementów składających się na parateksty, a zatem tego, co w rozumieniu Gérarda Genetta (1987a, 1987b) stanowi „przed-sionek tekstu”, a co następująco streszcza Iwona Loewe (2007):

Książka w swoich **przedsionkach** (*vestibule*) mieści kartę z imieniem i nazwiskiem autora tekstu oraz tytuł, motto, dedykację, tytuły rozdziałów i podrozdziałów, przypisy, wstępy i zakończenia, ale także ilustracje, tabele, indeksy i zestawienia, noty wydawnicze na czwartej stronie okładki, informacje wydawców lub cenzorów na skrzydełkach np. obwoluty. Przedsionkiem tekstu są ponadto wszelkie informacje na jego temat (s. 12).

Definicja paratekstu jest zatem dość szeroka; w przypadku analizowanych książek jako paratekst rozumieć będę wszystkie wyszczególnione wyżej elementy i przedstawię analizę tytułów, informacji o autorach i spisów treści.

Tytuły

Książki Emily Hawkins i Poppy David (*Historia naturalna...* – odpowiednio: *...syren*, *...wrózek* oraz *...magii*) w Wielkiej Brytanii ukazały się w wydawnictwie Frances Lincoln Children’s Book, w serii *Folklore Field Guides*²⁰ – folklorystycznych przewodników odwołujących się swoją formą edytorską, graficzną oraz tekstową do tradycyjnych kompendiów naukowych i atlasów, o czym już na pierwszy rzut oka świadczy sposób, w jaki zostały wykonane: duży format,

²⁰ W serii ukazały się jeszcze dwie pozycje: *Historia naturalna stworzeń magicznych* (Hawkins, Roux, 2023) oraz, nieprzetłumaczona do tej pory na język polski, gra *Find the Fairies: A Memory Game* (Hawkins, 2023).

płócienna oprawa z tłoczeniami, złocenia na brzegach stron, liczne, bardzo szczegółowe ilustracje przywodzące na myśl starodawne almanachy.

Tytuły tych trzech pozycji w sposób bezpośredni nawiązują do historii naturalnej, posiadającej ugruntowaną pozycję dyscypliny naukowej, co oczywiście jest doskonałą egzemplifikacją strategii legitymizujących magię jako naukę o tożsamej randze. Przypomnę, że wedle jednej z tradycyjnych definicji:

Historia naturalna to wiedza o rzeczach, które powstały we wszechświecie i które ludzie mogą odkrywać za pomocą zmysłów. Spośród wszystkich nauk uprawianych przez gatunek ludzki ta zawsze słusznie uchodziła za jedną z najważniejszych (Vaillant, 1727, s. 260)²¹.

Wpisując w przedmiot badań historii naturalnej wróżki, syreny czy szeroko pojętą magię, potwierdza się zatem w sposób eksplicytny ich istnienie – skoro stanowią one przedmiot badań dziedziny o tak długim rodowodzie i tradycji, której podstawowym narzędziem badawczym jest obserwacja, muszą być rzeczywiście.

W tytułach pozostałych dwóch książek brak omówionej wyżej strategii – ich wspólnym mianownikiem jest bezpośredni zwrot do czytelnika i zaproszenie do wspólnego przeżywania przygód w ramach dopisku na okładce i drugiej części tytułu: „Włącz magiczną latarkę” (*Magiczne stwory i mityczne bestie*) oraz „Dołącz do misji i ocal najbardziej niezwykłego smoka świata” (*Wyprawa po smoki*).

Autorzy

Kolejny obok tytułów rodzaj paratektu, który wart jest analizy, to informacja o autorstwie, stanowiąca inny, skądinąd bardzo ciekawy i oryginalny przykład strategii legitymizujących. Zwróćmy uwagę na trzy następujące fragmenty, pochodzące kolejno z *Historii naturalnej syren*, *Historii naturalnej wróżek* i *Historii naturalnej magii*:

Drogi Czytelniku,
[...] Z tego pięknego albumu opracowanego przez **szanowanego przyrodnika prof. Conrada Gessnera** dowiesz się, jak wróżyć z układu gwiazd i planet, interpretować przepowiednie kart tarota, wybrać idealnego chowańca oraz najlepsze drzewo na różdżkę [...] (David, Roux, 2020/2022, czwarta strona okładki).

²¹ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Magdaleny Grycan.

Czy jesteście gotowi na niezwykłą podróż do świata tak nieuchwytnego jak promień słońca i tajemniczego jak gwiazdny pył? [...] **Ceniona botaniczka, profesor Elsie Arbour**, opracowała ten zdumiewający album i przekazała go swojej chrześnicy, aby mogła poznać tajemne życie wróżek i zrozumieć szczególną rolę, jaką odgrywają one w przyrodzie [...] (Hawkins, Roux, 2020/2022, czwarta strona okładki).

Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku,
[...] W 1872 roku statek HMS Challenger wyruszył w naukową podróż dookoła świata. Na pokładzie znalazła się **młoda badaczka Darcy Delamare**²². Podczas rejsu natknęła się na syreny, w których istnienie wcześniej powątpiewano. Ta bogato ilustrowana księga, dzieło życia Darcy, jest wzorowana na dawnych atlasach historii naturalnej [...] (Hawkins, Roux, 2022/2023, czwarta strona okładki).

Przytoczone fragmenty stanowią dobrą ilustrację kreowania etosu autora jako autorytetu naukowego. Za Ruth Amossy (2000, s. 60) definiuję etos jako „wizerunek mówiącego konstruowany przez niego w dyskursie w celu wzmocnienia skuteczności przekazu” (Kostro, 2006, s. 73). I choć badania Amossy prowadzone są w paradygmacie socjolingwistycznej analizy dyskursu i teorii argumentacji, z powodzeniem można odnieść je także do analizy dyskursu literackiego na potrzeby niniejszego artykułu. Strategia takiego kreowania dyskursywnego etosu autora jest konsekwentnie stosowana w innych miejscach, np. na stronie tytułowej każdej z książek z serii *Historia naturalna*, co dobrze pokazują dane ujęte w tabeli 1.

TABELA 1. Prezentacja autorek w książkach *Historia naturalna magii* (David, Roux, 2020/2022), *Historia naturalna wróżek* (Hawkins, Roux, 2020/2022) i *Historia naturalna syren* (Hawkins, Roux, 2022/2023)

<i>Historia naturalna magii</i>	<i>Historia naturalna wróżek</i>	<i>Historia naturalna syren</i>
Spisała Poppy David Zilustrowała Jessica Roux Przełożyła Maria Szafran- ska-Brandt	Z notatek profesor Elsie Arbour Opracowała Emily Hawkins Zilustrowała Jessica Roux Przełożyła Emilia Kiereś	Z notatek Darcy Delamare Opracowała Emily Hawkins Zilustrowała Jessica Roux Przełożyła Emilia Kiereś

Opracowanie własne.

²² Wszystkie wyróżnienia w cytowanych fragmentach pochodzą od autorki artykułu – Magdaleny Grycan.

Tym samym czytelnik może odnieść wrażenie, iż rzeczywistymi autorkami dwóch ostatnich książek są botaniczka, profesor Elsie Arbour, i młoda badaczka Darcy Delamore, a rola Emily Hawkins i Poppy David została sprowadzona do opracowania czy też spisania odkryć i badań naukowych postaci wybitnych dla dziedziny badawczej, którą reprezentują.

Podobny zamysł przyświecał autorkom dwóch pozostałych książek, choć sama kwestia ujęcia autorstwa została tu rozwiązana nieco inaczej: imiona i nazwiska pisarek nie pojawiają się ani na okładce, ani na stronie tytułowej (znaleźć je można jedynie w informacyjnych notach redakcyjnych zamieszczonych na drugiej i trzeciej stronie okładek) – zamiast Emmy Roberts i Emily Hawkins, obok rzeczywistych pisarzy i ilustratorów, jako autorzy funkcjonują strażniczka smoków Curatoria Draconis oraz Profesor Byron i Millie Mortimerowie; takie dane pojawiają się też w szczegółowych informacjach o książkach zamieszczonych na stronach wydawnictw i w witrynach księgarni internetowych²³. Imiona domniemanych autorów nie są oczywiście przypadkowe – Curatoria Draconis to po prostu łacińska nazwa funkcji strażniczki smoków, członkini tajnej organizacji badającej i chroniącej smoki, a zarazem narratorki książki. Profesor Byron Mortimer to naukowiec z Uniwersytetu Oksfordzkiego, badacz folkloru i mitów, Millie jest jego córką. Zarówno użycie nazwy łacińskiej, jak i podanie stopnia naukowego to językowe przykłady wzmocnienia wizerunku postaci jako autorytetów naukowych.

Spisy treści

Konstrukcja analizowanych książek dostarcza ciekawych spostrzeżeń na temat sposobu ich przedstawiania i uwiarygodniania jako pozycji popularnonaukowych. Zacznijmy od wybranych tomów z serii *Historia naturalna* i przyjrzenia się ich spisom treści podanym w tabeli 2.

²³ Brytyjskie wydanie *Wyprawy po smoki* opatrzone zostało następującymi danymi o autorach: Curatoria Draconis (author), Emma Roberts (editor), Tomislav Tomić (illustrator). Co ciekawe, wydawca zadbał także o zamieszczenie informacji o samej Curatorii Draconis – po kliknięciu w odsyłacz do jej danych na portalu Amazon czytamy: „Emma Roberts (Curatoria Draconis dla jej przyjaciół i smoków) jest wielokrotnie nagradzaną autorką i redaktorką książek dla dzieci pochodzącą z Londynu (Anglia). Emma zawsze była zagorzałą fanką fantastyki i ma nawet tatuaże, które to potwierdzają. Ponieważ smoki nie potrzebują domów w Cheltenham, gdzie obecnie mieszka, adoptowała dwa psy, które nazwała Frodo i Arya” (pobrane 25 maja 2023 z: <https://www.amazon.com/stores/author/B08LTBZ77S/about>).

TABELA 2. Spisy treści książek *Historia naturalna magii* (David, Roux, 2020/2022), *Historia naturalna wróżek* (Hawkins, Roux, 2020/2022) i *Historia naturalna syren* (Hawkins, Roux, 2022/2023)

<i>Historia naturalna magii</i>	<i>Historia naturalna wróżek</i>	<i>Historia naturalna syren</i>
Krótką historią magii	Tajemne życie wróżek	Żagle na maszt!
• Magia w starożytnym Egipcie	Wróżki – co to takiego?	Pierwsze syreny
• Magia w starożytności	Anatomia wróżki	Obserwacje syren
• Na kontynencie afrykańskim	Skrzydła wróżek	Czym są syreny
• Magia na Bliskim Wschodzie	Cykl życia wróżek	Anatomia syren
• Magia współczesna	Sprytny kamuflaż	Syrenie ogony
Rodzaje magii	Wróżki całego świata	Cykl życia syreny
• Wróżbiarstwo	Siedliska wróżek	Zwyczaje syren
• Wróżenie z kart i tarot	Wróżki łąkowe i ogrodowe	Gdzie mieszkają syreny
• Astrologia	Wróżki leśne	Zdobywanie pożywienia
• Numerologia	Wróżki górskie	Syreny i inne zwierzęta
• Zaklęcia	Wróżki słodkowodne	Syrenia pieśń
• Prognoza pogody	Wróżki morskie i nadbrzeżne	Wrogowie syren
• Alchemia	Wróżki dżunglowe	Jak uniknąć zagrożenia
• Napoje magiczne	Wróżki pustynne i sawannowe	Ukryte cuda
Źródła magii	Wróżki polarne	Syreny całego świata
• Słońce	Wróżki domowe	Siedliska syren
• Księżyc	Życie w krainie wróżek	Syreny polarne
• Ziemia, ogień, powietrze i woda	Wróżki a rośliny	Syreny przybrzeżne
• Minerale	Trujący ogród	Syreny z podmorskich lasów
• Amulety i talizmany	Wróżki a zwierzęta	Podwodny ogród
Magiczne rośliny	Wrogowie	Syreny lasów namorzynowych
Święte drzewa	Mowa wróżek i tajemny alfabet	Syreny z raf
Drewno na różdżki	Przewodnik poszukiwaczy wróżek	Galeria koralowców
Pomocnicy czarownic		Syreny tropikalne
Magiczne linie		Syreny głębinowe
Najbardziej magiczne dni		Syreny otwartych mórz
Magiczne alfabety		Koniec wyprawy
Magiczne akcesoria		

Opracowanie własne.

Dane ujęte w tabeli jasno pokazują rozmach przedsięwzięcia oraz pieczołowitość, z jaką autorki starały się oddać „naukowy” charakter publikacji. W pierwszej z analizowanych książek uwagę zwracają szczegółowa prezentacja historii magii w porządku diachronicznym i wyróżnienie jej konkretnych rodzajów,

z których każdy stanowi osobną dziedzinę badawczą. Dwa pozostałe tomy serii charakteryzuje podobieństwo w sposobie przedstawiania treści: szczegółową klasyfikację wrózek i syren ze względu na miejsce ich występowania poprzedza ich ogólna charakterystyka jako gatunku. Wzorem autorów atlasów przyrodniczych Hawkins opisuje ich anatomię, sposób odżywiania, cykl życia i relacje z innymi gatunkami, co sprawia, iż otrzymujemy bardzo szczegółowy, spójny obraz opisywanych stworzeń. Wszystkie trzy książki otwiera i zamyka nieujęty w spisie treści list, w którym fikcyjni autorzy książek (profesor Conrad Gesner – zoolog, Elsie Arbour – botaniczka – i Darcy Delamare – badaczka mórz) zwracają się kolejno do swojego wnuka Alfiego, do swojej siostrzenicy Anabelle i do Przewodniczącego Brytyjskiego Towarzystwa Nauk Przyrodniczych. Listy otwierające publikacje mają za zadanie wyjaśnić motywacje ich (fikcyjnych)

TABELA 3. Spisy treści książek *Magiczne stwory i mityczne bestie* (Hawkins, Ngai, 2020/2021) i *Wyprawa po smoki* (Roberts, Tomić, 2020/2021)

<i>Magiczne stwory i mityczne bestie</i>	<i>Wyprawa po smoki</i>
Początek przygody, Oksford, Anglia	Witaj żądny przygód śmiałku!
Legendarny Wąż Wodny, Loch Ness, Szkocja	Arka
Śladami Olbrzymów, Grobla olbrzymia, Irlandia	Galeria załogantów
Północna	Arka
Obudzić Krakena, Archipelag Lofoty, Norwegia	Smocza Arka
Strażnicy na ścianach, Katedra Notre Dame, Paryż,	Kajuty strażniczki smoków
Francja	Oceania
Wyjść do Księżycy, Bellinzona, Szwajcaria	Antarktyka
Harce na dachach, Amsterdam, Holandia	Ameryka Południowa
Szczypta magii, Góry Harzu, Niemcy	Europa
Lot ognistego ptaka, Plac Czerwony, Moskwa, Rosja	Afryka
Bogowie i potwory, Partenon, Ateny, Grecja	Azja
Polowanie na Gryfy, Samarkanda, Uzbekistan	
Świat smoków, Wielki Mur Chiński, Jinshanling, Chiny	
Duchy na niebie, Tokio, Japonia	
Śladami Tęczowego Węża, Pasma Górskie Bungle	
Bungle, Australia	
Potwory nad nami, Nowy Jork, Stany Zjednoczone	
W poszukiwaniu Wielkiej Stopy, Narodowy Park	
Yosemite, Stany Zjednoczone	
Cień Boga Węża, Chichén Itzá, Meksyk	
Pływając z syrenami, Zatoka Diabła, Brytyjskie Wyspy	
Dziewicze	
Kłopoty w bibliotece, Oksford, Anglia	

Opracowanie własne.

autorów do podjęcia opisanych w nich badań. Z kolei te, które książki zamykają, poprzedzone są rozdziałami, w których mowa o konieczności kontynuacji opisanych poszukiwań i w których czytelnik otrzymuje rodzaj kompendium poszukiwacza magii, wrózek i syren. Spisy treści dwu pozostałych książek przedstawiają się tak, jak pokazuje tabela 3.

Jak można zauważyć, obydwie książki rozpoczyna część wstępna, w której opisane są przygotowania do eskapady – jest ona bardziej rozbudowana w przypadku *Wyprawy po smoki*, gdzie zaprezentowany został szczegółowy opis arki poszukiwaczy smoków i załogi biorącej udział w łowach, wśród członków której znajdują się naukowcy. Wspólnym mianownikiem obu książek jest zaproponowanie klasyfikacji opisywanych istot magicznych ze względu na obszar ich występowania, co znajduje odzwierciedlenie w budowie spisów treści skonstruowanych wokół nazw geograficznych kontynentów i konkretnych miast oraz regionów znajdujących się w wybranych krajach. Warto zauważyć, że wszystkie użyte przez autorki toponimy odnoszą się do miejsc istniejących naprawdę, co także stanowi przykład strategii legitymizującej autentyczność tych treści.

Środki językowe: od argumentacji do perswazji

Bardzo ciekawych obserwacji na temat strategii legitymizujących magię jako naukę dostarcza analiza środków językowych i stylistycznych oraz sposobów argumentacji stosowanych przez Hawkins, Poppy i Roberts. Jednym z nich jest świadome zacieranie granic między tym, co prawdziwe, a tym co, wymyślone, i łączenie wszystkich tych elementów w jednej narracji. Na poziomie językowym strategia ta wyraża się np. w stosowaniu charakterystycznych dla dyskursu naukowego łacińskich terminów, które w analizowanych książkach służą do określania istot wymyślonych, tak jak ma to miejsce np. w przypadku syren, wrózek czy smoków (np. pławisyrenka australijska – *syreni phycodura*, wróżka jabłoniowa – *nympha pomorum*). Nazwy te współlistnieją obok innych znanych nam gatunków, których łacińskie nazwy autorki także podają (gatunki roślin i zwierząt, którym towarzyszą łacińskie odpowiedniki, np. buk – *fagus sylvatica*, cis – *taxus baccata*, dąb – *quercus robur*).

Innym zabiegiem jest łączenie w jednej wypowiedzi narracji o zjawiskach czy wydarzeniach fikcyjnych z narracją o tych, które odnoszą się do znanych elementów świata realnego:

Mistrzowie kamuflażu: **Pławisyrenka australijska** żyje w pięknych lasach listownic na południe od Australii [...]. Ta syrena jest bardzo podobna do **pławikonika australijskiego**, z którym dzieli siedliska (Hawkins, Roux, 2022/2023, s. 38).

Na Saharze prawie w ogóle nie pada deszcz, dlatego **jest ona jednym z najbardziej suchych miejsc na ziemi. Rośliny poją się rosą**, która zbiera się na ich liściach przez noc. Mała wróżka ma ważne zadanie do wykonania: sprawdza czy pustynne rośliny mają dość wody, żeby przeżyć i roznosi między nimi krople rosy, kiedy wschodzi słońce [...]. Wróżki nie są jedynymi gośćmi odwiedzającymi kwiaty palczaka: **ćma jastrzębia** także lubi się posilać ich słodkim nektarem (Hawkins, Roux, 2020/2022, s. 42–43).

Kolejnym sposobem przekonywania o prawdziwości zawartych w książkach, fikcyjnych informacji jest powoływanie się na mniej lub bardziej znane postaci historyczne i wplatanie ich dokonań, zwłaszcza naukowych, w prowadzoną narrację:

Alfred Watkins. Mój drogi przyjaciel, pisarz i archeolog-amator Alfred Watkins, odkrył w hrabstwie Herefordshire w Anglii układ linii prostych, łączących ważne miejsca. Badaniu linii geomantycznych poświęcił życie, **napisał też przewodnik dla badaczy tego zjawiska** (David, Roux, 2020/2022, s. 54).

Analogiczna strategia została zastosowana w *Wyprawie po smoki*, w której poprzez odwoływanie się do wydarzeń z przeszłości i ukazywanie ich innego, nieznanego powszechnie kontekstu, autorka dowodzi prawdziwości istnienia smoków i podkreśla rolę, jaką w nich odegrały, jednocześnie pisząc historię tych zdarzeń na nowo²⁴:

Gowrowy z Krainy Ozark. W 1897 roku William Miller zabił gowrowa, ogromną bestię opisywaną przez mieszkańców Arkansas jako „bezskrzydły smok z kłami”. Miller zarzekał się, że dostarczył smocze truchło do Smithsonian Institution w Waszyngtonie, ale pracownicy tego kompleksu muzealno-edukacyjnego zaprzeczają, jakoby kiedykolwiek je otrzymali. **Niewielu ludzi wie, że ówczesny strażnik smoków wkroczył do akcji, aby przejąć zwłoki, zanim trafiły na ekspozycję. To dzięki niemu nie wyszło na jaw, że USA żyją smoki [...].**

²⁴ Podobny zabieg zastosowany został w dwóch najnowszych częściach bardzo popularnej serii dla dzieci o przygodach *Skarpetek* Justyny Bednarek. Opisane w *Sekretnej historii ludz... skarpetek* ważne wydarzenia z historii świata ukazane są poprzez sekretny udział tytułowych Skarpetek (Bednarek 2022, 2023).

Smoki w metrze. Nieużywany obecnie nowojorski Atlantic Avenue Tunnel – według Księgi rekordów Guinnessa najstarszy na świecie tunel metra – wybudowano w 1844 roku. Ludzie mogli podróżować nim, dopóki nie został zamknięty przez wydział transportu. Opinia publiczna uznała, że chodzi o kwestie bezpieczeństwa, ale **w rzeczywistości zamieszkała tam rodzina smoków, które szukały nowego domu. Strażniczka smoków wykorzystała swoje kontakty w rządzie, aby dopilnować, że smoki pozostaną bezpieczne pod ulicami miasta** (Roberts, Tomić, 2021, s. 35).

Wreszcie, warto wspomnieć o otwierających i zamykających książki listach podsumowujących całość publikacji, które adresowane są do członków organizacji naukowych lub do samych czytelników. Przedstawiam fragmenty dwóch z nich:

Do Przewodniczącego Brytyjskiego Towarzystwa Nauk Przyrodniczych
[...] Zdaję sobie sprawę, że ta opowieść może wydać się Panu mało wiarygodna lub nawet nieprawdopodobna. Zachęcam jednak, żeby nie wysnuwał Pan pochopnych wniosków, dopóki nie przeczyta Pan załączonych notatek. Z pewnością zgodzi się Pan, że **otwarty umysł to najważniejsze narzędzie każdego naukowca** (Hawkins, Roux, 2022/2023, s. 4–5).

Dla tych, którzy chcieliby dowiedzieć się więcej...

Niniejsza książka **prezentuje wyniki wieloletnich badań**, a jednak uchyla zaledwie rąbka tajemnicy, jaką stanowi niezwykły świat syren. [...] Mimo to, uważam za niebywałe szczęście, że wiedzona ciekawością, miałam okazję przemierzyć świat w ich poszukiwaniu. **Mam nadzieję, że wiedza, którą zawarłam na tych stronach, zachęci innych do badań i dociekań, bo ciekawość świata prowadzi do wielu cudownych odkryć** (s. 61).

To, co zwraca uwagę w obu fragmentach, to bardzo silnie akcentowany naukowy charakter opisanych w książce treści (zawarta w niej została **wiedza**) i wyjątkowe przymioty umysłu naukowca, który cechują ciekawość i otwartość: sam fakt, że coś nie jest dla nas zrozumiałe, nie oznacza, że nie istnieje.

„Etyczny” wymiar publikacji

Przedstawiona analiza paratekstów i środków językowych składających się na strategię legitymizujące wybrane książki jako pozycje o charakterze popularnonaukowym w oczywisty sposób skłania do pytań o „etyczny” wymiar takiego przedsięwzięcia. Autorki w sposób swobodny przekraczają

granice tego, co uznaje się za możliwe, realne, co jest zgodne z wiedzą człowieka na temat otaczającej go rzeczywistości. Siła argumentacji i zastosowanych zabiegów retorycznych jest tak duża, że młody czytelnik może mieć trudność z oddzieleniem fikcji od faktów, przede wszystkim dlatego, że jego kompetencje intelektualne i poznawcze nie zawsze pozwalają mu na dokonanie krytycznej lektury tekstu i, co za tym idzie, odróżnienia rzeczywistości realnej od tej kontrfaktycznej. Gdyby na tego rodzaju dyskurs literacki spojrzeć w duchu pragmatyki językoznawczej, należałoby zastanowić się nad stopniem manipulacji, jaki dzięki wykorzystanym środkom językowym jest osiągnięty w analizowanych publikacjach. Jak bowiem zauważa Grażyna Habrajska (2005):

Wszelkiego rodzaju blokowanie weryfikacji znajduje się na granicy perswazji i manipulacji. Skoro odbiorca nie jest w stanie rozpoznać intencji perswazyjnej nadawcy, możemy mówić o manipulowaniu nim (s. 119).

Refleksja ta towarzyszy także Hawkins i David, które w sposób mniej lub bardziej otwarty dystansują się od zamieszczanych w książkach informacji, wskazując swoim czytelnikom narzędzia do ich krytycznej lektury. Prześledźmy stosowane przez nie techniki.

Historia naturalna... magii, syren i wróżek

Wszystkie trzy książki z serii otwierają noty od wydawcy, o bardzo podobnej konstrukcji, zamieszczone jeszcze przed spisem treści, które przedstawiam w tabeli 4. Wyróżnione w notach fragmenty wskazują na jednoznaczne dystansowanie się wydawców od informacji zawartych w książkach. Środki językowe, których użyto, przywodzą na myśl język prawniczy, ich wydźwięk jest niekiedy dość kategoryczny: mowa tu o wątpliwościach, braku dowodów czy możliwości potwierdzenia autentyczności informacji, czy wreszcie o odmowie wzięcia odpowiedzialności za zawarte w książkach treści. Rola takiego komunikatu może być jednak podwójna: z jednej strony, w sposób eksplicytne wyraża się tu dystans do przedstawionych treści czy nawet w zawołowany sposób całkowicie neguje ich prawdziwość, z drugiej jednak – może to implicytnie wzmacniać atrakcyjność i wyjątkowość przekazu: w końcu tylko nieliczni mogą uwierzyć w magię i ją zrozumieć, a ci, którym jest to dane, mogą poczuć się wyjątkowo, o czym pisałam już w części poświęconej środkom językowym i strategiom argumentacyjnym.

TABELA 4. Noty od wydawcy w książkach *Historia naturalna magii* (David, Roux, 2020/2022), *Historia naturalna wróżek* (Hawkins, Roux, 2020/2022) i *Historia naturalna syren* (Hawkins, Roux, 2022/2023)

<i>Historia naturalna magii</i>	<i>Historia naturalna wróżek</i>	<i>Historia naturalna syren</i>
<p>Książka, którą trzymasz w ręku została odnaleziona w 1951 roku w Muzeum Czarnoksięstwa i Magii, znajdującym się Kornwalii w Anglii. Stanowiła część zbioru ofiarowanego przez nieznanego darczyńcę i spoczywała w skrzyni z napisem „Nieprzejrzane”. Między kartkami znajdował się list podpisany przez Conrada Gessnera. Wydawca dołożył wszelkich starań, aby dotrzeć do niego i jego wnuka, do którego list był adresowany, jednak mu się to nie udało. Nie bierze zatem odpowiedzialności za jego treść. Zachęca natomiast, aby każdy zainteresowany magią i jej historią starał się prowadzić swoje poszukiwania. Powinien wówczas wejść w ten świat z ostrożnością i rozwagą zachowując pełną świadomość ryzyka.</p>	<p>Oryginalne wydanie tej książki, tom pochodzący z lat 20. XX wieku, zostało odnalezione w archiwach brytyjskiego Muzeum Historii Naturalnej, w teście z opisem „niezweryfikowane”. Mimo, że wydawca usiłował dotrzeć do profesora Elsie Arbour, nie natrafiono na żaden jej ślad. Dlatego też wydawca nie może potwierdzić autentyczności informacji zawartych w tej książce i przedstawia ją jedynie jako ciekawostkę. Czytelnikom, którzy pragnęliby się dowiedzieć, czy wróżki istnieją naprawdę, radzimy przeprowadzić własne obserwacje.</p>	<p>W 2017 roku Brytyjskie Towarzystwo Nauk Przyrodniczych postanowiło przenieść wszystkie swoje archiwa do komputerów i udostępnić je w formie cyfrowej. W trakcie realizacji tego przedsięwzięcia natknięto się na niniejszy wolumen pokryty solą morską. Wszystko wskazuje na to, że odkrycia opisane na jego stronach utrzymywano w tajemnicy ponad wiek. Wydawca podjął wszelkie starania, żeby dowiedzieć się więcej o Darcy Delamare, ale jak dotąd nie znaleziono o niej żadnej informacji. Mimo, że dostępne są liczne wiarygodne relacje dotyczące wyprawy statku Challenger, w żadnej z nich nie pojawia się informacja o członkach załogi, takich jak Daniel Dawson lub Silas Crickshaw. Chociaż panna Delamare kilkakrotnie opisała w dzienniku udane próby nurkowania głębinowego, wydawca czuje się w obowiązku odnotować, że nie ma żadnych dowodów na to, by na pokład Challengera załadowano kombinezony nurków czy dzwon nurkowy. Dlatego też przyznajemy, że istnieją pewne wątpliwości czy treści zawarte w tym tomie są autentyczne, i przedstawiamy je wyłącznie jako ciekawostkę.</p>

Opracowanie własne.

Magiczne stwory i mityczne bestie

Inaczej kwestie wiarygodności informacji są rozwiązane w książce *Magiczne stwory i mityczne bestie*. Już na początku czytelnik może zaobserwować pewien dualizm w prowadzeniu narracji przez jej rzekomych autorów – profesora Mortimera i jego córkę Millie. Naukowiec nie ma wątpliwości, że magiczne stwory i mityczne bestie istnieją jedynie w powszechnej wyobraźni, w przekazywanych z pokolenia na pokolenia mitach i legendach:

Tego lata zabieram swoją córkę Millie w podróż życia. Wyruszymy dookoła świata, by poznać opowieści o mitycznych stworach zamieszkujących różne kraje. **Millie wydaje się**, że jeśli bardzo się postaramy, to spotkamy prawdziwe żyjące smoki, jednorożce i olbrzymy! **Nie chcę studzić jej zapału, ale boję się, że może się trochę rozczarować...** (Hawkins, Ngai, 2020/2021, s. 5).

Tego poglądu nie podziela jednak jego córka Millie:

Choć tata zna mnóstwo opowieści o magicznych stworach, **nie wierzy, że one istnieją**. No nie wiem, a co, jeśli rzeczywiście mieszkają na ziemi, tylko są trochę nieśmiałe? Może się ukrywają dlatego, że boją się ludzi? A gdyby tak mogły stać się niewidzialne? Byłyby bliżej niż nam się wydaje... (s. 6).

Z pomocą magicznej latarki znalezionej w bibliotece (stanowiącej dodatek do książki), Millie przywołuje magiczne stwory (czytelnik odnajduje je na kartach książki, są najlepiej widoczne po zgaszeniu światła). Sama bohaterka ma jednak wątpliwości co do realności swoich obserwacji, co wyraża zresztą otwarcie:

Przyszłam do biblioteki, bo chciałam znaleźć jakieś dowody na to, że może ktoś jeszcze przede mną spotkał wszystkie te magiczne stworzenia. Do tej pory nic konkretnego jednak nie znalazłam. **Może tata ma rację, gdy mówi, że czasem ponosi mnie wyobraźnia. A może to wzrok mnie mylił?** Już sama nie wiem, co mam myśleć! (s. 44–45).

Ponadto, opisowi każdej z przygód Millie towarzyszy dodatkowy akapit oznaczony strzałką, który zawiera informacje podające w wątpliwość istnienie napotkanej istoty magicznej. Przyjrzyjmy się kilku z nich w tabeli 5. Przedstawione fragmenty charakteryzują się podobną konstrukcją, która oparta jest na zestawianiu narracji na temat istot magicznych w konfrontacji z faktami obalającymi ich prawdziwość: wierzenia i przekonania (rzeczywistość konترفaktyczna i informacje niesprawdzone) *versus* wiedza i badania naukowe (fakty dotyczące świata realnego, brak dowodów, wiedza faktograficzna).

TABELA 5. Fragmenty wskazujące na nieprawdziwość zawartych informacji w książce *Magiczne stwory i mityczne bestie* (Hawkins, Ngai, 2020/2021)

<p>Obudzić Krakena <i>Kraken</i></p>	<p>Wyjść do Księżycy <i>Kraina wilkoka</i></p>	<p>Pływając z syrenami <i>Dziwne spotkanie</i></p>
<p>Kraken często występuje w ludowych podaniach w Norwegii i na Islandii. To potwór wielki jak wyspa o równie olbrzymim apetycie. Podobno przemierzał morza i oceany atakując okręty wijącymi się mackami i pozerając marynarzy. Pewna książka napisana w latach pięćdziesiątych siedemnastego wieku przedstawia go jako największe zwierzę żyjące na Ziemi, mające dwa kilometry szerokości! Historie te mogły powstać w wyniku spotkań ludzi z kałamarnicami olbrzymimi, gatunkiem poznaczonym przez naukowców dopiero w 1861 roku. W rzeczywistości kałamarnice olbrzymie są dużo mniejsze niż utrzymują opowieści – dorastają jedynie do trzynastu metrów. Marynarze zawsze byli znani z koloryzowania rzeczywistości! (s. 9).</p>	<p>Setki lat temu w okolicy krajaży ludowe opowieści i legendy o różnych fantastycznych stworach, takich jak na przykład Tatzelwurm (śmiertelnie niebezpieczny wąż o pysku kota) i Krampus (olbrzymi demon w kształcie kozła, który karał niegrzeczne dzieci przed Bożym Narodzeniem). Najbardziej ponurą sławą cieszył się jednak wilkołak, przerażające stworzenie przybierające postać człowieka w ciągu dnia, a wilka w nocy w czasie pełni księżyca. Nie wywołuj wilka z lasu Niektórzy uważają, że wilkołaki istniały naprawdę, a nie tylko w opowieściach! W szesnastym i siedemnastym wieku ludzie bardzo obawiali się czarów i dlatego w wielu państwach europejskich w tym okresie odbywały się procesy czarownic. Donoszono także o atakach wilkołaków – opowieści te musiały wynikać ze strachu przed prawdziwymi wilkami, z atmosfery podejrzliwości wobec obcych i ze zbyt bogatej wyobraźni! (s. 13).</p>	<p>Istnieje mnóstwo doniesień o spotkaniach z syrenami. Około roku 70 naszej ery rzymski pisarz Pliniusz opisał syreny zamieszkujące przybrzeżne wody Francji. W 1493 roku Krzysztof Kolumb twierdził, że w czasie wyprawy na Karaiby natknął się na trzy syreny. A w 1608 roku kapitan Henry Hudson zauważył syrenę płynącą wzdłuż brzegu Grenlandii. Wydaje się jednak, że te spotkania albo były wytworem fantazji, albo dotyczyły innych zwierząt morskich, takich jak na przykład foki lub manaty. Trochę podejrzane W 1842 roku cyrkowiec P.T. Barnum pokazał kuriozalne stworzenie, które nazywał Syreną z Fidżi. Okazało się, że to mistyfikacja, bo stworzenie składało się z ciała mały i ogona ryby, zszytych razem. Niestety prawdziwe syreny nie istnieją. Przede wszystkim dlatego, że z anatomicznego punktu widzenia nie mogłyby funkcjonować, brakuje także na ich istnienie jakichkolwiek dowodów naukowych. Jeszcze nikt nigdy nie schwycił syreny! (s. 35).</p>

Opracowanie własne.

Takiej prezentacji służy zestawianie leksemów i kolokacji wyrażających brak pewności co do informacji o istnieniu istot magicznych, jak np. „podobno”, „krążyły legendy”, „niektórzy uważają”, „donoszono”, z realną oceną przyczyn takiego sposobu myślenia i tworzenia kontryfaktycznej narracji. Użyte w tym celu środki językowe nie pozwalają na żadne wątpliwości: istnienie magicznych stworów to „mistyfikacja” i „wytwór fantazji”, wynika z „koloryzowania rzeczywistości” i „zbyt bogatej wyobraźni”, brakuje na nie „jakkichkolwiek dowodów naukowych”.

Zakończenie

Zaprezentowana w niniejszym artykule analiza z całą pewnością nie wyczerpuje tematu zasygnalizowanego w tytule tekstu. Jest to materiał na tyle bogaty, że każdej z pięciu książek składających się na analizowany korpus można by poświęcić osobne studium, badając ich treści z wielu różnych perspektyw. Ponadto, jak już pisałam, pozycji dotyczących magii wpisujących się w nurt „popularnonaukowy” jest wiele, a przy ich pogłębionej analizie warto byłoby odnieść się także do warstwy ilustracyjnej książek i prześledzić relacje, które kształtują się między obrazem a tekstem – w niniejszym artykule nie wspominałam o tym, koncentrując się jedynie na ich warstwie językowej. Nie było też moją ambicją, by oceniać wartość analizowanych pozycji dla młodego czytelnika czy też odpowiadać na pytanie o zasadność publikacji podejmujących temat magii w konwencji literatury popularnonaukowej w ogóle. Moim celem było ukazanie wielości stosowanych przez autorki strategii legitymizujących i ich językowych wykładników. Warto jednak zaznaczyć, że wszystkie omówione w tym artykule książki, nawet jeśli prowokują do dyskusji o konieczności podważania autentyczności zawartych w nich informacji i wymagają krytycznego komentarza ze strony bardziej doświadczonego odbiorcy, stanowią wartościowy materiał, którego lektura znacznie wzbogaca: rozbudza wyobraźnię czytelnika, oswaja z go dyskursem popularnonaukowym, zachęca do dalszych książkowych poszukiwań. I co najważniejsze, niezwykle czytelnika angażuje. Zaangażowanie młodego odbiorcy jest zaś bezsprzecznie jednym z najistotniejszych wyzwań stojących przed literaturą, gdyż to od jego stopnia zależy cała jego czytelnicza przyszłość, z czego zdają sobie sprawę zarówno badacze, jak i sami autorzy piszący dla młodych ludzi. Ważnym głosem w tej dyskusji może być poniższy cytat z artykułu pisarki Karoliny Lewestam (2023) poświęconego czytelnictwu wśród młodzieży:

Gdyby więc niektórzy ludzie rodzili się ze zdolnościami magicznymi... to co by się wtedy stało? Jak wyglądałby świat? Czy istniałoby Ministerstwo Magii? Czy trzeba by się chronić przed wzrokiem ludzi niemagicznych? Jak wyglądałaby nauka w szkole dla wiedźm i czarodziejów? Tylko głębokie zaangażowanie w uczynienie możliwego świata spójnym [...] powoduje, że historia staje się superbodźcem dla młodego umysłu, orgazmem myślenia, które niczym nie cieszy się tak, jak konsekwentnie poprowadzoną kontrfaktycznością (s. 83).

Bibliografia

- Amossy, R. (2000). *L'argumentation dans le discours*. Paris.
- Bednarek, J. (2022). *Sekretna historia ludz... skarpetek*. Poradnia K.
- Bednarek, J. (2023). *Sekretna historia ludz... skarpetek*. 2 tom. Poradnia K.
- Cleybourne, A., Lora Aisen, M. (2022). *Atlas syren. Wodny lud z różnych stron świata* (J. Wajs, tłum.). Nasza Księgarnia.
- Cleybourne, A., Lora Aisen, M. (2023). *Atlas wrózek. Magiczny lud z różnych stron świata* (J. Wajs, tłum.). Nasza Księgarnia.
- David, P., Roux, J. (2022). *Historia naturalna magii* (M. Szafrńska-Brandt, tłum.). HarperCollins. (wyd. oryg. 2020).
- Genette, G. (1987a). *Présentation. Poétique, 69*.
- Genette, G. (1987b). *Seuils*. Editions du Seuil.
- Habrajska, G. (2005). Nakłanianie, perswazja, manipulacja językowa. *Acta Universitatis Lodzensis Folia Literaria Polonica, 7*, 91–126.
- Hawkins, E., Ngai, V. (2021). *Magiczne stwory i mityczne bestie* (P. Pieńkowski, tłum.). Znak Emotikon. (wyd. oryg. 2020).
- Hawkins, E., Roux, J. (2022). *Historia naturalna wrózek* (E. Kiereś, tłum.). HarperCollins. (wyd. oryg. 2020).
- Hawkins, E., Roux, J. (2023). *Historia naturalna syren* (E. Kiereś, tłum.). HarperCollins. (wyd. oryg. 2022).
- Kostro, M. (2006). Komputer zamiast szklanej kuli, czyli wizerunek „profesjonalnego astrologa” jako strategia legitymizująca dyskurs astrologiczny. *Acta Philologica, 71(32)*, 71–82.
- Kucharska, N. (2022). *Fakty i plotki o smokach*. Nasza Księgarnia.
- Leszczyński, G. (2002). Fantastyka. W: B. Tylicka, G. Leszczyński (red.), *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* (s. 110–112). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Lewestam, K. (2023). Forma książki. *Pismo, 66(6)*, 80–89.
- Loewe, I. (2007). *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Wydawnictwo UŚ.

- Roberts, E., Tomić, T. (2021). *Wyprawa po smoki. Dołącz do misji i ocal najbardziej niezwykłego smoka na świecie* (N. Wiśniewska, tłum.). Znak Emotikon. (wyd. oryg. 2020).
- Rowling, J. K. (2017). *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć* (A. Polkowski, tłum.). Media Rodzina. (wyd. oryg. 2001).
- Rowling, J. K. (2018). *Harry Potter. Podróż przez historię magii* (M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, tłum.). Media Rodzina. (wyd. oryg. 2017).
- Rowling, J. K. (2020). *Quidditch przez wieki* (A. Polkowski, tłum.). Media Rodzina. (wyd. oryg. 2001).
- Sapkowski, A. (2014). *Krew elfów*. superNOWA. (wyd. oryg. 1999).
- Szymanowicz, M. (2020). *Krasnoludki. Fakty, mity, głupoty*. Nasza Księgarnia.
- Vaillant, S. (1727). *Botanicon Parisiense ou Dénombrement par ordre alphabétique des plantes qui se trouvent aux environs de Paris*. Jean & Herman Verbeek et Balthazar Lakeman.
- Wandel, A. (2019). *Przemiany współczesnej książki popularnonaukowej dla dzieci i młodzieży na przykładzie francuskiej oferty wydawniczej*. TAIWPN Universitas.

Tkaczka chmur Katarzyny Jackowskiej-Enemuo, czyli baśń o śmierci i potędze opowieści

Abstrakt:

Celem artykułu jest przeniechanie sposobu, w jaki Katarzyna Jackowska-Enemuo posługuje się konwencją baśniową, aby opowiedzieć o śmierci w utworze *Tkaczka chmur* (2021). Autorka tego dzieła wykorzystuje formułiczną narrację, motywy tkania oraz inicjacyjnej wyprawy po złote jabłuszko, a także wzbogaca je o komentarze dotyczące sfery emocjonalnej. Łączy zatem elementy baśniowe i refleksje psychologiczne, aby stworzyć historię o odchodzeniu i radzeniu sobie z żałobą. Potrzeba identyfikacji i przeżywania razem z bohaterem jego przygód staje się też okazją do włączenia odbiorców w snutą opowieść, która nosi w sobie znamiona tekstu performatywnego.

Słowa kluczowe:

baśń, dziecko, emocje, Katarzyna Jackowska-Enemuo, opowieść, performatywność, polska literatura dziecięca, śmierć, *Tkaczka chmur*, żałoba

Tkaczka chmur by Katarzyna Jackowska-Enemuo, or a Tale about Death and the Power of Stories

Abstract:

The aim of this paper is to analyse the way Katarzyna Jackowska-Enemuo uses the fairy-tale convention to narrate death in her work *Tkaczka chmur* [The Cloud Weaver] (2021). The author of the book uses a formulaic narrative, incorporating motifs of weaving and the initiatory quest for the golden apple, and further enriches these with insights into the emotional realm. By combining fairy-tale elements and psychological reflections, she crafts a story about dying and coping with grief. This approach not only invites readers to join the protagonist's journey but also engages them in the narrative, which bears the hallmarks of a performative text.

Key words:

fairy tale, child, emotions, Katarzyna Jackowska-Enemuo, story, performativity, Polish children's literature, death, *Tkaczka chmur* [The Cloud Weaver], mourning

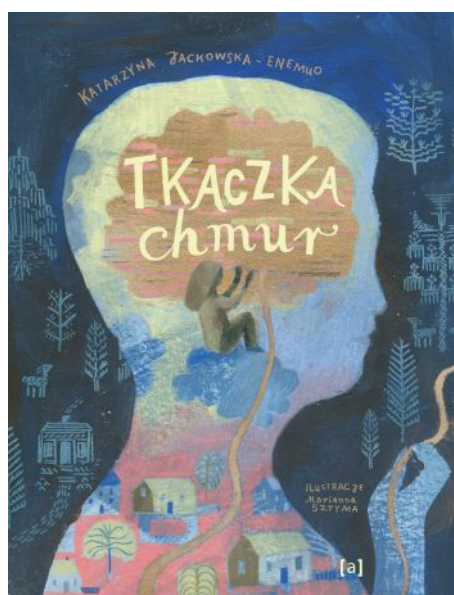
* Anna Cybulska – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego dotyczącą feministycznej dramaturgii Marii Morozowicz-Szczepkowskiej. Kontakt: a.cybulska8@uw.edu.pl.

Autorzy książek dla dzieci często sięgają po konwencję baśniową, aby opowiadać o sprawach związanych np. z umieraniem i chorobą (Wróblewska, 2018, s. 85). Odniesienie się do znanych motywów i obrazów staje się sposobem na oswojenie czytelnika z trudnymi tematami, co jest przejawem odejścia od tworzenia „sztucznych kokonów”, w których dorośli chcieliby zamknąć dzieci (Slany, 2018, s. 55). Należy przy tym pamiętać o bogatej tradycji pisania o umieraniu dla dzieci, w tym o tzw. baśniach o śmierci (Czernow, 2018, s. 29) – obecnych czy to w zbiorze braci Grimmów (np. *Kuma Śmierć*, 1812), czy w twórczości Hansa Christiana Andersena (np. *Opowiadanie o matce*, 1847), a także o późniejszej literaturze dziecięcej, np. powieści *Bracia Lwie Serce* Astrid Lindgren (1973). We współczesnej Polsce, obok np. Katarzyny Babis (*Maja z księżycyca*, 2015), pisarką poruszającą temat śmierci w swoich dziełach jest Katarzyna Jackowska-Enemuo – opowiadaczka, antropolożka, muzykantka, wędrownica i mama, jak sama o sobie mówi (Wydawnictwo Albus, 2021). Napisana przez nią *Tkaczka chmur* (2021) zalicza się do „opowieści, w których śmierć byłaby nieuchronnym, chociaż wcale nie tragicznym zakończeniem”, emocje są naturalne, a baśń umożliwia komunikację emocjonalną poza ramami racjonalności i operującą „magicznymi narzędziami” (s. 66). Ponadto jest to dzieło zainspirowane osobistymi przeżyciami autorki związanymi z odejściem jej córki Naomi: „Ta opowieść powstała tuż po śmierci mojej córki” (s. 66) – wyznaje pisarka, co skłania też do rozważań nad walorami terapeutycznymi tekstu¹.

Tkaczkę chmur można zaliczyć do nurtu baśni literackiej kształtującego się od drugiej połowy XX wieku, obfitującego w metafory, ale i dzięki rozwojowi wiedzy pedagogicznej uwzględniającego kompetencje intelektualne i psychiczne dziecka (Wróblewska, 2018). Tego typu dzieła korzystają z motywów znanych z bajki ludowej, w tym magicznej, jednocześnie twórczo je przerabiając. Autorka omawianego utworu korzysta z formułicznej narracji – np. we fragmencie: „Kiedyś, dawno-niedawno, daleko-niedaleko stąd” (Jackowska-Enemuo, 2021, s. 9) – wzbogacając ją o komentarze i opinie dotyczące zwłaszcza sfery uczuć i przeżyć głównego bohatera. Jednak w tekście pojawiają się też elementy performatywne (Fischer-Lichte, 2001/2018), co nabiera szczególnego znaczenia w kontekście zawodu opowiadaczki

¹ Jackowska-Enemuo po śmierci córki stworzyła słowno-muzyczny projekt *Nieuchronne*, którego zapis można znaleźć na stronie internetowej www.nieuchronne.pl (pobrane 27 października 2023). Opowiadaczka należy też do kolektywu Instytut Dobrej Śmierci – istniejącego od 2020 roku i działającego w nurcie *death positive*, czyli otwartego dialogu o umieraniu. Organizacja zrzesza osoby, które w swojej działalności zawodowej, artystycznej i naukowej spotykają się z tematem śmierci (są to np. antropolożki, mistrzowie ceremonii pogrzebowych, właściciele domów pogrzebowych, psychologowie, reżyserki).

wykonywanego przez twórczynię *Tkaczki chmur*. O swoich doświadczeniach pisze ona w zawartej w książce części *Od autorki*, dzieląc się także relacją z opowiadania utworu w formie ustnej, z czynnym udziałem dziecięcego widza/słuchacza utożsamiającego się z głównym bohaterem utworu, czyli Braciszkiem. Odnosząc się do kryteriów porównawczych baśni i jej literackiego przetworzenia zaproponowanych przez Violetę Wróblewską (2018) i rozpoznań Eriki Fischer-Lichte (2001/2018) o performatywności literatury, w niniejszym artykule omówię sposób, w jaki elementy baśniowe funkcjonują w dziele Jackowskiej-Enemu.



ILUSTRACJA 1. Okładka *Tkaczki Chmur* Katarzyny Jackowskiej-Enemu z ilustracją Marianny Sztymy.

Chociaż pisarka swobodnie i obficie korzysta ze skarbcza z wątkami bajkowymi, *Tkaczka chmur* to przede wszystkim historia o tkaniu opowieści i o śmierci. Już tytuł i motyw nici powtarzający się na okładce (il. 1) oraz wewnętrznych ilustracjach zaprojektowanych przez Mariannę Sztymę²

² *Tkaczkę chmur* w związku z dominacją ilustracji wzbogacających warstwę werbalną o wizualne sensory można uznać za książkę obrazkową (Dymel-Trzebiatowska, 2018, s. 147). W kolorystyce tych obrazów przeważają ciemny niebieski – symbolizujący smutek i zadumę, czerwony – wyrażający ogień i gniew, czern – wskazująca pustkę, depresyjny nastrój, wreszcie jasnożółty – kojarzący się ze złotą nicią życia, ale też ze spokojem i uduchowieniem.

wprowadzają czytelnika w baśniowy świat tkaczek i przątek. W kulturze ludowej wszelkie czynności związane z szyciem, tkaniem itp. miały bardzo duże znaczenie. Uznawano je za typowo kobiece, związane z kręgiem wiejskich gospodyń. Nic często symbolizowała los człowieka, a kołowrotek odwoływał się do kolistości czasu i kategorii temporalnych. Boginie przeznaczenia zajmujące się przędzeniem – słowiańska Mokosz, rzymskie Parki czy greckie Mojry – pojawiają się w przeróżnych mitologiach (Wróblewska, 2015–2018c). Z tkaniem związany jest też mit o Arachne, jednej z matronek feministycznego języka:

Metafora Arachne okazała się na gruncie krytyki feministycznej bardzo płodna i inspirująca. Po pierwsze nobilitowała żeńską podmiotowość twórczą i kobiece źródła sztuki pisarskiej. Po drugie – zwracała uwagę na to, że twórczość kobiety jest aktem w pełni podmiotowym – tworzeniem dzieła i jednocześnie tworzeniem siebie. Po trzecie – wzmacniała bardzo często obecną w myśli feministycznej tendencję do zacierania tradycyjnego dualizmu podmiotu i przedmiotu, ustanowionego na gruncie androcentrycznej koncepcji sztuki. Po czwarte – podtrzymywała przekonanie, że twórczość kobieca bierze się z ciała, że jest specyficzną emanacją żeńskiej cielesności. Po piątę wreszcie – uwydatniała związek między twórczością kobiety i życiem codziennym (Burzyńska, 2007, s. 411).

Odwołanie się do powyższego cytatu pozwala spojrzeć na rolę kobiecych postaci występujących w *Tkaczce chmur* z perspektywy ich sprawczości jako twórczyń. Tkaczkami są tu Trzy Zorze (w mitologii słowiańskiej Zorza to siostra Księżycy, Gwiazdy-Jutrzenki i Słońca, które wypuszcza przez bramę na wędrowkę po niebie, a w folklorze polskim Zorza to tzw. Rodzanice, czyli boginie losu – „Zorza [mitologia]”, 2023) i Siostrzyczka marząca o szyciu sukienek dla nieba, ale też utożsamiana z pisarką narratorką, ujawniająca się we fragmencie o boginiach strzegących nici: „Twojej, mojej, Waszych” (Jackowska-Enemuo, 2021, s. 6) oraz w części *Od autorki*, w której twórczyni skupia się w dużej mierze na akcie pisania, wymyślania i kreowania opowieści. Wpłata też w tę historię wątki autobiograficzne – związane z nagłą chorobą i śmiercią córki (zmarła po dwóch tygodniach od trafienia do szpitala, a lekarze niemal do ostatniej chwili nie wiedzieli, co jej dolega).

Z biografii artystki wiadomo, że odejście dziewczynki było trudnym doświadczeniem nie tylko dla jej matki, lecz także małego brata, który przez długi czas nie mógł sobie poradzić z tym wydarzeniem (Kozak, 2022). Utwór został

Niewątpliwie tak bogate pod względem symbolicznym ilustracje mogą być wykorzystane w biblioterapii, jednak szczegółowa analiza warstwy wizualnej omawianej książki wykracza poza zakres tematyczny niniejszego tekstu.

zatem stworzony z myślą o rozmawianiu z dziećmi o „nieuchronności, śmierci, chorobie, o tym, co wydaje się niesprawiedliwe i zupełnie bez sensu” (Jackowska-Enemuo, 2021, s. 66). Poza tym już piosenka otwierająca dzieło (na końcu książki znajduje się zapis nutowy muzyki do tego tekstu) zaprasza do włączenia się do historii:

Już się nam opowieść przędzie,
Co ma być, to właśnie będzie,
A co będzie, to ma być,
Już się przędzie losu nic.
[...]
Już się nam opowieść tka,
Zaczynamy – raz i dwa! (s. 5).

Ten sam tekst pojawia się też na ostatniej stronie – jest to zatem kłamra kompozycyjna i jednocześnie element mocno nawiązujący do ustnej tradycji opowiadania bajek przy wieczornym tkaniu i szyciu. Te krótkie przyspiewki ułatwiają też odbiorcy przejście do świata baśni, wprowadzają w stan liminalny charakterystyczny dla wspólnotowych form głośnego czytania, recytowania czy śpiewania, w których tkwi też możliwość „wypróbowania nowych tożsamości, ich wyobraźniowego i afektywnego potencjału” (Fischer-Lichte, 2001/2018, s. 189). Baśniowe opowieści są zatem bramą do nieskrępowanego tworzenia i weryfikowania swojej tożsamości. Odbywa się to za pośrednictwem metafor, obrazów, snów i snuty wizji umożliwiających teatralizację różnych zdarzeń w stopniu podobnym, w jakim czynimy to w codziennym życiu (Wais, 2014, s. 145). Cechy te nadają utworowi Jackowskiej-Enemuo niezwykłą wartość pod względem potencjału biblioterapeutycznego. Symbole baśniowe jako nośnik dziedzictwa kulturowego, moralnego, filozoficznego, estetycznego i religijnego mają nie tylko duże znaczenie poznawcze, lecz także poprzez nazywanie i uświadamianie emocji ułatwiają ich przepracowanie, czy – inaczej mówiąc – rozbrojenie. Ukryte przeżycia i traumy mogą zostać zwerbalizowane za pośrednictwem tekstu i poddane kontroli (Moliczka, 2011, s. 179).

Sama obecność doświadczenia śmierci w baśniach, co ważne – często w formie upersonifikowanej, przyczynia się do oswojenia z myślą o odchodzeniu. Przecież „Pani Śmierć [...] ma swoją robotę do wykonania, jak wszyscy” (Wais, 2014, s. 93), jej fach nie różni się zbytnio od innego rzemiosła. W utworach braci Grimm rzadko się zdarza, żeby czyjś zgon prowadził do załamania świata. Nawet Kopciuszek po stracie matki, chociaż rozpacza, nie ulega marazmowi, po prostu żyje dalej (s. 74). W baśniach istnieje zatem przestrzeń na

emocje, ale bez nadmiernego „zadęcia w kwestii spraw ostatecznych” (s. 93). Śmierć jest bowiem naturalną i oczywistą częścią życia, którą człowiek powinien nauczyć się akceptować.

W *Tkaczce chmur* rolę bogiń – Pań Śmierci – odgrywają Trzy Zorze: Poranna, Południowa i Północna. Mieszkają one w pałacu Słońca na końcu świata, gdzie „ze słonecznego światła przędą nici ludzkiego losu i strzegą ich [...] i ofiarowują [nowo narodzonemu] dziecku jakiś dar” (Jackowska-Enemuo, 2021, s. 6). Istoty te wydają się mocno związane z naturalnym porządkiem świata. Siostry pełnią zatem funkcję podobną do ich mitologicznych odpowiedniczek (Prządek czy Mojr). Jednocześnie symbolizują też śmierć, zwłaszcza Zorza Północna (ma ona srebrzyste włosy i oczy ciemne jak noc), przecinająca nić życia w odpowiednim momencie. Najpierw każde dziecko obdarzają wspianiałym talentem; jeden z takich darów otrzymuje Siostrzyczka – dziewczynka, która chwyciła w palce złotą nić losu. W ten sposób dziecko samo wybiera swoje przeznaczenie: z jednej strony, może wplatać w tkaninę słoneczną przędzę ożywiającą utkane rzeczy, z drugiej zaś – zostaje naznaczona pragnieniem czegoś niezwykłego, czyli tkania sukienek dla nieba: „Ale to przecież tu, na tym świecie, zupełnie nie jest możliwe...” (s. 12). Wyjątkowość dziewczynki przejawia się także w tym, że Zorze uczą ją piosenki (a w zasadzie zaklęcia przywołującego je na pomoc), w której do bogiń zwraca się: „Siostry, siostrzyczki!” (s. 11). Zorze wydają się zatem nie tylko nierozdzielnie związane z porządkiem natury, lecz także pełnią funkcje opiekuńcze (przynajmniej wobec niezwykłego dziecka). Ich wybranka już od narodzin zbliża się bardziej do tego, co nadprzyrodzone, a nie ziemskie. Pojawia się tu zatem motyw pożądania chwilowej miłosnej śmierci i wywiedzione z filozofii Martina Heideggera spełnienie w śmierci, a przez to – osiągnięcie pełni bytu (Szyborska, 2018, s. 99). Nieokreślona choroba, na którą zapada bohaterka, ma zatem wymiar wręcz wyrazu woli i drogi do transcendencji (Sontag, 1978/2016) i jednocześnie informuje o liminalnym stanie bohaterki (która dojrzuje nie do kobiecości, lecz do śmierci). Z takim podejściem łączy się też pragnienie metamorfozy, czyli zmiany statusu ontologicznego. Dziewczyna marzy bowiem o szyciu sukienek dla nieba, a więc poniekąd o staniu się istotą pozaziemską. Można ją zatem nazwać bohaterką biomorficzną (Szyborska, 2018, s. 97), która właściwie nie umiera, a jedynie przechodzi ewolucję duchową i odchodzi do pałacu Słońca, gdzie mieszkają Trzy Zorze. Śmierć zyskuje wymiar nieomal cykliczny, związany z naturą i wypełnieniem przeznaczenia każdego człowieka.

Dużo bardziej zakorzeniony w życiu wydaje się Braciszek niezwykłej dziewczynki. Zdecydowanie sytuuje się on po stronie ziemskiego witalizmu

i przejawia wiele stereotypowo męskich cech³. Chłopiec wyrusza w drogę, żeby zdobyć złote jabłuszko mające uzdrowić Siostrzyczkę. Owoc symbolizuje vitalność, zdrowie, urodę, miłość i pomyślność. Kulistość jabłka odwołuje się do wieczności i pełnej doskonałości (Wróblewska, 2015–2018b). Jednak magiczny atrybut znajduje się w ogrodzie należącym do budzącego powszechny strach Czarownika, a więc typowego dla baśni antagonisty posiadającego moc metamorfozy w zwierzęta i różne zjawiska: „[...] czasem był ogromnym ptaszykiem, czasem kotem, czasem smokiem, a czasem po prostu groźną chmurą” (Jackowska-Enemu, 2021, s. 17). Dotarcie do chorej z mającym ją uzdrowić owocem staje się możliwe dopiero po wykonaniu przez chłopca kolejnych zadań, a więc po udowodnieniu przezeń swojej męskości, co wiąże się oczywiście z procesem inicjacji wywodzącym się z tradycyjnego obrzędu włączenia młodzieńca do społeczności dorosłych – musiał on udowodnić dojrzałość, przechodząc szereg prób w trakcie życiowej wyprawy, często przypominającej podróż do krainy umarłych i nieodłączonej od doświadczenia symbolicznej śmierci (Wróblewska, 2015–2018a).

Chociaż Braciszek mierzy się z Czarownikiem, to kolejne zadania bardziej niż udowodnieniu męskości (Pilawska, 2017) służą pogodzeniu się ze śmiercią Siostrzyczki i ukazaniu związanych z tym uczuć. Warto odnieść się tu do psychologii Carla Gustava Junga pojmującej każdą wędrowkę baśniowego bohatera oraz magiczne postaci, które spotyka, i przedmioty, które znajduje, jako symbole podróży w głąb siebie i próbę wyrażenia ludzkich doznań (Miernik, 2015, s. 150). W *Tkaczce chmur* tradycyjnemu rozwojowi tożsamości towarzyszy też proces przepracowania żałoby: chłopiec przechodzi przez rzekę smutku, wściekły, płonący las i otchłań rozpacz. Są to wyzwania symbolizujące kolejne etapy opłakiwania zmarłego, do których w psychologii zalicza się: zaprzeczenie, gniew, targowanie się, depresję i w końcu akceptację (Kübler-Ross, 1969/1998). Każda z tych faz mocno wiąże się ze sferą emocjonalną, uobecniającą się zwłaszcza w somatycznych opisach tego, co dzieje się z Braciszkiem (ciężkie serce, strumień łez, gorąco w środku, wściekły krzyk i tupanie). Chociaż przeszkody pojawiają się za sprawą zaklęć Czarownika, to sposoby, jakich chłopiec używa, żeby je pokonać, dopóki nie nadejdzie magiczna pomoc od

³ Z perspektywy *gender studies* rodzeństwo reprezentuje bardzo schematyczne płciowo cechy. Siostrzyczka jest chorowita, co kojarzy się z biernością, spokojna, rozmarzona i skupiona na swoim tkackim, typowo kobiecym zajęciu. Z kolei Braciszek wykazuje się dziarskością, ciekawością, krzepą i sprawnością fizyczną. Rama baśniowa utrwała zatem podział na męskie i żeńskie role społeczne, a wręcz stwarza „archetyp męskości i kobiecości [...] – siły i odwagi dla chłopców, urody i dobroci dla dziewczynek” (Rutka, 2012, s. 38). Chłopiec jest tym, który wyrusza na ratunek, a dziewczynka – tą, która wyczekuje wybawiciela.

Siostrzyczki, wcale nie są nadprzyrodzone, czerpią przede wszystkim z przywoływania pozytywnych doświadczeń poprawiających nastroj. Udaje się mu nie zatonać w rzece smutku dzięki przypomnieniu sobie zabawnych sytuacji wzbudzających w nim chichot, a w końcu – salwy śmiechu. Ponadto płonący wściekłym ogniem las zaczyna stopniowo gasnąć pod wpływem głębokich oddechów, które wyciszają także gniew Braciszka.

Najtrudniejszą przeszkodą okazuje się jednak otchłań rozpaczy, wyraźne przywołująca skojarzenia z depresją, poczuciem bezsensu i beznadziei. Z perspektywy psychologicznych ujęć żałoby jest to czas oznaczający przyjęcie do wiadomości straty i reagowanie na nią na rozmaite sposoby, często przez utratę zainteresowania światem zewnętrznym (Korlak-Łukasiewicz, Zdaniewicz, 2018, s. 84). Może to być długotrwały stan, który – tak jak otchłań w *Tkaczce chmur* – nie ma dna i w którym kłębi się szara, wełnista wilgoć wyrażająca rozpacz i zwątpienie. W dziecku pojawiają się wstrząsające myśli o skoczeniu w przepaść: „To wszystko nie ma sensu. Nie wierzę już, że mi się uda. Już lepiej skoczę w nią i zniknę” (Jackowska-Enemuo, s. 44) – i, metaforycznie, o śmierci. Na szczęście Braciszek zaczyna spontanicznie skakać, kręcić się i wirować, a ten szaleńczy taniec okazuje się najlepszym sposobem na wyrwanie się z odrętwienia.

W trudnych sytuacjach, poza pracą emocjonalną wykonywaną przez chłopca, wybawienie przynoszą też kolejno czółno, deszcz i most z księżycowego światła, tkane przez Siostrzyczkę z pomocą Trzech Zórz. Dziewczynka przekracza zatem stereotyp typowej księżniczki czekającej na ratunek przez księcia i dzięki magii oraz wsparciu bogiń sama może nieść pomoc ukochanej osobie. Jednak z ostatnim wyzwaniem – gęstą, nieprzeniknioną, szarą mgłą – bohater musi zmierzyć się sam. Kolejno stawiane kroki, tak jak do tej pory samodzielnie stosowane techniki ratunkowe, przybliżają go do życia bez magicznej opieki bliskiej osoby. Tak wyraża się etap akceptacji, w którym następuje pogodzenie się ze stratą i dostosowanie do niej (Korlak-Łukasiewicz, Zdaniewicz, 2018, s. 84). Elementy baśniowe wyraźnie mieszają się tu z konkretnymi rozwiązaniami psychologicznymi łączącymi się z zarządzaniem trudnymi emocjami. Bycie w ruchu, angażowanie ciała i ducha oraz wynikający z tego proces przemiany to przecież kluczowe dla bajki magicznej treści (Wais, 2014, s. 167). Razem z Braciszkiem taką drogę przebywa też odbiorca. Dochodzi zatem do potencjalnej identyfikacji z główną postacią, czyli etapu niezwykle ważnego w biblioterapii (Madryas, 2022, s. 5). Bohater staje się pośrednikiem między rzeczywistością a światem dzieła (s. 8), a tym samym – kolejnym elementem świadczącym o performatywnym wymiarze *Tkaczki chmur*. Dziecko zna bowiem wszystkie uczucia, z którymi mierzy się Braciszek, więc czytając baśń,

a zwłaszcza jej słuchając, angażuje się w przeżywane przez niego przygody, poznaje formy ekspresji i współodczuwa z nim zarówno radość, jak i smutek (Bettelheim, 1976/1985, s. 595). Uczy się też konkretnych metod radzenia sobie z zalewającymi emocjami. Niewątpliwie są to walory typowe dla współczesnych baśni literackich, które korzystają z zasobów świata baśni, wzbogacając je o warstwę rozważania uczuć i kształtowania postaw. Ze wspomnianego już fragmentu odautorskiego wiadomo, że Jackowska-Enemuo zachęca odbiorców do wymyślania opowieści „po swojemu” i zauważa, że dzieci chętnie dzielą się własnymi sposobami na pokonanie wyzwań stojących przed Braciszkiem (np. „wymieniają jako lekarstwa na każdą sytuację czekoladę i przytulanie”), czerpiąc z doświadczeń, które przecież same znają: „[...] człowiek – mały i duży – ma prawo być smutny, zły czy osowiały” – pisze Jackowska-Enemuo (2021, s. 67). Sama rozmowa o tym, co niezrozumiałe, wymaga przełamania tabu i uświadomienia sobie, że to dorośli boją się trudnych pytań, a nie dzieci. Psycholożka Marielene Leist (1979/2009) nawołuje do niewykluczania najmłodszych z konfrontacji ze śmiercią, pojmując ją jako doświadczenie właściwie nie do uniknięcia, wszechobecne w codziennym życiu. Rolą opiekunów staje się zatem otwarte i mądre przygotowanie dzieci na to, co nieuchronne.

W *Tkaczce chmur* to, co nieuniknione, ma zaskakujący wymiar. Braciszкови udaje się zdobyć jabłuszko, a chora Siostrzyczka je zjada. Chociaż magiczny owoc sprawia, że dziewczynka odzyskuje siły, to mają jej one posłużyć nie w ziemskiej, ale już w zaświatowej postaci. Pojawia się tu zatem odniesienie do baśniowego odpowiednika wiatyku, pokarmu na drogę mającego wzmocnić umierającego w jego podróży do krainy śmierci (Miernik, 2015, s. 75). Dziewczynka, razem z energią, zyskuje bowiem odwagę, żeby podążyć za swoim marzeniem, czyli odejść do pałacu Słońca, gdzie w końcu będzie mogła tkąć sukienki dla nieba, a więc i zmienić się w istotę pozaziemską. Po przecięciu złotej nici losu przez Zorzę Północną bohaterka faktycznie dołącza do trzech prządek w baśniowym zamku, a sama staje się tytułową Tkaczką chmur. Śmierć okazuje się więc rodzajem wyboru, do którego dokonania potrzebne jest przezwyciężenie lęku – swojego i o najbliższych, co wyraża się w słowach Siostrzyczki: „[...] jabłko dodało mi sił, nie boję się i o ciebie się nie martwię, bo wiem, że ze wszystkim sobie poradzisz” (Jackowska-Enemuo, 2021, s. 54). Dopiero teraz możliwe jest odejście do innego wymiaru. Do procesu umierania przygotowuje się zatem zarówno Siostrzyczka, jak i Braciszek. Dziewczynka wyzwala się ze swoich obaw, doskonali się też przy pomocy bogiń w sztuce tkania, a chłopiec przechodzi przez kolejne próby nie tylko sprawdzające jego hart ducha, ale przede wszystkim symbolizujące radzenie sobie z żałobą. Złote jabłuszko i pochwała od ukochanej osoby: „Och, jakże ci dziękuję! Taki byłeś dzielny!”

(s. 54) dowodzą, z jednej strony, męskości, a z drugiej – przepracowania bardzo trudnych emocji związanych ze stratą siostry. W ten sposób przewartościowuje się też podejście do baśniowego archetypu mężczyzny. Inicjacja służąca uświadomieniu konieczności samodzielnego życia w wymiarze społecznym (Pilawska, 2017, s. 74–75) zyskuje metaforyczne znaczenie jako proces uczenia się egzystencji bez utraconej bliskiej osoby. Z kolei utożsamianie zmarłej Siostrzyczki, która lubiła tkąć, z pozaziemską istotą, to nawiązanie do przepracowania żałoby w ujęciu Zygmunta Freuda – w tym przypadku polega na przeniesieniu emocjonalnej więzi z bliską osobą na jej obraz, jaki nosi w sobie Braciszek (Korlak-Łukiewicz, Zdaniewicz, 2018, s. 83).

Na jednej z ilustracji Sztymy dziewczynkę ukazano właśnie jako Tkaczkę wplatającą nić w kolorowe chmury w przestworzach słonecznego pałacu. Na następnym obrazie pojawia się zaś chłopiec adaptujący się do nowej rzeczywistości. Najpierw samotnie puszcza latawiec (trzymający się na owej złotej nici widocznej na wszystkich stronach książki) w otoczeniu natury i barwnych obłoków, ale już na kolejnej stronie widać kilkoro bawiących się dzieci. Można to interpretować jako przejaw szukania nowych aktywności, które wykonuje się samodzielnie, bez towarzystwa zmarłego. Unoszący się na wietrze latawiec odsyła do symboliki powietrza i związanej z nim kontemplacji, do nieba i wolności (Kopaliński, 2012, s. 334), ale też, po prostu, do zabawy i bez troski, co daje nadzieję na radosne życie. Narratorka zaś znowu wychodzi z baśniowych ram, żeby nawiązać kontakt z czytelnikiem:

A tutaj, zupełnie blisko, mieszka pewien chłopiec.

A także mnóstwo innych dzieci, które wiedzą, jak przepłynąć rzekę smutku, przejść przez wściekły las i przez otchłań rozpaczy. I które ze wszystkim sobie poradzą (Jackowska-Enemuo, 2021, s. 61, 63).

Odniesienie do nieokreślonej przestrzeni, a jednocześnie zakotwiczenie jej w rzeczywistości (na to wskazują słowa: „A tutaj, zupełnie blisko”), wśród dzieci nieróżniących się niczym od odbiorców utworu, i jednocześnie stworzenie ogólnego wizerunku zaradnego i mądrego dziecka, sprawia, że czytelnik czuje się włączony w opowieść, a tym samym zyskuje poczucie sprawczości.

Tkaczka chmur to niezwykle dzieło, w którym umiejętnie wyeksponowano metaforykę stanów psychicznych dziecka kryjących się za typowymi elementami baśniowymi. Pojawiają się tu odwołania do klasycznych motywów: wyprawy po złote jabłuszko, które ma ponoć moc przywrócić zdrowie chorej osobie, wykonywania trudnych zadań stawianych przez złowrogiego Czarownika czy magicznej pomocy sprzyjających protagoniście bogiń. Wątki te

tworzą bardzo plastyczny i przemawiający do wyobraźni język, ułatwiający zrozumienie tak trudnych spraw jak śmierć, stanowiąca centralne doświadczenie utworu Jackowskiej-Enemuo. Zarówno za sferę umierania, jak i narodzin odpowiadają trzy prądkie rozporządzające ludzkim losem. Dzięki spleceniu tych przeżyć i połączeniu ich ze zjawiskami przyrody (tkaczki to inaczej Zorze), śmierć zyskuje cykliczny, naturalny wymiar, tym bardziej że Siostrzyczka jako bohaterka biomorficzna wydaje się wręcz predestynowana do ewolucji duchowej, czyli odejścia z ziemskiego świata i zmiany w istotę nadprzyrodzoną. Wbrew baśniowej formule dojrzenia do śmierci, a nie do stania się kobietą. Poza tym w wielu innych miejscach na pierwszy plan tekstu, poza zwyczajowymi celami bajek magicznych, jakimi są przede wszystkim socjalizacja do płciowych ról społecznych i dowiedzenie męskości, wysuwają się walory emocjonalne. Braciszek przechodzi w trakcie wyprawy inicjacyjnej przez próby, które uczą go, jak radzić sobie z emocjami w czasie żałoby. Co ważne, chłopiec najpierw sam musi przezwyciężyć smutek, gniew i rozpacz, dopiero potem nadchodzi magiczna pomoc od dziewczynki i trzech Zórz. Jackowska-Enemuo stwarza zatem wzorzec postaci posługującej się – bardziej niż sprytem czy odwagą – umiejętnością przepracowania swoich emocji, żeby ostatecznie nauczyć się samodzielnego życia bez ukochanej osoby. Naturalna skłonność odbiorcy do identyfikacji z głównym bohaterem i wspólnego przeżywania jego przygód zostaje wzmocniona przez sferę uczuć i doświadczeń znanych każdemu dziecku. Dodatkowo zastosowane zabiegi performatywne, zapraszające czytelników do snucia opowieści razem z narratorką i wymyślania własnych sposobów na pokonanie rzeki smutku czy otchłani rozpacz, sprawiają, że *Tkaczka chmur* jest wyjątkową lekturą, w której autorka, zapewne świadoma potencjalnego wpływu książki na odbiorców, docenia ich sprawczość, możliwości intelektualne i emocjonalne oraz zachęca do mówienia z najmłodszymi o trudnych sprawach, takich jak nieuchronność śmierci.

Niezwykłym walorem staje się też – tematycznie wykraczające poza zakres niniejszego tekstu – wpisanie w dzieło wątku śmierci córki autorki i jej praktyki w pracy z dziećmi jako opowiadaczki. Baśń zdaje się zatem składać z wielu warstw – tkanych zarówno przez pisarkę, trzy Zorze, Siostrzyczkę, jak i każdego czytelnika zaproszonego do przeżywania przygód razem z Braciszkiem i wymyślania swojej wersji historii. *Tkaczka chmur* Jackowskiej-Enemuo jest więc utworem w mądry sposób łączącym baśniowe elementy osławające doświadczenie śmierci z psychologiczną wiedzą oraz wciąż inspirującą i kojącą potęgą opowieści.

Bibliografia

- Bettelheim, B. (1985). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (D. Danek, tłum.). W.A.B. (wyd. oryg. 1976).
- Burzyńska, A. (2007). *Feminizm*. W: A. Burzyńska, M. P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Znak.
- Czernow, A. M. (2018). Przemiany motywu śmierci dziecka w literaturze dla niedorosłych. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (s. 35–60). Wydawnictwo SBP.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2018). Niebo ma wiele imion. Śmierć w skandynawskich książkach obrazkowych. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (s. 35–60). Wydawnictwo SBP.
- Fischer-Lichte, E. (2018). *Performatywność* (M. Borowski, M. Sugiera, tłum.). Księgarnia Akademicka. (wyd. oryg. 2001).
- Jackowska-Enemuo, K. (2021). *Tkaczka chmur* (M. Sztyma, il.). Albus.
- Kopaliński, W. (2012). *Słownik symboli*. Rytm.
- Korlak-Łukasiewicz, A., Zdaniewicz, M. (2018). Wsparcie w procesie żałoby poprzez organizację czasu wolnego. *Relacje. Studia z Nauk Społecznych*, 5, 79–90.
- Kozak, A. (2022, 25 czerwca). „Moja córka umarła 7 godzin 19 minut po tym, jak pani ordynator postawiła finalną diagnozę”. Jak żyć po takiej stracie?. *Kobieta.gazeta.pl*. Pobrane 15 listopada 2023 z: <https://kobieta.gazeta.pl/kobieta/7,107881,28080315,7-godzin-19-minut-po-tym-kiedy-pani-ordynator-postawila-finalna.html>.
- Kübler-Ross, E. (1998). *Rozmowy o śmierci i umieraniu* (I. Doleżał-Nowicka, tłum.). (wyd. oryg. 1979). Media Rodzina. (wyd. oryg. 1969).
- Leist, M. (2009). *Dzieci poznają tajemnicę śmierci* (A. Kucharska, tłum.). Święty Wojciech. (wyd. oryg. 1979).
- Madryas, W. (2022). Arteterapia narracyjna jako efekt współoddziaływania medycyny narracyjnej oraz arteterapii ze szczególnym uwzględnieniem biblioterapii. *Rana*, 1(5), 1–22. <https://doi.org/10.31261/Rana.2022.5.01>.
- Miernik, A. (2015). *Domeny wyobraźni. Andersen i Jung*. TAIWPN Universitas.
- Pilawska, R. (2017). Magiczne odbicia rzeczywistości, czyli o znaczeniu baśni w edukacji dziecka. *Pedagogika Przedszkolna i Wczesnoszkolna*, 5(2–1), 77–85.
- Rutka, V. (2012). Wartości baśni w pracy z dziećmi przedszkolnymi. *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce*, 24(2), 27–44.
- Slany, K. (2018). Śmierć we współczesnej literaturze dla dzieci – łamanie tabu?. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (s. 35–60). Wydawnictwo SBP.
- Sontag, S. (2016). *Choroba jako metafora* (J. Anders, tłum.). Karakter. (wyd. oryg. 1978).

- Szyborska, K. (2018). Dziecko w poradnikach konsolacyjnych (*comfort books*) a ewolucja archetypu *puer aeternus*. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (s. 89–106). Wydawnictwo SBP.
- Wais, J. (2014). *Bracia Grimm i siostra śmierć. O sztuce życia i umierania*. Eneteia.
- Wróblewska, V. (2018). Oblicza śmierci w polskiej bajce ludowej i w baśni literackiej. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (s. 73–88). Wydawnictwo SBP.
- Wróblewska, V. (2015–2018a). Inicjacja. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 28 czerwca 2023 z: <https://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=68>.
- Wróblewska, V. (2015–2018b). Jabłko/jabłoń. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 28 czerwca 2023 z: <https://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=69>.
- Wróblewska, V. (2015–2018c). Nić/przędza. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*. Pobrane 28 czerwca 2023 z: <https://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=124>.
- Wydawnictwo Albus. (2021). *Katarzyna Jackowska-Enemu*. Pobrane 30 czerwca 2023 z <https://albus.poznan.pl/katarzyna-jackowska-enemu>.
- Zorza (mitologia). (2023, 23 października). *Wikipedia*. Pobrane 20 listopada 2023 z: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Zorza_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Zorza_(mitologia)).

W poszukiwaniu Pięknego Ludu – palingeneza niektórych motywów folkloru celtyckiego w wybranych powieściach *young adult fantasy*

Abstrakt:

Celem artykułu jest prześledzenie inspiracji elementami folkloru i mitologii celtyckiej w prozie *young adult fantasy* oraz sprawdzenie, w jaki sposób są one eksplorowane w cyklu *Siedmiorzeczce* Juliet Marillier (1999–2001), wieloksięgu *The Raven Cycle* (2012–2016) i powieści *Wyścig śmierci* (2011) Maggie Stiefvater, cyklu *Królowa lata* Melissy Marr (2007–2011), powieści *Rzeka zaklęta* Rebekki Ross (2022) oraz cyklach stworzonych przez Cassandrę Clare: *Dary anioła* (2007–2014), *Mroczne intrygi* (2016–2018) i Sarah J. Maas: *Szklany tron* (2012–2018), *Dwór cieni i róż* (2015–2021), *Księżycowe Miasto* (2020–2024). Analiza dotyczy zwłaszcza postaci wróżki, istoty z celtyckiego folkloru pojawiającej się w popkulturze najczęściej, w mniejszym stopniu innych aspektów wierzeń i obyczajów wywodzących się z tego kręgu kulturowego. Autorka wskazuje, że choć nie wszystkie twórczynie w pełni wykorzystały ich potencjał, pozostają one interesującym i inspirującym zbiorem znaczeń i symboli, które stanowią urozmaicenie i alternatywę dla autorek i autorów chcących (s)tworzyć nowe fabuły, wyzyskujące mitologie i wierzenia (nie tylko) europejskich społeczności przedchrześcijańskich oraz wprowadzić do nich aktualną problematykę.

Słowa kluczowe:

folklor celtycki, mitologia celtycka, palingeneza mitu, *young adult fantasy*, wróżki

* Kinga Matuszko – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego w dyscyplinie literaturoznawstwo dotyczącą pararezy tożsamościowej w popularnych anglosaskich adaptacjach tekstów kultury. Jej zainteresowania naukowe to: popkultura, polska i zagraniczna literatura współczesna, przekład, przedchrześcijańskie kultury europejskie oraz nowe nurty w teorii literatury (np. *gender studies*, studia męskościowe, ekokrytyka, postfeminizm). Kontakt: kinga.matuszko@gmail.com.

In Search of the Fair Folk – Palingenesis of Celtic Folklore Motifs in Selected Young Adult Fantasy Novels

Abstract:

The aim of the article is to trace the influence of folklore and Celtic mythology in YA fantasy prose and to examine how they are incorporated in selected works, such as Juliet Marillier's *The Sevenwaters Trilogy* (1999–2001), Maggie Stiefvater's *The Raven Cycle* (2012–2016) and her novel *The Scorpio Races* (2011), Melissa Marr's series *Wicked Lovely* (2007–2011), Rebecca Ross's novel *A River Enchanted* (2022), and the universes created by Cassandra Clare in her cycles *The Mortal Instruments* (2007–2014) and *The Dark Artifices* (2016–2018), and by Sarah J. Maas in her series *Throne of Glass* (2012–2018), *A Court of Thorns and Roses* (2015–2021), and *Crescent City* (2020–2024). The focus of the analysis is primarily on the depiction of the fairy, the most popular character from Celtic folklore in pop culture, and to a lesser extent, other aspects of beliefs and customs from this cultural sphere. The author points out that while not all writers have fully used their potential, these motifs offer an interesting and inspiring array of meanings and symbols. They serve as a diverse and alternative resource for authors seeking to craft new narratives that exploit mythologies and beliefs of (not only) European pre-Christian communities and address themes that remain relevant today.

Key words:

Celtic folklore, Celtic mythology, myth palingenesis, young adult fantasy, fairies

Wprowadzenie

Wokół teorii mitu

Wierzenia i zwyczaje kultur przedchrześcijańskich są obiektem niesłabnącego zainteresowania współczesnej popkultury. Różne mitologie są chętnie eksplorowane i stają się fundamentami fikcyjnych światów. Dzięki wykorzystaniu elementów folkloru danej kultury twórcy i twórczynie ujawniają w dziele własne fascynacje bądź wizje rzeczywistości. Utwory zawierające nawiązania mitologiczne reprezentują różne odmiany gatunkowe – zarówno (interesujące mnie w artykule) powieści fantastyczne, jak i historyczno-obyczajowe, romanse oraz kryminały (które pomijam w swoich rozważaniach). Zainteresowanie folklorem można też dostrzec w pracach popularyzatorskich (np. w wydanej w 2021 roku publikacji *Słowiańska wiedźma. Rytuały, przepisy i zaklęcia naszych przodków* Dobromiły Agiles). Zabiegi zasadzające się na nawiązaniach do folkloru i mitologii, oprócz pełnienia funkcji rozrywkowej i estetycznej, mają walor edukacyjny, a także

sentymalny (np. dla osób identyfikujących się z różnymi formami rodzimowierstwa). Pisarze i pisarki – świadomie bądź nie – popularyzują w ten sposób wiedzę o danej mitologii bądź folklorze wśród odbiorców i odbiorczyń. Jest to także sposób na osłabienie hegemonii mitów wywodzących się z kultur z obszaru basenu Morza Śródziemnego¹ oraz kultur nordyckich² (a w Polsce – tych o proveniencji słowiańskiej³) i upowszechnianie innych, dotąd mniej eksplorowanych – np. narodów i grup etnicznych afrykańskich, japońskich, perskich, indyjskich, a spośród europejskich – interesującej mnie w tym artykule mitologii celtyckiej.

Historie mityczne – podlegające we współczesnej prozie różnym refrakcjom – według Carla Gustava Junga (1959/2016) są odbiciem archetypów,

¹ Mitologia grecka jest prawdopodobnie najchętniej eksplorowana spośród europejskich systemów wierzeń. Na rynku książkowym znajdziemy wiele jej retellingów, takich jak np. *Kirke, Pieśń o Achillesie, Galatea* Madeline Miller (2018, 2011, 2013), *Pani labiryntu* Magdaleny Knedler (2022), *Ariadna i Elektra* Jennifer Saint (2021, 2022), antologia *Ziarno granatu* (2022), *Girl, Goddess, Queen* Bei Fitzgerald (2023), *Tysiąc okrętów, Stone Blind i The Children of Jocasta* Natalie Haynes (2019, 2022, 2017), *Medusa* Jessie Burton (2021), *Medusa* Rosie Hewlett (2021), *Klitajmestra* Costanzy Casati (2023), *Milczenie dziewcząt i The Women of Troy* Pat Barker (2018, 2021), *Daughters of Sparta* Claire Heywood (2022), a także powieści zawierających luźne inspiracje mitologią, takich jak np. cykl *Apollo i boskie próby* Ricka Riordana (2016–2020), *Lore* Alexandry Bracken (2021), *W cieniu bohaterów* Nicholasa Bowlinga (2019), *Dwór mgieł i furii* Sarah J. Maas (2016), trylogia *Furie* Elizabeth Miles (2011–2013), dylogia *Łza* Lauren Kate (2013–2014), dylogia *This Poison Heart* Kalynn Bayron (2021–2022), cykl *Dark Olympus* Katee Robert (2021–), *Ja, potępiona* Katarzyny Bereniki Mischuk (2012) oraz komiks *Lore Olympus* Rachel Smythe (2021–).

² Najpopularniejszymi utworami inspirowanymi mitologią nordycką są: trylogia *Magnus Chase i bogowie Asgardu* Ricka Riordana (2015–2017), powieść *Dwór srebrnych płomieni* i cykl *Księżycowe Miasto* Sarah J. Maas (2021a, 2021b, 2020–2024), *Mitologia nordycka* Neila Gaimana (2017), trylogia *Krucze pierścienie* oraz cykl *Vardari* Siri Pettersen (2013–2015, 2020), *Serce wiedzmy* Genevieve Gornichec (2021).

³ Zainteresowanie mitologią słowiańską i legendami z kręgu kultur Europy Środkowo-Wschodniej wzrosło w ostatnich latach i zaowocowało takimi powieściami/cyklami, jak np. *Kwiat paproci i Klub kwiatu paproci* Katarzyny Bereniki Mischuk (2016–2023, 2021–2023), *Wilcza dolina* Marty Krajewskiej (2016–2021), wieloautorska antologia opowiadań *Nawia. Szamanki, szeptuchy, demony* (2021), *Słowiański szlak* Ewy Kassali (2022–), *Gołoborze* Aleksandry Seligi (2022–), *Wiedma* Moniki Maciewicz (2018–2023), *Czerwona baśń* Wiktorii Korzeniewskiej (2020), *Moc korzeni* Magdaleny Wolff (2020–2022), *Demony Welesa* Kamili Szczubelek (2021–), *Sub Rosa* Anny Jurewicz (2019), *Siostry Jutrzenki* Renaty Kosin (2019–2021), *Stara Staboniowa i spiekładuchy* Joanny Łańcuckiej (2013), *Ślady Leszego* Magdaleny Zawadzkiej-Sołtysek (2019–2023), *Opowieści z Wieloświata* Anny Sokalskiej (2019–2021), *Wisznia ze słowiańskiej głuszy* Aleksandry Katarzyny Maludy (2019), *Żniwiarz* Pauliny Hendel (2017–2020).

podstawowych wzorców istniejących w zbiorowej nieświadomości (takich jak np. archetyp Wielkiej Matki/Bogini). Pisarze i pisarki czerpią z nich „scenariusze” pozwalające na odkrycie tajemnic ludzkiej *psyche*. Zdaniem Marie-Catherine Huet-Brichard (2001) opowieści te „urzekają pisarzy, gdyż oferują im symboliczny obraz człowieka i jego miejsce we wszechświecie, a w konsekwencji stanowią klucz do interpretacji rzeczywistości” (s. 15; za: Klik, Zych, 2014, s. 8). Mit jest zatem pewnego rodzaju matrycą, wzorem, który pomaga nie tylko zinterpretować otaczającą rzeczywistość, ale przede wszystkim uporządkować ją i nadać jej sens.

Podwaliny pod teorie mitokrytyczne położyli antropolodzy i religioznawcy – m.in. Mircea Eliade⁴, Claude Lévi-Strauss⁵ i Northrop Frye⁶. Ich rozważania w kontekście powiązań między mitem a literaturą są jednak niewystarczające, na co wskazał Gilbert Durand, francuski mitoznawca, twórca mitokrytyki, badającej związki pomiędzy mitem a tekstem literackim. Swoje refleksje przedstawił w publikacji *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979) – zapoczątkował on badania nad mitem jako „strukturą wyobraźni w literaturoznawstwie” (Karwowska, 2016, s. 11). W jego rozumieniu mit jest:

-
- ⁴ Zdaniem Eliadego (1963/1998), „mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie »początków«. Inaczej mówiąc: mit opowiada, w jaki sposób za sprawą dokonań Istot Nadnaturalnych, zaistniała nasza rzeczywistość; bądź rzeczywistość globalna – Kosmos, bądź tylko pewien jej fragment: wyspa, gatunek rośliny, ludzkie zachowania, instytucja. Tak więc zawsze jest to opowieść o »stworzeniu«, relacja o tym, jak coś powstało, zaczęło być. Mit mówi tylko o tym, co wydarzyło się faktycznie, o tym, co przejawiało się w sposób wyraźny [...]. W sumie mity opisują różnorodne i czasem dramatyczne wtargnięcia sfery sacrum (lub »nad-naturalności«) w obręb Świata. To na tym wtargnięciu ufundowany jest Świat i właśnie za jego sprawą jest on taki, jakim dziś go widzimy” (s. 11). Mit w ujęciu Eliadego ma zatem związek z pojęciem hierofanii, czyli objawiania się świętości (sacrum) w świecie (profanum). Zwraca na to uwagę m.in. Véronique Gély (2008, s. 179–195; za: Karwowska, 2016, s. 11).
- ⁵ Według niego mity pozwalają na odkrycie fundamentalnych zasad działania ludzkiego umysłu (Lévi-Strauss, 1958/1970). Antropolog „zapropozował rodzaj powszechnej gramatyki mitu i wpisanego w mit symbolu, traktując je jako formy uniwersalne, transcendujące czas i różnice kulturowe” (Karwowska, 2016, s. 11), i rozpatrywał mit jako uniwersalny wzorzec myślowy, wspólny dla wszystkich ludzi i społeczeństw.
- ⁶ Frye (1961/1969) stosuje termin „mit” jako obowiązujący w literaturze wzorzec „ilustrujący podstawowe zasady narracyjne” (s. 295). Jest uniwersalnym nośnikiem indywidualnych treści: pisarze i pisarki, tworząc opowieść, nie konstruują czegoś nowego – *ex nihilo*, lecz przetwarzają dotychczasowe historie – *ex novo* (Frye, 1957/2012, s. 121). Mit to „fabuła, narracja czy też – ogólnie – sekwencyjne uporządkowanie słów” (Frye, 1981/1998, s. 62).

[...] dynamicznym systemem symboli (figur mitycznych), archetypów, obrazów i schematów, które układają się w narracje inkorporowane trwale w kulturę. Dzięki literackiej palingenezie narracji mitycznych mit archaiczny ożywiany jest każdorazowo poprzez dynamizm opowieści, a mit uniwersalny staje się mitem osobistym, indywidualnym, jako „najstarsza werbalizacja aspektów ponadindywidualnych i zbiorowych rzeczywistości przeżytej” (s. 15; cyt. wewn. – Deremetz, 1994, s. 22)⁷.

Teorie Duranda były rozwijane m.in. przez Pierre’a Brunela (2003, s. 182–183) – który zaproponował termin „mitopoetyka” i „postulował odejście od klasycznej trychotomicznej teorii genologicznej i wprowadzenie mitu jako czwartego rodzaju literackiego – najstarszego, fundamentalnego, z którego wyłoniły się wszystkie pozostałe” (Karwowska, 2016, s. 14) – oraz Pierre’a Albouya (1969), który określił odradzanie się mitów w szeroko rozumianej twórczości jako palingenezę, czyli odnowienie, pozwalające na ciągłe istnienie opowieści mitycznych w kulturze i świadomości ludzkiej (Klik, Zych, 2014, s. 3–7). To zjawisko bywa postrzegane negatywnie, jako „laicyzacja mitu, [...] kolejne »profanacje« jego treści i formy” (de Rougemont, 1939/1999, s. 117), której pierwszym stadium jest „przekształcenie [mitu] w retorykę” (s. 202), a kolejnym – jego zmierzch w popkulturze.

Podobną opinię wyraził Bogdan Trocha (2009), wskazując, że dekonstrukcja mitu „jest bezpośrednio związana nie tylko z samym procesem rozproszenia sacrum, który nie zachodzi przecież w próżni, ale i ze sposobem postrzegania świata przez współczesnego człowieka” (s. 76). Badacz wywodzi ten pogląd z teorii Eliadego, według której teraźniejszy świat zdesakralizował się poprzez zintegrowanie sacrum z profanum. Mimo to człowiek nadal potrzebuje mitów, by znaleźć odpowiedzi na pytanie o kondycję rzeczywistości, w której żyje. Wraca zatem do historii mitycznych m.in. w literaturze, dokonując remitologizacji – czyli ponownego poszukiwania sacrum (s. 76) – za efekt której można uznać zjawisko palingenezy. Z kolei Eva Kushner (1981) dowodzi, że „literatura zapewnia mitowi przetrwanie i dostosowuje jego przekaz do potrzeb współczesnych odbiorców i odbiorczyń” (Głos, 2023, s. 248)⁸.

⁷ Jean-Jacques Wunenburger (1994) wprowadził do dyskursu pojęcie wyobraźni mitopoetycznej, rozumianej jako „jako szczególny rodzaj wyobraźni, w której mit uaktywnia wyobraźnię fabularną, generującą (na kanwie opowieści mitycznych) historie fikcyjne” (s. 36; za: Karwowska, 2016, s. 15).

⁸ Ten temat był przedmiotem refleksji wielu zachodnich uczonych, m.in. Michéle Dancourt, Roberta Couffignala, Marca Eigeldingera (Klik, 2016).

Mit może funkcjonować w literaturze na wiele sposobów. Dorota Siwor (2019) wskazuje na trzy z nich – nawiązanie do opowieści mitycznej⁹, mitologizowanie¹⁰ i mityzację¹¹, czyli traktowanie mitu jako „matryc[y], na którą twórca »nakłada« własny obraz rzeczywistości”¹² (s. 20). Natomiast Adam Mazurkiewicz (2016a), analizując utwory inspirowane mitologiami kultur przedchrześcijańskich¹³, wyróżnia dwie strategie: adaptacji i rekonstrukcji. W pierwszej z nich popularne wzorce fabularne i postaci są wprowadzone

⁹ Polega ono na kreacji bohatera/bohaterki „na podobieństwo postaci mitycznej, wykorzystaniu motywu, wątku lub sytuacji rozpoznawalnej dla odbiorcy jako analogicznej do mitu” (Siwor, 2019, s. 19). Są to np. tzw. retellingi historii mitycznych (Calek, 2017), współcześnie szczególnie często pisane przez kobiety (Szczuka, 2001; De Carlo, 2020).

¹⁰ Ma ono konotacje Barthes’owskie (1957/2008, s. 239; Jasionowicz, 1999, s. 15) i odnosi się do opisywania mitu jako „znaku ujmującego opisywaną rzeczywistość symbolicznie, nadającego jej sens pożądany z punktu widzenia autora przekazu” (Siwor, 2019, s. 20).

¹¹ W tę strategię można wpisać również tzw. fantasy mitopoetyczną, o której pisali m.in. Trocha (2009), Tomasz Z. Majkowski (2013) i Marek Oziewicz (2010), który zdefiniował ją następująco: „[...] czerpie z materiałów, struktur i konwencji mitów – tradycyjnych i współczesnych, europejskich i światowych – przejmując od mitu także stosunek do prezentowanego materiału: jest on nieodmiennie traktowany z powagą, bardziej jako historia niż fikcja. [...] fantasy mitopoetyczna jest gatunkiem, w którym kluczowa jest prezentacja opowieści jako wiarygodnej w realistycznych kryteriach. Jednocześnie jest to gatunek dydaktyzujący, prawie wizjonerski, z aspiracjami do podejmowania wielkich kwestii: fabuła traktuje o tym, czym jest bycie człowiekiem [...]. Człowieczeństwo [...] opiera się na rozpoznaniu etycznego wymiaru istnienia. Fabuła jest opowieścią o zmaganiach bohaterów, aby sprostać określonym imperatywom moralnym [...]. [...] książki z tego gatunku są dla swoich autorów, a często i dla odbiorców, czymś więcej niż beletrystką; są osobistymi, poetyckimi manifestami o tym, co nadaje sens ludzkiemu życiu i zaangażowaną refleksją o miejscu człowieka we wszechświecie. W tym sensie, jak twierdzili Lewis i Tolkien, fantasy mitopoetyczna aspiruje do zaspokojenia tych potrzeb psychologicznych i estetycznych, które są kluczowe dla ludzkiej równowagi psychicznej, ale są zaniedbane lub marginalizowane w większości współczesnej literatury. Najbliższym modelem tego rodzaju opowieści jest, oczywiście, mit, szczególnie w swym kulturotwórczym, quasi-religijnym wymiarze” (s. 72–73). Nie skupiam się jednak na tym nurcie, bowiem analizowane powieści do niego nie należą, a nawiązania do mitów – jak postaram się udowodnić – stanowią w nich głównie kostium.

¹² Zdaniem Tomasza Mizerkiewicza (2001) obecne w twórczości literackiej elementy historii mitycznych to „pisarska gra [...]. Nawiązania do mitu nie powodują przeto [...], że świat przedstawiony powieści staje się światem dosłownie mitycznym, lecz czynią go światem mitopodobnym, na wzór mitu. Naśladowanie cech opowieści mitycznej nie ustanawia w tekście poziomu czy wymiaru mitycznego, lecz quasi-mityczny lub mityzacyjny (takie określenie podkreśla fakt wytworzenia, wtórności, nieautentyczności)” (s. 12).

¹³ Badacz analizuje polskie powieści *slavic fantasy*, jednakże jego ustalenia można odnieść także do niepolskojęzycznych utworów inspirowanych wierzeniami przedchrześcijańskimi.

do rzeczywistości przedchrześcijańskiej, która stanowi jedynie kostium, nie wpływający na ogólną wymowę utworu (s. 136). W drugiej – autorzy i autorki decydują się na pokazanie realiów świata przedchrześcijańskiego (s. 139–140), co może realizować się w dwóch wariantach: bliższym powieści historycznej (twórcy i twórczynie umiejscawiają akcję w realiach quasi-historycznych i nie-nachalnie wprowadzają elementy nadprzyrodzone) oraz całkowicie fikcyjnym (Mikinka, 2020, s. 547).

Mit w literaturze (szczególnie popularnej) z jednej strony niesie ze sobą znaczenia, które wzbogacają ludzką rzeczywistość i poznanie (Trocha, 2009, s. 9) oraz umożliwia refleksję nad problemami współczesności, co stanowi pozytywne aspekty palingenezy. Z drugiej jednak strony – często jest jedynie elementem rozpoznawalnej konwencji, jego związek z mitami etnoreligijnymi i sferą sacrum ulega zatarciu, a tradycyjny przekaz zostaje zniekształcony (to z kolei wyraz jego degradacji).

Mitologia celtycka w powieściach

W obrębie mitologii celtyckiej można wyróżnić trzy grupy – goidelską (terytorium Irlandii, Szkocji i wyspy Man), brytańską wyspiarską (Kornwalia i Walia) oraz brytańską kontynentalną (kontynent europejski) (Gąssowski, 1987, s. 13–16). Mimo licznych podobieństw odłamy te cechuje duże zróżnicowanie w zakresie wyznawanych w przeszłości bóstw, obrzędów, duchów miejsc i mitycznych stworzeń. Ekspansja chrześcijaństwa na kontynencie europejskim spowodowała nieodwracalną utratę większości celtyckiego dziedzictwa – zachowało się ono wśród Celtów wyspiarskich (s. 7) i to z niego autorki i autorzy najczęściej czerpią inspiracje, wykorzystując tamtejsze podania, panteon bóstw i bestiariusz, a także włączając w swoje narracje konteksty historyczne i odzwierciedlając w światach przedstawionych walory przyrodnicze tych terenów, takie jak klify, gaje lub wrzosowiska.

Mitologia ludów celtyckich¹⁴ jest wprowadzana w fabuły powieści *young adult fantasy* na różne sposoby. Są to albo utwory quasi-historyczne, dzieją-

¹⁴ Ten folklor jest eksplorowany również w innych utworach, m.in. w serii *Hollows* Kim Harrison (2004–2023), cyklu *Akta Harry'ego Dresdena* Jima Butchera (2000–2024), cyklu *Wiek złych rządów* Marca Chadbounra (1999–2002), trylogii *Pieśń Albionu* Stephena Lawheada (1991–1993), trylogii *Lyonesse* Jacka Vance'a (1983–1989), powieściach Patricka O'Leary'ego (*Dar*, 1997), Marion Zimmer Bradley (*Mgły Avalonu*, 1986) oraz cyklu *Meredith Gentry* Laurell K. Hamilton (2000–2014), a nawet znacznie wcześniejszej powieści Lorda Dunsany'ego *Córka króla Elfów* (1924). Nie biorę ich pod uwagę, bowiem interesują mnie wyłącznie powieści z nurtu *young adult fantasy*, do którego wymienione tytuły nie należą.

ce się w światach alternatywnych zamieszkiwanych przez społeczności wykreowane na wzór tradycyjnej struktury klanowej z Wysp, których kultura duchowa przypomina religię i obrzędowość Celtów, albo utwory należące do *urban fantasy*¹⁵ (rzadko *high fantasy*¹⁶), inkrustowane motywami z folkloru celtyckiego – jak mitologiczne stworzenia i postacie, a także miejsca, przestrzenie i legendy. Zazwyczaj są to zamerykanizowane, popkulturowe interpretacje, a prezentowane w nich światy, panteony bóstw, obrzędy lub artefakty mogą być odległe od inspirujących je elementów folkloru i mitologii celtyckiej.

Artykuł stanowi wstępne rozpoznanie sygnalizowanej w tytule problematyki. Zwrócę uwagę na to, jakie komponenty folkloru i mitologii Celtów są używane i w jaki sposób są przetwarzane w anglosaskiej (głównie amerykańskiej) prozie *young adult fantasy*. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób funkcjonują w nich elementy celtyckich wierzeń: czy stanowią jedynie kostium, kryjący współczesną problematykę lub służący uatrakcyjnieniu fabuły, czy też pełnią w nich znaczącą funkcję, a autorki w pogłębiony, świadomy i twórczy sposób odnoszą się do mitologii. W konsekwencji postaram się ocenić, czy palingeneza mitu w utworach reprezentatywnych dla nurtu *young adult fantasy* jest tylko jego zniekształceniem i degradacją. Dokonam analizy na dwóch płaszczyznach: pierwsza będzie dotyczyć postaci wróżki, najpopularniejszej spośród figur pojawiających się w omawianych utworach, druga będzie się zaś odnosić do innych obecnych w nich motywów i wątków wywodzących się z mitologii celtyckiej.

Przedmiotem mojej refleksji są popularne w Polsce i dyskutowane przez czytelników i czytelniczki (szczególnie w blogosferze¹⁷), wydane głównie w XXI wieku powieści *young adult fantasy* autorstwa kobiet: trylogia *Siedmiorzeczce* Juliet Marillier (1999–2001/2019–2021¹⁸), seria *The Raven Cycle* i powieść *Wyścig śmierci* Maggie Stiefvater (2012–2016/2013–2016¹⁹; 2011/2013b), cykl *Królo-*

¹⁵ Odmiana fantastyki, której akcja dzieje się w scenerii miejskiej (Ekman, 2016; Łozińska, 2021, s. 197).

¹⁶ Podgatunek fantasy, w którym akcja rozgrywa się w fikcyjnym świecie, zazwyczaj stylizowanym na realia europejskiego średniowiecza (Stableford, 2005, s. 198).

¹⁷ Mam na myśli popularność tych powieści wśród użytkowników i użytkowniczek tzw. BookTube'a, Bookstagrama i BookToka, czyli książkowych „przestrzeni” serwisów YouTube, Instagram i TikTok.

¹⁸ Trylogia składa się z powieści: *Córka lasu* (1999/2019), *Syn cieni* (2000/2021), *Child of the Prophecy* (2001; trzeci tom nie ukazał się w Polsce, a po przerwie do pierwotnej trylogii autorka dodała później dalsze, również niewydane u nas tomy).

¹⁹ Tytuł cyklu nie ma oficjalnego polskiego tłumaczenia. Do serii należą: *Król kruków* (2012/2013a), *Złodzieje snów* (2013c), *Wiedźma z lustra* (2014), *Przebudzenie króla* (2016).

wa lata Melissy Marr (2007–2011/2010–2012²⁰), powieść *Rzeka zaklęta* Rebeki Ross (2022/2023) oraz uniwersa stworzone przez Cassandrę Clare²¹ i Sarah J. Maas²². Na tle innych powieści należących do tego nurtu są one najsilniej powiązane z mitologią celtycką²³, którą autorki wykorzystują niekiedy w kreatywny sposób²⁴.

Wróżki (nie)godziwe – kreacje *faeries*

Postać elfa/wróżki jest najczęściej wykorzystywanym elementem celtyckich wierzeń obecnym w popkulturze i służy głównie komentowaniu współczesnych

²⁰ Częściami cyklu są: *Królowa lata* (2007/2010a), *Król mroku* (2008/2010b), *Krucha wieczność* (2009/2010c), *Świetliste cienie* (2010/2011), *Mroczna łaska* (2011/2012).

²¹ Clare jest autorką pięciu trylogii (i kilku pobocznych książek) o świecie Nocnych Łowców – cykle mają wspólnych bohaterów i zazębiające się fabuły, stąd zdecydowałam się nie wyodrębnić konkretnych serii, lecz omawiać uniwersum jako całość. Głównie odnoszę się do *Darów anioła* (*Miasto kości*, 2007/2009a; *Miasto popiołów*, 2008/2009b; *Miasto szkła*, 2009/2010; *Miasto upadłych aniołów*, 2011; *Miasto zagubionych dusz*, 2012; *Miasto niebiańskiego ognia*, 2014) oraz *Mrocznych intryg* (*Pani noc*, 2016, *Władca cienia*, 2017; *Królowa mroku i powietrza*, 2018/2019).

²² Sarah J. Maas jest autorką trzech cykli: *Szklany tron* (*Szklany tron*, 2012/2013; *Korona w mroku*, 2013/2014; *Dziedzictwo ognia*, 2014/2015; *Królowa cieni*, 2015/2016b; *Imperium burz*, 2016/2017c; *Wieża świtu*, 2017/2018b; *Królestwo popiołów*, 2018/2019a, 2018/2019b), *Dwór cierni i róż* (*Dwór cierni i róż*, 2015/2016a; *Dwór mgieł i furii*, 2016/2017a; *Dwór skrzydeł i zguby*, 2017b; *Dwór szronu i blasku gwiazd*, 2018a; *Dwór srebrnych płomieni*, 2021a, 2021b) i *Księżycowe Miasto* (*Dom ziemi i krwi*, 2020; *Dom nieba i oddechu*, 2022a, 2022b; niewydany jeszcze w Polsce tom *House of Flame and Shadow*, 2024). We wszystkich pojawia się magiczna rasa Fae, zatem traktuję to uniwersum jako całość.

²³ W artykule nie odnoszę się do legend arturiańskich i mitu arturiańskiego, bowiem omawiane utwory nie nawiązują do nich. Ponadto na genezę legend arturiańskich wpłynęły mitologia celtycka, religia chrześcijańska i kultura dworska. Są one ze sobą nierozzerwalnie związane; w wybranych przeze mnie powieściach pojawia się tylko pierwszy komponent. Ponadto funkcjonowanie tych legend we współczesnej prozie jest kwestią na tyle szeroką, że wymagającą omówienia w osobnym tekście. Pisały na ten temat m.in. Patrycja Rojek (2016) w artykule *Dla kogo pracuje dziś Król Artur? Użycia i nadużycia mitu arturiańskiego*, Jowita Kosiba (2022) w artykule *Krąg mitów arturiańskich w twórczości J.R.R. Tolkiena i A. Sapkowskiego* i Magdalena Madej-Reputakowska (2009) w pracy doktorskiej *Dekonstrukcja i rekonstrukcja mitu na przykładzie mitu arturiańskiego*.

²⁴ Należy zaznaczyć, że wśród badanych utworów tylko dwie powieści są retellingami *per se* – *Córka lasu* (ale jako retelling baśni, nie celtyckiego mitu, a ten kontekst w tym artykule mnie nie interesuje) oraz *Dwór cierni i róż* (retelling baśni i celtyckiej legendy). Pozostałe prozy przetwarzają komponenty celtyckiego folkloru w bardziej swobodny sposób, tj. nie stanowią renarracji konkretnej mitycznej historii.

problemów oraz zaakcentowaniu kobiecej siły i wyjątkowości poprzez pokazywanie relacji ludzkiej kobiety i mężczyzny niebędącego śmiertelnikiem.

Wymienione określenia funkcjonują często jako synonimy, choć w opinii religioznawczyń i religioznawców *de facto* nimi nie są – elfy pojawiają się w mitologii germańskiej i nordyckiej (Jakobsson, 2015, s. 215–223), a ich najbliższym odpowiednikiem w mitologii celtyckiej są *aes sídhe*, potomkowie *Tuatha Dé Danann* [ludzi bogini Danu] (czyli – w uproszczeniu – władców, druidów, bardów, wojowników, bohaterów, uzdrowicieli i rzemieślników posiadających nadprzyrodzone moce i uznawanych za bóstwa) lub po prostu Piękny Lud (Crocker, 2001). *Aes sídhe* żyli w krainie za zachodnim morzem²⁵ albo w niewidzialnym, równoległym do ludzkiego świecie, ukryci przed wzrokiem śmiertelników. Niekiedy utożsamia się ich z – obecnymi nie tylko w folklorze celtyckim, lecz także germańskim, brytyjskim czy francuskim – wróżkami [*faeries/ fae(s)*] (Evans-Wentz, 1911/1990), kojarzonymi zazwyczaj z drobną, eteryczną, humanoidalną, najczęściej kobiecą, skrzydlatą istotą (Briggs, 1976, s. 249).

Aes sídhe czy też wróżki w folklorze szkockim dzielono na dwie społeczności określane jako dwory: *Seelie* (co oznacza wesoły, błogosławiony lub szczęśliwy) – niebezpiecznych, lecz nieszkodzących ludziom bezpośrednio – i *Unseelie* (co znaczy niegodziwy) – zagrażających śmiertelnikom. Twórcy i twórczynie przetwarzali motyw dwóch rywalizujących ze sobą dworów na wiele sposobów, zmieniając również ich nazwy. Najmniejszej liczbie modyfikacji poddano postać wróżki utożsamianej z elfem (prawdopodobnie ze względu na olbrzymi wpływ, jaki na fantastykę wywarło światotwórstwo w *Silmarillionie* i *Władcy pierścieni* J. R. R. Tolkiena, 1977, 1954–1955) i utrwalonej w kulturowej świadomości przede wszystkim jako nieśmiertelna, piękna, władająca magią, podobna do ludzi istota²⁶.

Przedstawiciele rasy Fae z uniwersów Sarah J. Maas posiadają wszystkie powyższe cechy. W każdym z trzech cykli należą do niej stworzenia obdarzone magicznymi mocami i niezwykłą urodą, przewyższające śmiertelników

²⁵ To znany w legendach motyw. Avalon (zwany także Ziemią Kobiet lub Wyspą Jabłoni) również leżał na mitycznym Oceanie Zachodnim, podobnie jak Atlantyda znajdowała się rzekomo na zachód od Grecji.

²⁶ Prócz analizowanych utworów warto wymienić również następujące serie, których głównym tematem jest spotkanie śmiertelniczki z *faeries*/elfami: dylogię *Faeries* Maggie Stiefvater (2008–2009), trylogię *The Folk of the Air* Holly Black (2018–2019), cykl *Żelazny dwór* Julie Kagawy (2010–2023), cykl *Darkfever* Karen Marie Moning (2006–2021) oraz cykl *Nasze puste przysięgi* Lexi Ryan (2021–2022). Nie biorę ich pod uwagę w artykule, bowiem w wymienionych powieściach – poza cyklami Stiefvater i Moning – autorki inspirowały się raczej mitologią germańską, nie celtycką.

siłą i żyjące według innych reguł niż oni (np. nie biorą ślubów, lecz wytwarzają mistyczną więź z partnerem/partnerką). Powtarzającymi się wątkami w prozie Maas są relacje głównych bohaterek z reprezentantami Fae – albo są potomkiniami tej rasy, albo wiążą się z jej męskimi przedstawicielami. Może zastanawiać konsekwentność tych zabiegów we wszystkich seriach – prawdopodobnie są one wynikiem mody, która zaczęła się po sukcesie sagi *Zmierzch* Stephenie Meyer (2007–2009), polegającej na przedstawianiu historii romansu głównych bohaterek z nie-ludźmi (takimi jak wampiry, wilkołaki, anioły, demony, zmiennokształtni, duchy oraz elfy), co stanowi odświeżenie i wzmocnienie formuły opowieści o miłości wpisującej się w schemat baśni o Kopciuszku. Trend ten polega na pokazaniu wyidealizowanej miłości „nie z tego świata” i nadaniu wyjątkowości pozornie przeciętnej bohaterce, która zostaje pokochana przez niezwyklego męczczyznę.

Odniesienia do folkloru celtyckiego widać również w detalach fabularnych. Główny przedstawiciel Fae z cyklu *Szklany tron* nazywa się Rowan, co w języku polskim oznacza jarzębinę – drzewo uznawane za święte dla wróżek i używane przez ludzi do ochrony domów przed urokami (Colum, 1997), natomiast podstępna władczyni jego rasy nazywa się Maeve – jest to zanglicyzowana forma imienia Medb, legendarnej irlandzkiej przebiegłej królowej-wojowniczką znanej z cyklu ulsterskiego, czyli serii opowieści o przygodach i heroicznym czynach wojowników (Fraser, 1990, s. 15–17). Bohaterowie i bohaterki obchodzą również święta Samhuinn, Yulemas czy Beltane, co stanowi czytelne nawiązanie do tzw. koła roku i wielkich (święta) oraz małych (przesilenia) sabbatów mających korzenie germańsko-celtyckie²⁷. Podobne odniesienia znajdują się również w cyklu *Dwórn cierni i róż* – począwszy od imion postaci reprezentujących rasę Fae: Morrigan (celtycka bogini magii i wojny²⁸), Rhys (popularne walijskie imię) czy Tamlin. Ostatnie z nich zostało w szczególności wykorzystane w powieści, bowiem imiennik bohatera wywodzący się z celtyckich legend to podstępny myśliwy, porywający i wykorzystujący zaśląkane w lesie dziewczęta, gdy tylko zerwą podwójną różę. Spętany czarem

²⁷ Mowa o celtyckich świętach: Imbolc (01.02), Bealtaine (30.04–01.05), Lughnasadh (01.08) i Samhain (31.10–01.11) oraz przesileniach, których nazwy wywodzą się z folkloru celtyckiego i germańskiego: wiosennym Ostara, letnim Midsummer/Litha, jesiennym Mabon oraz zimowym Yule (Crowley, 1989, s. 162–200).

²⁸ W omawianych powieściach nie pojawiają się inkarnacje celtyckich bóstw; występują one natomiast w cyklach: *Sekrety nieśmiertelnego Nicholasa Flamela* Michaela Scotta (2007–2012) oraz *Kroniki żelaznego druida* Kevina Hearne’a (2011–2018). Autorzy obu serii wykreowali światy, w których bogowie i boginie z różnych mitologii ingerują w ludzką rzeczywistość.

przez królową wrózek mężczyzna stał się strażnikiem kniei (Monaghan, 2004; Matthews, Matthews, 1988/1997) – mogła go uwolnić jedynie prawdziwa miłość. Maas trawestuje tę historię: powieściowy Tamlin, książę różanego dworu, został zaklęty przez wiedźmę Fae i – podobnie jak w legendzie – uratować go mogła jedynie prawdziwa miłość (utwór realizuje więc jeden z klasycznych schematów romansu). Pisarka odwraca fabułę ballady – Tamlin okazuje się despotą i oprawcą, spod którego władzy protagonistka musi się uwolnić²⁹.

Wśród innych odwołań do świata celtyckich wierzeń w omawianym cyklu należy wskazać tytułowe dwory nawiązujące do *Seelie/Unseelie*, jednak autorka wykreowała siedem księstw – Wiosny, Lata, Jesieni, Zimy, Świt, Dnia i Nocy. Podobieństwa widać również w kalendarzu – bohaterowie celebrują przesilenia, a także majowe święto Calanmai związane z ogniem. Calan Mai (czyli pierwszy dzień maja), zwane również Calan Haf (a więc pierwszy dzień lata) jest walijskim świętem paralelnym do Bealtaine (Hutton, 1996, s. 223–233; Koch, 2006, s. 331). Maas sięga także do motywu znanego z celtyckich legend, jednego z Czterech Skarbów Tuatha³⁰ – Kotła Odrodzenia, zwanego też Kielichem Dagdy³¹. Miał on moc wskrzeszania zmarłych, zaś w cyklu amerykańskiej pisarki stanowi centrum powieściowego świata (z niego wszystko się narodziło), dzięki niemu można nie tylko ożywiać poległych, lecz także zmieniać ludzi w Fae. Na kartach powieści pojawia się też postać *banshee* – kobiecej zjawy zwiastującej swoim krzykiem śmierć – choć nie odgrywa ona znaczącej roli.

Dwory, podobnie jak u Maas, organizują strukturę społeczną serii *Królowa lata* Melissy Marr, należącej do *urban fantasy*. Powieściowy świat wrózek (pod taką nazwą funkcjonują w polskim wydaniu – w oryginale *faeries*) dzieli się na pięć dworów. Są one ulokowane częściowo w świecie ludzkim (ukryte przed wzrokiem śmiertelników nieobdarzonych darem przenikania magicznej zasłony), częściowo zaś alternatywnym. Przedstawiciele dworów toczą ze sobą wojnę o władzę, która tylko pozornie nie dotyczy mieszkańców i mieszkańek miasteczka Huntsdale w Pensylwanii, bowiem fabuła całego cyklu koncentruje się na interakcjach śmiertelniczek z przedstawiciel(k)ami nieśmiertelnego ludu. Protagonistka, Aislinn (z irl. ‘wizja’, ‘sen’), jest obdarzona Wzrokiem – widzi wróżki, zarówno te niższego rzędu (mające cechy

²⁹ Fabuła utworu przypomina również schemat baśni o Pięknej i Bestii.

³⁰ Cztery Świętości Irlandii to Włócznia Przeznaczenia z miasta Gorias, Kamień Fal z miasta Falias, Miecz Fragarach z miasta Finias i Kocioł Odrodzenia/Kielich Dagdy z miasta Murias (Hull, 1930).

³¹ Nawiązanie do dwóch z czterech skarbów Tuatha – kielicha i miecza – znajduje się również w uniwersum Cassandry Clare, jednak nie rozwijam tego wątku, gdyż trudno jednoznacznie orzec, co mogło stanowić inspirację dla autorki.

zwierzęce lub roślinne), jak i wyższego (przypominające ludzi). Wybrana przez Króla Lata na jego małżonkę, godzi się zostać jedną z nich (choć, związana z śmiertelnikiem, odmawia zawarcia małżeństwa z wróżem), finalnie obejmując władzę na Dworze Lata. Stanowi to subtelne nawiązanie do legend o śmiertelni(cz)kach porwanych przez wróżki i zmuszonych do życia w ich świecie (np. z powodu przyjęcia zaproszenia do tańca bądź picia i jedzenia nieprzeznaczonego dla ludzi pokarmu), jednakże bohaterki i bohaterowie (osób uwikłanych w rozgrywki między dworami jest więcej) *Królowej lata* ostatecznie sami decydują o swoim losie. Wybierając życie w dwóch światach jednocześnie i znajdując partnerów oraz partnerki z Pięknego Ludu, osważają rzeczywistość i przekraczają granice – zarówno światów, jak i przyjętych norm. Autorka w ten sposób uczłowiecza mityczne istoty, pokazując, iż mają takie same rozterki i uczucia, jak ludzie. To również metaforyczne odniesienie do „łączenia dwóch światów”, tj. związków ludzi z różnych kręgów kulturowych lub części świata. Marr nawiązuje do folkloru Wysp także w imionach bohaterów – np. Niall (ze staroirlandzkiego ‘zwycięzca’) lub Sorch (z irlandzkiego ‘jasna’) oraz w systematyce wróżek – pojawia się np. *bánánach* (MacKillop, 2004; Pagé, 2012, s. 229–256) – widmo nawiedzające pola bitewne (w powieści funkcjonuje jako imię Kruczej Wróżki) lub *ganca-nagh* (Yeats, 2011) – wróż (podobnie jak perski inkub) uwodzący kobiety³².

Rasa *faerie* (tłumaczka zdecydowała się nie przekładać tej nazwy) pojawia się również w uniwersum Cassandry Clare – autorki kilku cyklów *urban fantasy* mających wspólnych bohaterów i zazębiające się fabuły. Wykreowane przez nią istoty zachowują liczne atrybuty pierwowzoru. W powieści mamy dwa królestwa *faeries*: Jasny i Ciemny Dwór, których władcy pozostają w nieustannym konflikcie. Cechą charakterystyczną *faeries* jest niemożność skłamania, z tego powodu perfekcyjnie opanowały sztukę manipulacji i mówienia tzw. półprawd. Posługują się wyszukаныmi grami słownymi, omamniają śmiertelników,

³² Warte zauważenia są też cytaty na początku rozdziałów – autorka sięgnęła do takich publikacji, jak m.in. *The Secret Commonwealth of Elves, Fauns and Fairies* Roberta Kirka i Andrew Langa (1893), *The Fairy-Faith in Celtic Countries* Waltera Yeelinga Evansa-Wentza (1911), *Wonder Tales From Scottish Myth and Legend* Donalda Alexandra Mackenziego (1917), *The Fairy Mythology* Thomasa Keightleya (1870), *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* Jane Wilde (1887), *Legends and Romances of Brittany* Lewisa Spence’a (1917), *Notes on the Folk-Lore of the North-East of Scotland* Waltera Gregora (1881). Przywoływanie uznanych badaczy i badaczek folkloru i mitologii celtyckiej nie tylko wskazuje na źródła inspiracji oraz ujawnia erudycję pisarki, lecz także stanowi przykład próby rozbudzenia zainteresowania czytelniczek i czytelników przedchrześcijańską kulturą Wysp i zachęcenia do jej lepszego poznania.

w czym pomagają im różnego rodzaju trunki i inne środki halucynogenne. Istoty te, choć niebezpieczne dla ludzi, nierzadko wiążą się z nimi i płodzą potomstwo, tzw. półfaerie, mieszaińców żyjących na pograniczu dwóch światów i wykluczanych przez obydwu. Dla pisarki stanowi to asumpt do zawoalowanych rozważań na temat ekskluzji mniejszości rasowych we współczesnym świecie i ukazywania społecznych nierówności.

Inne aspekty folkloru celtyckiego

W analizowanych przeze mnie utworach pojawiają się również odwołania do mitycznych stworzeń oraz legendarnych postaci, widoczne zwłaszcza w prozie Stiefvater. Amerykańska pisarka w *The Raven Cycle* nawiązuje do postaci Owaina Glyndwra (ang. Owena Glendowera), ostatniego księcia i narodowego bohatera Walii, przywódcy wieloletniego powstania przeciwko angielskiej hegemonii. Wedle legendy Glyndwr, podobnie jak król Artur, władca Brytów, powróci, by wspomóc swój lud, jeśli ten będzie w potrzebie (Williams, 2009).

Protagonista powieści, uczeń prestiżowej szkoły w Virginii, poszukuje księcia (w powieści nazywanego „królem kruków”), ten bowiem podobno spełnia życzenie każdego, kto go obudzi. Chłopaka łączy z nim szczególna więź, gdyż Glendower miał przywrócić go do życia po wypadku w dzieciństwie. Zaczętkowało to fascynację nastolatka legendarnym wojownikiem. Gdy wraz z przyjaciółmi w końcu odnajduje herosa, odkrywa, że ten nie żyje od wieków. To rozczarowujące (co widać w odbiorze czytelniczym³³) zakończenie serii, wskazuje, że postać Glendowera została potraktowana pretekstowo. Figura walijskiego księcia jedynie katalizuje proces dojrzewania bohaterów³⁴. Autorka sugeruje, iż ten proces wtajemniczania w dorosłość nie przebiega w samotności – wspólnota doświadczeń sprzyja budowaniu relacji między młodymi bohaterami i nawiązaniu przyjaźni.

Nawiązania pojawiają się także w innej powieści Stiefvater, *Wyścig śmierci*, i stanowią jeden z najważniejszych elementów organizujących fabułę. Mowa o *each uisce* [z irl. wodnych koniach], znanych również jako *each-uisge* (w Szkocji) lub *cabyll-ushtey* (na wyspie Man) (Briggs, 1976, s. 115–116) – istotach podobnych

³³ Sugeruję się opiniami czytelników i czytelniczek zamieszczonych na polskich (np. Lubimy Czytać) oraz zagranicznych (np. Goodreads) portalach.

³⁴ Jest to również wariant motywu *questu*, w którym zamiast przedmiotu należy odnaleźć osobę.

do *kelpie*³⁵, lecz bardziej niebezpiecznych i zamieszkujących nie jeziora i rzeki, a zbiorniki słonowodne. Stiefvater (2012/2013b), jak sama wskazuje, zmodyfikowała opowieść o *each uisce*, które według legendy miały zdolność zmiany w mężczyzn wabiących i topiących w morzu młode dziewczęta (s. 491). Zrezygnowała z tego wątku, a wykreowane przez nią *each uisce* pozostają końmi. Pojawianie się wodnych bestii u brzegów fikcyjnej wyspy Thisby (której lokalizacja nie zostaje podana, choć na podstawie imienia głównego bohatera – Sean – oraz nazwiska protagonistki – Connolly – można wnioskować, że znajduje się ona w okolicach Wysp Brytyjskich) determinuje życie lokalnej społeczności. Co roku w listopadzie odbywa się tam tzw. Wyścig Skorpiona – zawody, podczas których ujeżdża się *each uisce*. Są one główną atrakcją Thisby, przyciągają nie tylko turystów, lecz także inwestorów, zainteresowanych stadniną morskich koni. Pisarka nawiązuje również nie wprost do bogini Epony. Uczestnicy i uczestniczki podczas tzw. Festiwalu Skorpiona wyrażając chęć udziału w wyścigu, są poddawani rytuałowi „bogini klaczy”, podczas którego kobieta z końskim łbem na głowie namaszcza ich krwią. Mitologiczna Epona, przedstawiana często w towarzystwie źrebiąt, była nie tylko boginią urodzaju i śmierci, lecz także patronką jeźdźców (Beresford Ellis, 1998, s. 175), co wskazuje na szczególną rolę koni w życiu ludów celtyckich (Powell, 1980/1999, s. 154).

Autorki omawianych w artykule utworów nierzadko osadzają swoje fikcyjne uniwersa w przedchrześcijańskich realiach Wysp³⁶. Przykładem takiego zabiegu jest cykl *Siedmiorzecze*³⁷ Marillier, która wykreowała świat pełen magii, legend i niesamowitości, łącząc (szeroko pojętą) kulturę Wysp ze znanymi europejskiej baśniami (np. *Sześć łabędzi* braci Grimmów) i tworząc rzeczywistość pełną skrajności i nieustannej walki dobra ze złem. Marillier (1999/2019) rozdziela realia wczesnośredniowiecznej Irlandii i Anglii od – jak sama określiła – „sił starszych niż czas” (s. 11). Czas historyczny miesza się tutaj z mitycznym, a obie rzeczywistości wpływają na siebie nawzajem.

Główną bohaterką *Córki lasu*, pierwszego tomu trylogii Marillier, jest Sorkha, mająca być upragnionym siódmym synem siódmego syna³⁸, dzieckiem o wielkiej mocy, którego przeznaczeniem – zgodnie z legendami – było stawienie czoła złu. Narodziny córki rozczarowują ojca, lorda Columa. Pragnął

³⁵ *Kelpie* to w folklorze szkockim koń zamieszkujący akweny śródlądowe.

³⁶ Innym przykładem są *Mgły Avalonu* Marion Zimmer Bradley (1986).

³⁷ Na potrzeby artykułu odwołuję się jedynie do pierwszego tomu trylogii.

³⁸ Symbolika liczby siedem jest bardzo bogata w wielu mitologiach świata. Siódemka była ważna m.in. dla Sumerów, Egipcjan, Hetytów, Persów, Greków, Rzymian, Hebrajczyków, Hindusów i Azteków. W Irlandii czczono siedem drzew wróżby, z których tworzyło się talizmany (były to: wierzba, olcha, jabłoń, dąb, ostrokrzew, brzoza, leszczyna).

potomka, który jako wódz klanu w przyszłości zatriumfuje nad najeżdżającymi celtyckie ziemie Brytami³⁹. Colum, nie mogąc pogodzić się z tą drwiną losu, żeni się ponownie (pierwsza małżonka umiera w połogu), z nadzieją, że doczeka się syna. Nowa żona bardzo szybko zachodzi w ciążę i dąży do pozbycia się swoich pasierbów. Posługując się czarną magią, rzuca klątwę na synów lorda Columa, zamieniając ich w łabędzie. Opisywane wydarzenia fabularne budzą więc jasne skojarzenia ze wspomnianą wyżej baśnią *Sześć łabędzi* Grimmów. Zrozpaczona Sorch, chcąc ocalić braci, podejmuje poszukiwania remedium na klątwę. Z pomocą przychodzi jej Czarowny Lud.

W *Córce lasu* można dostrzec wiele elementów folkloru i mitologii Celtów. Oprócz takich kwestii, jak imiona bohaterów i miejsce akcji, które są również obecne w analizowanych wcześniej utworach, istnieje szereg elementów wyróżniających dzieło Marillier spośród innych powieści. Autorka odwołuje się do organizacji społeczeństwa przedchrześcijańskiej Irlandii, podziału na klany i *túath*, czyli plemiona. Władcą jednego z takich klanów jest lord Colum, a jego zachowanie oraz charakter bardzo dobrze nawiązują do bohaterów przekazów o realiach tamtego okresu, pełnych ciągłych wypraw i walk z najeźdźcami, którzy zagrażają bezpieczeństwu i tożsamości kulturowej Irlandii (np. z tekstu *Cogad Gáedel re Gallaib* [Wojny Goidelów z cudzoziemcami], opowiadającego o czynach króla Briana Śmiałego podczas najazdu wojsk wikińsko-iryjskich). Chrześcijanie i chrześcijanki są przedstawieni jako ludzie nieszczęśliwi (w przeciwieństwie do rodzimowierców i rodzimowierczyń), żyjący wedle zasad, które ograniczają ich wolność. Bardzo istotna jest także różnica w podejściu do natury. Marillier charakteryzuje Celtów jako podporządkowanych rytmowi życia przyrody, celebryjących zmieniające się pory roku, a także szanujących każde żywe stworzenie⁴⁰.

Pisarka przywołuje istoty zwane Czarownym Ludem i tworzy kolejny wariant organizacji tej społeczności. Wspomina również o królowej Fae, Deirdre, zwanej także Panią Lasu, która podróżuje gośćmi z swoim Dworem i kusi ludzi, by ich doprowadzić do zguby. Kreacja wróżek nie odbiega znacząco od ich wizerunków, które można znaleźć np. u Marr. Są

³⁹ Takie opowieści mają patriarchalny rodowód i wiążą się z pragnieniem posiadania męskiego dziedzica. Autorka podejmuje zatem próbę ich feministycznego przełamania poprzez wprowadzenie postaci córki.

⁴⁰ Takie kontrastowanie chrześcijan i społeczności przedchrześcijańskich jest typowe dla fantasy, w której pojawiają się wspomniane wątki, np. w *Mgłach Avalonu* Marion Zimmer Bradley (1986) lub w polskiej fantasy historycznej nurtu rodzimowierczego (np. w powieściach Witolda Jabłońskiego). To zagadnienie jest bardzo zróżnicowane i wymaga szerszych analiz.

to skore do igraszek, krwiożercze, wyrachowane i gardzące ludźmi istoty. Uznają człowieka za mniej wartościowego od siebie, zabawiają się jego kosztem, często wprowadzają chaos w jego życie. Tak dzieje się z Sorchą, którą Fae regularnie odwiedzają i naśmiewają się z jej postępowania. Nie potrafią zrozumieć, dlaczego dziewczyna podjęła się tak trudnego zadania, jak szyć koszul z gwiazdniczy, by uratować braci, a jeszcze bardziej rozsierdza je fakt, że wykonuje je tak cierpliwie i sumiennie. Zrozumienie wykazuje jedynie Deirdre – dla niej Sorcha jest kimś na tyle interesującym, że postanawia ostrzegać ją przed zbliżającymi się niebezpieczeństwami. Pisarka zderza zatem ze sobą różne systemy wartości, kontynuując sposób przedstawienia Fae jako egoistycznych, przewrotnych i wyższościowych istot.

Z podobną kreacją powieściowego świata mamy do czynienia w *Rzecz zakłętej* Ross⁴¹. Autorka również inspirowała się kulturą celtycką, jednakże w przeciwieństwie do Marillier zdecydowała się na wykreowanie fikcyjnego świata, wyspy Cadence⁴² zamieszkałej przez dwa wrogie sobie klany, na czele których stoją lairdowie i lairdessy⁴³. Wizja pisarki nie zawiera bezpośrednich odwołań do panteonu czy wierzeń celtyckich, choć powieli historyczną nomenklaturę i organizację społeczną. Wpisuje się raczej w wyobrażenie żyjącej w zgodzie z naturą społeczności, która oddaje cześć duchom – istotom mającym swoją hierarchię i reprezentującym cztery żywioły. Zostały one wykreowane na podobieństwo *faeries*, są to dumne, nierzadko mściwe i nieprzyjazne człowiekowi byty. Potrafi je obłaskawić za pomocą gry na harfie jedynie bard, w społeczności wyspiarskiej osoba prawie tak szanowana, jak laird(essa). Marillier sięga do motywu instrumentu tak ważnego w kulturze celtyckiej, że stał się symbolem Irlandii i Walii, długo pozostawał też narodowym instrumentem Szkocji, później wypartym przez dudy (Budgey, 2002). Realia Wysp zostały odzwierciedlone również w krajobrazie Cadence – wyspę porastają wrzosowiska i gęste lasy, linię brzegową tworzą pełne jaskiń klify. Poza tymi nawiązaniem brak tu bardziej pogłębianych odniesień do celtyckiego folkloru.

⁴¹ We wrześniu 2023 roku ukazał się w Polsce drugi tom cyklu – *Ogień nieskończony*. Ze względu na rozbieżności czasowe między wydaniem powieści a pracą nad artykułem nie biorę go pod uwagę w tekście.

⁴² Nazwa wyspy prawdopodobnie nie ma żadnego powiązania z folklorem Wysp, lecz odnosi się do muzyki, niezwykle ważnej w realiach powieści, bowiem *cadence* ze staroitalskiego może być tłumaczone jako ‘zakończenie frazy muzycznej’.

⁴³ *Laird* to tradycyjne określenie szkockiego posiadacza dóbr ziemskich. *Lairdess* to jego żeńska odpowiedniczka.

Podsumowanie

Forma artykułu ogranicza możliwość przeprowadzenia bardziej rozbudowanych analiz wszystkich wspomnianych utworów w kontekście obecnych w nich odniesień do celtyckiego folkloru, dlatego też wskazane zostały wybrane tendencje obecne we współczesnej popkulturze.

W literaturze przeznaczony dla młodych dorosłych coraz częściej można zaobserwować proces palingenezy, w którym starożytne mitologie, w tym elementy celtyckiego folkloru, są reinterpretowane i umieszczane w nowym kontekście, wprowadzającym nowatorskie spojrzenie na kulturowe dziedzictwo. Warto zauważyć, że istnieje także ryzyko degradacji mitów oraz zredukowania aspektów kulturowych do pozbawionych pierwotnego znaczenia ozdobników.

Autorki omawianych utworów wykorzystują przede wszystkim postać wróżki, jednak nie wszystkie z powieściowych przedstawień *faeries* są osadzone w kontekście kulturowym i tradycji celtyckiej. Często stanowią jedynie element popkulturowej mody na odwołania do nadnaturalnych istot, jak np. wampirów czy aniołów, uatrakcyjniają fabułę powieści fantasy, stanowią pretekst do rozważań tożsamościowych (przemiana protagonistek, odkrywanie własnej wartości) lub służą komentowaniu współczesnej sytuacji społecznej (np. nierówności rasowe). Tendencje te wpisują się m.in. w nurt postfeminizmu, związanego m.in. ze zjawiskiem *girl power* (Lisiak, 2019, s. 49) oraz dążeniem do redefinicji roli kobiet w kulturze popularnej, np. poprzez afirmację ich siły, niezależności oraz zdolności do samorealizacji w różnych dziedzinach życia. Dyskurs ten z jednej strony na „pierwszym miejscu stawia walkę z dyskryminacją, nierównością płci oraz kwestie edukacyjne”, z drugiej zaś „jest w stanie powodować odwrotne skutki, a tym samym umacniać patriarchalny model kulturowy” (Podogrocka, 2018, s. 60). Bohaterki postfeministyczne to często:

[...] buntowniczką przeciwko reżimom totalitarnym w dystopijnych państwach, niepokorne protagonistki retellingów baśni, intrygujące heroiny romansów paranormalnych, wojowniczką, które ratują świat, władczynię fantastycznych uniwersów, bohaterki odkrywające w sobie potrzebę emancypacji i siłę do działania (Kostecka, 2022, s. 218).

Literatura *young adult*, przedstawiająca silne i nieustraszone bohaterki, staje się ważnym medium kształtującym wyobrażenia młodych ludzi o rolach płciowych. Tendencje te są zarówno odzwierciedleniem zmian społecznych, jak i reakcją na wcześniejsze, konserwatywne wzorce. Poprzez kreowanie postaci

kobięcych, które nie tylko są sprawcze i decydują o sobie, lecz także angażują się w związki oparte na równości i wzajemnym szacunku, literatura tego typu przyczynia się do budowania pozytywnych wzorców dla czytelniczek (i czytelników). Z tej perspektywy obecność męskich przedstawicieli rasy Fae i ich relacji z bohaterkami w twórczości Maas jawi się jako element szerszego ruchu kulturowego, który promuje emancypację i równość płci w narracjach przeznaczonych dla młodych odbiorców i odbiorczyń, a jednocześnie kontynuuje schemat opowieści o Kopciuszką, w którym mężczyzna pełni funkcję katalizatora – umożliwiającego bohaterkom odkrycie własnej wartości.

Pisarki wprowadzają do swoich utworów również mityczne istoty (np. *each uisce*), legendarnych bohaterów (Glendower) lub kreują quasi-historyczne światy (*Córka lasu*, *Rzeka zakłęta*), czerpiąc z dziejów i kultur przedchrześcijańskich społeczeństw celtyckich. Jak wskazuje Mazurkiewicz (2016b), w obszarze kultury popularnej nieczęsto dochodzi do rewizji wyobrażeń o przeszłości, a powstające w tym nurcie narracje nie tyle odnoszą się do tekstów źródłowych o epoce, co do utrwalonych w zbiorowej świadomości przekonań na jej temat. Tym samym w powieściach inspirowanych czasami dawnymi aspekty historyczne stanowią nierzadko jedynie ozdobnik (s. 16–30). Nie inaczej jest w omawianych utworach, traktujących wątki celtyckie ledwie jako elementy kostiumu dawności. Jest to wyraz degeneracji mitu i jego rozproszenia w profanum. Jednakże ten rodzaj palingenezy mitu może mieć również pozytywne strony.

Folklor celtycki pozostaje istotnym zbiorem znaczeń i symboli stanowiących urozmaicenie i alternatywę dla autorek i autorów chcących (s)tworzyć nowe fabuły, w których znajdują się również elementy mitologii i wierzeń (nie tylko) europejskich społeczności przedchrześcijańskich. Wprowadzanie aspektów mitologii celtyckiej do współczesnej fantastyki *young adult* jest zatem zabiegiem mogącym dać ciekawe efekty artystyczne, a także formą popularyzacji przeszłości. Choć elementy omawianego folkloru nie są obce osobom wywodzącym się z kultury anglosaskiej i nie stanowią „egzotycznego” dodatku (Fimi, 2017, 2023; Sullivan, 1989), mogą być mniej rozpoznawalne dla odbiorców i odbiorczyń z innych kręgów kulturowych. Przekłady powieści inspirowanych m.in. wierzeniami celtyckimi pozwalają choćby polskim czytelniczkom i czytelnikom na odkrywanie nowych kontekstów, a jednocześnie zapewniają rozpoznawalność mniej znanym mitologiom, przedłużają ich żywotność oraz wprowadzają ich elementy do powszechnej świadomości. Powodują tym samym osłabienie hegemonii mitów wywodzących się z basenu Morza Śródziemnego, dominujących niekiedy – jak w Polsce – w szkolnych programach. Ponadto młodzież chętnie czyta inspirowane historiami mitycznymi powieści z nurtu *young adult fantasy*, które na polskim rynku wydawniczym pojawiły

się wcześniej niż retellingi mitów greckich lub rzymskich⁴⁴. Analizowane powieści cieszą się dużą popularnością (o czym świadczy ich recepcja na instagramowych profilach poświęconych literaturze, często prowadzonych przez młode osoby). Jak zauważa Wojciech Kajtoch (2015): „Literaturze popularnej wolno przypisać walory poznawcze, ale nie tak wielkie, jak tej poważnej, wysokoartystycznej” (s. 45). Badacz wskazuje jednak także na jej innowacyjność objawiającą się w „w dodawaniu nowych reguł do starych, umiejętnym wykorzystywaniu zapożyczeń, podejmowaniu tematów pomijanych przez mainstream, a także w twórczym mieszanii i przetwarzaniu motywów funkcjonujących obecnie lub w przeszłości w literaturze »wysokiej«” (Zatorska, 2023, s. 146). Pótwierdza to tezę, że palingeneza przyczynia się do ciągłej obecności opowieści mitycznych we współczesnej kulturze, choć znaczenie i forma tych opowieści ulegają niejednokrotnie znaczącym przekształceniom.

Bibliografia

- Albouy, P. (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Armand Colin.
- Barthes, R. (2008). *Mitologie* (A. Dziadek, tłum.). Aletheia. (wyd. oryg. 1957).
- Berresford Ellis, P. (1998). *The ancient world of the Celts*. Constable.
- Briggs, K. (1976). *An encyclopedia of fairies, hobgoblins, brownies, boogies, and other supernatural creatures*. Penguin Books.
- Briggs, K. (1976). *The fairies in English tradition and literature*. Routledge.
- Brunel, P. (2003). *Mythopoétique des genres*. PUF.
- Budgey, A. (2002). Musical relations between Scotland and Ireland. W: A. R. McDonald (red.), *Literature and music in Scotland: 700–1560* (s. 208–232). University of Toronto Press.
- Całek, A. (2017). Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji. W: M. Leś, W. Łaskiewicz, P. Stasiewicz (red.), *Tekstowe światy fantastyki* (s. 45–66). Prymat, Mariusz Śliwowski.
- 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.

⁴⁴ Mam na myśli np. serię *Percy Jackson i bogowie olimpijscy* Ricka Riordana (2005–2009), która w Polsce ukazała się w latach 2009–2010, oraz cykl *Spętani przez bogów* Josephine Angelini (2011–2024) – w Polsce ukazały się tylko trzy tomy w latach 2012–2013.

- Clare, C. (2014). *Miasto niebiańskiego ognia* (A. Reszka, tłum.). MAG.
- Clare, C. (2016). *Pani noc* (W. Szypuła, M. Strzelec, tłum.). MAG.
- Clare, C. (2017). *Władca cieni* (W. Szypuła, M. Strzelec, tłum.). MAG.
- Clare, C. (2019). *Królowa mroku i powietrza* (W. Szypuła, M. Strzelec, tłum.). MAG. (wyd. oryg. 2018).
- Colum, P. (1997). *The king of Ireland's son*. Dover Publications.
- Croker, T. C. (2001). *Fairy legends and traditions of the south of Ireland*. Scholars' Facsimiles & Reprints.
- Crowley, V. (1989). *Wicca: The old religion in the New Age*. Aquarian Press.
- De Carlo, A. (2020). Arachne, Atena i ich córki. Strategia pajęczycy we współczesnej polskiej literaturze kobiecej. W: A. Amenta, K. Jaworska (red.), *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy. Polskie pisarki współczesne wobec mitów* (s. 65–82). IBL PAN.
- de Rougemont, D. (1999). *Miłość a świat kultury zachodniej* (L. Eustachiewicz, tłum.). Instytut Wydawniczy Pax. (wyd. oryg. 1939).
- Deremetz, A. (1994). Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom?. W: P. Cazier (red.), *Mythe et création* (s. 15–32). Presses Universitaires de Lille.
- Ekman, S. (2016). Urban fantasy: A literature of the unseen. *The Journal of the Fantastic in the Arts*, 27, 452–469.
- Eliade, M. (1998). *Aspekty mitu* (P. Mrówczyński, tłum.). Wydawnictwo KR. (wyd. oryg. 1963).
- Evans-Wentz, W. Y. (1990). *The fairy-faith in Celtic countries*. Gerrards Cross, Colin Smythe Humanities Press. (wyd. oryg. 1911).
- Fimi, D. (2017). *Celtic myth in contemporary children's fantasy: Idealization, identity, ideology*. Palgrave Macmillan.
- Fimi, D. (red.). (2023). *Imagining the Celtic past in modern fantasy*. Bloomsbury Academic.
- Fraser, A. (1990). *The warrior queens*. Penguin Books.
- Frye, N. (1969). Mit, fikcja i przemieszczenie (E. Muskat-Tabakowska, tłum.). *Pamiętnik Literacki*, 2, 289–307. (wyd. oryg. 1961).
- Frye, N. (1998). *Wielki Kod. Biblia i literatura* (A. Fulińska, tłum.). Homini. (wyd. oryg. 1981).
- Frye, N. (2012). *Anatomia krytyki* (M. Bokiniec, tłum.). Wydawnictwo UG. (wyd. oryg. 1957).
- Gąssowski, J. (1987). *Mitologia Celtów*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Gély, V. (2008). Mythes et littérature : Bilan critique. W: S. Parizet (red.), *Mythes et littérature* (s. 179–195). Lucie éditions pour la SFLGC.
- Głos, M. (2023). Kto uratuje Ariadnę? – palingeneza kreteńskiego mitu w popfeministycznych retellingach (na przykładzie *Pani Labiryntu* Magdy Knedler i *Ariadny*

- Jennifer Saint). *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 66(1), 247–259. <https://doi.org/10.26485/ZRL/2023/66.1/18>.
- Huet-Brichard, M-C. (2001). *Littérature et mythe*. Hachette.
- Hull, V. (1930). The Four Jeweles of the Tuatha Dé Danann. *ZCP*, 18, 73–89.
- Hutton, R. (1996). *The stations of the sun: A history of the ritual year in Britain*. Oxford University Press.
- Jakobsson, Å. (2015). Beware of the Elf! A note on the evolving meaning of *Álfar*. *Folklore*, 126(2), 215–223. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2015.1023511>.
- Jasionowicz, S. (1999). *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*. WN AP.
- Jung, C. G. (2016). *Archetypy i nieświadomość zbiorowa* (R. Reszke, tłum.). Wydawnictwo KR. (wyd. oryg. 1959).
- Kajtoch, W. (2015). Jak badać literaturę popularną? Kolejna odpowiedź. W: J. Z. Liचाński, W. Kajtoch, B. Trocha (red.), *Literatura i kultura popularna. Metody, propozycje i dyskusje* (s. 43–74). Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów UW.
- Karwowska, M. (2016). Mit we współczesnych badaniach literackich. W: M. Karwowska, M. Grabowski, K. Żukowska (red.), *Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze* (s. 11–21). Wydawnictwo UŁ.
- Klik, M., Zych, J. (red.). (2014). *Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*. Wydawnictwa UW.
- Klik, M. (2016). *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*. Wydawnictwa UW.
- Koch, J. (2006). *Celtic culture: A historical encyclopedia*. ABC-CLIO.
- Kosiba, J. (2022). Krąg mitów arturiańskich w twórczości J.R.R. Tolkiena i A. Sapkowski. *Tematy i Konteksty*, 17, 363–388. <https://doi.org/10.15584/tik.2022.24>.
- Kostecka, W. (2022). Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych. *Filoteknos*, 12, 217–243. <https://doi.org/10.23817/filotek.12-14>.
- Kushner, E. (1981). Permanence et transformations des mythes dans le théâtre moderne : quelques paramètres. W: J.-M. Grassin (red.), *Mythes, images, représentations: actes du XIV^e Congrès (Limoges, 1977) de la Société française de littérature générale et compare* (s. 71–77). Éditions L'Harmattan.
- Lévi-Strauss, C. (2009). *Antropologia strukturalna* (K. Pomian, tłum.). Znak. (wyd. oryg. 1958).
- Lisiak, A. (2019). Poza girl power. Dziewczyński opór, kontrpubliczności i prawo do miasta. *Praktyka Teoretyczna*, 32, 47–63. <https://doi.org/10.14746/prt.2019.2.3>.
- Łozińska, A. (2021). Urban fantasy. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 64(1), 197–203. <https://doi.org/10.26485/ZRL/2021/64.1/14>.

- Maas, S. J. (2013). *Szklany tron* (M. Mortka, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2012).
- Maas, S. J. (2014). *Korona w mroku* (M. Mortka, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2013).
- Maas, S. J. (2015). *Dziedzictwo ognia* (M. Mortka, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2014).
- Maas, S. J. (2016a). *Dwór cierni i róż* (J. Radziwiński, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2015).
- Maas, S. J. (2016b). *Królowa cieni* (M. Mortka, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2015).
- Maas, S. J. (2017a). *Dwór mgieł i furii* (J. Radziwiński, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2016).
- Maas, S. J. (2017b). *Dwór skrzydeł i zguby* (J. Radziwiński, tłum.). Uroboros.
- Maas, S. J. (2017c). *Imperium burz* (M. Mortka, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2016).
- Maas, S. J. (2018a). *Dwór szronu i blasku gwiazd* (J. Radziwiński, D. Radziwińska, tłum.). Uroboros.
- Maas, S. J. (2018b). *Wieża świtu* (M. Mortka, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2017).
- Maas, S. J. (2019a). *Królestwo popiołów. Część I* (M. Mortka, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2018).
- Maas, S. J. (2019b). *Królestwo popiołów. Część II* (M. Mortka, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2018).
- Maas, S. J. (2020). *Dom ziemi i krwi* (M. Mortka, tłum.). Uroboros.
- Maas, S. J. (2021a). *Dwór srebrnych płomieni. Część 1* (M. Mortka, A. Suchocka, A. Stańczyk, tłum.). Uroboros.
- Maas, S. J. (2021b). *Dwór srebrnych płomieni. Część 2* (M. Fabiańska, A. Szumacher, tłum.). Uroboros.
- Maas, S. J. (2022a). *Dom nieba i oddechu. Część I* (M. Fabianowska, tłum.). Uroboros.
- Maas, S. J. (2022b). *Dom nieba i oddechu. Część II* (M. Fabianowska, tłum.). Uroboros.
- Maas, S. J. (2024). *House of flame and shadow*. Bloomsbury.
- MacKillop, J. (2004). Bánánach. W: *A dictionary of Celtic mythology*. Oxford University Press.
- Madej-Reputakowska, M. (2009). *Dekonstrukcja i rekonstrukcja mitu na przykładzie mitu arturiańskiego* [praca doktorska]. Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.
- Majkowski, T. Z. (2013). *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*. Wydawnictwo UJ.
- Marillier, J. (2001). *Child of the prophecy*. Pan Macmillan.
- Marillier, J. (2019). *Córka lasu* (M. Grajcar, E. Zaremska, tłum.). Papierowy Księżyc. (wyd. oryg. 1999).
- Marillier, J. (2021). *Syn cieni* (M. Grajcar, E. Zaremska, tłum.). Papierowy Księżyc. (wyd. oryg. 2000).
- Marr, M. (2010a). *Królowa lata* (N. Wiśniewska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 2007).

- Marr, M. (2010b). *Król mroku* (N. Wiśniewska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 2008).
- Marr, M. (2010c). *Krucha wieczność* (N. Wiśniewska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 2009).
- Marr, M. (2011). *Świetliste cienie* (N. Wiśniewska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 2010).
- Marr, M. (2012). *Mroczna łaska* (N. Wiśniewska, tłum.). Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 2011).
- Matthews, J., Matthews, C. (1997). *Mitologia Wysp Brytyjskich* (Z. Ziółkowska, tłum.). Dom Wydawniczy Rebis. (wyd. oryg. 1988).
- Mazurkiewicz, A. (2016a). Fantazy słowiańska. Próba opisu zjawiska. W: D. Aįdać (red.), *Słowiańska fantastika. Zbirknik naukowych prac* (t. 3, s. 133–144). Oswita Ukrainy.
- Mazurkiewicz, A. (2016b). Polska współczesna powieść historyczna i kultura popularna (prolegomena). *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze*, 5, 13–35. <https://doi.org/10.18778/2299-7458.05.02>.
- Mikinka, A. E. (2020). Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce. *Ruch Literacki*, 5, 545–558. <https://doi.org/10.24425/rl.2020.135910>.
- Mizerkiewicz, T. (2001). *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*. Prace IFP UAM.
- Monaghan, P. (2004). *The encyclopedia of Celtic mythology and folklore*. Checkmark Books.
- Oziewicz, M. (2010). Stulecie fantastyczne, stulecie fantasty. Literatura fantasty, rehabilitacja mitu. *Kultura – Historia – Globalizacja*, 7, 70–78.
- Pagé, A. J. (2012). The description of the Dond Cúalnge in the LL *Táin Bó Cúalnge* and Indo-European catalogue poetry. *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium*, 32, 229–256.
- Podgrocka, P. (2018). Ideologia na sprzedaż? Popfeminizm jako strategia wspierania konsumpcji. W: P. Szymczyk, M. Maciąg (red.), *Spółeczno-ekonomiczne aspekty życia w XXI wieku* (s. 60–70). WN Tygiel.
- Powell, T. G. E. (1999). *Celtowie* (P. Taracha, tłum.). Wydawnictwo RTW. (wyd. oryg. 1980).
- Rojek, P. (2016). Dla kogo pracuje dziś Król Artur? Użycia i nadużycia mitu arturiańskiego. *Images*, 18, 111–121. <https://doi.org/10.14746/i.2016.27.07>.
- Ross, R. (2023). *Rzeka zaklęta* (E. Skórska, tłum.). Muza. (wyd. oryg. 2022).
- Siwor, D. (2019). *Tropy mitu i rytuału. O polskiej prozie współczesnej – nie tylko najnowszej*. Wydawnictwo UJ.
- Stableford, B. (2005). *The A to Z of fantasy literature*. Scarecrow Press.

- Stiefvater, M. (2013a). *Król kruków* (M. Kufel, P. Kucharski, tłum.). Uroboros. (wyd. oryg. 2012).
- Stiefvater, M. (2013b). *Wyścig śmierci* (M. Kufel, tłum.). Wilga. (wyd. oryg. 2011).
- Stiefvater, M. (2013c). *Złodzieje snow* (M. Kufel, P. Kucharski, tłum.). Uroboros.
- Stiefvater, M. (2014). *Wiedźma z lustra* (M. Kufel, P. Kucharski, tłum.). Uroboros.
- Stiefvater, M. (2016). *Przebudzenie króla* (M. Kufel, P. Kucharski, tłum.). Uroboros.
- Sullivan, C. W. (1989). *Welsh Celtic myth in modern fantasy*. Praeger.
- Szczuka, K. (2001). *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Wydawnictwo eFKa.
- Trocha, B. (2009). *Degradacja mitu w literaturze fantasy*. Oficyna Wydawnicza UZ.
- Williams, P. G. (2009). *Owain Glyn Dŵr: Prince of Wales*. Y Lolfa.
- Wunenburger, J. J. (1994). Principes d'une imagination mytho-poétique. W: P. Cazier (red.), *Mythe et creation* (s. 33–52). Presses Universitaires de Lille.
- Yeats, W. B. (2011). *Fairy and folk tales of the Irish peasantry*. Dover Publications.
- Zatorska, M. (2023). *Polska proza historyczna kobiet po 2000 roku* [praca doktorska]. Kolegium Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów.



“Yer a Wizard”: How Fantasy Fiction Facilitates Playing with Emotions and Reinforces Magical Thinking

Abstract:

In this paper, the author argues that fantasy literature serves as a cognitive playground that helps us practise and reaffirm our magical-thinking intuitions. He demonstrates how, just as in magical practices, magic in fantasy fiction becomes a tool for overcoming difficulties and restoring a sense of balance, security, and control. He contends that supernatural agents can be seen as emotional correlatives, giving faces and voices to emotional states and describing a phenomenon from the perspective of how it feels, rather than from a rational viewpoint. This opens up a possibility to articulate those aspects of our emotional lives that are difficult to express in terms of mimetic representation. He posits that, through distancing, fantasy fiction creates a safe environment for engaging with such emotional states, in which magic restores our intuition that no matter how dark our situation appears, we have an inner capacity to overcome it. The main example that is used in the paper is J. K. Rowling’s *Harry Potter* series.

Key words:

children’s and young adult literature, emotions, fantasy, *Harry Potter*, magic, magical thinking, supernatural phenomena

„Jesteś czarodziejem”. Jak literatura fantazy pomaga oswajać emocje i wzmacnia myślenie magiczne

Abstrakt:

Celem artykułu jest analiza literatury fantastycznej jako poznawczego placu zabaw, który pomaga nam ćwiczyć i wzmacniać przejawy myślenia magicznego. Autor artykułu ukazuje, jak magia w fantastyce, podobnie jak w praktykach magicznych, staje się narzędziem do przewycięzania przeszkód i przywracania poczucia

* Armin Stefanović – MA, prepares a doctoral dissertation at the Doctoral School for Literatures and Cultures in English, University of Szeged. His research interests include biocultural studies, literary theory, fantasy fiction, the supernatural, and digital research tools. Contact: arminstefanovic@gmail.com.

równowagi, bezpieczeństwa oraz kontroli. Nadprzyrodzeni pośrednicy mogą być postrzegani jako emocjonalne korelaty, które nadają formę stanom uczuciowym zamiast ukazywać zjawiska nie z racjonalnego punktu widzenia, lecz przez pryzmat emocji. Otwiera to możliwość przedstawienia tych aspektów naszego życia uczuciowego, które trudno ująć w ramach reprezentacji mimetycznej. Autor uważa, że dzięki zachowaniu dystansu fantastyka tworzy bezpieczne środowisko do osvajania stanów emocjonalnych, w których magia przywraca intuicję, że niezależnie od tego, jak ponura wydaje się nasza sytuacja, posiadamy wewnętrzną siłę do jej przewyciężenia. Głównym przykładem, który zostaje wykorzystany w artykule, jest seria J. K. Rowling o Harrym Potterze.

Słowa kluczowe:

literatura dziecięca i młodzieżowa, emocje, fantastyka, *Harry Potter*, magia, myślenie magiczne, zjawiska nadprzyrodzone

Introduction

*F*orbes reports that the sales of fantasy and science fiction books doubled in 2010 (Rowe, 2018). David Brawn, a director at HarperCollins and publisher of J. R. R. Tolkien’s works, estimates that *The Lord of The Rings* books (1954–1955) have sold 150 million copies worldwide. Along with that, 50 million other Tolkien’s works have been sold (Collett-White, 2007), while *Scholastics* (2018) discloses that over 500 million copies of the *Harry Potter* books (1997–2007) have been sold. Moreover, book sales are only a small part of fantasy franchises. All around the world, you can find stores, coffee shops, thematic parks, and various items and events that bring much more money than book sales alone. It seems that the fantastic is present in all pores of popular culture.

In this paper, I argue that our interest in fantasy literature, films, and related media and attractions extends beyond its fun and exciting nature and gives us an opportunity to practise our magical-thinking intuitions. The first part of the paper explores the connection between magic and religion. Drawing upon historical, anthropological, and psychological accounts of magic, I demonstrate that both magic and religion are related to the same psychological phenomenon of interest to this paper – magical thinking. By discussing theories about the function of magic, I argue that stories featuring supernatural elements can be seen as cognitive playgrounds that allow us to reaffirm our magical-thinking intuitions that are suppressed by religious and scientific education. I then proceed to show how supernatural agents, spaces, and objects can be understood as emotional correlatives, giving faces and voices to those

aspects of our emotional lives that cannot be represented mimetically. Building on what was previously said about magic, I further develop my argument by demonstrating how magical thinking in the *Harry Potter* novels is used as a means to overcome emotional difficulties represented as supernatural creatures. In the final part of this article, I discuss the *Harry Potter* novels (Rowling, 1997/1998–2007) and contextually films (Columbus, 2001, 2002; Cuarón, 2004; Newell, 2005; Yates, 2007, 2009, 2010, 2011) to show how fantasy fiction creates a cognitive playground that facilitates interaction with emotions. In doing so, I argue that fantasy fiction, as well as other forms of supernatural storytelling, play an important role in our cognitive development and should have a greater presence in school curricula. Fantasy fiction, especially the *Harry Potter* series, provides a safe environment in which children, young adults, and adults can interact with emotional states that are relevant to them, particularly those that are not easily expressed in our everyday emotional vocabulary.

Magic between Science and Religion

Magic is notoriously difficult to define. When thinking about magic, the images of witches, wizards, and spells usually come to mind. However, historical, anthropological, and psychological perspectives reveal that these phenomena cannot be easily categorised under a single label, often overlapping with notions like superstition, religion, supernatural, science, etc. This confusion stems from a long and entangled history of magical practices. Wouter J. Hanegraaff (2019, pp. 148–149; 2005, p. 240) showed how, in the West, those beliefs and practices that did not fall under institutionalised religious and scientific orthodoxies were condemned by Christianity as heretical, demonic, pagan, and idolatrous, and by Enlightenment science as irrational, delusional, and superstitious. From a psychological standpoint, Eugene Subbotsky (2010, p. 17) demonstrated that even in today's schools, religious education often portrays magic as pagan and dark, attacking it on an emotional basis. By contrast, scientific education typically portrays magic as superstitious, challenging it on a rational basis.

The distinction between magic and religion is a challenging one because both encompass the same type of phenomena. Drawing on Keith Thomas's studies of the mediaeval English Catholic Church, Nikola Pantić (2021, pp. 54–56) argued that the distinction between religion and magic is related to licit and illicit practices. Or, as 19th-century occultist Eliphas Lévi (1873/1922) put it: "Religion is magic sanctioned by authority" (p. 1). Pantić (2021, pp. 54–56) made a comparison between Catholic and Islamic practices of condemning

rites that did not follow prescribed orthodoxies. Just as the Church condemned rituals that did not follow its norms as devil worship, in 18th-century Syria, any divergence from the rules set by the Islamic authorities was seen as a sign of *kufir* [infidelity]. Moreover, Pantić posited that “with medieval and early modern Catholic and Muslim theological sodalities, the boundaries between magic and religion helped to maintain the boundaries between an exclusive group of religious professionals and the rest of the common people” (p. 56).

As I mentioned earlier, magical beliefs and practices are not solely influenced by institutionalised religions. Subbotsky (2010, pp. 118–119) demonstrated how children before school age verbalise magical beliefs that coexist with rationality. However, during their school years, science education is used to suppress the verbal expression of magical thinking. Contrary to the popular belief established by Jean Piaget (1925/1928, pp. 369–374) – that children grow out of magical thinking into rationality – Subbotsky’s research suggests that this shift is more due to social pressure (Piaget, 1925/1928, pp. 369–374).¹ To be more specific, when children start school, they stop expressing magical beliefs. In a series of experiments, Subbotsky observed that unlike pre-school 6-year-old children, 8- and 10-year-olds demonstrate cognitive and emotional defences when faced with magical situations, such as an object disappearing from a box.

Following these propositions, we can see that the distinction between magic and religion is not related to the type of belief, rite, or ritual but to power. We can conclude that both terms – when referring to a group, its beliefs, symbols, and practices – cover the same phenomena. Moreover, the different strategies of representing these phenomena point to a struggle for power. In this framework, magic is used as the Other by religious institutions to establish the discourse of orthodoxy, and by scientific institutions to establish the discourse of rationality. For this reason, the *Harry Potter* novels and films were

¹ Piaget (1925/1928, pp. 369–374) understands magic as an aspect of a child’s first (out of three) stage of development, where the child initially conceives the world as animated and connected to human will. In this stage, the moon, the sun, and stars are created for humans and can be influenced by the human mind. In the second stage, beginning around the age of 7–8, the child becomes capable of understanding simple mechanical operations. However, it is not until the third stage (age 9–10) that Piaget notes the complete disappearance of the notion that nature is subject to or created by humans. In the third stage, nature is understood to be governed by laws beyond human control. Piaget argues that magic is a primitive way of thinking that is eventually replaced by scientific rationality in later stages of development.

also a victim of religious discourse when the Church tried to ban books and remove them from school curricula (Cockrell, 2006; Hjelm, 2006; Šarić, 2001).

I use the term ‘magic’ in a neutral sense; not in contrast to the term ‘religion’, but as a phenomenon that underlies religious thought. In his study of children’s attitudes towards magic, Subbotsky (2010, p. 12) drew a distinction between non-institutional and institutional magical beliefs. The former is related to witchcraft, astrology, and palm reading, and the latter to beliefs accepted by religious authorities. However, Subbotsky noted that this distinction lies solely in the institutional rejection of one and acceptance of the other. Moreover, he posited that both are related to the same psychological processes that are the focus of this paper – magical thinking and magical belief.

Subbotsky (2010, p. 4) coined the term ‘magical reality’ to encompass our interactions with a variety of phenomena, including folk characters like Santa Claus, supernatural beings, religious rites and rituals, palm reading, UFO, meditation, reincarnation, astrology, and even practices like positive thinking and wearing a lucky shirt on a game day. For the purpose of this paper, I will adopt Subbotsky’s definition of magical thinking (p. 5) as a mind-over-matter phenomenon – intuition that the mind can affect matter. However, magical beliefs, both institutional or non-institutional, are acquired and can be changed. Mathew Hutson (2012) in the *Epilogue* of his book, for example, divided magical thinking into seven laws, suggesting that while magic may be an illusion, it is an illusion that keeps us sane and happy. Or as James E. Alcock (1995) brilliantly phrased it, “We are magical beings in a scientific age” (p. 64).

In this paper, I argue that stories about magic, especially the *Harry Potter* stories, can be seen as cognitive playgrounds that reinforce our magical-thinking intuitions. I assert that the *Harry Potter* series is so popular in part because it provides children and adults around the world the chance to freely explore magical thinking. This form of play can be especially important in societies where children are taught that they are not rational if they express magical thinking. And what better way to do it than to tell them that in spite of all their misfortunes, they are wizards!

Functions of Magic

The relationship between emotion and magic was first notably explored by Bronisław Malinowski (1948). He argued that magic serves to establish a sense of security and control in challenging, dangerous, and transitional situations. In his study, Malinowski illustrated this with an example from the Trobriand

Archipelago: Melanesians use spells during dangerous deep-water fishing, whereas magic plays no role in the comparatively safe shallow-water fishing (p. 14). Therefore, magic, in the form of spells and rituals, emerged as a tool for handling difficult situations where danger is imminent. To overcome the fear and anxiety of dealing with situations necessary for the group's survival, yet potentially leading to injury or death, Malenesians used magic to establish a sense of control over the unpredictable and uncontrollable aspects of their lives but also to express emotions related to specific events. Dark magic, in that sense, is interpreted as an expression of violent emotions.

Stewart Elliott Guthrie (1995, p. 13) dismissed Malinowski's argument that supernatural phenomena can be explained by the practical use of magic or interaction with the supernatural to overcome difficulties and establish a sense of security. He asserted that many religions have “wrathful and capricious deities and demons” instead of comforting beliefs. Supporting Guthrie's argument, Pascal Boyer (2001, p. 147) suggested that seeing agents all around you is more frightening than reassuring. However, a more careful reading of Malinowski's ethnography reveals that he did not consider magic simply as wishful thinking where one closes eyes and conjures a sense of security and control.

For Malinowski (1948, p. 52), magical rituals are much more elaborate and facilitate the expression of emotions – this enables both the caster and participants to channel their negative emotions into actions, which can result in a restored sense of balance and confidence. According to Stephen Mithen (1996, p. 198), based on archeological evidence, human interaction with the supernatural dates back to the Upper Paleolithic period. Michael Winkelman and John R. Baker (2016, pp. 135–136) viewed shaman's cave rituals (40.000–50.000 years ago) as our earliest attempt to symbolically represent the other world and reinforce group cohesion. In shamanistic rituals, emotions are evoked through the use of symbols, music, drumming, drugs, vapours, dance, or a special setting, such as a dark cave, or a nighttime forest. All of these facilitate the emergence of alternative states of consciousness, or at least diminish perception, thereby increasing alertness.

In literary studies, there is also a tradition of interpreting the supernatural as an ideological or emotional representation. Rosemary Jackson (1981, pp. 31–32), for instance, viewed supernatural evil as a representation of the Other. She argued that in a secularised world, rather than projecting our otherness onto hell, we construct and engage with literary fantastic realms. J. Halberstam (1995, pp. 131–134) analysed Frankenstein's monster, Dracula, Hyde, and Dorian Gray as the Other in relation to Englishness. He read them as representations of sexually transmitted diseases, Orientalism, disability, consumer culture, and racism.

Drawing on Sigmund Freud's conception of ghosts as representations of the culturally invisible, and Jackson's notion of the fantastic as a repressed drive, Paulina Palmer (2012, pp. 6–7) argued that repressed gay sexuality is often represented as the queer uncanny. Moreover, in her study of Gothic literature, Emma Liggins (2020), showed how "Female Gothic has traditionally been associated with women's terrors at confinement within the home" (p. 7). In literary studies, ghosts and apparitions are commonly interpreted as manifestations of specific social anxieties.

My argument, although built on propositions made by Malinowski, Subbotsky, and Carol Nemeroff and Paul Rozin (2000), differs in the sense that I am more interested in magical storytelling than magical practices. While these phenomena share psychological roots, I argue that magical storytelling reinforces our magical-thinking intuitions without requiring us to commit to a particular body of ideas and practices that are usually associated with a specific institution or tradition.

I draw on the idea that art is a cognitive play, introduced to literary theory by Brian Boyd (2009, p. 15) and later developed in Mathias Clasen's interpretation of horror fiction (2017, "Fear for Your Life," para. 9). Therefore, magical storytelling acts as a more universal playground for exercising cognitive faculties related to magical thinking. Malinowski's ethnography demonstrated how magical rituals work and what function they serve. A task of literary scholars is then to show how magical stories work and what function they play in our lives.

Some benefits of this type of cognitive play have already been explored by Eugene Subbotsky, Claire Hysted, and Nicola Jones (2010). In their experiment, they showed two groups of children 15-minute clips from the *Harry Potter* films. One group watched clips featuring magic, while the other saw clips without any magical elements from the same movies. The group of children who watched clips with magical elements had significantly higher results on the creativity test. Notably, both groups had similar levels of creativity before viewing the clips. It should also be mentioned that the experiment did not change children's magical beliefs. The authors concluded that magical thinking is a different phenomenon from magical beliefs. While magical beliefs are acquired through education and experience, magical thinking is a cognitive development related to creativity, imagination, and symbolic thinking.

I build my argument on Malinowski's proposal, later developed by Nemeroff and Rozin (2000, pp. 26–27), which posited that magical rituals bring a sense of control in challenging and dangerous situations. This is what Subbotsky (2010, p. 138) called the auto-therapeutic function. My main argument stems from two independent but related statements:

1. Stories about magic reinforce our intuition that mind can affect matter.
2. The supernatural elements of stories (agents, objects, and spaces) represent the world as we feel it, rather than as it is filtered through the rational mind.

Consequently, stories featuring supernatural elements give faces and voices to our emotional states, especially to those that feel overwhelming, abstract, or do not fall into our emotional vocabulary, and are thus difficult to express. Magical thinking, in this sense, restores our belief that no matter how dark and hopeless our situation may appear, we have an inner capacity to overcome it, which is a common element of fantasy literature.

Supernatural Beings as Emotional Correlatives

Brian Boyd (2009, pp. 141–145), Jonathan Gottschall (2015, p. 142), Nancy Easterlin (2012, p. 48), and Lisa Zunshine (2006, pp. 6–10) demonstrated how our theory of mind and mirror neurons facilitate our interaction with fictional characters, so when we read a novel, watch a play or a film, we feel what characters feel. The authors argue that interacting with the media gives us an opportunity to refine our cognitive and social skills. Building on this, I posit that stories about magic help us practise our magical-thinking skills.

I also argue that supernatural agents, objects, and spaces emerge when we perceive an event in such a way that we prioritise our emotional responses over rational processing. In this sense, the supernatural can be defined as an emotional correlative. For instance, when negative feelings are associated with a particular object or space, we tend to perceive them as haunted or cursed. Most of the time we cannot precisely explain why we feel this way, but our emotions affect our perception, and sometimes, especially when overwhelmed by feelings, boundaries of the real may shift. Carlos M. Coelho, Andras N. Zsido, Panrapee Suttiwan, and Mathias Clasen (2021, pp. 408–409), Dan Sperber (1994, p. 60), Pascal Boyer (1955, p. 144), Scott Atran (2006, p. 188), and Stewart Elliott Guthrie (1955, pp. 43–44) argued that humans have a tendency to see the world as a place inhabited by human-like entities. As Coelho, Zsido, Suttiwan, and Clasen (2021 pp. 408–409) claimed, this anthropomorphic bias can be seen as an adaptive mechanism, enabling us to survive and better adjust to environments populated by unknown humans and predatory animals. Our detection system is hyperactive as the cost of failing to see predators hiding in the grass is far greater than overreacting to moving branches. Therefore, I propose that, especially when we are

overwhelmed by negative emotions, and the boundaries of the real become blurred, our emotional states may manifest as supernatural agents.

In my view, it is important to differentiate between the supernatural and the imaginary. Most agents and spaces in fantasy worlds fall under the category of the imaginary. They are violations of ontological categories, yet they do not necessarily defy our intuition about the laws of physics. Animals get bigger, or an animal is constructed from two or more different animals, like a griffin or a chimera. Some creatures are a combination of animal and human categories like sirens, centaurs, and the Minotaur. Most of the spaces in fantasy and science fiction are created by combining or exaggerating landscapes that mirror our world. Beautiful forests and waterfalls in *The Lord of the Rings* are similar to those on Earth. Frank Herbert's Arrakis is a big desert with a big worm.

On the other hand, the supernatural emerges when ontological categories are combined in such a way that a being, object, or space cannot exist. I argue that its emergence is due to our focus on how something feels. Therefore, a description of an event in terms of how it feels will give a supernatural explanation. In this view, the supernatural is a way to represent the invisible emotional side of a character's lives, facilitating interaction with emotional states that cannot be expressed through mimetic representation. Atran (2006, 190), for example, illustrated how ghosts, devils, and deities are in many ways similar to our psychological states like emotion, desire, promise, etc.

This would imply that engaging oneself with fiction with supernatural elements can improve emotional clarity and emotional health in general. However, this is still an empirically unexplored area and research needs to be conducted to support this hypothesis. My proposal is to view supernatural agents, objects, and spaces as expressions of our emotional lives, especially overwhelming negative emotions, and magic as a means to establish a sense of control, security, and meaning when facing such challenges. In the following discussion, I will demonstrate how the *Harry Potter* stories serve as a cognitive playground that facilitates this process.

The Boy Who Lived

In the opening chapter of *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Dumbledore and McGonagall leave baby Harry at the doorstep of Harry's aunt Petunia, uncle Vernon, and cousin Dudley. Ten years later, we find Harry, a very lonely child, an orphan. He lives in a cupboard, facing neglect and abuse from his family, and often fantasises about escaping to anywhere but there. Harry's

dreams come true as Hagrid arrives to take him to the Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry, famously telling him: “Harry – yer a wizard” (Rowling, 1997/1998, pp. 50–51). This day marks a turning point for Harry. He learns that his parents did not die in a car crash, as his aunt and uncle told him, but were instead killed by the dark wizard Voldemort.

Harry discovers not only that he is a wizard, but also that he is quite famous in the wizarding world. Transitioning from an isolated poor orphan, mistreated by his family who views him as an abnormal kid, Harry becomes the most famous wizard in the world. He flies to the magical bank Gringotts, where he finds out that he inherited a fortune from his parents. His next stop is Diagon Alley, a magical marketplace, where he shops for school essentials like books, robes, and other magical items. It is during his search for a wand that we first see the connection between magic and one’s inner world. After several attempts, the right wand finally finds Harry. “The wand chooses the wizard,” says Ollivander (Rowling, 1997/ 1998, p. 85). He finds it curious that the wand that chose Harry has a twin. This twin wand, sharing the same core, belongs to the wizard who killed his parents when Harry was a baby.

Much of the *Harry Potter* world, just like any fantasy world, is purely imaginary. Brooms fly, books open by themselves, portraits talk, and staircases move. At platform nine and three-quarters and in the Hogwarts Express, Harry meets his future friends. Ron comes from a poor family and struggles even with the simplest magic. Hermione, whose parents are not magical, is often described as a know-it-all. Neville, just like Harry, grew up without his parents. They were tortured into insanity by Voldemort’s followers: Death Eaters Bellatrix Lestrange, her husband, brother, and Bartemius Crouch Jr. Therefore, our heroes are not the typical popular school children.

From Harry’s aunt Petunia’s perspective, wizards and witches are considered freaks, something dangerous and abnormal (Rowling, 1997/1998, p. 53). However, at Hogwarts, they are welcomed as special. And their inner capacities are cherished, explored, and allowed to flourish. At Hogwarts, their differences and shortcomings are set aside, and they are united in their common identity as witches and wizards. This conveys a powerful message to children who read the *Harry Potter* novels and watch films that no matter how different they are, their inner world is important and worthy of appreciation.

To show the role that supernatural agents play in fantasy storyworlds, I will consider a scene from *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*:

Standing in the doorway, illuminated by the shivering flames in Lupin’s hand, was a cloaked figure that towered to the ceiling. Its face was completely hidden

beneath its hood. Harry's eyes darted downward, and what he saw made his stomach contract. There was a hand protruding from the cloak and it was glistening, grayish, slimy-looking, and scabbed, like something dead that had decayed in water...

But it was visible only for a split second. As though the creature beneath the cloak sensed Harry's gaze, the hand was suddenly withdrawn into the folds of its black cloak.

And then the thing beneath the hood, whatever it was, drew a long, slow, rattling breath, as though it were trying to suck something more than air from its surroundings.

An intense cold swept over them all. Harry felt his own breath catch in his chest. The cold went deeper than his skin. It was inside his chest, it was inside his very heart...

Harry's eyes rolled up into his head. He couldn't see. He was drowning in cold. There was a rushing in his ears as though of water. He was being dragged downward, the roaring growing louder...

And then, from far away, he heard screaming, terrible, terrified, pleading screams. He wanted to help whoever it was, he tried to move his arms, but couldn't... a thick white fog was swirling around him, inside him [...] (Rowling, 1999b, pp. 83–84).

This is Harry's first encounter with a dementor, a wraith-like dark creature who can suck the happiness out of its victims, forcing them to relive their worst memories. Their very presence lowers the temperature and brings despair. Not only is Harry overwhelmed by unpleasant emotions, but he is also forced to relive the death of his mother. He was just a baby when his mother was killed in front of his eyes by Voldemort. As the dementor fed on Harry's happy memories, it forced him to relive his worst experience. This shows that dementors can delve deep into their victims' souls and bring out events from their infancy. The scream, the pleading, the terrified scream that Harry heard in this scene was his mother's. As is often the case with trauma, Harry does not immediately recognise it.

His next encounter with dementors is even more dangerous:

At least a hundred dementors, their hidden faces pointing up at him, were standing beneath him. It was as though freezing water were rising in his chest, cutting at his insides. And then he heard it again... Someone was screaming, screaming inside his head... a woman...

“Not Harry, not Harry, please not Harry!”

“Stand aside, you silly girl... stand aside, now...”

“Not Harry, please no, take me, kill me instead –”

Numbing, swirling white mist was filling Harry’s brain... What was he doing? Why was he flying? He needed to help her... She was going to die... She was going to be murdered...

He was falling, falling through the icy mist.

“Not Harry! Please... have mercy... have mercy...”

A shrill voice was laughing, the woman was screaming, and Harry knew no more (Rowling, 1999b, pp. 178–179).

In the aftermath of this event, Harry recognises that the screams he heard while reliving his traumatic memories were his mother’s.

As readers follow our heroes in their adventures, they identify with their feelings and choices. Unlike in mimetic representation, these emotional correlates do not have to define the emotion they represent. This allows readers to understand the supernatural creatures with respect to the emotional difficulties they are facing. Amber Leigh Francine Shields (2019) argues that the fantasy genre is very promising for representing and discussing trauma: “As these tales move between worlds, they intertwine narratives, histories, and dreams that create a provocative and multi-layered experience troubling the known and the familiar” (p. 10). This is certainly the case with the *Harry Potter* novels and films. A dementor’s kiss becomes a way to represent drowning in negative emotions when trauma is triggered. By not addressing trauma directly but rather through a distancing effect, it also brings the discussion about trauma to children, young adults, as well as adult readers.

Casting Spells: Expressing Emotions

Creating an opportunity for the discussion of the difficulties of growing up, I argue, is an important factor in the global success of *Harry Potter*, especially among younger readers. These stories touch upon many important issues that children face – bullying, trauma, loss of parents, loneliness, loss, war, and torture. While traditional school curricula tend to present an idealised view of childhood, omitting these harsher themes, the *Harry Potter* series portrays childhood as fun, but also as challenging, difficult, and often painful. This resonates with children and young adults around the world, as it reflects the problems they and their friends face every day, allowing them to evaluate and integrate their own experiences.

What are the *Harry Potter* stories about, anyway? They revolve around a boy whose parents were killed when he was a baby, leaving him with darkness. When Voldemort attempted to kill Harry, the killing curse rebounded

and instead killed Voldemort. At that time, Voldemort was in the process of creating Horcruxes, a form of dark magic enabling a person to hide a piece of one's soul in an object and thus continue living even after their physical body is destroyed. Consequently, upon his death, a piece of his soul latched onto Harry. That night, Harry got a scar on his forehead that burns when Voldemort is near, giving him the ability to talk to snakes and connecting him with Voldemort's mind.

There are many magical ways in which readers learn about Harry's trauma. In *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Harry sees his parents in the Mirror of Erised. In *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Dementor's kiss overwhelms him with negative emotions and forces him to relive the screams of his dying mother. In *Harry Potter and the Goblet of Fire*, during a duel with Voldemort in the graveyard, Harry sees his parents who help him escape. In *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Harry uses the Resurrection Stone to see people whom he considered family but were dead, including his parents, Sirius, and Remus.

The only known defence against the dementor's attack is the Patronus charm:

Patronus is a kind of positive force, a projection of the very things that the dementor feeds upon – hope, happiness, the desire to survive – but it cannot feel despair, as real humans can, so the dementors can't hurt it. But I must warn you, Harry, that the charm might be too advanced for you. Many qualified wizards have difficulty with it.”

“What does a Patronus look like?” said Harry curiously.

“Each one is unique to the wizard who conjures it.”

“And how do you conjure it?”

“With an incantation, which will work only if you are concentrating, with all your might, on a single, very happy memory” (Rowling, 1999b, p. 237).

Wizards and witches who lack happy memories, like most Death Eaters, are unable to cast the Patronus charm. This inability reflects how an interest in dark magic is directly related to the lack of love and happiness. The only Death Eater who was able to cast a Patronus charm is Severus Snape, whose Patronus took the form of a doe, just like the patronus of Lily, Harry's mother, whom Snape has loved since they were children. His happy memories with Lily allow him to cast the charm. So, when facing difficulties, no matter how dark the creature is, Hogwarts students learn to develop a capacity to tap into an inner place to overcome it. Or as Dumbledore says in the film: “Happiness can be found, even in the darkest of times, if one only remembers to turn on the light”

(Cuarón, 2004). However, mastering this charm, as Lupin points out, requires practice.

In *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Harry casts a torture curse, but the curse does not work. This moment illustrates how spells and magical abilities in the HP novels and films express wizards' and witches' emotions:

“Never used an Unforgivable Curse before, have you, boy?” she yelled. She had abandoned her baby voice now. “You need to mean them, Potter! You need to really want to cause pain – to enjoy it – righteous anger won’t hurt me for long – I’ll show you how it is done, shall I? I’ll give you a lesson [...]” (Rowling, 2003, p. 810).

As Bellatrix explains, the curse is related to the wizard's feelings. To successfully use it, one must genuinely intend to cause pain. The division between light and dark magic stems from the wizard's intention and personality. Witches and wizards who seek power, dominance over others, and take pleasure in inflicting pain deal with dark magic. Among Death Eaters, Voldemort's followers, there are many who show the dark triad traits: narcissism, Machiavellianism, and psychopathy. Furthermore, the series delves into the backstories of various characters, revealing why they became dark wizards. Interesting parallels in that respect can be drawn between Harry and Voldemort.

Both Harry and Tom Riddle, who later became known as Lord Voldemort, grew up as orphans. They were lonely, isolated children without friends, and both were invited to Hogwarts, becoming famous wizards. However, their paths diverged significantly. Voldemort saw magic as a means to become powerful and dominate others; even in the orphanage where he grew up, he tortured other children. By contrast, Harry placed a much greater value on friendship and kindness towards others. In *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Dumbledore tells Harry that he is not drawn to dark arts because he is protected by his ability to love (Rowling, 2005, p. 511). One can speculate that Voldemort's lack of love stems not only from growing up as an orphan but also from his mother using the love potion to seduce his father. When she stopped giving him the love potion, he abandoned her, and she died giving birth. However, in *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, when Harry and Dumbledore discuss the similarities between Harry and Voldemort, Dumbledore emphasises that it is our choices, rather than our past or our abilities, that show who we really are (Rowling 1998/1999a, p. 333).

On the other hand, Harry was loved by his parents as a baby. The power of this love is depicted in a magical way. The reason why Voldemort could

not kill Harry on the night he murdered his parents is due to his mother's casting a sacrificial protection charm and sacrificing her life to protect her son. That is the only known defence against the killing curse, and Harry is the only known person to survive it. This tension between love and cruelty as two modes of living emerges as a central theme of the *Harry Potter* novels and films, weaving the events into cohesive stories. In a dialogue, in *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Dumbledore and Voldemort discuss the power of love. It is clear from their conversation that Voldemort does not understand the power of love (Rowling, 2005, p. 444). This eventually led to his downfall. Not only was he surprised by Lily Potter's sacrificial protection, but his blindness toward the power of love led him to make the same mistake twice. In *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Harry defeats Voldemort with the same charm his mother did all those years ago. By sacrificing himself to save others, Harry created a powerful charm that protected all the students and teachers of Hogwarts.

Conclusions

In this paper, I have argued that stories featuring supernatural elements can be viewed as cognitive playgrounds in which: (1) magic reinforces our intuition that the mind can affect matter and (2) supernatural agents, objects, and spaces are emotional correlatives that describe the world as we feel it, rather than through the rational mind's filter. This leads to the conclusion that supernatural stories give faces and voices to emotional states that are difficult to express using mimetic representational technique and thus can help us better understand our emotional world from the perspective of how it feels.

I have defined magic as a mind-over-matter phenomenon, a concept that underlies both magic and religion. Moreover, I have demonstrated how magic often faces prejudice that comes as a result of our education system where it is condemned as heresy from a religious point of view and as superstition from a scientific point of view. For this reason, fantasy literature is still underrepresented in school curricula. However, it should be noted that religious stories are based on the same mechanism that I described.

I have demonstrated that engaging with media that represent magic is related to our understanding of emotions, emotional clarity, and emotional resilience. While rites and rituals can offer a sense of security and control in difficult times, they also require us to accept a set of beliefs and practices. By contrast, fantasy fiction involves more open-ended, playful behaviour, allowing

the reader to project their own associations. I argue that this is a very important aspect of fantasy fiction.

While in my analysis, I focused primarily on fantasy fiction and the *Harry Potter* series due to space constraints, the same logic applies to other stories featuring supernatural elements, like science fiction, dark fantasy, and supernatural horror. However, the darker the story becomes, the more difficult it becomes to use magical thinking to overcome danger. For example, *Pet Sematary* by Stephen King (1983) functions more as a cautionary tale, illustrating that not all emotional states should be overcome with magic. There are some situations where wishful thinking should be avoided and grieving is the only option.

In our interaction with mimetic representations of events, we practise our theory of mind and social understanding skills. Reading fantasy novels and watching fantasy films offers these opportunities. However, as the genre is not bound by the rules of mimetic representation, it can represent those aspects of our lives that are invisible and thus otherwise unrepresentable. At the same time, engaging with fantasy literature is a playful, entertaining, and fun activity.

I have demonstrated how supernatural beings in these narratives can be understood as emotional correlatives. The advantage of fantasy literature lies in its ability to evoke various emotional states without explicitly defining them, thereby creating space for a multiplicity of emotional responses among readers. This is important because frightening beings can then embody those emotions and concerns that are of relevance to a particular reader. Fantasy media, therefore, has the power to communicate emotions without forcing a reader to confront them directly by naming them. Instead, depending on the reader's capacity, it creates circumstances in which it is possible to interact with, understand, and feel the emotions. Moreover, these stories can provide access to those emotional states that do not fall neatly into our verbal emotional categories.

I argued that magical abilities, spells, curses, and charms can be viewed as expressions of emotions and an attempt to restore balance, security, and control when confronted with danger beyond our capacity. This opens up the possibility to interact with even the darkest emotional states represented as supernatural beings by tapping into spells as our inner capacities to overcome them. Literature and films in which we identify with characters who have magical abilities can facilitate practising these skills even when we are not facing difficulties, providing a safe environment to keep our emotion regulation skills in check.

Applying this approach to the *Harry Potter* novels and films, I posited that a key factor in the global multimedia popularity of Harry Potter is that these

books and films allow their readers to discuss topics that are usually filtered out of the school curricula: death, torture, trauma, breakup, depression, loneliness, loss, anger, frustration, war, and sadism. The protagonists of these books and films are children who encounter a myriad of challenges during their journey to adulthood. Instead of portraying childhood as carefree and ideal, Rowling depicts it as demanding and challenging. This resonates with children and young adults around the world, as they also face numerous challenges to overcome in their daily lives. Suppressed in school education, magical thinking finds its expression in fantasy fiction.

Fantasy literature, much like other media, offers readers the opportunity to interact with pertinent topics and to exercise social skills by following characters through their adventures and taking their position in various situations. In addition to that, fantasy can also represent those aspects of our lives that are invisible. By giving faces and voices to our emotional states, it creates an opportunity to interact with, understand, and feel them in a safe and secure environment, tailored to the individual needs and capacities of the reader. Therefore, I argue that literature involving magic should have a greater presence in school curricula. This is especially true for children and young adults who are in the process of learning how to regulate and express their emotions.

References

- Alcock, E. J. (1995). The propensity to believe. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 775(1), 64–78. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1996.tb23128.x>.
- Atran, S. (2006). The cognitive and evolutionary roots of religion. In P. McNamara (Ed.), *Where God and science meet: How brain and evolutionary studies alter our understanding of religion. Vol. 1: Evolution, genes, and the religious brain* (pp. 181–208). Praeger.
- Boyd, B. (2009). *On the origin of stories: Evolution, cognition, and fiction*. Belknap.
- Boyer, P. (2001). *Religion explained: The evolutionary origins of religious thought*. Basic Books.
- Clasen, M. (2017). *Why horror seduces?* Oxford University Press.
- Cockrell, A. (2006). Harry Potter and the witch hunters: A social context for the attacks on Harry Potter. *The Journal of American Culture*, 29(1), 24–30. <https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.2006.00272.x>.
- Coelho, C. M., Zsido, A. N., Panrapee, S., & Clasen, M. (2021). Super-natural fears. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 128, 406–414. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2021.06.036>.

- Collett-White, M. (2007, August 9). *Tolkien novel published 34 years after his death*. Reuters. Retrieved December 28, 2023, from <https://www.reuters.com/article/us-arts-tolkien-novel-idUSL1626402420070416>.
- Columbus, C. (Director). (2001). *Harry Potter and the philosopher's stone* [Film]. Warner Bros.
- Columbus, C. (Director). (2002). *Harry Potter and the chamber of secrets* [Film]. Warner Bros.
- Cuarón, A. (Director). (2004). *Harry Potter and the prisoner of Azkaban* [Film]. Warner Bros.
- Easterlin, N. (2012). *A biocultural approach to literary theory and interpretation*. The Johns Hopkins University Press.
- Gottschall, J. (2012). *The storytelling animal: How stories make us human*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Guthrie, S. E. (1995). *Faces in the clouds: A new theory of religion*. Oxford University Press.
- Halberstam, J. (1995). *Skin shows. Gothic horror and the technology of monsters*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220pqp>.
- Hanegraaff, W. J. (2019). Rejected Knowledge... In W. J. Hanegraaff, P. J. Forshaw, & M. Pasi (Eds.), *Hermes explains: Thirty questions about Western esotericism. Celebrating the 20th anniversary of the Centre for History of Hermetic Philosophy and Related Currents at the University of Amsterdam* (pp. 145–152). Amsterdam University Press.
- Hanegraaff, W. J. (2005). Forbidden knowledge: Anti-esoteric polemics and academic research. *Aries*, 5(2), 225–254. <https://doi.org/10.1163/1570059054761703>.
- Hjelm, T. (2006). Between Satan and Harry Potter: Legitimizing Wicca in Finland. *Journal of Contemporary Religion*, 21(1), 33–48. <https://doi.org/10.1080/13537900500381732>.
- Hutson, M. (2012). *The 7 laws of magical thinking: How irrational beliefs keep us happy, healthy, and sane*. Penguin.
- Jackson, R. (2009). *Fantasy: The literature of subversion*. Methuen.
- Lévi, E. (1922). *The paradoxes of the highest science*. Theosophical Publishing House. (Original work published 1873).
- Liggins, E. (2020). *The haunted house in women's ghost stories: Gender, space and modernity, 1850–1945*. Palgrave Macmillan.
- Malinowski, B. (1948). *Magic, science and religion and other essays* (R. Redfield, Ed.). The Free Press.
- Mithen, S. (1996). *The prehistory of the mind: A search for the origins of art, religion and science*. Phoenix.
- Nemeroff, C., & Rozin, P. (2000). The making of the magical mind: The nature and function of sympathetic magical thinking. In K. S. Rosengren, C. N. Johnson,

- & P. L. Harris (Eds.), *Imagining the impossible: Magical, scientific, and religious thinking in children* (pp. 1–34). Cambridge University Press.
- Newell, M. (Director). (2005). *Harry Potter and the goblet of fire* [Film]. Warner Bros.
- Palmer, P. (2012). *The queer uncanny: New perspectives on the Gothic*. University of Wales Press.
- Pantić, N. (2021). *Networks of the holy: Religion and magic in eighteenth-century Ottoman Province of Damascus* [Unpublished doctoral dissertation]. Central European University. Retrieved December 28, 2023, from https://www.etd.ceu.edu/2022/pantic_nikola.pdf.
- Piaget, J. (1928). *The child's conception of the world* (J. & A. Tomilson, Trans.). Routledge. (Original work published 1925).
- Rowe, A. (2018, June 19). Science fiction and fantasy book sales have doubled since 2010. Forbes. Retrieved December 28, 2023, from <https://www.forbes.com/sites/adamrowe1/2018/06/19/science-fiction-and-fantasy-book-sales-have-doubled-since-2010/?sh=732b6c742edf>.
- Rowling, J. K. (1998). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Scholastic. (Original work published 1997).
- Rowling, J. K. (1999a). *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Scholastic. (Original work published 1998).
- Rowling, J. K. (1999b). *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*. Scholastic.
- Rowling, J. K. (2000). *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Scholastic.
- Rowling, J. K. (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Scholastic.
- Rowling, J. K. (2005). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Scholastic.
- Rowling, J. K. (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Scholastic.
- Šarić, J. (2001). A defense of Potter, or when religion is not religion: An analysis of the censoring of the Harry Potter books. *Canadian Children's Literature*, 103, 6–26. Retrieved December 28, 2023, from <https://ccl-lcj.ca/index.php/ccl-lcj/article/view/3795/3357>.
- Scholastics. (2018). *20 facts about the Harry Potter book series*. Retrieved December 28, 2023, from http://mediaroom.scholastic.com/files/20-HARRY-POTTER-FACTS_SEPT2018.pdf.
- Shields, A. L. F. (2018). *In-between worlds: Exploring trauma through fantasy* [Unpublished doctoral dissertation]. University of St Andrews, UK. Retrieved December 28, 2023, from <http://hdl.handle.net/10023/16004>.
- Sperber, D. (1994). The modularity of thought and the epidemiology of representations. In L. A. Hirschfeld & S. A. Gelman (Eds.), *Mapping the mind: Domain specificity in cognition and culture* (pp. 39–67). Cambridge University Press.
- Subbotsky, E. (2010). *Magic and the mind: Mechanisms, functions, and development of magical thinking and behavior*. Oxford University Press.

- Subbotsky, E., Hysted, C., & Jones, N. (2010). Watching films with magical content facilitates creativity in children. *Perceptual and Motor Skills*, 111(1), 261–77. <https://doi.org/10.2466/04.09.11.PMS.111.4.261-277>.
- Winkelman, M., & Baker, J. R. (2016). *Supernatural as natural: A biocultural approach to religion*. Routledge.
- Yates, D. (Director). (2007). *Harry Potter and the Order of the Phoenix* [Film]. Warner Bros.
- Yates, D. (Director). (2009). *Harry Potter and the Half-Blood Prince* [Film]. Warner Bros.
- Yates, D. (Director). (2010). *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1* [Film]. Warner Bros.
- Yates, D. (Director). (2011). *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2* [Film]. Warner Bros.
- Zunshine, L. (2006). *Why we read fiction: Theory of mind and the novel*. Ohio State University Press.

Rozmowy / Talks

Czy „warto zaklęcie o zwycięstwie dobra powtarzać niczym mantrę”?

Rozmowa z Violettą Wróblewską



VIOLETTA WRÓBLEWSKA
na fotografii Andrzeja
Romańskiego

VIOLETTA WRÓBLEWSKA – dr hab., profesorka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, na którym pełni funkcję dziekana Wydziału Humanistycznego. Badaczka folkloru i literatury dla dzieci. Pomysłodawczyni oraz redaktorka *Słownika polskiej bajki ludowej* (2019, wersja online: <https://bajka.umk.pl/>), autorka książek: *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku* (2003), *Z zagadnień kultury popularnej* (2007), *Ludowa bajka nowelistyczna. Źródła – wątki – konwencje* (2007), „*Od potworów do znaków pustych*”. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci* (2014), autorka edycji źródeł *Bajka ludowa na Kujawach. Antologia tekstów z lat 1955–1966* (2022), redaktorka lub współredaktorka wielu tomów zbiorowych.

Anna Mik, Maciej Skowera: Chcielibyśmy zacząć naszą rozmowę od podstaw: czym jest magia i jaką odgrywa rolę w polskich bajkach ludowych?

Violetta Wróblewska: Magia – to bardzo interesujące zagadnienie, a jednocześnie trudne do jednoznacznego zdefiniowania! Najprościej rzecz ujmując, wydaje się, że magia wyrasta z ludzkich marzeń o możliwości oddziaływania na otaczającą rzeczywistość za pomocą odpowiednio dobranych słów, przedmiotów czy gestów. Niemal od razu uruchamia się w naszej pamięci popularna formuła „czary-mary, hokus-pokus”, zapewne znana z dziecięcych lektur czy opowieści, która w założeniu ma wywoływać natychmiastowe

oczekiwane skutki – właśnie tak jak dzieje się w baśniach. W społecznościach o niższym stopniu cywilizacyjnego rozwoju zapewne oddziaływanie poprzez magię nie należało tylko do sfery marzeń, ale też wyrastało z przekonania o istnieniu różnego rodzaju nadprzyrodzonych mocy sprawczych, chociaż nie wszystkim dar czarowania był dany. Z reguły w określonych wspólnotach znajdowali się pośrednicy między światem ludzi a zaświatami, porządkiem ziemskim a pozaziemskim; wąskie grono wybrańców, wśród których wskazać można m.in. szamanów i szamanki, czarowników i czarownice, kapłanów i kapłanki – niezależnie od wyznawanej religii. Do nich zwracano się z prośbą o pomoc w sytuacjach beznadziejnych, kłopotliwych, także o radę, nawet przepowiedź dotyczącą przyszłości, wierząc, że mogą swoją mocą wywołać tak pożądaną, jak i niepożądaną zmianę. Magia – jak wiele innych zjawisk w świecie – miała bowiem swoją ciemną oraz jasną stronę, mogła pomagać i szkodzić w zależności od tego, w czyich rękach wiedza na jej temat i moc sprawcza się znajdowała. Na tym koncepcie – walki dobrych i złych mocy – często opierają się fabuły baśni i opowieści fantasy, zarówno literackie (w tym komiksowe), jak i filmowe. Zawsze liczymy, że zwycięży dobro.

Gdyby jednak pokusić się o profesjonalną definicję magii, tak jak rozumiemy tę popularną kategorię antropologowie, to za Michałem Buchowskim można rzec, nieco upraszczając definicję jego autorstwa ze *Słownika etnologicznego* pod redakcją Zofii Staszczak (1987), iż chodzi zarówno o rodzaj praktyk opartych na nieracjonalnych przekonaniach, czasami o charakterze rytualizowanym, powtarzalnym, wynikającym z przekonania o możliwości oddziaływania na naturę i wywoływania w niej pożądanых skutków, jak i o rodzaj świadomości opartej na innym trybie myślenia niż logiczny – w rozumieniu ludzi Zachodu. W tym zestawie znalazłaby się także wiara w sprawcze praktyki religijne. Powyższe wyjaśnienie nie zmienia jednak faktu, że magia jest bardzo złożonym zjawiskiem i posiada bardzo długą historię, którą próbował opisać już w 1880 roku m.in. francuski okultysta Eliphas Lévi, tworząc podwaliny pod tego typu badania, cieszące się sporym zainteresowaniem do czasów współczesnych.

Pomijając jednak dalsze teoretyczne rozważania, a nawiązując już do drugiej części pytania, o rolę magii w bajkach ludowych, także i w tym wypadku trudno o jednoznaczną odpowiedź. Zapewne chłopskie przekazy w pewnym stopniu oddają wszystkie przywołane znaczenia omawianego pojęcia, więc bardzo trudno oddzielić magiczne myślenie od magii praktykowanej i jeszcze magii przedstawionej, gdyż tak bym ujęła problem jej obecności w bajkach, zwłaszcza tych nazywanych – nie przez przypadek – magicznymi. W pozostałych odmianach chłopskich opowieści, jak legenda,

podanie czy bajka zwierzęca, częściej będzie mowa o innych, chociaż zapewne pochodnych od magii, siłach sprawczych zdarzeń cudownych, takich jak moce religijne (postaci związane z określonym systemem religii, np. katolicyzmem) czy demoniczne (różne bóstwa wywodzone zapewne z wierzeń przedchrześcijańskich).

Ograniczając się jednak do magii baśniowej, a więc występującej w najbardziej rozpoznawalnych wątkach całego świata, np. o Kopciuszku, Śpiącej Królewnie czy Królewnie Śnieżce, należy stwierdzić, że pełni ona liczne funkcje. Po pierwsze, funkcję zdarzeniotwórczą, bowiem uruchamia i rozwiązuje główną linię akcji. Jej obecność albo raczej założenie jej obecności (gdyż jej źródeł nie da się zobaczyć, widzimy jedynie skutki) pośrednio wyjaśnia nagle pojawienie się chrzestnej czy ducha zmarłej matki, a następnie przekazanie biednej dziewczynie czarodziejskich przedmiotów umożliwiających jej wizytę na balu organizowanym przez księcia. Z kolei w innej ze wspomnianych historii – zgodnie z przepowiednią – pozwala na bezkolizyjne zapadnięcie w czarodziejski sen panny i obudzenie się bez widocznych skutków upływu czasu. W trzeciej z wymienionych fabuł – na tymczasowe uśmiercenie dziewczyny zatrutym owocem i jej cudowne ożywienie. Bez magii splot cudownych zdarzeń zmierzających do szczęśliwego finału nie miałby szans na powodzenie.

Po drugie, magia pełni funkcję kompensacyjną, bowiem jej obecność w świecie przedstawionym daje i bohaterom, i słuchaczom baśni nadzieję na zmianę rzeczywistości, wiarę w lepszą przyszłość, czemu towarzyszy przekonanie o istnieniu jakiejś zaświatowej opieki nad ludźmi, którzy jej potrzebują. Ważne jednak okazuje się ich właściwe z moralnego punktu widzenia postępowanie, aby wsparcie otrzymać, gdyż w przeciwnym wypadku spotyka ich surowa kara.

Istnienie magii okazuje się również gwarantem bajkowej sprawiedliwości, w czym można upatrywać trzecią jej funkcję – aksjonormatywną. I rzecz chyba równie istotna – funkcja artystyczna. Świat magiczny jest światem pełnym fantazji, więc jego stwarzanie daje twórcom, także takim jak gawędziarze ludowi, możliwość wymyślania, kreowania zdarzeń i postaci nieistniejących w porządku społecznym, a wiadomo, że przekłada się to na jakość przekazów. Nic dziwnego, że baśnie pobudzają wyobraźnię, marzenia, a jednocześnie pozwalają na swoisty eskapizm – ucieczkę od rzeczywistości, która niekiedy może przytłaczać. Nie bez znaczenia wydaje się więc i funkcja terapeutyczna, sprowadzająca się do ukojenia lęków i rozterek życiowych, jak też prezentowania scenariuszy rozwiązań problemów czy kłopotów. Nawet jeśli z oczywistych względów nie da się ich bezpośrednio zastosować w realnym życiu, to niosą pocieszenie sprowadzające się do stwierdzenia, że nie ma spraw beznadziejnych, a wcześniej

czy później znajdzie się jakiś sposób, aby wybrnąć z impasu. Magia w takim podejściu do baśni wydaje się więc składnikiem niezbędnym, aby mogły one tak szeroko oddziaływać na słuchaczy czy czytelników.

Magia wydaje się zatem wszechobecna! Wspomniała Pani Profesor o szamanach i czarodziejkach, magicznych pośrednikach, a jakie inne postaci oraz rekwizyty i pozostałe elementy świata przedstawionego w takich opowieściach mają najczęściej charakter magiczny?

W bajkach ludowych, na których koncentruję swoją uwagę, zazwyczaj magia ujawnia się na poziomie codziennego świata bohaterów, co daje się powiązać z typowymi brakami występującymi w chłopskiej kulturze. Dzięki czarom przede wszystkim stwarza się pożywienie, którego niedobór, zwłaszcza na przednówku, w okresie wiosennym, na wsi był bardzo dotkliwy. W dalszej kolejności przywołać można ubrania, zwłaszcza te szczególnie strojne, pozwalające aspirować do lepszego świata – zwykle pańskiego (bajkowy ślub zawsze wiedzie do awansu społecznego), co także daje się powiązać z deficytem odzieży (najbardziej jaskrawym przykładem wydaje się brak obuwia bądź praktykowanie noszenia wymiennie jednej pary butów przez kilkoro dzieci). Do pożądaných dóbr należą oczywiście pieniądze oraz skarby, które da się „zmonetyzować”, a tym samym zakupić upragnione rzeczy. Stąd wśród występujących w baśniach magicznych rekwizytów odnajdujemy najczęściej te, które kojarzą się ze wskazanymi potrzebami, jak naczynie (samoczynnie napełniający się garnek), kuchenne urządzenie (na rozkaz posiadacza samodzielnie mielący młynek) czy mebel (nakrywający się samoistnie po wygłoszeniu formuły: „Stoliczku, nakryj się”), zapewniające stały i nieograniczony dostęp do jedzenia. W podobnej roli występują magiczne zwierzęta dostarczające złote „produkty”: jajka, wełnę, nawet dukaty, ale też rośliny, zwłaszcza drzewa, w których wnętrzach skrywają się – dla wybrańców – piękne stroje, a nawet konie i powozy. Warto podkreślić, że w tych ujęciach zauważalna jest głęboka więź między światem natury a człowiekiem, w czym dostrzec można pogłosy animizmu.

Niekiedy w baśniach pojawiają się także magiczne narzędzia wymierzające sprawiedliwość, jak słynne kije samobije, pierścień zsyłający kary na winowajcę, co również daje się rozpatrywać w kategoriach wspomnianego chłopskiego marzenia o społecznej sprawiedliwości. W bajkach ludowych natomiast nie występują znane z baśni literackich magiczne różdżki czy kule, podobnie jak typowe wróżki w spiczastych nakryciach głowy, gdyż tego typu rekwizyty i postaci nie przynależą do wiejskiej kultury. Sporadycznie występuje za to magiczna księga, książka zaklęć, ale kiedy się o niej wspomina, zwykle jej

posiadaczem okazuje się pan, ksiądz czy czarodziej, a więc osoby spoza chłopskiego stanu. Nawet na poziomie baśniowych rekwizytów ujawnia się więc typowa dla ludowego widzenia świata opozycja swoje – obce, chłopskie – niechłopskie, przy czym to drugie zwykle uosabia negatywne siły.

Co do postaci odznaczających się magicznością, to ich lista wydaje się także stosunkowo krótka: czarownice i czarownicy, duchy osób zmarłych, magiczne zwierzęta, niekiedy demony – to najczęściej występujący w folklorze dysponenci mocy czarodziejskich. Odrębną grupę stanowią istoty zaczarowane, przez kogoś zamienione, a to w efekcie rzuconej klątwy, uroku lub jakichś praktyk czarodziejskich. W tym wypadku lista obiektów jest zdecydowanie dłuższa, bowiem w baśniowym świecie niemal każdy człowiek może podlegać zaskakującej metamorfozie, przybierając – nierzadko nie z własnej woli – postać ożywioną lub nieożywioną, poczynając od zwierzęcia (np. ptak, wąż, jeź, ryba), poprzez roślinę (kwiat, krzew, drzewo), aż do przedmiotu (m.in. pierścień, szpilka), a nawet elementu szeroko rozumianego krajobrazu (kamień). Skutki działania magii bywają różne, ale to już temat na inną rozmowę. Warto dodać, że czarodziejskie bywają także miejsca, czego dowodzą znane wszystkim przemieszczające się, znikające i transformujące obiekty, jak chatka na kurzych łapkach czy złoty pałac. Bajkowa przestrzeń podlega takim samym nieprzewidzianym prawom magii jak bajkowy czas, dający się swobodnie naginać do potrzeb bohaterów – można odwrócić bieg zdarzeń, dzięki czemu np. zmarły powraca do życia. Baśniowy świat magii jest światem dynamicznych przemian, tyle że mają one charakter bardziej jakościowy (zdecydowanie zmieniają los bohaterów) niż ilościowy (nie wypełniają szczerlnie ukazanej rzeczywistości, jak nierzadko dzieje się w wypadku literatury fantasy), bowiem nadmiar cudowności zacierałby zarówno wyrazistość jego granic, jak i społecznego porządku, gdzie jednak liczy się określony system wartości, upraszczając – dobro.

Sprawcza rola magii jest zatem dość istotna – podobnie jak wiara. Gdzie się kończy magia, a zaczyna religia, wierzeniowość, cudowność, fantastyczność? Czy da się wyznaczyć ściśle granice?

W *Słowniku polskiej bajki ludowej* (wersja on-line: <https://bajka.umk.pl/>), którego jestem redaktorką, znajduje się hasło mojego autorstwa – „Cudowność”. Nie chciałabym powtarzać zawartych tam ustaleń, chętnych odsyłam do lektury, więc w skrócie tylko powiem, że granice między przywołanymi pojęciami wydają się stosunkowo płynne. Nierzadko w jednym tekście występują elementy przynależne do kilku porządków, także w przekazach ludowych, ale istotna okazuje się wtedy odpowiedź na pytanie, która z sił

w ukazanym świecie dominuje, która z nich ma główną moc sprawczą. Jednym słowem – kto lub co stoi za najważniejszym baśniowym cudem, zawsze będącym w centrum utworów fantastycznych, decydującym o ostatecznym przesłaniu całości: czy to Bóg bądź jego wysłannicy (motywacja religijna), czy istoty demoniczne (motywacja wierzeniowa), czy może moce czarodziej-skie (motywacja magiczna)? Wszystkie, w moim przekonaniu, dają się wpisać w szeroko pojętą fantastykę, gdyż tę uznaję w każdym wypadku za kreację literacką, za pewien odbiegający od rzeczywistości, chociaż zawsze z niej wyrastający, typ literatury będącej efektem ludzkiej fantazji. Nie do końca przekonują mnie więc ustalenia jeszcze do niedawna powtarzane za Rogerem Caillois, w zasadzie od lat 60. XX wieku, że odmiany fantastyki wyróżniamy wedle motywacji – mitycznej (związek z dawnymi religiami), cudownościowej (baśń), fantastycznonaukowej (science fiction), fantastycznej (horror – wyrastający z grozy, lęku przed nieznanym). Obecnie zauważalny gwałtowny rozwój literatury fikcjonalnej, zwłaszcza fantasy, której francuski badacz nie uwzględnił, gdyż wtedy jeszcze powieści tego typu nie należały do głównego nurtu, dowodzi, że nie da się dokonywać już tak prostych podziałów. W jednym utworze mogą spotkać się przeróżne motywacje i elementy fantastyczne, o czym świadczy choćby klasyczna już saga o wiedźminie Geralcie Andrzeja Sapkowskiego. Nie brakuje tam i odniesień do bogów, i demonów, i magii w najczystszej wydaniu. Podobny synkretyzm motywacyjny występuje w wielu baśniach literackich, więc czy w tej sytuacji przestają być baśniami? Ważna jest chyba – wspomniana przeze mnie – zasada dominacji jakościowej; upraszczając, to, który z typów motywacji ma największe znaczenie dla wymowy danego utworu. Spawa jednak wymaga dalszych badań i namysłu, ponieważ na tym etapie, gdy kolaż staje się popularną oraz pożądaną formą literacką, trudno o jednoznaczne definicje i propozycje. Obecny stan niejednoznaczności literackiej, nie tylko w odniesieniu do fantastyki, ma zapewne różne podłoża. Po pierwsze, może być w ogóle efektem kryzysu literatury, w obrębie której trudno zaproponować nowe ujęcia tematyczne czy rozwiązania formalne, do tego przybywa osób parających się jej tworzeniem, zgodnie z zasadą „pisać każdy może”. Wielość nie podąża za jakością, skoro czytelnicy oczekują szybko nowych opowieści, a pisarz, zwłaszcza ten wzięty, jest zobligowany umowami do dostarczania raz w roku kolejnego literackiego „produktu”. Po drugie, czego nie da się wykluczyć, literatura niczym zwierciadło odbija kondycję współczesnego świata i człowieka, zagubionego w natłoku wielorakich zjawisk, doświadczeń, propozycji, wyzwania, więc nie może być inna. Niczym „zwierciadło przechadzające się po gościńcu”, nieco parafrazując słowa Stendhala, odbija rzeczywistość, nawet jeśli niekiedy

ucieka się do kostiumu rodem z fantasy. Po trzecie, o czym swego czasu pisała Weronika Kostecka, korzystając m.in. z ustaleń badaczy zachodnich, np. Cristiny Bacchilegi, niebagatelną rolę odegrał panoszący się postmodernizm, zakładający swobodną fuzję zjawisk, prądów i gatunków, wedle uproszczonej zasady: wszystko już było, wszystko jest względne, więc zróbmy coś nowego – eklektycznego – z tego, co dostępne, a rozpoznawalne i nam bliskie. Nic stałego na tym świecie. W efekcie baśń może okazać się nawet antybaśnią bądź horrorem, gdyż w tych kategoriach rozpatrywałabym m.in. *Koralinę* Neila Gaimana z 2002 roku, zawierającą mroczne sceny, choćby spotkanie z prze-rażającą postacią matki z guzikami zamiast oczu. Co najwyżej, o czym była mowa, można wskazać zasadę dominującą – główną siłę sprawczą ukazanego świata, gdyż to ona pozostawia swoje piętno nie tylko na tym, co widoczne, ale i na wymowie przekazu.

O tym Pani Profesor już wspominała, ale wróćmy na chwilę do tematu różnych odmian magii. Czy według Pani Profesor można podzielić ludową magię na dobrą i złą? Jasną i ciemną? Wysoką i niską? Kobiecą, męską albo może niezwiązaną z żadną płcią?

Nie podjęłabym się typologii ludowej magii, gdyż to zupełnie inny zakres zjawisk niż ten, o którym mówimy, tj. o czarach w baśniach. Oczywiście wszelkie odmiany, jeśli dałoby się takie wyodrębnić, miałyby zakorzenie w praktykach realnych, ale nie w takim stopniu, aby chłopskie bajki czytać jako instruktaże uprawiania białej czy czarnej magii. Z całą pewnością jednak w kulturze ludowej występowała dobra i zła magia, o czym przekonują liczne opowieści zwane podaniami wierzeniowymi, traktujące m.in. o czarownicach, kobietach, co do których mocy, zarówno dobrych, jak i złych, nie zgłaszano wątpliwości. Wioskowe więdźmy, osoby wiedzące więcej niż inni o sprawach magicznych i nie tylko, mogły odbierać mleko krowom, ale też pomóc w czarach miłosnych, odzyskać utraconego męża lub ukochanego, zdjąć urok czy wyleczyć. Ślady tego rodzaju przekonań znajdziemy także w bajkach ludowych, ale są one szczątkowe i ograniczają się do prezentacji prostych zdarzeń z udziałem przedstawicielek magii oskarżanych o kon-szachty z diabłem. Zainteresowanych odsyłam do słownikowego hasła „Czarownica”, gdzie wyczerpująco tę kwestię przedstawiłam.

Istniała także – co nie bez znaczenia – postać czarownika (poświęciłam mu odrębne hasło), więc niewykluczone, że na tej podstawie dałoby się wyodrębnić magię kobiecą i męską, jednak na tym etapie badań nie wydaje się to możliwe. Natomiast zdecydowanie częściej w kulturze chłopskiej

zło przypisywano kobietom, traktując je – z racji szczególnej biologiczności związanej z okresem, ciążą czy porodem – jako istoty nieczyste, a więc skalane, a tym samym będące łatwymi ofiarami diabelskich działań. Bajki tę prawdę też zdają się odzwierciedlać.

Baśń podlega ciągłym transformacjom – a z nią i magia. Czym od ludowych ujęć magii różnią się jej obrazy w baśniach literackich: XIX-, XX- i XXI-wiecznych?

Jak już wspomniałam, więc może nie będę nadmiernie rozwijać tego wątku, baśnie literackie, nawet te wyrastające z literatury ludowej, za sprawą ich twórców podążają szlakami literatury fantastycznej, wprowadzając zapożyczone z niej rozwiązania, jak elementy horroru (groza), fantastyki naukowej (nowinki technologiczne) czy fantastyki religijnej (postaci świętych). Jednocześnie korzystają z osiągnięć psychologii, psychoanalizy, które odsłaniają tajniki ludzkiej wyobraźni i snu, stąd nierzadko motywacja baśniowa okazuje się mieć swoje źródło w ludzkim umyśle i ciele. Co ciekawe, pisarze nie stronią przy tym od autotematyzmu i chętnie obnażają mechanizmy powstania opowieści, co doskonale opisała w swym studium *Zatopione królestwo* Joanna Papuzińska (1989). Z jednej strony, dostrzec można w takim postępowaniu sposób na odczarowanie literackiej magii, wskazanie jej „prawdziwej” genezy (wyobraźnia), a z drugiej – ograbienie baśni z jej istoty, tj. nieweryfikowalności, umowności, zaś dzięki temu uniwersalności. Zdecydowanie wolę baśnie w czystej postaci, gdyż wiele mówią o ludzkiej kondycji, o powtarzalnych sytuacjach życiowych i o emocjach, wzlotach i upadkach, a mechanizmy funkcjonowania literatury można ujawnić w innym typie beletrystyki, także dziecięcej.

Warto podkreślić, że korzystanie z wzorców wypracowanych w zupełnie innych dziedzinach, jak wspomniana psychologia, nie jest efektem naszych czasów, gdyż baśniową pionierką w tym zakresie jest z pewnością *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (1865), powieść, w której przełamano wszelkie gatunkowe granice. Do dziś trudno o jednoznaczną klasyfikację gatunkową tego utworu: baśń czy nie-baśń? – oto jest pytanie. Nie zmienia to faktu, że nieustannie inspiruje, zachwyca, pochłania, czego dowodzą najnowsze prace warszawskiego ośrodka badawczego, zainicjowanego przez wspomnianą profesor Joannę Papuzińską i rozwijanego przez wybitnego badacza literatury dla dzieci i młodzieży – profesora Grzegorza Leszczyńskiego. Opublikowane w formie książkowej doktoraty najmłodszego pokolenia baśnioznawców i baśnioznawczyń, m.in. Weroniki Kosteckiej czy Państwa: Anny Mik i Macieja Skowery, dowodzą ponadczasowości oraz uniwersalności *Alicji w Krainie Czarów* oraz wielu innych opowieści uchodzących dziś za klasyczne. A współczesne ich

przykłady, nierzadko odbiegające od znanego nam wzorca, jak była o tym mowa, wydają się efektem prawa do nieskrępowanej wyobraźni, braku obowiązującego jednego systemu wartości (relatywizm), jak też przesilenia baśniowej konwencji – znudzeni czytelnicy szukają nowości i zaskoczeń.

Jakie są zatem według Pani Profesor najbardziej interesujące przykłady korzystania przez współczesną polską literaturę dziecięcą z ludowych obrazów magii?

To bardzo trudne pytanie, ponieważ nie da się udzielić jednoznacznej odpowiedzi w taki sposób, aby nikogo nie urazić i nie pominąć, gdyż na naszym rynku pojawiało się wiele nowych propozycji baśni, które w różny, ale i niezwykle oryginalny sposób czerpią z tradycji ludowej. W zasadzie niemal wszyscy pisarze i pisarki dla dzieci – ograniczają się do polskiego kręgu językowego, gdyż ten mam najlepiej rozpoznany – w mniejszym lub większym stopniu korzystają z baśni „chłopskich” i nie są to już zwykłe adaptacje wątków, jakie znamy z XIX czy pierwszej połowy XX wieku. Podam tylko kilka przykładów, które unaocniają tę różnorodność pomysłów i tendencji.

Znana wszystkim Marta Kisiel chętnie i w niezwykle zabawny, do tego pomysłowy sposób korzysta np. z ludowych motywów, nadając im zupełnie nowy status. W jej synkretycznej baśni *Małe Licho i tajemnica Niebożątka* z 2018 roku, łączącej różne typy motywacji, występuje tytułowe Licho, którego nazwa nawiązuje do leśnego demona-szkodnika wywodzonego z tradycyjnych wierzeń. We wspomnianym utworze okazuje się nietypowym aniołem stróżem chłopca Niebożątka – Bożka. Tym samym wiara w ludowe demony spotyka się z wyobraźnią dziecka, a wierzenia spotykają się z religią – i nie ma między nimi żadnej kolizji.

Z kolei Zuzanna Orlińska, inna uznana pisarka dla najmłodszych, z którą współpracowałam przy powstawaniu *Współczesnego bazarza polskiego* (2021), wysmakowanej pod względem artystycznym antologii zawierającej ponad dwadzieścia baśni, wykorzystwała niezwykle oryginalnie wątki wywodzone z tradycji ludowej, np. historię kwiatu paproci czy Pana Twardowskiego, i zachowując tradycyjny zarys fabularny, jak też magię jako główną siłę sprawczą, nadała całości nowoczesną formułę językową (rezygnacja z gwary), przedstawieniową (świat zakorzeniony we współczesności, stąd też zostały wprowadzone znane dzieciom realia, łącznie z internetem i komórką), ale i odmienną, zorientowaną na dzisiejszego odbiorcę wykładnię (m.in. zachęta do samodzielności, tworzenia, emancypowania się dziewczynek).

Jeszcze inną drogę wybrała Rokksana Jędrzejewska-Wróbel, popularna autorka m.in. cyklu siedmiu baśni skupionych wokół rozpoznawalnych

motywów ludowych, wyeksponowanych w tytułach, jak np. dziwożona czy wspomniany już kwiat paproci. Jednak akcja jednowątkowych opowieści daleka jest od pierwowzorów, do których autorka sięgnęła pośrednio, wykorzystując istniejące literackie opracowania ludowych przekazów, m.in. Józefa Ignacego Kraszewskiego. Pisarka zdecydowanie osadziła swe baśnie we współczesności, a dawne bajędy, w moim odczuciu, stały się jedynie pretekstem, aby mówić o ważnych problemach współczesnych dzieci w dobie cyfryzacji, internetu i mediów społecznościowych, takich jak uzależnienie, nietolerancja czy niska samoocena. Motywacja świata w tym wypadku, także synkretyczna, wyrasta zarówno z magii ludowej (np. wiara w ziele sobótkowej nocy), jak i, przede wszystkim, z „magii medialnej” (tak nazwałabym siłę oddziaływania mediów społecznościowych), przy czym ta ostatnia jest w utworach pisarki negatywnie waloryzowana.

Nie sposób w tym zestawieniu pominąć też pięknych książek Katarzyny Jackowskiej-Enemuo – *Tkaczki chmur* (2021) czy *Między światem a zaświatem* (2023), cudownie zilustrowanych przez Mariannę Sztymę w pierwszym wypadku i przez Nikę Jaworowską-Duchlińską w drugim. W przywołanych baśniowych opowieściach, zmierzających bardziej w stronę poezji niż prozy, ze względu na piękno języka i liryczność obrazów, wykorzystywane są motywy ludowe, takie jak drzewo życia, nić jako przędza żywota, tkanie jako proces stwarzania świata czy w końcu wizja samych zaświatów, a wszystkie zostają poddane procesowi daleko posuniętej metaforyzacji, estetyzacji, pomagając z oswojeniem trudnych prawd o świecie – konieczności przemijania, śmierci, ale też mówiąc o potędze ludzkiego uczucia, wsparcia i głębokim sensie ludzkiej egzystencji. W tym wypadku magia tkwi w wyobraźni, w poezji. Można by rzec, biorąc pod uwagę wymienione przykłady, że co baśń, to inna o niej pieśń, inna o niej opowieść. Wszystkie są potrzebne, ważne, gdyż dotyczą odmiennych kwestii – społecznych, psychologicznych, obyczajowych, środowiskowych – i są nastawione na dziecięcego odbiorcę o różnych kompetencjach, jak też oczekiwaniach. I to jest budujące – wpisana we wszystkie baśnie podsyte ludowością pochwała różnorodności.

Skoro już poruszyliśmy nieco ten temat, zatrzymajmy się przy kwestii dziecięcości. W jaki sposób w bajkach ludowych i baśniach literackich magia łączy się z dzieciństwem i dorastaniem? Czy są jakieś jej szczególne przejawy, które ściśle wiążą się z inicjacją, adolescencją itp.?

Na to pytanie może spróbuję tak odpowiedzieć: magia w baśniach, niezależnie od kultury, w której opowieści tego typu funkcjonują, w ogóle pozwala

zrozumieć świat, wręcz wydaje się kluczem do jego zrozumienia. Ale działa to jedynie w wypadku baśni, które nie przekłamują tego świata, w których ukazuje się wszystko to, co występuje w rzeczywistości, tzn. dobro i zło, pomoc i przemoc, przyjemność i okrucieństwo, wierność i zdradę, życie i śmierć. Utwory „lukrowane”, przykrojone do potrzeb infantylnego odbiorcy, nie uczą ani prawdy o rzeczywistości, ani tym bardziej o dojrzewaniu czy dorosłości. Nadmierna literacka ochrona dzieci przed złem, bólem i cierpieniem sprawia, że nie przygotowuje się małych czytelników do prawdziwego życia, w którym zjawiska te są naturalną częścią. Współczesne utwory dla najmłodszych ograniczają się np. tylko do scen z pokoju dziecięcego, do kilku przygód z udziałem ożywionych zabawek czy postaci z książek, co nie sprzyja głębi przeżycia. Nie widać w takich tekstach ewolucji – od wyprawy z domu, poprzez liczne przygody, aż po ślub. Inna sprawa, że ten model życiowej drogi – zwieńczonej zawarciem małżeństwa – nie jest jedynym, jaki obecnie funkcjonuje w społeczeństwie, więc należałoby pokazać też inne, alternatywne propozycje, choćby osiągnięcie pozycji w życiu zawodowym czy działanie na rzecz potrzebujących. Podobny problem dotyczy inicjacji jako takiej, gdyż w bajkach ludowych zawsze mowa była o symbolicznej śmierci i ponownym odrodzeniu (ożywienie zmarłego, transformacja postaci, ucieczka z domowego piekła itp.). Dziś wzorzec fabularny tradycyjnej baśni, ukazujący rozciągnięty w czasie proces dorastania, uległ znacznej redukcji i nierzadko ogranicza się do jednej fazy życia, a bywa, że tylko jednej sytuacji. Baśń „poszatkowana” nie sprzyja jednak budowaniu wzorców dorastania i dojrzewania, więc warto szukać opowieści kompletnych, zarysowujących pełnię drogi albo chociaż jej znaczną część, bowiem jedynie wtedy wpisana w fabułę magia jako siła sprawcza, skupiając w sobie niczym w soczewce wszelkie przyczyny dobra oraz zła, może właściwie edukować.

Warto też pamiętać, że w tym procesie inicjacyjnym istotną rolę odgrywali przewodnik bądź przewodniczka inicjacji – zawsze istota żywa: staruszka, starzec, jędza, niekiedy zwierzę, zazwyczaj osoba dorosła, dojrzała, z dużym bagażem doświadczeń. Nigdy tej istotnej roli nie odgrywał żaden przedmiot, co wskazywało także na wagę relacji międzyludzkich, międzypokoleniowych, nawet międzygatunkowych, a co dzisiaj ulega zatarciu. Obecnie rolę magicznego opiekuna czy stróża może przejąć zabawka, telefon lub komputer, co – w moim przekonaniu – nie sprzyja dorastaniu do samodzielności. Różnorodność wzorców aksjologicznych sprawia, że bez dorosłego przewodnika dziecko może czuć się zagubione i nie sprostać stawianym przed nim wymaganiom rzeczywistości.

Z pewnością współczesna literacka magia baśniowa i fantastyczna już nie jest taka sama jak w kulturze ludowej. Czy istnieją jakieś szczególnie przydatne zaklęcia, odpowiadające na potrzeby współczesnego świata?

Wydaje mi się, że nie ma takich magicznych formuł i chyba nigdy nie było. Z wielu ludowych bajek płynęła co prawda nauka-zaklęcie: „Bądź dobry, to świat cię wesprze i dasz sobie radę”, ale w licznych zachowanych dawnych przekazach, o czym często mówię na wykładach moim studentom, gawędziarze niejako w tle dodawali – „ale...”, wskazując wyjątki od reguły. Naczelną oficjalną wartością było dobro, jednak w chłopskiej kulturze, nierzadko opartej na przemocy i wyzysku, równie ważny okazywał się spryt. Jak obie wartości pogodzić? Dzisiaj wiele dzieci, słuchając komentarzy rodziców na temat układów społecznych i teorii spiskowych, a nawet działalności polityków czy ludzi biznesu, którzy nieuczciwie mieli dorobić się majątku, również może mieć wątpliwości co do słuszności zasady o potędze bezwzględniego dobra, zwłaszcza że obecnie kilkulatki zdecydowanie więcej już wiedzą i widzą za sprawą mediów, których są użytkownikami od najmłodszych lat. Może jednak mimo wszystko warto zaklęcie o zwycięstwie dobra powtarzać niczym mantrę, a zadziała?

Czy zatem w ogóle magia w literaturze jest nam dziś – i dzieciom, i dorosłym – potrzebna?

Magia zawsze z jakichś powodów człowiekowi się przydawała, więc zapewne nadal będzie potrzebna – i to nie tylko w literaturze. Dziś nie chodzi jedynie o zestaw sprawczych praktyk czy określony typ myślenia, jak była o tym mowa na początku naszej rozmowy, chociaż i one istnieją w określonych środowiskach oraz wspólnotach, czego dowodzą media społecznościowe. Dla przykładu na Facebooku znajduje się wiele grup czarownic, znachorek, wiedźm i szeptunek, do których zwracają się liczne potrzebujące osoby z prośbą o duchowe i magiczne wsparcie, głęboko w taką pomoc wierząc. Nie powinna taka sytuacja nikogo dziwić, bowiem w każdym z nas funkcjonuje mniej lub bardziej jawnie jakaś część myślenia magicznego, przesądnego, która potrafi się mimowolnie uruchomić w zaskakujących życiowych sytuacjach: „Nie witaj się przez próg!”, „Nie przechodź, bo czarny kot przebiegł ci drogę!”. Obecnie jednak widziałabym jeszcze inne rozumienie magii – jako rodzaju pozytywnego nastawienia do świata, dobrego myślenia o rzeczywistości, przekładającego się na nasz stosunek do tego, co robimy, jak traktujemy siebie i innych. Nieprzypadkowo spotkać się można w mediach z takimi frazami, jak „magiczne miejsce”, „magiczna chwila” lub „magiczny dom”. Nie

są to tylko slogany reklamowe mające nas zachęcić do nabycia określonych usług czy produktów, chociaż i takich nie brakuje, o czym świadczy bogaty zestaw poradników ze słowem „magia” w tytule. Współczesna magiczność nie musi dziać się za sprawą wróżki, czarów czy zaklęć, lecz nas samych. Za sprawą dostępnych środków oraz metod możemy działać, pomagać i próbować zmienić świat na lepszy, choćby ten najbliższy, sprawiać, żeby był ładniejszy, pozytywnie zaskakujący, miłszy... Wiadomo przecież, że magia zaczyna się w domu, a tam zaczyna się od baśni...

Dziękujemy za rozmowę!

Varia

Przestrzenie grozy w utworach z uniwersum griszów Leigh Bardugo jako narzędzie krytyki społecznej

Abstrakt:

Artykuł zawiera analizę wybranych utworów Leigh Bardugo rozgrywających się w uniwersum griszów. Jego celem jest określenie sposobu, w jaki pisarka – dzięki konsekwentnemu stosowaniu grozotwórczych mechanizmów narracyjnych – przeprowadza krytykę rzeczywistości pozaliterackiej. Obecność tej krytyki w takim kształcie, jak u Bardugo – a więc podkreślającej jednostkową odpowiedzialność za opresyjny charakter systemu społecznego – stanowi jeden z czynników wyróżniających analizowany cykl na tle klasycznie pojmowanej fantastyki. Powyższy cel tekstu zostaje osiągnięty poprzez analizę przestrzeni, do opisu których wykorzystano poetykę grozy (mechanizmy wywodzące się przeważnie z literatury gotyckiej), oraz poprzez podjęcie tematu relacji między bohaterem a przestrzenią wraz z próbą określenia zakresu ich wzajemnych wpływów i symbolicznej funkcji przestrzeni. Autorka artykułu wskazuje funkcje praktyk zawłaszczania i symbolicznego znakowania przestrzeni, uznając je za możliwe wyrazy buntu wobec zidentyfikowanych wcześniej słabości systemu. Ostatecznie zatem rozważania te są próbą wpisania uniwersum griszów w szerszy kontekst dyskursu fantastyki społecznie zaangażowanej.

Słowa kluczowe:

griszawesum, Leigh Bardugo, literatura fantastyczna, literatura młodzieżowa, przestrzenie grozy, poetyka, badania nad miejscem i przestrzenią

* Joanna Głogowska – mgr, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, studiuje publikowanie współczesne na tej samej uczelni. Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę fantastyczną, groznawstwo i społeczne aspekty kultury popularnej. Kontakt: j.glogowska2@student.uw.edu.pl.

Spaces of Horror in Leigh Bardugo's Works Set in the Grishaverse as a Tool of Social Criticism

Abstract:

This paper analyses selected works by Leigh Bardugo set in the Grishaverse. Its aim is to explore the way in which the writer consistently employs horror narrative mechanisms to critique non-literary reality. The unique aspect of Bardugo's criticism, specifically her emphasis on individual responsibility for the oppressive nature of the social system, is one of the factors distinguishing the series from conventionally understood fantasy. The text achieves its goal by analysing spaces depicted through the poetics of horror (predominantly derived from Gothic literature), and by exploring the relationship between the hero and space, attempting to determine the scope of their mutual influences and the symbolic function of space. The author of the paper identifies the functions of appropriation practices and symbolic marking of space, considering them as possible expressions of rebellion against the system's identified weaknesses. Ultimately, these considerations make an attempt to place the Grishaverse within the broader discourse of socially engaged fantasy.

Key words:

Grishaverse, Leigh Bardugo, fantasy literature, young adult literature, spaces of horror, poetics, place and space studies

Utwory z uniwersum griszów autorstwa Leigh Bardugo (w dalszej części tego tekstu określanego też jako griszawersum), mimo rosnącej popularności cyklu¹ spowodowanej jego serialową adaptacją (*Cień i kość* Erica Heisserera, 2021–2023), nie doczekały się zasadniczo większego namysłu badawczego. Zarówno na gruncie polsko-, jak i anglojęzycznym dużo częściej obecne są pojedyncze wzmianki na temat cyklu niż teksty skupione w całości lub chociaż fragmentarycznie na jego analizie². Niemal zupełna nieobecność

¹ Trylogia o Alinie Starkov: *Cień i kość* (2012), *Oblężenie i nawałnica* (2013), *Zniszczenie i odnowa* (2014). Dylogia o Szumowinach: *Szóstka wron* (2015), *Królestwo kanciarzy* (2016). Dylogia o Nikołaju Lancovie: *Król z bliznami* (2019), *Rządy wilków* (2020). Zbiory opowiadań: *Język cierni* (2017), *Żywoty świętych* (2020).

² Znamienny zdaje się fakt, że od obrony mojej pracy dyplomowej stanowiącej podstawę tego artykułu (lipiec 2021) do chwili oddania tekstu do publikacji (grudzień 2023) ukazały się zaledwie dwa teksty naukowe dotyczące twórczości Bardugo w języku polskim. Są to: poświęcony wyłącznie griszawersum tekst *Migracje, motyw domu i obrazy inności w twórczości fantastycznej Leigh Bardugo* Agnieszki Stasiewicz-Bieńkowskiej (2022) oraz artykuł komparatystyczny *Fizyczne i społeczno-kulturowe rany bohaterów współczesnej fantastyki młodzieżowej w świetle feminizmu korporalnego* Weroniki Kosteckiej (2023). W przypadku

dział Bardugo w badaniach naukowych zaskakuje nie tylko ze względu na ich recepcję i wzmoczoną obecność we współczesnej popkulturosferze³, lecz także ze względu na poruszanie w nich – istotnych dla dyskursów kultury popularnej – wątków genderowych, mniejszościowych itp. Mogą one stanowić zarówno egemplifikację dotychczasowych ustaleń na temat literatury *young adult*, jak i pozwolić na czynienie dalszych rozpoznań – o tyle istotnych, że dotyczących tytułów, których autorka jasno określa swoje poglądy zarówno na literaturę, jak i na rzeczywistość pozaliteracką. Bardugo komentuje sprawy bieżące oraz przedstawia swoją misję autorską jako tworzenie literatury inkluzywnej, społecznie odpowiedzialnej i zaangażowanej (Gentry, 2018; Mason, 2016). Taka literatura natomiast powinna podlegać podwójnie uważnemu namysłowi badawczemu, którego celem ma być również weryfikacja, jak tego rodzaju deklaracja zostaje odzwierciedlona w tekstach.

W związku z tym punktem wyjścia rozważań czynionych w niniejszym artykule będą wypowiedzi autorki, w których klasyfikuje ona gatunkowo utwory rozgrywające się w książkowym griszawersum. „Gatunek” jest tu pojmowany wąsko i specyficznie – jako odpowiednik angielskiego *genre* w rozumieniu przetransponowanym z badań filmoznawczych; termin ten jest wykorzystywany wobec tych odmian literatury, które posiadają odpowiedniki estetyczne, strukturalne itp. w innych mediach (szczególnie kinie), a więc – odzwierciedlając powszechną perspektywę odbiorców – opisuje on popularne formuły medialne (Has-Tokarz, 2010, s. 16–17), czyli skonwencjonalizowane struktury tekstowe i fabularne oparte na elementach typowych i wariacjach na ich temat (s. 12). W tym rozumieniu zatem gatunkiem jest tak powieść kryminalna (kryminał), jak powieść grozy (horror). Nie jest nim natomiast – jak w klasycznym rozumieniu polskiego literaturoznawstwa – po prostu powieść czy nowela.

tekstów niewydanych po polsku liczba ta jest większa, lecz nadal pozostaje porównywalna w odniesieniu do literatury przedmiotowej zastosowanej w ww. pracy. Warto wśród nich wyróżnić takie teksty jak *Heterotopia of Little Palace in Leigh Bardugo's Shadow and Bone* autorstwa Nur Annissy Rose (2020), *“Those Maps Would Have to Change”: Remapping the Borderlines of the Posthuman Body in Leigh Bardugo's Grisha Trilogy* Maryny Matlock (2018) czy *Modern-Day Fantasy: The Progressive Role of the Active Female* Elizabeth Turello (2021).

³ Twórczość Bardugo wyznacza początek zainteresowania autorów literatury *young adult* motywami wywodzącymi się z kultury rosyjskiej. Zob. inne tytuły mieszczące się w tym nurcie, np. *Moc srebra* Naomi Novik (2018), *Trylogia Zimowej Nocy* Katherine Arden (2017–2019), cykl *Dziedzictwo krwi* Amélie Wen Zhao (2019–2022), niewydane w Polsce *Wicked Saints* Emily A. Duncan (2019) czy *The Crown's Game* Evelyn Skye (2016). Imagologiczne kwestie rosyjskości tak griszawersum, jak innych inspirowanych rosyjskością powieści zasługują na oddzielną uwagę i nie są nadrzędnym tematem niniejszego tekstu.

Bardugo określa gatunek utworów z griszawersem jako *carpunk* [*Tsarpunk*] (Keyes, 2012). Termin ten, będący kombinacją słów „car” i „punk”, w swoim kształcie jest wyraźnie inspirowany nazwą powstającej od lat 80. XX wieku literatury cyberpunkowej (Clute, Grant, 1995, s. 288), którą to nazwę ukuł Bruce Bethke (1997) w tekście odnoszącym się do jego własnego opowiadania *Cyberpunk* z 1980 roku (opublikowanego w 1983 w magazynie *Amazing Stories*). Do powyższej inspiracji odsyła wyraźnie człon „punk”, a także sama deklaracja Bardugo: „Cieszy mnie, jeśli seria [w odbiorze] podziela rewolucyjną i samodzielną wrażliwość punka” (Keyes, 2012)⁴. Sam kształt nazwy sugeruje zatem genologiczne związki *carpunku* z cyberpunkiem i gatunkami mu pokrewnymi, takimi jak *steam-* czy *dieselpunk*. Należy jednak zwrócić uwagę, że kluczowe dla nich kategorie daleko posuniętego retrofuturizmu oraz refleksji nad relacjami społeczeństw i technologii nie są w pełni relewantne dla namysłu nad twórczością Bardugo. Z tego względu trudno jednoznacznie usytuować *carpunk* na mapie gatunków fantastyki. Mimo obecności w utworach Bardugo wątków postępu technologicznego oraz XIX-wiecznego kostiumu i estetyki wyraźnie sięgającej po takie wzorce, utwory z uniwersum griszów są w znacznej mierze skonstruowane w oparciu o klasyczne schematy literatury fantastycznej. W zbiorze rozmytym, jakim jest fantastyka (Stasiewicz, 2016, s. 23), *carpunk* pozostaje więc nieco przesunięty w odniesieniu do łatwego w rozpoznaniu centrum, jednak wykazuje też cechy dla niego konstytutywne – m.in. strukturę od problemu do rozwiązania, odchodzącą od realizmu zawartość treściową i założenie odbioru opartego na „nowym spojrzeniu na zbanalizowany świat” (s. 24). W efekcie termin „*carpunk*” nie odnosi się zatem np. do postmodernistycznych gatunków miejskich, ale przede wszystkim do szerszego kontekstu pozaliterackiego, w którym się sytuuje. Wykazuje raczej związki z rockową subkulturą punków – „młodych, agresywnych, antyestablishmentowych cwaniaków” (Clute, Grant, 1995, s. 288) – i z jasno wyrażaną przez punkowe teksty kultury postawą moralną wobec rzeczywistości; odnosi się do „tradycji kontestacji i buntu przeciwko establishmentowi” (Has-Tokarz, 2010, s. 125). Jest on wyrazem subwersywnej postawy wobec świata (Sterling, 1988, s. 13) oraz niepokoju społecznego i lęku przed totalnością nieprzewidywalnych zmian cywilizacyjnych (Pomiciński, 2011, s. 207). W niniejszych rozważaniach pomijam zasadniczą tematykę i imaginarijność *carpunku*. Istotne dla mnie jest bowiem wyłącznie skupienie się gatunku wokół „tożsamości oporu” (s. 212) i związanej z nią programowej wręcz krytyki rzeczywistości pozaliterackiej.

⁴ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Joanny Głogowskiej.

Jest to cecha zbliżająca tego typu literaturę do horroru i powieści gotycyckiej, które w wielu przypadkach również stanowią krytyczny komentarz na temat świata pozaliterackiego. Stephen King (1981/2009, s. 49) bezpośrednio wiąże wzrosty i spadki popularności horroru z sytuacją polityczno-społeczną danej epoki – jego zdaniem, okresy zintensyfikowanej obecności grozy w kulturze ściśle pokrywają się z okresami poważnych, choć nie niebezpiecznych kryzysów społeczno-ekonomicznych, podczas których staje się on nośnikiem przeczuwania zbliżającego się zagrożenia. Horror jest bowiem niezwykle wyczulony na słabe punkty nie tylko jednostek, lecz także całych społeczeństw, tj. precyzyjnie potrafi wskazywać tematy drażliwe i trudne dla danych społeczności, a przede wszystkim – ich mniej lub bardziej uświadomione lęki (s. 22). Staje się zatem – tak jak punk – barometrem społecznych nastrojów i tendencji. Jeśli zaś przeczuwanie zbiorowych lęków jest punktem stycznym tekstów punkowych oraz tekstów grozy, to wykorzystanie poetyki tych drugich w utworach nominalnie nieprzynależących do horroru może również być swoistym narzędziem punkowej kontestacji i krytyki rzeczywistości pozaliterackiej. Owa krytyka jest także rozpoznaną już cechą szeroko pojętej fantastyki (Leś, 2008, s. 7–8, 73), nie wyłączając jej młodzieżowej odmiany, kładącej duży nacisk na formacyjny aspekt literatury (James, 2009, s. 6–7). W przypadku Bardugo szczególną uwagę przykuwa jednak sposób, w jaki krytyka ta jest prowadzona – a dzieje się to poprzez wprowadzenie do tekstu poetyki grozy nie tylko w sytuacjach, w których jest ona przez hipotetyczną publiczność czytelniczą oczekiwana. Nadrzędnym celem niniejszego tekstu jest zatem określenie, w jaki sposób przestrzenie grozy w prozie Bardugo różnią się od realizacji tego motywu zidentyfikowanych dotychczas przez badaczy horroru, i weryfikacja, jak różnice te kształtują warstwę krytyczną tekstów, a w szerszej perspektywie – próba odpowiedzi na pytanie, jak ta krytyka wyróżnia dzieła ułożone w griszawersum na tle pozostałych tekstów fantastycznych.

Przestrzenie, do których opisu autorka wykorzystuje poetykę grozy, odczytywać będą zawsze w kontekście istniejących już koncepcji definicyjnych, ale przede wszystkim w odniesieniu do specyficznej struktury, jaką jest literackie uniwersum. W przypadku tak obszernego cyklu nieuprawnione jest mówienie o tradycyjnie rozumianym świecie przedstawionym, obejmującym z zasady całość zjawisk fabularnych i konstytuowanym przez poszczególne składowe teksty (Głowiński, Sławiński, 1988, s. 523) w obrębie jednej realizacji tekstowej czy jednego utworu (Głowiński, 1975, s. 42), a przez to wykazującym bardziej statyczny charakter – jak wykazuje Krzysztof M. Maj (2019). Zamiast stosowania tego pojęcia należy mówić o świecie narracji [*storyworld*], zdefiniowanym przez tego badacza jako:

[...] umysłowa reprezentacja faktów narracyjnych, rekonstruowana na podstawie wskazówek odczytywanych w tekście. Składa się on z komponentu statycznego – poprzedzającego fabulację i zbierającego informacje o świecie (przestrzeń geograficzna, prawa fizyki, uwarunkowania społeczno-kulturowe itp.) oraz dynamicznego, rozwijającego się wraz z kolejnymi wydarzeniami fabularnymi, które wpływać mogą na zastany układ sił (s. 327).

Uniwersum stanowi narracyjną jednostkę nadrzędną wobec pojedynczych utworów, co sprawia, że konieczne jest potraktowanie opisywanych przestrzeni nie jako istniejących w jednostkowych realizacjach tekstowych, ale raczej funkcjonujących w pewien sposób niezależnie od nich czy też ponad nimi. Dzięki temu możliwe jest opisywanie wzajemnego wpływu na siebie elementów dynamicznych i statycznych.

King (1981/2009, s. 73) określa przestrzenie grozy mianem Złych Miejs⁵ i klasyfikuje je jako jedną z odmian analizowanych przezeń archetypów rozumianego intermedialnie horroru – Wilkołaka, Wampira, Monstra i Upiora. Choć Kingowska formuła jest stosunkowo szeroka (obejmuje bowiem domy, dworce kolejowe, samochody, łąki czy biura), to czynnikiem wspólnym dla wszystkich Złych Miejs⁵ jest kategoria nawiedzenia (s. 325–328). Są one owładnięte przez nieznaną i często niemożliwą do wyjaśnienia siłę, będącą często „nadmysłową projekcją emocji przebywających tam ludzi” (s. 326) – zapisem w rodzaju filmowego utrwalenia dawnych wydarzeń i odczuć związanych z danym miejscem. Jest to zatem definicja zasadniczo dość mocno ograniczająca – autor *de facto* poświęca uwagę wyłącznie wycinkowi przestrzeni obecnych w tekstach grozy. Kingowska groza, mimo że odsyła do ludzkich czynów jako swojej genezy, by zaistnieć, wymaga obecności monstrum czy innego nadnaturalnego bytu.

Na gruncie polskim definicję tę poszerza Anita Has-Tokarz (2010, s. 203)⁶. Wskazuje ona na prominentne miejsce motywu nawiedzonego domu

⁵ Terminy „przestrzeń” i „miejsce” nie stanowią całkowitych synonimów – według definicji Bohdana Jałowieckiego (2011, s. 12) miejsce jest wyłącznie wycinkiem przestrzeni wyróżniającym się z uwagi na przejawianie cech szczególnych zależnych od postrzegającego je podmiotu. W przypadku analizy tekstów grozy oba terminy jednak stosowane są zasadniczo wymiennie – Has-Tokarz (2010, s. 189) wskazuje, że przestrzeń w dziele to zarówno „fikcyjny obszar”, jak i poszczególne jego wycinki – i do tej konwencji terminologicznej stosuje się niniejszy tekst.

⁶ Podobne rozpoznania w kontekście powieści gotyckiej i horroru można znaleźć również w monografii *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach* Anny Gemry (2008), jednak ze względu na szerszy zakres tematyczny korzystam głównie z cytowanego opracowania Has-Tokarz.

w horrorach jako jednej z najbardziej wyrazistych i rozpoznawalnych przestrzeni, jednak podkreśla też modernizację zachodzącą wśród przedstawień obszarów grozy, która wiąże się przede wszystkim z poszerzeniem wachlarza możliwych przestrzeni tego rodzaju i wprowadzeniem do repozytorium Kingowskich Złych Miejsc m.in. krajobrazu miejskiego traktowanego jako autonomiczna całość (s. 203). Co ważniejsze jednak, badaczka wprowadza wyraźny podział na miejsca „gdzie straszy”, i miejsca „które straszą” – rezygnując z niezbędnej według Kinga kategorii nawiedzenia, a podkreślając fakt, iż przestrzenie grozy są autonomiczne. W miejscach „gdzie straszy”, nadrzędnym czynnikiem grozotwórczym, któremu podporządkowane są wszelkie inne zabiegi, jest obecność istoty nadnaturalnej – w domyśle ducha czy upiora, podczas gdy w miejscach „które straszą”, zasadą nadrzędną, organizującą całą grozę, pozostaje sama natura przestrzeni.

W perspektywie Has-Tokarz (2009, s. 207) przestrzeń grozy jest zatem nie tylko elementem świata narracji, lecz zaczyna wręcz pełnić funkcję semantyczną. Jednocześnie jest zarówno aktorem fabuły jako przestrzeń nawiedzona czy swoiście autonomiczna, jak i scenerią o charakterze znaczeniowo-twórczym, której poszczególne skonwencjonalizowane elementy wywołują w odbiorcy specyficzne reakcje, stanowią rozbudowane metafory (Markiewicz, 1984, s. 139–140), a także odsyłają do określonego repozytorium tekstów i konwencji. Ze względu na skonwencjonalizowany charakter tych elementów możliwa jest ich systematyzacja, która pozwala na zidentyfikowanie ich poza kontekstem powieści grozy. Halina Kubicka (2010, s. 71–72) wyróżnia sześć takich mechanizmów, podkreślając przy tym jednocześnie nadrzędną ich zasadę: odnoszą się do ludzkich fobii. Oznacza to, że wykorzystują one odmienne obiekty wywołujące lęk, więc pozostają zewnętrznymi i jednostkowo zróżnicowanymi, ale również składają się na spójny model przestrzeni grozy. Typologia Kubickiej jest następująca:

1. Niepokojące informacje o przestrzeni grozy, pojawiające się w pozycji inicjalnej tekstu – np. zła sława, lokalna legenda (s. 72–73).
2. Niezwykły wygląd zewnętrzny miejsca, który może unaocznić jego zepsucie lub, przewrotnie, zapierać dech w piersiach i stanowić o wyjątkowości przestrzeni (s. 74–75).
3. Rozwijające się wokół złego miejsca patologiczne, wypaczone życie – np. postacią kategorialnie pośrednie, których samo istnienie zaburza naturalny porządek, gdyż przynależą do dwóch wykluczających się grup (s. 75–77).
4. Upodmiotowienie, ożywienie przestrzeni, tj. ustanowienie jej jednym z równorzędnych bohaterów, zantagonizowanie (s. 77–78).
5. Odseparowanie przestrzeni, odgraniczenie jej od reszty świata (s. 78–81).

6. Wprowadzenie nielogicznej orientacji przestrzeni, chaotycznej struktury, konstrukcji labiryntu i pułapki, a także zniwelowanie punktów orientacyjnych (s. 81–87).

Powyższe mechanizmy wyszczególnione przez Kubicką wywodzą się ze spostrzeżeń Marka Wydmucha (1975) o psychologicznych podstawach grozy – sposobach jej wywoływania zarówno u odbiorcy, jak i bohatera itp. Co jednak znamienne, nawet gdy Kubicka wyróżnia mechanizmy grozy, rozkładając je na podstawowe czynniki, to ilustruje je wyłącznie przykładami nawiązującymi do estetyki gotyckiej czy czarnego romantyzmu – mrocznymi posiadłościami, zamkami, etc. (pisze o tym także Has-Tokarz, 2010, s. 190–191). Tymczasem w przypadku omawianych w artykule tekstów estetyczne wyznaczniki horroru pojawiają się rzadko, mimo nieustannej obecności poszczególnych mechanizmów grozotwórczych.

W trylogii Bardugo *Grisza*, korzystającej z typowego dla fantastyki schematu opowieści o wybrańcu, służą takie mechanizmy do opisanie przestrzeni najbardziej intuicyjnie odbieranej jako przestrzeń grozy – Fałdy Cienia, strefy nienaturalnej ciemności, zaludnionej przez mordercze potwory. W jej deskrypcji w pierwszym tomie cyklu wyraźne są zabiegi narracyjne, które w późniejszych powieściach zostają powielone w mniej jaskrawy sposób lub przetworzone. Już od samego początku, dzięki wykorzystaniu ograniczonej perspektywy fokalizującej narratorki-bohaterki, Aliny Starkov, możliwe jest zbudowanie wokół samej Fałdy aury tajemnicy i postawienie zarówno protagonistki, jak i czytelnika w sytuacji posiadania niepełnej wiedzy na jej tematy, ale przede wszystkim – braku kontroli, który z kolei jest pierwszym i niejako nadrzędnym narzędziem grozy. Niemożliwe jest bowiem pojawienie się lęku u bohatera lub odbiorcy w sytuacji, w której autor pozwala postaci zachowywać nieustannie opanowanie wynikające z wyższości psychicznej czy intelektualnej nad fenomenami, którym stawia czoła (Wydmuch, 1975, s. 19). Dlatego właśnie obserwujemy sytuację oczami bohaterki, która nie może podejmować autonomicznych decyzji. Ograniczają ją rozkazy i przynależność do armii; wkracza do przestrzeni powszechnie uznanej za niebezpieczną z przymusu, znając wszelkie potencjalne zagrożenia – przede wszystkim ze strony volcr, stanowiących wręcz podręcznikowy przykład istnienia zdegenerowanego i patologicznego. W volcrach – spaczonych mroczną magią humanoidalnych istotach – uosabia się w pewien sposób cała groza Fałdy: to nie wyłącznie ciemność jest przerażająca; ciemność należy bowiem do naturalnego porządku rzeczy, została poskromiona. Fantastyczne leże zła zostaje sprowadzone do naturalnego elementu krajobrazu, który mimo możliwości

poniesienia pewnych strat da się przekroczyć tak jak niebezpieczne góry czy morze. Bardugo (2012/2016a) opisuje więc np. „mapy, które pokazywały Fałdę jako długie, wąskie jezioro podpisane inną nazwą: Niemorze. Miała ona uspokajać żołnierzy i kupców i zachęcić do pokonania tego obszaru” (s. 15). Dopiero to, co kryje się w ciemności, przeraża – stanowi bowiem rozdarcie w racjonalnym porządku wewnątrz świata narracji (Wydmuch, 1975 s. 19–20); jest nie tylko niebezpieczne, lecz przede wszystkim niezrozumiałe. Groza „racjonalna”, wynikająca z potencjalnego, ale realnego zagrożenia życia, łączy się tu z grozą wynikającą z niemożliwości zrozumienia i lęku przed nieznanym – zresztą tak często symbolizowanym przez ciemność, będącą jednocześnie, co należałoby podkreślić, powracając do przywoływanej już myśli Kubickiej (2010, s. 72), przedmiotem powszechnej fobii.

W przedstawieniu Fałdy zaobserwować można wszystkie wyszczególnione przez Kubicką mechanizmy grozotwórcze. Wspomniałam już o obecności patologicznego życia i przymusie wkroczenia w budzącą grozę przestrzeń, lecz w przypadku Fałdy nie można pominąć także kwestii jej granic, po których przekroczeniu groza utworu każdorazowo zaczyna przybierać na sile. Mamy tu do czynienia z wyraźnym przykładem gotyckiej dwuprzestrzeni – niepojmowalnego racjonalnie, obcego miejsca „tam”, na które samoczynnie otwiera się zwyczajny świat (Aguirre, 2002, s. 19–20). Przekroczenie granicy w stronę innego świata następuje zatem stosunkowo łatwo, przekroczenie granicy z powrotem nie jest już takie proste – drapieżna przestrzeń chce pochłonąć bohaterów. Fałda bowiem nie tylko jest zamieszkała przez mordercze potwory, lecz także, jak każdy inny świat, kolonizuje obszary poza swoimi granicami, rozszerzając się z łatwością i ograniczając drogi ucieczki (Kubicka, 2008, s. 79). To z kolei nasuwa pytanie o ontologiczny status Fałdy – jej niezależność, jej potencjalną samoświadomość, **Inność**.

Fałda jest przestrzenią immanentnie gotycką w swej strukturze, mimo braku sygnalizujących to rekwizytów. Jest sferą niepojmowalnej logiki, sprzecznej geometrii i nieustannego rozrostu, który uniemożliwia wydostanie się i całościowe objęcie jej umysłem: „W Fałdzie [...] nie było niczego do oglądania: ot, jałowa ziemia i płaski horyzont. Może to właśnie doprowadzało Jurisa do szału: mógł lecieć godzinami i donikąd nie docierał” (Bardugo, 2013/2019a, s. 390). W efekcie staje się ona przestrzenią wywołującą doświadczenie *numinosum* – zawieszenia celowości, stagnacji, transgresyjnego istnienia poza i pomiędzy (Aguirre, 2002, s. 27). Jednak ostatecznie w procesie racjonalizacji grozy (Wydmuch, 1975, s. 26) jej istnienie związane jest nie z nadnaturalnym bytem, a z zaskakująco ludzką postacią. To, od czego odbiorca – przyzwyczajony do konwencji powieści fantasy, której elementem jest mroczna kraina – oczekuje

najwyższego stopnia aberracyjności, okazuje się najłatwiej wyjaśnialne. Ta prawidłowość powtarzać się będzie w pozostałych realizacjach motywu przestrzeni grozy u Bardugo.

Autorka nie stroni od używania mechanizmów wywoływania strachu (choć nie zawsze u czytelnika, czasem wyłącznie u bohaterów) do pisarskiego kreowania przestrzeni stworzonych przez człowieka, co jest o tyle istotne, że sprawia, iż przestrzenie zła u Bardugo to ani nie wyłącznie konwencjonalne, fantastyczne „złowrogie krainy” stojące w opozycji do miejsc czy wartości, z których wywodzą się bohaterowie (Papuzińska, 2008, s. 240) i wyraźnie się od nich odróżniające już na poziomie estetyki, ani przestrzenie strukturalnie gotyckie. Stanowią raczej przestrzenie nierozzerwalnie związane ze „zwykłą” powieściową rzeczywistością, ze zrozumiałym „tu” (Aguirre, 2002, s. 17). Nie są to tylko wytwory magii i anomalie, ale, jak się zdaje, przede wszystkim architektura o inherentnie wrogiej naturze – wynikającej z upodmiotowienia budynków i nadania im swoistej tożsamości, która stanowić będzie zastępnik osobowego antagonisty. Możliwe jest to dzięki przenikającemu powieści Bardugo przekonaniu o nierozzerwalnej relacji pomiędzy jednostkami i światem dookoła nich. Fraza: „Podobieństwa się przyciągają” jest tu nie tylko mottem cyklu, ale wręcz zasadniczą regułą funkcjonowania świata, podstawą jego magii i nauki – griszowie, czyli powieściowe postaci władające magią, są na poziomie molekularnym odmienni od zwykłych ludzi, stąd wynikają ich możliwości manipulowania materią na takim właśnie – molekularnym – poziomie. Zarówno oni kształtują przestrzeń, jak i ona kształtuje ich – wpływa na ich zachowania i postawy (Hall, 1966/2005, s. 13). Odbywa się to poprzez kulturowo uwarunkowane oznaczanie przestrzeni określoną symboliką, wyznaczającą terytorium jednostki, które jest jej swoistym przedłużeniem (s. 133), a także poprzez dosłowne wzajemne upodobnianie się. Bohaterowie cyklu są widocznie związani ze przynależnymi im przestrzeniami – np. Zmrocz jest dosłowną personifikacją Fałdy Cienia, na widok której Alina stwierdza: „»Oto prawda o Zmroczu, Podobieństwa się przyciągają«. To było ucieleśnienie jego duszy, prawda o nim, obnażona w palącym słońcu, obdarta z tajemnicy i cienia” (Bardugo, 2012/2016a, s. 266)

W przestrzeniach pełniących funkcję zastępników antagonistów bohater pozytywny zostaje postawiony w sytuacji, gdy zagrożenie stanowią nawet powszechne i znajome przedmioty, które wydają się wypełnione obcym i wrogim bytem, pozbawiającym je codziennych funkcji (Wydmuch, 1975, s. 26). Taka architektura przywołuje na myśl *Invenzioni Caprice di Carceri* Giovanniego Battisty Piranesiego, w języku polskim funkcjonujące jako *Więzienia* – serię XVIII-wiecznych linorytów przedstawiających, zgodnie z tytułem, wyobrażone

więzienia, nieistniejące nigdzie poza papierem i wyobraźnią artysty, który podczas procesu twórczego rzekomo cierpiał na wysoką gorączkę wywołaną malarią. Marguerite Yourcenar (1978/1984, s. 108) wskazuje, że tytułowe więzienia w niewielkim stopniu przypominają jakiegokolwiek tradycyjne ich wyobrażenia. Koszmar bycia uwięzionym kojarzy się powszechnie z odizolowaniem, chociażby w lochu, który do pewnego stopnia przypomina grób – jest w nim niewiele przestrzeni, brakuje światła, nie brakuje za to nieczystości, wszelkiego rodzaju robactwa i zepsucia czy kłębiących się w ciemności szczurów, które składają się na skonwencjonalizowany motyw, swoisty sztafaż dekoracji odosobnienia, zapomnienia i grozy, który rozpoznawalny jest w kulturze europejskiej. Więzienia Piranesiego są natomiast inne: monumentalne, otwarte, pełne przestrzeni i niekończące się. Matematycznie perfekcyjne architektoniczne kreacje zajmują tu cały kadr, wypełniają każdy centymetr kwadratowy arkusza. Nic nie sugeruje, że w świecie wykreowanym przez artystę istnieje cokolwiek poza labiryntem kamienia, stali i żelaza, które zresztą według Yourcenar tracą cechy naturalnych substancji, a stają się wyłącznie elementem gmachu, który nie może istnieć w relacji z czymkolwiek poza nim samym (s. 111). Trudno też wyobrazić sobie ich budowniczych – więzienia zdają się istnieć same dla siebie, autonomicznie, niemalże jako oddzielne, zamknięte światy, które, paradoksalnie, nie mogły wyjść spod ludzkiej ręki i z jakiegoś powodu nie dla człowieka zostały zaprojektowane. Gdy patrzy się na więźniów Piranesiego, tak odległych od punktu, w którym artysta umieścił obserwującego, że musiałyby dzielić ich godziny wędrówki (s. 113), nie sposób znaleźć w żadnej z budowli jakiegokolwiek sensu i celu. Choć całe linoryty wypełnione są różnymi narzędziami tortur, nie widać tu nawet samego aktu wymierzania cierpienia (s. 117), nie da dostrzec się strażników. Więzienia po prostu są. Podobnie wygląda upodmiotowiona architektura Bardugo.

Upodmiotowienie przestrzeni jest w cyklu o griszach niezwykle wyraziste, ale nie zachodzi ono w sposób sugerujący obdarzenie jej faktyczną, jednostkową świadomością. W przeciwieństwie do przestrzeni ożywianych w literaturze grozy nie nabierają one jednoznacznie cech żywego organizmu; nie są obdarzone złośliwym, wrogim charakterem w sposób, w jaki mogliby być obdarzeni nim ludzie; przeważnie też nie przypominają na pierwszy rzut oka żywego ciała (Kubicka, 2010, s. 78). Ważniejsze staje się uczynienie architektury równoważnym bohaterom przeciwnikiem. Bardugo prezentuje ją raczej jak złożone mechanizmy skrywające sekrety – zagadki dodatkowo wypełnione pozornie niezależnym bytem.

W *Szóstce wron* gang Szumowin przyjmuje zlecenie na wyprowadzenie cennego więźnia z Lodowego Dworu – prastarej twierdzy stanowiącej

polityczne i religijne centrum wzrastającego w siłę militarne go mocarstwa, Fjerdy. Następująca później historia to opowieść o włamaniu, ale przede wszystkim – o Lodowym Dworze, który czytelnik poznaje wraz z bohaterami w trakcie kompleksowego planowania skoku. W tym tomie serii inicjalna pozycja opowieści, tj. ta przed wkroczeniem do wrogiej przestrzeni, ekspozycja i pojawiające się w niej niepokojące pogłoski czy opinie o miejscu, do którego na przekór wszystkim (ich skok wielokrotnie określany jest jako „niewykonalny”) zmierzają bohaterowie, zostają nieproporcjonalnie rozciągnięte niemalże do połowy książki. Dzięki temu Lodowy Dwór staje się tak samo istotny jak postaci, zajmuje miejsce tradycyjnego, osobowego przeciwnika i ofiary, zgodnie z wyznacznikami gatunku *heist stories* (Dixon, 2000, s. 154).

Dalej w powieści autorka kontynuuje wykorzystywanie motywów wywodzących się z literatury grozy – wyjątkowe odseparowanie przestrzeni zła realizowane jest niejako podwójnie: zarówno poprzez ułożenie Lodowego Dworu w miejscu odległym od znanego świata i oddzielenym geograficzną barierą lodowej pustyni, jak i dosłowne ufortyfikowanie jego granic („Pierwszy jest pierścień murów, potem zewnętrzny krąg podzielony na trzy sektory. Dalej znajduje się lodowa fosa, a na samym środku Biała Wyspa” – Bardugo, 2015/2016a, s. 140), przez co staje się ona przestrzenią izolującą, więzienną, naspikowaną pułapkami. Łatwo do niej wejść, jednak zdecydowanie trudniej ją opuścić – ostatecznie okazuje się, że jedynym możliwym sposobem na wydostanie się z przestrzeni „tam” jest całkowite zniszczenie jej granic, które nie chcą wypuścić Szumowin.

Mimo swojej wrogości Lodowy Dwór jest niezwykle piękny, zapierający dech w piersiach, co również jest dość przewrotną realizacją strategii niezwykłego wyglądu przestrzeni grozy:

Kaz spodziewał się czegoś starego i wilgotnego, ponurego, szarego kamienia, solidnego oparcia dla obrońców. A zamiast tego otaczał go marmur tak biały, że niemal skrzył się błękitem. Czuł się tak, jakby zawędrował do jakiejś baśniowej wersji surowej krainy, przez którą wędrowali na północy. Nie sposób było powiedzieć co może być tu szkłem, lodem, a co kamieniem (Bardugo, 2015/2016a, s. 301).

Piękno to pisarka wykorzystuje do wytworzenia opozycji między tym, co widoczne, a tym, co ukryte – prawdziwą, zepsutą naturą miejsca, ujawniającą się w tym, jakie jest jego prawdziwe zastosowanie. Niewiele później, gdy bohaterowie zgłębiają Lodowy Dwór, podobny widok w połączeniu ze zwiększoną świadomością na temat zejść w twierdzy wywołuje zgoła inne emocje:

Ogarnął ją niepokój, zmusiła się jednak do otwarcia drzwi. Musiała zmrzyć oczy, oślepiona jasnością [...]. To miejsce było upiorne. Ściany, podłogi i sufit były tak białe, że trudno było na nie patrzeć. Robota fabrykatora. Istnieli niezależni griszowie, którzy nie służyli żadnemu krajowi i którzy mogliby rozważyć pracę dla fjerdańskiego rządu. Tylko czy przetrwaliby takie zlecenie? Niewolnicza praca była bardziej prawdopodobna [...]. Te pomieszczenia zaprojektowano z myślą o griszach. Z myślą o niej (s. 321).

Postrzeganie przestrzeni przez postaci zmienia się wraz ze wzrostem wiedzy na jej temat – nie przeraża już to, co nieznanne, a wprost przeciwnie. Bohaterowie pokonując kolejne przestrzenie, zmierzając w głąb eksplorowanej konstrukcji, odkrywają fakty, które ostatecznie pozbawiają ich złudzeń (Aguirre, 2002, s. 22). Nagły strach przed przestrzenią wynika z odkrycia jej faktycznej natury i funkcji, którą jest systemowo uprawomocniona przemoc. Elementy grozotwórcze natomiast służą zmetaforyzowaniu głównej przyczyny lęku, więc i przestrzeń jako taka nabiera charakteru nośnika metafory (Markiewicz, 1984, s. 139). Protagonisci boją się nie tylko miejsca jako takiego, lecz także wszystkiego, co implikuje – przerażający jest nie sam Lodowy Dwór, ale przede wszystkim system społeczny i proces, który stoi za jego powstaniem.

Podobnie też – a może nawet wyraźniej – przejawia się to w opisach Małego Pałacu w trylogii, do którego, ze względu na odgrywaną w fabule rolę, zastosować można kategorię domu. Ten – jak już wspomniałam – w poetyce horroru pełni funkcję szczególną. Dom ma być miejscem bezpiecznym, takim, od którego mamy prawo oczekiwać pełni schronienia i w którym pozwalamy sobie na całkowitą bezbronność (King, 1981/2009, s. 328); miejscem z założenia idyllicznym i obwarowanym bezpieczną rutyną (Has-Tokarz, 2010, s. 181), więc tym bardziej szokuje manifestująca się w nim groza. Miejsce nauki i koszarowania griszów, do którego trafia Alina, jest przestrzenią zamkniętą, ale przede wszystkim bezpieczną, odgrodzoną, nie zaś – izolującą. Jego mury, tak jak mury domowe, zapewniają bezpieczeństwo i dostatek griszom z całego świata, chroniąc ich przed szeregiem zagrożeń – od nieetycznych eksperymentów po spalenie na stosie za zbrodnie przeciwko ludzkości, do których należy już samo przyrodzone posiadanie mocy. Mały Pałac jest azylem. Narzucane przezeń reguły porządkują też rzeczywistość dziewczyny. Griszowie jedzą posiłki podzieleni na Zakony i tak samo pracują – za czerwonymi drzwiami znajduje się pracownia noszących czerwone szaty somatyków itp. Każda aktywność ma swoją przeznaczoną przestrzeń, a Alina szybko przywyka do nowej, bezpiecznej i poukładanej codzienności.

Czytelnikowi, tak jak bohaterce, sugeruje się, że Mały Pałac to miejsce właśnie bezpieczne i poukładane, zamknięte i zapewniające spokojne życie

(Jędrych, 2016, s. 215; autorka omawia takie zjawisko na przykładzie wybranych dystopii dla młodzieży). Jednak tam, gdzie w powieści grozy pojawiło by się odpowiedzialne za wszelkie anomalie monstrum (Has-Tokarz, 2010, s. 181), u Bardugo źródłem zaburzeń staje się dominująco obecna w przestrzeni jednostka o opresyjnych, zagrażających bohaterom intencjach. Gdy Alina poznaje prawdę o zamiarach i przeszłości Zmrocza, Mały Pałac staje się przestrzenią izolującą, tak jak wcześniej wspomniany Lodowy Dwór – dziewczyna zaczyna gubić się w labiryntach korytarzy, czuje konieczność ukrywania się, wreszcie nieustannie ma wrażenie obecności Zmrocza czy bycia przez niego obserwowaną. Obecność Zmrocza jest bowiem wyraźna nawet wtedy, gdy nie przebywa on w pałacu. Jego symbole dominują w przestrzeniach wspólnych, ale też strojach podległych mu griszów, stanowiąc sposób zawłaszczenia, zdominowania przestrzeni przez „nasylenie tkanki przestrzennej materialnymi i wizualnymi kodami” (Kozdraś, 2011, s. 92) – początkowo praktycznie niezauważalne. Jednak gdy Alina zmienia postrzeganie świata, przestrzeń zamknięta, ograniczona, okazuje się przestrzenią niebezpieczną, przestrzenią więzienia. W ludziach, którzy do tej pory zapewniali jej bezpieczeństwo i których darzyła szacunkiem, zaczyna dostrzegać wrogów i nadzorców (Jędrych, 2016, s. 229). Warto zwrócić uwagę, że w tym przypadku znaczenia dosłowne i niedosłowne pokrywają się: Zmroc – dotychczasowy autorytet – faktycznie stanowi zagrożenie, ale ucieczka Aliny jest również wyrazem buntu wobec opresyjnego mentora i stojącego za nim systemu społecznego oraz pragnienia samodzielnego decydowania o własnym losie.

Wiele u Bardugo przestrzeni, które pozornie i zgodnie ze swoim pierwotnym przeznaczeniem powinny być bezpiecznym azylem dla mniej uprzywilejowanych jednostek albo przynajmniej miejscem wymierzania uczciwej systemowej sprawiedliwości. W obu przypadkach ten początkowy projekt jest szybko rewidowany, a narratorska konstrukcja przestrzeni sugeruje ich faktyczne funkcje. Przykładowo, jeden z głównych wątków *Króla z bliznami* rozgrywa się w niepokojącej pensji dla dziewcząt i fabryce na fjerdańskiej prowincji. Bohaterowie, jak w klasycznej powieści grozy, są przez pogodę zmuszeni zatrzymać się na pensji w trakcie poszukiwań zaginionych uchodźczyń, które mieli przeprowadzić przez granicę. Okolice, już od samego początku odcięte od cywilizacji i położone na wzgórzu (mechanizm 5 u Kubickiej, 2010), wydają się nieprzyjazne, otoczone plotkami (mechanizm 1), zapuszczone i mroczne, borykające się zarówno z chorobami ludzi, jak i obumieraniem ziemi (mechanizm 2) pozornie obdarzone wrogą w stosunku do ludzi świadomością: „Czasami... myślę, że Gafvalle nas tu nie chce [...]. Nas, dziewcząt” (Bardugo, 2019b, s. 320 – mechanizm 4).

Przedstawienie przestrzeni w sposób klasyczny dla horroru nie przystaje do tego, jaką funkcję powinna pełnić. Budzona przez nią groza eskaluje wraz z pogłębianiem się wiedzy bohaterów: przestrzeń staje się coraz bardziej niebezpieczna i utrudniająca ucieczkę, a mieszkańcy jawią się jako coraz bardziej wroddzy. Niebezpieczeństwo narasta do tego stopnia, że na ostatnich stronach powieści pojawiają się najbardziej klasyczne instrumenty horroru (Wydmuch, 1975, s. 50), jednocześnie będące doskonałym przykładem istot kategoryalnie pośrednich (zarazem martwych i żywych): duchy zmarłych i ożywione zwłoki. Potem jednak po raz kolejny następuje gwałtowna racjonalizacja grozy. Choć Wydmuch uważa ją za zabieg rujnujący doświadczenie czytelnika (s. 112), to w przypadku utworu Bardugo jest to świadoma strategia budowania znaczeń. Za grozę Fałdy i Małego Pałacu odpowiada Zmrocz, a Lodowego Dworu – władcy Fjerdy. W *Królu z bliźniami* okazuje się zaś, że za całą grozę Gavfalle odpowiedzialna jest przełożona klasztoru Źródlanej Panny: to ona porywa dziewczęta, na których eksperymentuje na polecenie rządzących; to przez nią zatrute zostaje okoliczne źródło wody, co z kolei wywołuje szereg zachorowań, zgonów i halucynacji. Racjonalizacja grozy jako dominujące narzędzie budowania znaczeń prowadzi do wskazania jednostkowej odpowiedzialności jako jej głównego źródła. Zawsze bowiem ten zabieg łączy się z ujawnieniem osobowego antagonisty tekstu. Jeśli obecność i przez to pamięć niejako fizycznie zapisują się w przestrzeniach świata griszów (Rybicka, 2008, s. 34), to przestrzenie grozy stają się wówczas zasadniczo przestrzeniami kształtowanymi przez społeczne ideologie (Rybicka, 2006, s. 477), a ich nadrzędną cechą jest odbijanie, powielanie nie tylko cech jednostki, lecz także (przeważnie opresyjnych) dyskursów, których poszczególne jednostki są przedstawicielami (Pomiciński, 2011, s. 210).

Przestrzeń taka może – jako antagonistka – zostać pokonana i skompromitowana. Służy temu racjonalizujący demontaż elementów grozotwórczych, ale też stosowana przez bohaterów, wewnętrznarracyjna praktyka zawłaszczania (Kozdraś, 2011, s. 94). Nie wystarczy fizyczne pokonanie przeciwnika, konieczne jest również przejście jego przestrzeni, symboliczne ustanowienie jej „swoją” poprzez nie tylko zlikwidowanie cudzej symboliki, lecz także, przede wszystkim, ustanowienie własnej (Wallis, 1967, s. 64). To kulturowe przetworzenie zachowania terytorialnego, wyznaczania osobniczych granic (Hall, 1966/2005, s. 133), jest jednocześnie praktyką intencjonalnego buntu. Bohaterowie Bardugo nieustannie burzą jakieś pomniki, by postawić własne – nierzadko dosłownie. Zastępowanie istniejących już znaków przestrzennych staje się symbolicznym wyrazem przemocy i dominacji, ale także upamiętnienia (Kozdraś, 2011, s. 94). Alina waha się, czy może tak po

prostu zamieszkać w dawnym domu wroga, jednak wkrótce wyrzuca wszelkie przedmioty osobiste Zmrocza, kruszy kopułę Małego Pałacu i poleca przypilnować, by „fabrykatorzy nie usunęli szkody zbyt dokładnie”, gdyż „blizny są dobrym przypomnieniem” (Bardugo, 2013/2016a, s. 189). Staje się to ostatecznym zniszczeniem wspomnienia, które wcześniej trwało zapisane w przestrzeni, i pozwala na całkowite jej przejęcie. Analogicznie postępują bohaterowie *Szóstki wron*, zrywając podczas ucieczki z Lodowego Dworu okolicznościowy proporzec i powalając fjerdańskie święte drzewo. Z kolei ludzako podobne drzewo jedna z bohaterek *Króla z bliznami* odtwarza, przekonując wrogo nastawionych Fjerdan do cudownego charakteru magii griszów. Znaki wizualne stanowią zatem ostateczną oznakę symbolicznego przejęcia wrogiej, budzącej grozę przestrzeni i demontażu stojącej za nią myśli.

Upodmiotowienie przestrzeni i uczynienie jej równoprawnym antagonistą tekstu wynikają z istniejących w griszawersum silnych związków między przestrzeniami a ich właścicielami. To pozwala na wchodzenie z owymi przestrzeniami w relacje o charakterze zastępczym i komplementarnym; takim, w jakie bohaterowie wchodziliby z – zazwyczaj – nieobecny w tekście osobowym antagonistą. Elementy grozotwórcze, które Bardugo wykorzystuje do opisu zarówno przestrzeni o charakterze gotyckim, jak i przestrzeni pozornie zwyczajnych, dzięki zestawieniu obu kategorii w jednym szeregu oraz ostatecznej racjonalizacji grozy przenoszą przyczyny odczuwania lęku do strefy społecznej. W przestrzeniach Bardugo groza wynika z krzywdy dziejącej się bohaterom intencjonalnie i instytucjonalnie, w sposób systemowo uprawomocniony. Związane z nią przestrzenie zostały więc zaprojektowane przez autorkę tak, by istnieć jako wrogie i grozotwórcze, a przez to – stanowić wyraz degradacji stojącego za nimi urządzenia społecznego.

Wykorzystanie poetyki grozy oraz punkowego kontekstu, wynikającego z deklaracji gatunkowej Bardugo, sprawia, że dokonuje się tu przesunięcie akcentów w stosunku do *dark* lub *high fantasy* – strefy lęku i grozy rzadko będą wyłącznie rezultatem wrogich człowiekowi mocy nadnaturalnych. Obecność grozy w tym kształcie wydaje się przynajmniej w pewnym zakresie innowacyjna dla fantastyki, po wzorce której sięga Bardugo. Nie przesadza się ona w element spotkania z obcością, która może zostać poznana i okiełznana (Gemra, 2006, s. 501), a raczej pozostaje wyrazem przerażenia rzeczywistością. W uniwersum Bardugo nie ma zasadniczo żadnego Wielkiego Zła, mrocznego imperium, którego działalność stanowiłaby zagrożenie dla stabilnej i racjonalnej codzienności bohaterów. Zło, zamiast stanowić zewnętrzny, trudno uchwytny Tischnerowski (2006, s. 149) fenomen, sytuje się wyraźnie w życiu społecznym i jego instytucjach. Jednocześnie

nie jest ono swoiście inherentną cechą natury ludzkiej pojmowanej ponad-jednostkowo, nie jest nieodłącznym, jak za Williamem Goldingiem sugeruje Maria Janion (2001, s. 135), produktem ubocznym istnienia ludzkości. Traci ono wymiar metafizyczny, a ujawnia się jego cywilizacyjny charakter (s. 142–144). Jest skutkiem istnienia wypaczonej idei (s. 124) i działania na jej rzecz (s. 126). Źródło grozy znajduje się wyłącznie w człowieku, często nawet konkretnym, oraz w przemocowym systemie (Papuzińska, 2008, s. 253), będącym z kolei efektem rozprzestrzeniania się i dalszego przekształcania fałszywie słusznej idei (Janion, 2001, s. 123). Każdy z antagonistów Bardugo jest przedstawicielem – było nie było – struktur państwowych, które wraz z rozwojem fabuły okazują się nie tylko zawodne, ale wręcz opresyjne i przemocowe. a przestrzenie są tego wyrazem. To z kolei potwierdza interwencjonistyczny, subwersywny charakter griszawsum, które eksplicytnie wpisuje się w popkulturową „walkę o władzę” (Fiske, 1989/2010, s. 165). Reprezentując nie przedstawicieli struktur władzy, a grupy mniej uprzywilejowane w układzie społecznym (s. 46), pozwala na identyfikację z bohaterami podważającymi *status quo* i ustanawiającymi własne znaczenia przestrzeni. Ostatecznie więc staje się dokonywaną oddolnie i *de facto* na skalę mikro, bo wpływającą na odbiorców-jednostki (s. 198), krytyką i próbą oporu wobec dotychczas hegemonicznych dyskursów czy społecznych narzędzi kontroli (Phillips, 2020, za: Stasiewicz-Bieńkowska, 2022), wpisując je w niezwykle istotną dla fantastyki tradycję krytycznej relacji z rzeczywistością pozatekstową przy jednoczesnej aktualizacji jej o precyzyjną diagnozę i swoiście tożsamościotwórczy charakter, który pozwoliłby odbiorcom na nowo definiować swoje postawy wobec własnej rzeczywistości.

Bibliografia

- Aguirre, M. (2002). Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej (A. Izdebska, tłum.). W: G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik (red.), *Wokół gotycyzmów* (s. 15–32). TAIWPN Universitas.
- Bardugo, L. (2016a). *Cień i kość* (M. Strzelec, W. Szypuła, tłum.). Mag. (wyd. oryg. 2012).
- Bardugo, L. (2016b). *Szóstka wron* (M. Strzelec, W. Szypuła, tłum.). Mag (wyd. oryg. 2015).
- Bardugo, L. (2019a). *Oblężenie i nawałnica* (M. Strzelec, W. Szypuła, tłum.). Mag. (wyd. oryg. 2013).
- Bardugo, L. (2019b). *Król z bliźniami* (M. Strzelec, W. Szypuła, tłum.). Mag.

- Bethke, B. (1997). *The etymology of 'cyberpunk'*. Pobrane 10 października 2023 z: https://web.archive.org/web/20130716211015/http://www.brucebethke.com/articles/re_cp.html.
- Clute, J., Grant, J. (1995). *The encyclopedia of fantasy*. St Martin's Press.
- Dixon, W. W. (2000). *Film genre 2000*. State University of New York Press.
- Fiske, J. (2010). *Zrozumieć kulturę popularną* (K. Sawicka, tłum.). Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 1989).
- Hall, E. T. (2005). *Ukryty wymiar* (T. Hołówka, tłum.). PIW. (wyd. oryg. 1966).
- Gentry, B. (2018, 2 lutego). Unstoppable: YA fantasy author Leigh Bardugo on world-building and having faith in your abilities. *Writer's Digest*. Pobrane 15 października 2023 z: <https://www.writersdigest.com/be-inspired/the-wd-interview-ya-fantasy-author-leigh-bardugo>.
- Gemra, A. (2006). Twarz pod maską. Kilka uwag na marginesie wybranych ikon grozy. W: J. Kolbuszewski (red.), *Literatura i wyobraźnia. Prace ofiarowane Profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70 rocznicę urodzin* (s. 501–510). Agencja Wydawnicza a linea.
- Gemra, A. (2008). *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*. Wydawnictwo UW.
- Głowiński, M. (1975). *Zarys teorii literatury* (wyd. 4). WSiP.
- Głowiński, M., Sławiński, J. (red.). (1988). *Słownik terminów literackich* (wyd. 2). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Has-Tokarz, A. (2010). *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Wydawnictwo UMCS.
- Jałowiecki, B. (2011). Miejsce, przestrzeń, obszar. *Przegląd Socjologiczny*, 60(2–3), 9–28.
- James, K. (2009). *Death, gender and sexuality in contemporary adolescent literature*. Routledge.
- Janion, M. (2001). *Zło i fantazmaty*. TAIWPN Universitas.
- Jędrzych, K. (2016). Uwięzione w „idealnych” światach. Bohaterki współczesnych powieści dystopijnych dla młodzieży i przestrzeń, w której żyją. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (s. 213–230). Wydawnictwo SBP.
- Keys, L. (2012, 25 kwietnia). Genre Friction: What is Tsarpunk? by Leigh Bardugo. *Age of Steam*. Pobrane 6 maja 2023 z: <https://ageofsteam.wordpress.com/2012/04/25/genre-friction-what-is-tsarpunk-by-leigh-bardugo/>.
- King, S. (2009). *Danse macabre* (P. Braiter, P. Ziemiakiewicz, tłum.). Prószyński i S-ka. (wyd. oryg. 1981).
- Kostecka, W. (2023). Fizyczne i społeczno-kulturowe rany bohaterek współczesnej fantastyki młodzieżowej w świetle feminizmu korporalnego. *Er(r)go*, 46, 113–130. <https://doi.org/10.31261/errgo.13419>.

- Kozdraś, G. (2011). Między domem a miastem. Podbój i zawłaszczanie przestrzeni publicznych przez subkultury młodzieżowe. *Forum Socjologiczne*, 2, 89–105.
- Kubicka, H. (2010). Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu. *Literatura i Kultura Popularna*, 16, 71–89.
- Leś, M. M. (2008). *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*. Wydawnictwo UwB.
- Maj, K. M. (2019). *Światotwórczość w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*. TAIWPN Universitas.
- Markiewicz, H. (1984). Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych. W: *Wymiary dzieła literackiego* (s. 123–144). Wydawnictwo Literackie.
- Mason, E. (2016, 19 sierpnia). How Leigh Bardugo uses fantasy to shine a light on real world issues. *Washington Post*. Pobrane 14 października 2023 z: https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/leigh-bardugo-crooked-kingdom-six-of-crows-book-interview/2016/08/19/e8d28998-661f-11e6-8b27-bb8ba39497a2_story.html.
- Matlock, M. (2018). “Those maps would have to change”: Remapping the borderlines of the posthuman body in Leigh Bardugo’s Grisha trilogy. W: A. Tarr, D. R. White (red.), *Posthumanism in young adult fiction: Finding humanity in a posthuman world* (s. 97–116). University Press of Mississippi.
- Papuzińska, J. (2008). *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży* (wyd. 2 rozsz.). Literatura.
- Phillips, L. (2020). Mythopoeic YA: Worlds of possibility. W: R. Fitzsimmons, C. A. Wilson (red.), *Beyond the blockbusters: Themes and trends in contemporary young adult fiction* (s. 123–139). University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496827135.003.0009>.
- Pomieczński, A. (2011). Cyberpunk: pomiędzy technologią a kontrkulturą. *Świat Tekstów. Rocznik Słupski*, 9, 205–212.
- Rose, N. A. (2020). Heterotopia of Little Palace in Leigh Bardugo’s *Shadow and Bone*. *Litera Kultura*, 8(2), 1–9. <https://doi.org/10.26740/lk.v8i2.37859>.
- Rybicka, E. (2006). Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych). W: M. P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* (s. 471–490). TAIWN Universitas.
- Rybicka, E. (2008). Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich. *Teksty Drugie*, 4, 21–38.
- Stasiewicz, P. (2016). *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantastyki*. Wydawnictwo UwB.
- Stasiewicz-Bieńkowska, A. (2022). Migracje, motyw domu i obrazy inności w twórczości fantastycznej Leigh Bardugo. W: M. Kijewska-Trębecka, E. Michna (red.), *Pomiędzy starym a nowym światem. Historie, migracje, etniczność* (s. 307–322). Wydawnictwo UJ.

- Sterling, B. (1988). Preface. W: B. Sterling (red.), *Mirrorshades: The cyberpunk anthology* (s. ix–xvi). Ace Books.
- Tischner, J. (2006). *Filozofia dramatu* (wyd. 2). Znak.
- Turello, E. (2021). Modern-day fantasy: The progressive role of the active female. *Sacred Heart University Scholar*, 4(1), 4–18.
- Wallis, A. (1967). *Socjologia wielkiego miasta*. PWN.
- Wydmuch, M. (1975). *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*. Czytelnik.
- Yourcenar, M. (1984). *The dark brain of Piranesi and other essays* (G. Frick tłum.). Farrar, Strauss and Giroux. (wyd. oryg. 1978).

Artykuły recenzyjne /
Review articles

Czy należy chronić dzieci przed książkami?

Paul, M., Zając, M. (2022). *Otwarci / ostrożni / niezdecydowani. Opinie i postawy bibliotekarzy względem kontrowersyjnych książek dla dzieci*. Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.

Abstrakt:

Artykuł recenzyjny omawia książkę Magdaleny Paul i Michała Zająca *Otwarci / ostrożni / niezdecydowani. Opinie i postawy bibliotekarzy publicznych względem kontrowersyjnych książek dla dzieci* (2022). Monografia przedstawia postrzeganie przez pracowników i pracowniczki bibliotek publicznych dla dzieci i młodzieży w Polsce wybranych publikacji poruszających potencjalnie kontrowersyjne tematy, a przeznaczonych dla młodych odbiorców. Zaprezentowane zostały w niej także przypadki ograniczania dostępu do wybranych kontrowersyjnych książek w bibliotekach. Artykuł stanowi rekapitulację wyników badań, ze szczególnym uwzględnieniem przedstawionych w książce prywatnych doświadczeń bibliotekarzy oraz możliwych działań związanych z kontrowersyjnymi książkami.

Słowa kluczowe:

bibliotekarze, biblioteki, cenzura, *gatekeeping*, literatura dla dzieci, Magdalena Paul, Michał Zając, tabu

Should Children Be Protected from Books?

Paul, M., & Zając, M. (2022). *Otwarci / ostrożni / niezdecydowani. Opinie i postawy bibliotekarzy względem kontrowersyjnych książek dla dzieci*. Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.

Abstract:

The review article discusses the book *Otwarci / ostrożni / niezdecydowani. Opinie i postawy bibliotekarzy publicznych względem kontrowersyjnych książek dla dzieci* [Open-minded / Cautious / Hesitant: Public Librarians' Opinions and Attitudes

* Justyna Morawska – mgr, pracuje w Bibliotece Narodowej, gdzie na stanowisku kustosa zajmuje się koordynacją katalogowania literatury dla dzieci i młodzieży. Recenzuje publikacje dla tych grup wiekowych na łamach miesięcznika *Nowe Książki*. Kontakt: justyna.k.morawska@gmail.com.

Toward Controversial Children's Books] by Magdalena Paul and Michał Zając (2022). The monograph explores how employees of public libraries for children and young adults in Poland perceive potentially controversial children's books. It also highlights instances where access to specific controversial books in libraries was limited. The article provides a recapitulation of the research findings, especially focusing on the private experiences of librarians and possible actions related to controversial books.

Key words:

librarians, libraries, censorship, gatekeeping, children's literature, Magdalena Paul, Michał Zając, taboo

„**B**ibliotekarze powinni wykazywać kompetencje kulturowe i nie pozwalać, aby osobiste postawy i opinie decydowały o tym, które dzieci w lokalnej społeczności są obsługiwane, jakie programy są oferowane, lub w jaki sposób wybierane, wyświetlane i udostępniane są zbiory biblioteki” (Rankin, 2018, s. 11). Wbrew pozorom przywołany fragment nie odnosi się do żadnego ze sporów na temat dziecięcych książek poruszających kontrowersyjne tematy, których coraz więcej pojawia się ostatnio na rodzimym rynku wydawniczym. Cytat zaczerpnięto z *Wytycznych IFLA dla bibliotek obsługujących dzieci w wieku 0–18 lat*, dokumentu, który ukazał się w 2018 roku i stanowi zbiór wartościowych wskazówek oraz praktyk dla pracowników i pracowniczek bibliotek dla dzieci: od misji bibliotek, przez kwestie finansowania oraz gromadzenia, aż po sugestie dotyczące umeblowania i oświetlenia placówek. Jak się wydaje, słowa te mogłyby także stać się mottem publikacji *Otwarcia / ostrożni / niezdecydowani: opinie i postawy bibliotekarzy względem kontrowersyjnych książek dla dzieci* autorstwa Magdaleny Paul i Michała Zająca, która ukazała się w 2022 roku w serii *Biblioteki – Dzieci – Młodzież* Wydawnictwa Naukowego i Edukacyjnego Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.

Książka stanowi efekt badania przeprowadzonego w 2020 roku w grupie 393 pracowników i pracowniczek bibliotek publicznych różnego typu i ulokowanych w różnej wielkości miejscowościach (wojewódzkich, powiatowych, gminy miejskiej, wiejskiej, miejsko-wiejskiej oraz powiązanych z biblioteką szkolną lub instytucją kultury). Jak piszą sami autorzy, celem przeprowadzonych badań była przede wszystkim eksploracja tematu kontrowersyjnych publikacji dla niedorosłych odbiorców i ich funkcjonowania w bibliotekach dla dzieci: kwestia, która stanowi stosunkowo popularny temat w zagranicznej literaturze bibliologicznej, w Polsce jednak nie doczekała się jeszcze wystarczającego opracowania (Paul, Zając, 2022, s. 10).

Publikacja została podzielona na cztery części. Najważniejszy fragment pierwszego, wprowadzającego rozdziału wskazuje i krótko opisuje sześć tak zwanych „książek wskaźnikowych”, czyli poruszających szeroko pojęte kontrowersyjne tematy publikacji dla dziecięcych odbiorców, o które pytani byli ankietowani bibliotekarze. Są to następujące utwory: *O małym krecie, który chciał wiedzieć, kto mu narobił na głowę* (Holzwarth, Erlbruch, 1989/2015), *Żołnierze wyklęci* z serii *Kolorowanki patriotyczne* (Korpyś, Ginalska, Wiśnicka, 2017), *Król i król* (de Haan, Nijland, 2000/2010), czyli postmodernistyczny retelling baśni o księciu, który zamiast w księżniczce zakochuje się w innym księciu, picturebook przedstawiający historię transpłciowej dziewczynki *Mam na imię Jazz* (McNichols, Jennings, Herthel, 2014/2019), oraz książki *Włosy mamy* (Dahle, Nyhus, 2007/2010) i *Zły pan* (Dahle, Nyhus, 2007/2013) opowiadające kolejno o depresji rodzica i o przemoc domowej. W powyższym zbiorze znalazło się pięć zagranicznych książek obrazkowych tłumaczonych na język polski oraz jedna książka do kolorowania polskich autorów. Wszystkie publikacje powstały w XXI wieku, można tu zatem mówić o najnowszej literaturze dla dzieci, choć jednocześnie z pewnością zdążyły już dotrzeć do znacznej grupy czytelników – autorzy *Otwartych / ostrożnych / niezdecydowanych* przywołują reakcje wywołane przez niektóre z wymienionych książek pojawiające się w wywiadach, na łamach czasopism i blogów literackich.

Dalsza część pierwszego rozdziału przedstawia w dwunastu zwięzłych punktach rekapitulację najważniejszych ustaleń całej pracy. Wśród nich najbardziej znaczący wydaje się ten, w którym zostało opisane tytułowe rozróżnienie. Mianem „otwartych” bibliotekarzy autorzy określają tych, którzy w większości akceptują stwierdzenie, że omawiane publikacje powinny być dostępne dla wszystkich użytkowników bibliotek i sprzeciwiają się „cenzurze” zbiorów. Grupa „ostrożnych” częściej dopuszcza istnienie ograniczeń w udostępnianiu zbiorów najmłodszym użytkownikom bibliotek oraz uważa niektóre z kontrowersyjnych tematów za nieodpowiednie w literaturze dla dzieci. Z kolei „niezdecydowani” to ci bibliotekarze, którzy w przeprowadzonych przez autorów pracy badaniach udzielali najczęściej odpowiedzi neutralnych („nie wiem / nie mam zdania”). Trudno mieć jakiegokolwiek uwagi do przyjętych określeń – niezależnie od poglądów i prywatnego stanowiska autorów badań, zarówno „otwartość”, jak i „ostrożność” są w powszechnym rozumieniu pozytywnymi cechami, a wszystkie grupy zostały opisane w tym rozdziale i w końcowej części badań z zachowaniem obiektywizmu.

Drugi rozdział rozpoczyna się omówieniem określeń, które stanowią terminy kluczowe dla publikacji: „norma społeczna”, „tabu” oraz „kontrowersja”. Przydatne narzędzie stanowi opracowana przez badaczy tabela, w której

zostały wymienione tematy społecznie kontrowersyjne zaczerpnięte z analiz przeprowadzonych przez Centrum Badania Opinii Społecznej z ostatnich dziesięcioleci (Paul, Zajac, 2022, s. 32). Autorzy nie narzucali ankietowanym odgórnie definicji kontrowersyjnych tematów, tabela pozwala zatem czytelnikowi na zarysowanie społecznego funkcjonowania rozumienia „kontrowersyjności”. Szeroko pojęte „kontrowersyjne tematy” zostały także opisane w kontekście literatury dla młodych odbiorców. Kolejny podrozdział przedstawia przegląd amerykańskich i polskich publikacji, w których poruszana jest kwestia wolności dostępu do zbiorów i zasobów bibliotecznych: to m.in. wspomniane już *Wytuczne IFLA dla bibliotek obsługujących dzieci w wieku 0–18 lat* (Rankin, 2018) i *Kodeks etyki IFLA dla bibliotekarzy i innych osób zatrudnionych w sektorze informacyjnym* (Garcia-Febo et al., 2012), a także dokumenty uchwalone przez American Library Association, a z polskich przykładów – artykuły Zbigniewa Żmigrodzkiego (1996) i Janusza Dunina (1992).

Ważny fragment drugiego rozdziału stanowi konstatacja, że choć środowisko amerykańskie przoduje w liczbie publikacji mających podkreślać znaczenie nieograniczonego dostępu najmłodszych czytelników do całego księgozbioru, to jednak właśnie tam mają miejsce częste i głośnie przypadki wprowadzania ograniczeń w bibliotekach. Ciekawy przykład stanowi opis corocznej kampanii „Banned Book Weeks”, w czasie której nagłaśniane są przypadki „cenzurowania” zbiorów bibliotecznych – bibliotekarze i czytelnicy mogą wówczas zapoznać się z publikacjami, które stały się obiektem działań cenzorskich i powodami ograniczania dostępu do nich. Dla porównania został opisany również „Tydzień Zakazanych Książek”, czyli polski odpowiednik „Banned Book Weeks”. Co ciekawe, efektem polskiej akcji było w wielu bibliotekach... przypomnienie sobie zapomnianych, niegdyś kontrowersyjnych książek, jak *Pamiętnik narkomanki* Barbary Rosiek (1985), zabrakło zaś, zdaniem autorów, odniesień do bieżących przypadków ograniczania dostępu do publikacji. Paul i Zajac przywołują właśnie te niedawne przykłady interwencji w udostępnianie zbiorów w polskim środowisku bibliotecznym – przede wszystkim opisywane na łamach prasy, głośnie ze względu na polaryzujące społecznie tematy przypadki wycofania niektórych publikacji ze zbiorów, odwoływania warsztatów poświęconych kontrowersyjnym książkom dla dzieci czy rzekomego umieszczania kontrowersyjnych publikacji na „tajnych” półkach.

Trzeci i czwarty rozdział pracy przedstawiają kolejno metodologię badań oraz ich przebieg i wyniki. W pracy zostały wykorzystane narzędzia metodologiczne z dziedzin informacji naukowej i bibliotekoznawstwa oraz socjologii, autorzy badań nie zajmowali się zaś kwestiami literaturoznawczymi – a zatem nie odwoływali się do kwestii krytyki literackiej omawianych pozycji. Metodyka

badania zakładała nieprezentowanie ankietowanym żadnej określonej definicji „kontrowersyjności”, tak aby zasięg tego pojęcia mógł zostać określony przez same odpowiedzi – co, jak się wydaje, sprawdziło się w praktyce: najciekawszą część książki stanowią bowiem właśnie otwarte odpowiedzi bibliotekarzy.

Interpretacja wyników tej części badań, która odnosi się do „książek wskaźnikowych”, nie zaskakuje. Czytelnik dowiaduje się m.in., że osoby młodsze, z wyższym wykształceniem i z większych miejscowości oceniają omawiane kontrowersyjne publikacje przychylnie. Jednym z najważniejszych wniosków z ankiety wydaje się ten, że osoby znające wskazane przez badaczy publikacje również oceniały je bardziej pozytywnie, co każe przejść do najbardziej chyba problematycznej kwestii całej publikacji. Jest nią duża liczba odpowiedzi beztreściowych, a także wysoki poziom nieznajomości książek przywoływanych w badaniu. Średnio 65,5% badanych nie знаło „książek wskaźnikowych”. Tak wysoki procent odpowiedzi stanowi chyba element pozostawiający największy niedosyt – okazuje się bowiem, że zapowiadane w tytule opinie bibliotekarzy względem kontrowersyjnych książek dla dzieci... nie istnieją, ponieważ „książki wskaźnikowe” pozostają im nieznane. Być może w przypadku niektórych kontrowersyjnych tematów lepszym wyborem byłyby inne publikacje – jak w przypadku książki o żołnierzach wyklętych, którą z łatwością można było zastąpić inną, lepiej znaną i bardziej „literacką” pozycją poruszającą wybrany temat historyczny. Z pewnością jednak nie było to możliwe w przypadku wszystkich omawianych tematów: książka *Mam na imię Jazz* jest, może obok wspomianej również w pracy Paul i Zająca książki *Kim jest ślimak Sam?* Marii Pawłowskiej i Jakuba Szamałka (2015), jedną z pierwszych tak popularnych publikacji dla najmłodszych czytelników na temat transpłciowości. Szeroko pojęte wątki dotyczące tożsamości płciowej i seksualnej są coraz chętniej omawiane w literaturze dla młodych odbiorców, jest to jednak zmiana, która nastąpiła na przestrzeni ostatnich lat – jeśli nie miesięcy – i objawia się przede wszystkim w publikacjach przeznaczonych dla nieco starszych czytelników: nastolatków oraz młodych dorosłych. Najprościej byłoby stwierdzić, że „wina” leży po stronie bibliotekarzy, w tej kwestii jednak również należałoby wykazać się ostrożnością w wyciąganiu wniosków. Nie ulega wątpliwości, że pracownicy i pracowniczki bibliotek powinni znać udostępniane przez nie zbiory, warto jednak pamiętać, że zapoznawanie się z nimi następuje tak naprawdę głównie w czasie wolnym od obowiązków, których – szczególnie w niewielkich bibliotekach – jest dużo. Inną wartą przemyślenia kwestię stanowi fakt, że niektóre z omawianych publikacji (*O krecie...*, *Włosy mamy*, *Zły Pan*, *Król i król*) ukazały się w mniejszych wydawnictwach i choć z różnych powodów wywołały rozgłos na poziomie krajowym, to w powszechnej świadomości mogły mimo

wszystko pozostać raczej ciekawostką wydawniczą niż przystępną lekturą, na którą warto przeznaczyć część bibliotecznego budżetu. Nie ulega wątpliwości, że praca Paul i Zająca zyskałaby, gdyby omawiane publikacje były lepiej znane bibliotekarzom – szczególnie w świetle wniosku z badań, który wskazuje, że znajomość książki mogła mieć wpływ na ocenę tematu.

W dalszej części publikacji zwraca uwagę sposób formułowania pytań badawczych oraz wniosków. W przeważającej mierze przedstawione opracowania są jasne, czytelne i nie budzą wątpliwości, zdarzają się jednak wyjątki. Przykład może stanowić tabela przedstawiona na stronach 113–115 zatytułowana *Tematy, które powinny lub nie powinny pojawiać się w książkach dla dzieci – odpowiedzi na pytania otwarte*. Zostały w niej przedstawione wymieniane przez bibliotekarzy tematy potencjalnie kontrowersyjne wraz z liczbą wystąpień w wypowiedziach; z tabeli nie wynika jednak, czy według ankietowanych tematy te powinny, czy nie powinny pojawiać się w książkach dla dzieci i czy ta kwestia była w ogóle przedmiotem badania. Skoro ten zbiór tematów stanowi po prostu katalog zagadnień potencjalnie kontrowersyjnych w literaturze dla dzieci wskazanych przez osoby pracujące w bibliotekach, to może taka nazwa byłaby bardziej trafna. Inną kwestię stanowi samo powtarzanie stwierdzenia, czy dane tematy **powinny** być obecne w książkach dla niedorosłych odbiorców – przy czym jest to raczej szczegół afektywny niż semantyczny. W pierwszej chwili czytelnikowi opracowania może wydać się oczywiste, że „otwarty”, nowoczesny bibliotekarz **powinien** dopuszczać myśl, iż w książkach dla dzieci pojawiają się zróżnicowane, niekiedy również bardzo kontrowersyjne tematy. Im dłużej czyta się jednak pytania zadawane w badaniu, tym bardziej można mieć wątpliwości. Czy w książkach dla najmłodszych **powinien** pojawiać się motyw przemocy albo molestowania seksualnego dzieci? Czy raczej są to motywy ważne, niezbędne – ale z zastrzeżeniem, że temat zostanie ujęty w sposób odpowiedni dla dziecięcych odbiorców? W tym kontekście szczególnie ważny, jeśli nie najważniejszy w całej publikacji okazuje się fragment badań, w którym osoby ankietowane miały możliwość wyrażenia własnych, dłuższych opinii na poruszone tematy. Pytania w tej części dotyczyły tego, czy bibliotekarze sami spotkali się z działaniami prowadzącymi do ograniczenia dostępu do kontrowersyjnych publikacji oraz tego, co dokładnie wzbudzało kontrowersje w publikacjach. Istniała także możliwość opisu własnych doświadczeń związanych z ograniczaniem dostępu do publikacji w bibliotekach. Ta część badań okazuje się szczególnie ciekawa i wartościowa.

Czytając jedynie część zawierającą interpretację odpowiedzi i zestawiając ją chociażby z wytycznymi IFLA dla bibliotek, łatwo pokusić się o uogólnienie, że „ostrożni” bibliotekarze to najprawdopodobniej osoby o konserwatywnych

poglądach, religijne, z mniejszych miejscowości. Dłuższe fragmenty rzucają jednak zdecydowanie więcej światła na odpowiedzi ankietowanych i osadzają je w wartym uwagi kontekście. Z jednej strony rzeczywiście ukazują przypadki, w których doszło do wycofania z księgozbioru przez osobę głęboko wierzącą książki zawierającej wątek magiczny (Paul, Zająć, 2022, s. 174). Inna wypowiedź prezentuje jednak przykład niezwrócenia książki przez rodzica z powodu zbytnej kontrowersyjności (wypowiedź dotyczyła powieści *Mała Nina* autorstwa Sophie Scherrer z 2014 roku, w której w jednym z rozdziałów ośmioletnia bohaterka nadepnęła na hostię, którą chciała zabrać do domu – książka wzbudziła w Polsce wiele kontrowersji jako nakłaniająca do profanacji). W tej sytuacji łatwiej wyobrazić sobie, że „ostrożność” części ankietowanych może wynikać nie z prywatnych przekonań czy nieznamości omawianych w drugim rozdziale pracy dokumentów i standardów, a z własnych (negatywnych) doświadczeń w pracy, znajomości lokalnego środowiska czy kontroli przez pracodawcę lub organy prowadzące – co oczywiście nie zmienia jednak faktu, że najważniejszy powinien być w tej sytuacji młody czytelnik. Przywołane są także wypowiedzi jednoznacznie opowiadające się przeciwko jakimkolwiek formom ograniczania dostępu do zbiorów, a także cytaty mówiące o sytuacjach, w których bibliotekarze spotykali się z działaniami cenzorskimi u współpracowników i współpracowniczek i oceniali je zdecydowanie negatywnie. Jedna z osób ankietowanych pisze wprost o tym, że wykluczyła ze zbiorów książkę, która była „antyrodzinna” – pokazywała niechęć rodziców wobec dzieci i dzieci wobec rodziców (s. 171). Jak zatem można zauważyć, wypowiedzi te pokazują szerokie spektrum sytuacji, w których dochodzi do ograniczania dostępu do zbiorów, ale również rozbudowany przekrój „kontrowersji” – mowa tu bowiem nie o książce dotyczącej magii, choroby czy nieheteronormatywności, a zwyczajnie potencjalnie nieprzyjemnej dla młodych odbiorców oraz ich opiekunów.

Warto przyjrzeć się jeszcze jednej kwestii, która została zasygnalizowana w pracy Paul i Zająć, choć nie jest to uwaga do samej książki, a raczej potencjalny przyczynek do kolejnych studiów na temat funkcjonowania bibliotek publicznych. Mowa tu o wyjątkowo dużym poparciu wśród bibliotekarzy koncepcji udostępniania wybranych publikacji za zgodą rodzica lub opiekuna (ponad połowa badanych zgodziła się z taką propozycją). W zestawieniu z wypowiedziami bibliotekarzy można zrozumieć, skąd wynika taki pomysł: jest to forma całkowitego przeniesienia odpowiedzialności za wybór lektury dla dziecka na rodzica lub opiekuna. Jak jednak miałyby to wyglądać w praktyce? Czy w bibliotekach pojawiłyby się działy „ksiąg zakazanych”, wyglądających bardzo podobnie do publikacji ogólnodostępnych czytelnikom, ale z pewnego

powodu udostępnianych po okazaniu zgody rodzica lub dowodu osobistego? Czy ograniczenie byłoby stosowane tylko do pewnego wieku, a jeśli tak – jakiego? Czy szesnastolatek również nie byłby w stanie samodzielnie wypożyczyć popularnej powieści, w której pojawia się osoba homoseksualna lub transpłciowa? Problematiczna mogłaby także okazać się sytuacja, w której dziecko chciałoby uzyskać dostęp do publikacji o przemocy w rodzinie, ale potrzebowałoby do tego zgody potencjalnie przemocowego rodzica lub opiekuna. Ten temat zdecydowanie wymaga zgłębienia, co jest propozycją wysuniętą w kierunku tyleż autorów opracowania, co środowiska bibliotekoznawczego w ogóle.

Na marginesie można pokusić się o stwierdzenie, że tak naprawdę jedyną z omawianych publikacji, w kontekście której ewentualnie uzasadniona byłaby kontrola rodzicielska, jest książka *Żołnierze wyklęci* z serii *Kolorowanki patriotyczne* – co ciekawe, właśnie ta książka została uznana przez bibliotekarzy za najmniej kontrowersyjną (Paul, Zajęc, 2022, s. 24). Celem kontroli rodzicielskiej w przypadku tej publikacji byłaby nie „ochrona” najmłodszych czytelników, a raczej umożliwienie rodzicom i opiekunom przedstawienia tego tematu w przyjętym przez siebie kontekście, a jednocześnie uwolnienie bibliotekarzy od odpowiedzialności za sposób prezentacji tej kontrowersyjnej historycznie tematyki i uchronienie ich przed uwagami ze strony rodziców i opiekunów – uwagami, o których zresztą wspominają sami badani; jako powód wykluczenia książki jedna z badanych osób pracujących w bibliotece podała: „[...] aby nie było uwag ze strony rodziców/opiekunów dziecka” (s. 182).

W kontekście publikacji *Żołnierze wyklęci* warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię, która nie została poruszona w pracy Paul i Zajęca: książka ta, jako jedyna z wybranych przez autorów pozycji wydawniczych, zachęca młodego odbiorcę do samodzielnej aktywności – jest to książka do kolorowania zawierająca elementy do naklejania. Ten „jednorazowy” charakter publikacji może powodować, że nie jest ona gromadzona w bibliotekach publicznych, a przez to pozostaje nieznana bibliotekarzom, o czym wspomina również w swojej niedawnej recenzji książki Paul i Zajęca Grażyna Lewandowicz-Nosal (2023, s. 16). Być może bardziej trafnym – umożliwiającym uzyskanie pełniejszych lub ciekawszych odpowiedzi – wyborem byłaby inna, bardziej „literacka” publikacja poruszająca tematykę historyczną. W opracowanej przez Paul i Zajęca (2022, s. 32) tabeli tematów kontrowersyjnych społecznie badanych przez CBOS jako zjawisko kontrowersyjne pojawia się szeroko pojęta kategoria „wydarzenia historyczne”, umożliwiająca właściwie dowolny wybór publikacji dla dzieci o tej tematyce. Ciekawym wyborem mogłaby na przykład okazać się książka z popularnej serii *Wojny dorosłych – historie dzieci* z Wydawnictwa Literatura, przedstawiającej zarówno dawne, jak i współczesne konflikty, a także

choćby temat uchodźstwa – również uważany za kontrowersyjny i polaryzujący społeczeństwo.

Podczas lektury może pojawić się również kilka uwag odnoszących się do języka pracy. Choć w przeważającej części tekstu autorzy operują poprawnym, naukowym stylem, to jednak nie udało się im momentami uniknąć pewnych niezręczności stylistycznych i językowych. Jako przykład posłużyć może fragment otwierający publikację: „Czytelniku, czytelniczko, nim zaczniesz czytać dalej, wróć na chwilę myślami do krainy dzieciństwa. Czy widzisz kolorowy krajobraz, pozbawioną trosk zabawę, czy coś na tym obrazie jest ciemniejsze i nieprzyjemnie uwiera?” (Paul, Zając, 2022, s. 9). Choć nie można niniejszemu wprowadzeniu odmówić retorycznych ambicji, to jednak nie jest to najbardziej trafny wstęp do publikacji naukowej; zdaje się on przynależeć raczej do sfery języka publicystycznego umiarkowanie wysokich lotów – lub, być może, stanowi świadomą stylizację na język „baśniowy”. Zastanawia także raczej niepotrzebne użycie w zakończeniu książki, podczas wymieniania podsumowujących ustaleń, angielskiego zwrotu *at last but not at least* (Paul, Zając, 2023, s. 210). Podczas lektury można zauważyć wreszcie kilka literówek i przeoczeń interpunkcyjnych. Wszystkie te uwagi tyczą się jednak zaledwie szczegółów; nie wynikają one z chęci nadmiernie drobiazgowego doszukiwania się błędów, a jedynym ich celem jest wskazanie, co mogłoby uczynić pracę Paul i Zająca lepszą i bardziej przystępną.

We fragmencie książki poświęconym regulacjom odnoszącym się do wolności dostępu do zbiorów i zasobów bibliotecznych autorzy pracy *Otwarcia / ostrożni / niezdecydowani...* wprost piszą o tym, że w polskim piśmiennictwie profesjonalnym brakuje głosów poruszających problematykę ograniczeń udostępniania publikacji potencjalnie kontrowersyjnych w bibliotekach dla młodych odbiorców (Paul, Zając, 2022, s. 55). Nie będzie chyba nadużyciem stwierdzenie, że recenzowana publikacja stanowi jeden z takich głosów. Być może za pewien czas stanie się także ciekawym świadectwem współczesności – choć jednocześnie przykład amerykański pokazuje, że trudno powiedzieć, w którą stronę podąży namysł nad kontrowersyjnymi tematami w literaturze dla najmłodszych odbiorców: czy za kilka lub kilkanaście lat w Polsce nikogo nie będzie już dziwił transpłciowy bohater czy motyw depresji w publikacji dla dzieci, czy może wręcz przeciwnie – opinia publiczna, rodzice i opiekunowie, a także sami bibliotekarze dążyć będą do tego, żeby ograniczać dostęp dzieci do tematów potencjalnie kontrowersyjnych, zachować mit „nieskazitelnego” dzieciństwa i, jak wspomina jedna z ankietowanych osób, „nie zasmucić, nie pogłębić trosk, [...] dodawać otuchy” (s. 185). Sposób ujęcia tematu w publikacji pokazuje wreszcie, jak wiele jeszcze pozostało na ten temat do powiedzenia, przede

wszystkim ze strony samych bibliotekarzy. Choć już teraz książka stanowi ważny głos w środowisku bibliotekoznawczym, to jednocześnie treść badań zostawia niedosyt – z jednej strony z powodu nadmiaru odpowiedzi beztreściowych i niewielkiej znajomości omawianych publikacji, z drugiej – ze względu na to, że tak naprawdę najciekawsze ujęcie tematu znalazło się w otwartych wypowiedziach bibliotekarzy, które stanowią właściwie jedynie „dodatek” do analizy. Być może środowisko doczeka się jeszcze pracy na zbliżony temat, ale z większą zawartością wypowiedzi samych zainteresowanych, opisanie doświadczeń ze współpracownikami, rodzicami, opiekunami, wreszcie – co byłoby chyba najciekawsze – samymi najmłodszymi czytelnikami.

Bibliografia

- Dahle, G., Nyhus, S. (2010). *Włosy mamy* (H. Garczyńska, tłum.). EneDueRabe. (wyd. oryg. 2007).
- Dahle, G., Nyhus, S. (2013). *Zły pan* (H. Garczyńska, tłum.). EneDueRabe. (wyd. oryg. 2003).
- de Haan, L., Nijland, S. (2010). *Król i król* (S. Paszkiet, tłum.). AdPublik. (wyd. oryg. 2000).
- Dunin, J. (1992). Biblioteka a wolność myśli. *Przegląd Biblioteczny*, 1, 27–34.
- Garcia-Febo, L., Hustad, A., Rösch, H., Sturges, P., Vallotton, A. (2012). *Kodeks etyki IFLA dla bibliotekarzy i innych osób zatrudnionych w sektorze informacyjnym* (Z. Gębołyś, tłum.). Pobrane 28 maja 2023 z: <https://www.ifla.org/wp-content/uploads/2019/05/assets/faife/codesofethics/polishcodeofethicsfull.pdf>.
- Holzwarth, W., Erlbruch, W. (2015). *O małym krecie, który chciał wiedzieć, kto mu narobił na głowę* (Ł. Żebrowski, tłum.). Hokus-Pokus. (wyd. oryg. 1989).
- Korpyś, I., Ginalska, N., Wiśnicka, A. (2017). *Żołnierze wyklęci*. Sfinks.
- Lewandowicz-Nosal, G. (2023). Kontrowersyjne książki dla dzieci. *Poradnik Bibliotekarza*, 1, 16–17.
- McNichols, S., Jennings, J., Herthel, J. (2019). *Mam na imię Jazz* (A. Abroziak, tłum.). Krytyka Polityczna. (wyd. oryg. 2014).
- Paul, M., Zając, M. (2022). *Otwarcia / ostrożni / niezdecydowani. Opinie i postawy bibliotekarzy publicznych względem kontrowersyjnych książek dla dzieci*. Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.
- Rankin, C. (2018). *Wytyczne IFLA dla bibliotek obsługujących dzieci w wieku 0–18 lat* (D. Grabowska, G. Lewandowicz-Nosal, R. Brzóska, tłum.). Pobrane 28 maja 2023 z: https://repository.ifla.org/bitstream/123456789/247/1/ifla-guidelines-for-library-services-to-children_aged-0-18-pl.pdf.
- Żmigrodzki, Z. (1996). *Patologia biblioteczna*. Wydawnictwo UŚ.

