

GRZEGORZ LESZCZYŃSKI

BUNT CZYTELNIKÓW

PROZA
INICJACYJNA
NETGENERACJI



NAUKA-DYDAKTYKA-PRAKTYKA

*Książce i czytelnictwu zagraża sama książka – nudna, belferska i jalowa.
I sami ludzie książki, gotowi zabić radość czytania z obawy, że w radości tej,
a nie w otaczającym bibliotekę życiu, czai się zło. (ze „Wstępu”)*

BUNT CZYTELNIKÓW
Proza inicjacyjna netgeneracji

Polish Librarians Association
SCIENCE-DIDACTICS-PRACTICE

Grzegorz Leszczyński

THE READERS' REBELLION
The netgeneration's initiation prose



Warsaw 2010

Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich
NAUKA-DYDAKTYKA-PRAKTYKA

Grzegorz Leszczyński

BUNT CZYTELNIKÓW
Proza inicjacyjna netgeneracji

WYDAWNICTWO
SBP



Warszawa 2010

Komitet Redakcyjny serii wydawniczej
«NAUKA – DYDAKTYKA – PRAKTYKA»

Marcin DRZEWIECKI (przewodniczący), Stanisław CZAJKA, Artur JAZDON,
Barbara SOSIŃSKA-KALATA, Danuta KONIECZNA, Dariusz KUŹMINA,
Krzysztof MIGOŃ, Mieczysław MURASZKIEWICZ, Janusz NOWICKI (sekretarz),
Joanna PAPUZIŃSKA-BEKSIĄK, Wanda PINDŁOWA, Maria PRÓCHNICKA,
Jadwiga SADOWSKA, Barbara STEFANIAK, Elżbieta STEFAŃCZYK,
Hanna TADEUSIEWICZ,

**Publikacja dofinansowana ze środków Wydziału Polonistyki
Uniwersytetu Warszawskiego**

Recenzenci

Prof. dr hab. Maria OLSZEWSKA
Prof. dr hab. Ryszard WAKSMUND

Indeks

Katarzyna LESZCZYŃSKA

Redakcja techniczna i korekta
Marta LACH

© Copyright by Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich

ISBN 978-83-61464-23-5

CIP - Biblioteka Narodowa

Leszczyński, Grzegorz (1956-),
Bunt czytelników : proza inicjacyjna netgeneracji /
Grzegorz Leszczyński ; Stowarzyszenie
Bibliotekarzy Polskich. - Warszawa : Wydawnictwo
Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2010. -
(Nauka, Dydaktyka, Praktyka ; 111)

Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich
00-335 Warszawa, ul. Konopczyńskiego 5/7, tel. (22) 827-52-96
Warszawa 2010 r. Wyd. I. Ark. wyd. 20,00. Ark. druk. 16,75.
Łamanie: Renard HAWRYSZKO
Druk i oprawa: MKJ druk. 15-703 Białystok,
ul. Zwycięstwa 3a, tel./faks (85) 652-52-30
e-mail: mkjdruk@wp.pl

Spis treści

Wstęp	9
Cz. I Pokolenie Nikt	15
Kto ponosi winę?.....	17
Śmierć „złotego pędraka”.....	22
„Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją”.....	28
„Jej oczy błyszczą z nienawiści”.....	40
„Niezdolność lekkość seksu”.....	49
„Jak wydobyć się z tego labiryntu cierpienia?”.....	62
„Strach to nazwa naszej bezbronności”.....	65
Cz. II. W poszukiwaniu straconej Księgi	83
<i>Od aktora do animatora, od misterium do happeningu</i>	85
Książka i teatr grecki.....	90
W stronę teatru animacji.....	93
Misterium książki.....	97
Happening, czyli wielka zabawa.....	101
<i>Czytelnik w jaskini Platona</i>	109
Słowo, książka, biblioteka.....	109
Tractatus de bibliotheca.....	112
„Sztuka uwodzenia”.....	125
Supremacja refleksyjności.....	137
Pocztówki z Odense	147
„Owad w bursztynie”.....	147
„To miasto pójdzie za tobą”.....	151
Pocztówka pierwsza: „W ojczyźnie baśni”.....	156
Pocztówka druga: „Leonowi Werth”.....	158
Pocztówka trzecia: „Poczucie zbłąkania się w inny czas”.....	161
Cz. III. W poszukiwaniu straconego ładu	169
<i>Graww wartości</i>	171
Klasyyczna formuła edukacyjna i poznawcza.....	175
Edukacja, czyli gra z czytelnikiem.....	180

Spotkanie ze sobą, spotkanie z Innym	183
„Literatura wrażliwości antropologicznej”	188
<i>Eksperyment literacki</i>	198
Destrukcja?	198
Prowokacja?	203
<i>Wielka ucieczka</i>	210
Mit inicjacyjny	210
Wrota Wszechświatów	223
Cz. IV. Heretyckie lamentacje	235
Lament nad ikonami	237
Lament nad labiryntami	247
Lament nad barykadami	253

Contents

Introduction	9
Part I.A. „Nobody” generation	15
Who is guilty?	17
Death of “a golden worm”	22
„You, the one who enters, say farewell to the hope”	28
„Her eyes shimmer with hate”	40
„The unbearable lightness of sex”	49
„How to get out from this labyrinth of sufferance?”	62
„Fear is the name of our defenselessness”	65
Part II. In search of a lost Book	83
<i>From an actor to an animator, from a mystery to a happening</i>	85
The Greek book and theatre	90
An animation theatre direction	93
A mystery of a book	97
Happening, i.e. great show	101
<i>A reader in the Plato’s cave</i>	109
A word, a book, a library	109
Tractatus de bibliothecā	112
„The art of seduction”	125
Supremacy of reflectiveness	137
Postcards from Odense	147
„An insect inside amber”	147
„This city will follow you”	151
Postcard 1: „In the homeland of tales”	156
Postcard 2: „To Leon Werth”	158
Postcard 3: „Being lose in other time”	161
Part III. In search of a lost order	169
<i>A values game</i>	171
A classic education and cognitive formula	175
Education, i.e. game with a reader	180

Meeting myself, meeting the Other	183
Literature of an anthropologic sensitivity	188
<i>A literary experiment</i>	198
Destruction?	198
Provocation?	203
<i>A great escape</i>	210
An initiation myth	210
The Universes Gate	223
Part IV. Heretic lamentations	235
Lament on the icons	237
Lament on the labyrinths	247
Lament on the barricades	253

Wstęp

José Ortega y Gasset w słynnym studium współczesnego społeczeństwa zatytułowanym *Bunt mas* dowodzi, że współczesność charakteryzuje dyktatura gardzącego elitami tłumu: „panowanie popolitości intelektualnej w dzisiejszym życiu publicznym jest być może najnowszym i najbardziej kontrastującym z przeszłością elementem obecnej sytuacji”¹. Ma to daleko idące konsekwencje dla kultury: „...jesteśmy świadkami tryumfu hiperdemokracji, w ramach której masy działają bezpośrednio, [...] narzucając wszystkim swoje upodobania”². W konsekwencji, jak twierdzi Gasset, „...pisarz, który bierze do ręki pióro, by napisać coś na znany mu gruntownie temat, powinien pamiętać o tym, że przeciętny czytelnik, dotąd tym tematem nie zainteresowany, nie będzie czytał dla poszerzenia własnej wiedzy, lecz odwrotnie – po to, by wydać na autora wyrok skazujący, jeśli treść jego dzieła nie będzie zbiedzna z banalną przeciętnością umysłu owego czytelnika”³.

Zasady oceniania zjawisk, ukształtowane przez tę część masowego społeczeństwa, która zwykła określać samą siebie jako *nowoczesna* czy *postępowa*, łączywie asymiluje młode pokolenie, znajdując w nich realizację własnych marzeń o „ruszaniu z posad bryły świata” (co sam wieszcz w swych młodych latach wyniósł do rangi moralnego imperatywu kategorycznego). Nieznane wcześniej lub pojawiające się niegdyś jedynie na marginesie życia publicznego owe *postępowe* tendencje bywają przez populację niedoroslą postrzegane jako wyznaczniki nowoczesności, co powoduje dalszą dynamizację i eskalację zmian: „postępowe” tendencje młode pokolenie rozwija i wyolbrzymia, niekiedy do granic patologii, wywołując tym zdziwienie, a nawet przerażenie społeczeństwa, które samo prawa te uświęciło jako wyznaczniki nowoczesności. To, co jest przejawem *postępowości* dorosłej części społeczeństwa, znakomicie odzwierciedla się w społecznościach nastolatków: kult konsumpcji i przyjemności, orientacja na posiadanie, swoboda obyczajowa, pogarda dla prawdy, ekskomunikacja duchowości, absolutyzacja wolności, marginalizacja zainteresowań kulturą wysoką itd. „Nowoczesny człowiek – pisze Erich Fromm – przekształcił się w towar, traktuje swoją energię życiową jak inwestycję, która powinna mu przynieść maksymalny zysk, stosowny do jego pozycji na ludzkim rynku. Człowiek taki jest wyobcowany od samego siebie, od swoich bliźnich, od natury. Jego głów-

¹ J. Ortega y Gasset: *Bunt mas*. Przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1995, s. 69.

² Tamże, s. 14.

³ Tamże, s. 15.

nym celem jest swobodna wymiana swoich zdolności, wiedzy i samego siebie, swego *osobowego pakietu* – z innymi, którzy w równej mierze są nastawieni na uczciwą i korzystną wymianę. Jedyńm celem życia jest ruch, jedyną zasadą – zasada uczciwej wymiany, jedynym zadowoleniem – konsumpcja”⁴.

Opisany przez José Orteę y Gasseta „bunt mas” doprowadził do obalenia autorytetów, nobilitacji wzorów kultury popularnej, odsunięcia na margines życia społecznego elit, w tym ludzi książki: pisarzy, bibliotekarzy, krytyków, księgarzy, nauczycieli, w szerszym ujęciu – mniejszości czytającej. „Masa miażdży na swojej drodze wszystko to, co jest inne, indywidualne, szczególne i wybrane. Kto nie jest taki sam jak wszyscy, naraża się na ryzyko eliminacji” – pisze Gasset⁵. Upowszechnił się kult przeciętności. Miejsce elit zajęły masy. To one dyktują wzory zachowań godziwych, wyznaczają kręgi społecznych i indywidualnych zainteresowań. Kto nie przynależy do masy, jest wyrzutkiem, odstępcą świadomie skazującym się na los bohatera *Malowanego ptaka* Kosińskiego – zadziobanie, zniszczenie, drwinę; kto przynależy do masy, jest panem, nadczłowiekiem, może wszystko odrzucać i wszystkim szargać, wszystkich poniżać i szyderczo wyśmiewać albo wynosić do godności i zaszczytów; nie wolno mu tylko jednego: przekroczyć horyzontu „normalności” wyznaczonego przez masy. „Współczesne wojsko składa się już z samych dowódców – drwi Gasset. – Wystarczy zaobserwować energię, z jaką przeciętny osobnik prze dziś ku życiu, korzysta z nadarżających się przyjemności, narzuca innym swoje decyzje”⁶.

Współczesność, zafascynowana osiągnięciami techniki i nauki, zapatrzona w rosący powszechny dobrobyt, który na tak wielką skalę nigdy nie był społecznie dostępny, gardzi przeszłością, uznaje ją za byt skarłały, ułomny, niegodny zainteresowania innego niż powierzchowne oczarowanie fasadową egzotyką obyczajów czy strojów – w podążaniu za tym, co w przeszłości najbardziej zewnętrzne, ujawnia się protekcyjnalna wyższość człowieka naszych czasów nad wszystkimi jego poprzednikami – od starożytnych Greków po bohaterów ostatniej bezkrwawej rewolucji.

W takim świecie nie ma miejsca na dawną książkę, skarby przeszłości straciły swój blask, patyna stała się wstydlwym dopustem, niczym siwy włos na głowie kobiety, starannie ukrywany, maskowany za wszelką cenę, byle skutecznie. Powszechny kult młodości, utrwalony w kulturze od początków XIX w., nie sprzyja poszanowaniu tradycji i sięganiu do korzeni. Kultura musi być nastawiona na tu i teraz, zwłaszcza kultura mająca ambicję zawłaszczania rżdem młodych dusz. Starość od dwustu lat jest w odwrocie, zgodnie z bezwzględnymi nakazami młodziutkiego naówczas wieszczą:

Niechaj, kogo wiek zamroczy,
Chyląc ku ziemi poradłone czoło,
Takie widzi świata koło,
Jakie tępymi zakreśla oczy.

Skoro wolny od starczego otępienia człowiek jest panem, jego pańskość stoi w jawnej sprzeczności z właściwym dawnym czasom odnoszeniem swojej postaci, osoby, uznawanych przez siebie wartości do instytucji życia społecznego –

⁴ E. Fromm: *O sztuce miłości*. Przeł. A. Bogdański, Warszawa 1971, s. 112-113.

⁵ J. Ortega y Gasset: *Bunt mas*, op. cit., s. 15.

⁶ Tamże, s. 22.

domu, Kościoła, szkoły, uniwersytetu czy biblioteki. Pan ma prawo posiadania zdania na każdy temat, niezależnie od kwalifikacji, wiedzy, świadomości, wieku, czytania, kultury. Biblioteka nie jest więc mu potrzebna do wyrobienia sobie poglądów w jakiegokolwiek kwestii, do zdobywania wiedzy i rozpoznawania cnót, które wypełnią jego ducha radością i spokojem. Przeciwnie: radością i spokojem napelnia go ignorancja, bo pozwala mu z równą swobodą poruszać się po niebie, piekle i ziemi, przeszłości i przyszłości, teologii i ekonomii. Pogłębienie wiedzy w jakiegokolwiek dziedzinie spowodować może dyskomfort wynikły z nagłego olśnienia, że nie o każdej sprawie można mówić z równą swobodą, beztrząską i w równie autorytatywny sposób, że nierówna jest nasza znajomość rzeczy i nie zawsze przemyślane mamy sądy, a pospiesznie i beztrząsko wydawane wyroki bywają hańbiąco nietrafne. Ze – koniec końców – ktoś jest od nas mądrzejszy, ktoś wie więcej i myśli trafniej. Tak więc wizyty w bibliotece prowadzić mogą do powstania i utrwalenia podstawowego grzechu wymierzonego w społeczeństwo masowe: uznania autorytetu kogoś, kto zna się na tym, o czym pisze. Wywoła to z kolei zbędny krytycyzm wobec błaznowatych bożyszcz mas, w konsekwencji – alienację podmiotu. Gdy ma się kilkanaście lat, tego typu alienacja bywa bolesna.

Zresztą, po co korzystać z biblioteki, skoro własne zdanie na każdy temat jest znacznie ciekawsze niż zdanie innych? Jeśli w ogóle słuchać warto, to tylko głosu mas, może głosu środowiska czy rówieśników, może zdania dziennikarzy poczytnych pism, których znajomość bywa znakiem przynależności do środowiska, dowodem nowoczesności i bycia „trendy”. Kto idzie za głosem mas, jest pod każdym względem swój, kto słucha elit – skazuje się na zdziwienie i odrzucenie.

Do dzisiejszego nastolatka znakomicie pasuje określenie Ortegi y Gasseta „zadufany paniczek”: „Jest to typ człowieka, który przyszedł na świat po to, by robić, co mu się podoba”⁷. W bibliotece, jeśli w ogóle do niej trafia w celach innych niż przygotowanie na pokaz „swego osobowego pakietu”, też robi, co mu się podoba. Książka przestała być przedmiotem pożądania i społecznego kultu. Lektura nie jest naturalną potrzebą młodego człowieka. Potrzebę tę należy w nim wykształcić, a to można uczynić jedynie poprzez takie utwory, które on, dziecko „buntu mas”, zaakceptuje. Jak nigdy wcześniej, biblioteka przeznaczona dla nastolatka musi być jego własną biblioteką, inaczej grozi jej banicja. Jego własna biblioteka to taka, która kusi nowoczesnością zbiorów, a nie zniechęca patyną staroci; prowokuje do pytań i zmusza do refleksji, a nie drażni mentorstwem narracji i belferstwem pouczeń; zamiast umoralniających książek eksponuje kontrowersyjne – takie, których lektura zmusi nastolatka do zmierzenia się z jego własnymi problemami, bo szydlercza popkultura wiecznego rechotu i ignorancji nie pomoże mu w budowaniu wewnętrznego ład. To ma być biblioteka dla czytelników, którzy nie gdzie indziej, tylko tu i teraz żyją i zmagają się z własnym losem.

Taka biblioteka wymaga od bibliotekarza odwagi, umiejętności podejmowania ryzyka, gotowości ponoszenia ciężaru rozczarowań i klęsk, w końcu – przyjmowania na siebie ataków tych, którzy w imię najwyższych racji moralnych chcieliby uczynić z biblioteki miejsce wolne od zła tego świata, wyjałowione, pozbawione bakcyli zważpienia i fermentu. Ugrzecznione książki odstręczają

⁷Tamże, s. 102.

zbuntowanego nastolatka skutecznie i trwale. Książce i czytelnictwu zagraża sama książka – nudna, belferska i jałowa. I sami ludzie książki, gotowi zabić radość czytania z obawy, że w radości tej, a nie w otaczającym bibliotekę życiu, czai się zło.

Nasze przeorane „buntem mas” czasy to wielki krajobraz po bitwie. Przeminięła postać świata. Biblioteka dla młodzieży nie jest wyjątkiem na mapie kultury i życia społecznego, ona także doświadczyła buntu mas, buntu czytelników. Teraz oni są dyktatorami gustów. Szybko się zniechęcają, odchodzą w grząską magmę łatwo dostępnych, trywialnych rozrywek i zdarza się, że nigdy do biblioteki nie wracają. Każdy nietrafiony tytuł, każdy nudny tom jest kamieniem rzuconym w nastoletniego czytelnika.

Z refleksji nad tak rozumianymi kulturowymi uwarunkowaniami współczesnej prozy inicjacyjnej wyrósł *Bunt czytelników*⁸. Zasadniczym przedmiotem zawartych tu studiów jest proza inicjacyjna; jeśli w książce pojawiają się odniesienia do utworów adresowanych do dzieci, to wówczas, gdy utwory te budują konieczny kontekst rozważań – sytuują prozę inicjacyjną na tle wcześniejszych lekturowych doświadczeń nastolatka. „Pamiętajmy, że bez przyzwyczajenia dziecka do dobrej książki «dziecinnej» nie zdobędziemy dorosłego człowieka dla dobrej książki «dorosłej». Więcej – nie zdobędziemy go dla nowego, pięknego i owocnego życia” – powiedziała przed laty Ewa Szelburg-Zarembina⁹. To samo tyczy się relacji między książką «dziecinną» i lekturowymi postawami nastolatek. Ich, nade wszystko ich trzeba zdobywać do dobrej książki i do godnego życia.

Bunt czytelników składa się z czterech części. Tom otwiera studium wstępne zatytułowane *Pokolenie Nikt*. Tekst ten powstał jako efekt rozpoznania środowiska współczesnych nastolatek poprzez analizę literackiego obrazu ich własnego, zbuntowanego pokolenia. Jest sprawdzoną prawdziwością, że w lekturach młodego wieku książki dla młodzieży pisane (Onichowska, Fox, Przybylska, Gortat, Kosmowska) mieszają się z książkami, które, choć traktują o młodzieży, kierowane są do dorosłego adresata (*Panna Nikt* Tryzny, klasyczny *Władca much* Goldinga). Powód ten, jak i nieostrość terminu „literatura dla młodzieży”, przesądziły o łącznym traktowaniu różnego rodzaju utworów prozatorskich podejmujących zagadnienie inicjacji, czyli wtajemniczenia¹⁰. Wtajemniczenie to – jak dowodzi lektura współczesnych powieści – odbywa się zwykle bez przewodników i mistrzów, których śladami nastoletni bohater mógłby iść; inicjacja miewa bowiem postać autoinicjacji, wymuszonej brakiem autorytetów i egzystencjalną samotnością podmiotu. Bywa i tak, że przewodnicy przyjmują rolę nie mistrzów, lecz destruktorów, przypisaną w obrzędach pier-

⁸ Kilka fragmentów rozprawy w pierwotnej wersji redakcyjnej zostało ogłoszonych w następujących publikacjach książkowych: *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci – perspektywy badawcze – problemy animacji*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zajac, Warszawa 2009; *Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej*, t. 1 red. G. Leszczyński, Poznań 2009; *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, red. M. Karasińska i G. Leszczyński, Poznań 2007.

⁹ E. Szelburg-Zarembina: *Kilka uwag o literaturze dla dzieci*. „Polonista” 1934, z. IV. Cyt. za: J. Z. Białek: *Literatura dla dzieci w latach 1918-1939. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1979, s. 404.

¹⁰ Termin „proza inicjacyjna” stosowany jest zgodnie z propozycjami metodologicznymi sformułowanymi w tomie *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2003.

wotnych personifikacjom zła; wówczas wtajemniczenie ma charakter inwersyjny – bohater literacki po wyjściu z okresu dziecięcego zamiast reintegracji doświadcza rozpadu osobowości i degradacji¹¹. Tytuł tej części książki, będący parafrazą tytułu powieści Tomka Tryzny, wskazuje na zasadnicze cechy młodego pokolenia: zagubienie wśród wartości, brak zakorzenienia, brak poczucia tożsamości, świadomość egzystencjalnej pustki.

Z perspektywy tak rozpoznanego obrazu odbiorcy prowadzone są dalsze dociekania. Część zatytułowana *W poszukiwaniu straconej Księgi* wyrasta z poszukiwania odpowiedzi na pytanie, jak różne formy kultury wpływają na kształt i charakter współczesnej prozy inicjacyjnej, jak polaryzują się sposoby oceniania współczesnej literatury młodzieżowej (strategie krytyczne i bibliologiczne), jak kierowaną do dziecka książkę odczytuje dorosły człowiek i nastoletni odbiorca, który do swoich dziecięcych lektur wraca, patrzy na nie z tej samej co dorosły perspektywy, z dystansu własnych lat i doświadczeń; wreszcie jak książka włącza się w rozbudowany wielogłos kultury, w której młody człowiek uczestniczy (szczególną formą tej kultury są blogi zaspokajające potrzebę obcowania z tekstami literackimi).

Trzecia część tomu, zatytułowana *W poszukiwaniu straconego ładu*, przeciwstawia chaos świata, w którym nastolatek żyje, łaadowi książki – w końcu jednym z zadań pisarskich jest szukanie tego ładu, który, podobnie jak mit w społecznościach pierwotnych, może przed czytelnikiem otwierać drogi nadziei na znalezienie wewnętrznej prawdy, piękna i dobra. Ład książki ukazany jest w trzech odsłonach: pierwsza dotyczy przemian sfer określanych zwykle mianem „sensu czytania” czy „pożytków lektury”, druga podejmuje zagadnienie nowoczesnych eksperymentów artystycznych, trzecia omawia problem kosmicznego ładu Wszechświata – nastoletni czytelnicy uciekają od rzeczywistości realnej w świat magii i fantasy, znajdując tam, jak staram się dowieść, nie tylko refleksję filozoficzną, również krzepiące i budujące wzory godziwego i mądrego życia, podporządkowanego najważniejszym wartościom: prawdzie, pięknu i dobru.

Na część ostatnią tomu, czwartą, składają się trzy krótkie *lamentacje*, skupione na problemach biblioteki, czytelnictwa i upowszechniania książki. Pisząc te partie tekstu miałem wiele wątpliwości i rozterek. Czy prosty historyk literatury, który z biblioteką ma do czynienia wyłącznie jako jej czciiciel i wieczny pielgrzym, ma prawo wypowiadać się w tych kwestiach? Czy krytyk literacki, pozbawiony wykształcenia bibliotekoznawczego, uzbrojony jedynie w doświadczenia użytkownika i wnioski z niezliczonych dyskusji ze środowiskiem praktyków i teoretyków książki, może mieć cokolwiek do powiedzenia o bibliotece? Czy nie postępuje on jak dziecko gassetowskiego „buntu mas”, którego ignorancja nie hamuje bez troskłej gorliwości mówienia? Na usprawiedliwienie decyzji podjęcia tych kwestii powiem tak: o literaturze i książkach piszą nie tylko literaturoznawcy, również – na szczęście! – bibliotekarze i bibliotekoznawcy. Wystarczy przywołać rozprawy takich autorytetów jak Joanna Papuzińska czy Michał Zająć, artykuły krytyczne i wypowiedzi bibliotekarki praktyków o literaturze, jej

¹¹ Takie „scenariusze inicjacyjne” znajduje Wojciech Gutowski w prozie młodopolskiej (W. Gutowski, *Młodopolskie inicjacje*. W: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, op. cit., s. 143).

nurtach, kierunkach rozwojowych, kondycji, o poszczególnych autorach i tytułach (Maria Kulik, Ewa Gruda), by uświadomić sobie, jak ważny i znaczący jest ich wkład w rozwój refleksji krytycznej i wiedzy literaturoznawczej. O literaturze młodzieżowej piszą również pedagodzy (Danuta Świerczyńska-Jelonek), kulturoznawcy (Krystyna Kossakowska-Jarosz), graficy (Joanna Olech), pisze o niej również filozof (Roman Kubicki). Jak ich głosy są pełnoprawną refleksją nad książką, tak i ten pochodzący od laika *tractatus de bibliothecā* niech ma prawo skromnego zaistnienia.

* * *

Panu Dyrektorowi Januszowi Nowickiemu, kierującemu Wydawnictwem SBP, dziękuję za życzliwość, bez której książka by nie powstała. Za inspiracje, podpowiedzi i uzupełnienia dziękuję: mojej córce Katarzynie, pani Annie Marii Czernow – doktorantce w Instytucie Literatury Polskiej UW, pani Haninie Gawrońskiej z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, magistrantom warszawskiej Polonistyki, bibliotekarzom i nauczycielom, którzy zechcieli podjąć dyskusję nad kluczowymi тезami książki. Moim uniwersyteckim Przyjaciółom dziękuję za wsparcie, którego nigdy mi nie zabrakło. Magdzie, Kasi i Marcinowi dziękuję za wszystko – bez Was nic.

Grzegorz Leszczyński

CZEŚĆ I

POKOLENIE NIKT

Lekkie troski mówią, wielkie milczą w osłupieniu

Seneka

1. „Kto ponosi winę?”

Każde dzieło sztuki daje możliwość poznania hipotetycznego odbiorcy, jego gustów i nawyków, postawy moralnej, standardów etycznych, jego wyobrażenia o człowieczeństwie, problemów, z którymi musi się zmagać, wyzwań, wobec których staje. To, co pozostawiły po sobie pokolenia, jest kluczem do wiedzy o ich wierzeniach, rytuałach, doświadczeniach historycznych, kulturze, sposobie postrzegania świata, systemach wartości, strukturze społecznej, radościach i dramatach, życiu i przemijaniu. Nike z Samotraki, Artemis Łowczyni i Wenus z Milo dają świadectwo starogreckich wyobrażeń piękna, *Złota legenda* Jakuba de Voragine mówi o ideale świętości, ku któremu zmierzał człowiek średniowiecza, a Reyowe *Zwierciadło* – o wizji doskonałego życia ludzi renesansu. *Epilog* Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* niesie nie tylko gorzką diagnozę duchowej kondycji wielkiej emigracji, tworzy również tej emigracji, do której bezpośrednio zwracał się autor dzieła, portret zbiorowy. Podobnie w poezji: inna jest odcisnięta w *Bogurodzicy* religijność człowieka wieków średnich, inna widoczna w *Modlitwie do Bogurodzicy* Baczyńskiego modlitewna postawa człowieka dwudziestowiecznej Apokalipsy.

To założenie pozwala na poszukiwanie w prozie inicjacyjnej ostatnich lat dwudziestu odpowiedzi na pytania o portret młodego pokolenia przełomu wieków XX i XXI. Jaki obraz samych siebie znajdują w literaturze ci spośród nastolatków, którzy jeszcze czytają? Kim jest dzisiejszy zbuntowany chłopak, kim pogrążona w rozterkach młodziutka dziewczyna? Jaki jest stan ich duszy? Jakie władają nimi emocje? Jakimi kierują się wartościami? Jakie doświadczenia decydują o ich duchowej, biograficznej i generacyjnej tożsamości?

Jeśli przyjąć, że miarą „prawdziwości” zawartego we współczesnych powieściach inicjacyjnych obrazu młodego pokolenia jest poczytność poszczególnych tytułów, ich popularność wśród nastoletnich odbiorców, to ponad wszelką wątpliwość młode pokolenie schyłku XX w. najprecyzyjniej charakteryzuje *Panna Nikt* Tomka Tryzny¹, określona przez Czesława Miłosza mianem najwybitniejszej postmodernistycznej powieści o dojrzewaniu². Jest to – jak dowodzi lektura – pokolenie pozbawione zakorzenienia i poczucia tożsamości, psychicznie i duchowo bezdomne, pokolenie szukające tzw. mocnych wrażeń, których dostarczają alkohol, narkotyki i wolny od miłości seks; by sparafrazować tytuł przywołanej książki – jest to Pokolenie Nikt. Jego ikona to pogrążony w depresji nastolatek – wążający się po ulicach, przytulony do aktualnej ukochanej lub ukochanego emodzieciak³. Nosi długie, starannie uczesane włosy, które zasłaniają

¹ T. Tryzna: *Panna Nikt. Tajemnicza powieść o dojrzewaniu*, Warszawa 1994.

² Cz. Miłosz: *O Marysi, co straciła siebie*. „Gazeta Wyborcza” z dn. 7 IX 1994 r. „Gazeta o Książkach” nr 9 (29).

³ Termin „emodzieciak” pochodzi od terminu „emo” („emcore”, emotional hardcore), który pojawił się w latach 80. XX w. na określenie jednego z nurtów muzyki hardcore’owej (m.in. zapomniane dziś zespoły Rites of Spring i Embrace) i powiązanej z nim mody oraz stylu zachowania. Emodzieciak z początku XXI stulecia słucha muzyki tworzonej i wykonywanej przez takie grupy jak My Chemical Romance, Kill Hannah, Panic! At the Disco.



twarz – w języku symbolicznych znaków jest to równoznaczne z zasłanianiem emocji, bo te każdy emodzieciak ma na wierzchu. Jego dusza przepełniona jest cierpieniem⁴.

Młody człowiek naszych czasów jako bohater utworów literackich, filmowych i teatralnych w stopniu wcześniej niespotykanym i w natężeniu obcym wcześniejszym przekazom kultury pogrążony jest w świecie chaosu i tragizmu, przesiąknięty złem, które okazuje się wszechobecne i przed którym nie ma żadnej ucieczki; w świecie, który nie otwiera żadnych perspektyw nadziei, nie „uskrzydla” młodości, przeciwnie: unicestwia podłoże, na którym właściwe młodości marzenia mogłyby się rozwinąć. Szczelnie osaczony przez zło sam złem nasiąka. Nie znaczy to jednak, że jego wzorcami osobowymi stały się postaci, które w kulturze postrzegane są jako uosobienia zła. Spośród wielu ikonicznych postaci kultury oczywiście najdalej jest mu Judasz, gotów za trzydzieści srebrników sprzedać prawdę, piękno i dobro, bo właśnie prawda, piękno i dobro są wartościami współczesnym nastoletnim bohaterom literackim szczególnie bliskimi i najbardziej przez nich pożądanymi. Ale właśnie w opowieściach o Judaszu, zarówno biblijnych (nowotestamentalnych), jak niekanonicznych, ujawniają się charakterystyczne właściwości wspólne sytuacji egzystencjalnej Judasza i pokolenia przełomu tysiącleci: tragizm istnienia, poczucie pustki, niespełnienie i odrzucenie, brak wiary w sens życia, doświadczenie zła rujnujące człowieczeństwo i negujące możliwość ustanowienia jakiegokolwiek ładu: humanistycznego lub metafizycznego, ludzkiego lub boskiego. Judasz, jeden z Dwunastu, jeden spośród wybranych, musi dźwigać piętno winy tragicznej i błogosławionej zarazem, piętno tak głębokie, brzemień tak trudne do zniesienia, że prowadzi do śmierci samobójczej. „Biada temu człowiekowi [...]. Lepiej by mu było, gdyby się nie narodził” – lituje się nad nim Chrystus. „Chyba nie ja, Rabbi?” – woła Judasz przerażony proroczą wizją nadciągającej katastrofy, przerażony okrutną wyrocznią Jezusa: „Wyda Mnie”⁵. Wydrwiony przez sztukę, napiętnowany po wsze czasy, samotny wobec tajemnicy zła, milczący i pełen cierpienia nawet nie może usunąć się w cień historii, jak dane było zastępom złoczyńców, którzy nie jednego, lecz tysiące do śmierci w kaźni przywiedli – zawsze pozostaje w centrum wydarzeń, zawsze w roli nędznika, zawsze poniżej tych, co najpodlejsi. Piłatowi dane było chociaż ręce umyć. Judaszowi – nic. Chciał oddać się sprawiedliwości, ale sprawiedliwość go nie chciała: w prawie żydowskim za krew niewinnego była jedna tylko kara – krew. Poszedł więc Judasz, oddał się w ręce tych, których obowiązkiem było mu karę śmierci, na którą zasłużył, wymierzyć. „Zgrzeszyłem, bo wydałem niewinnego». A oni mu odparli: «A co nas to obchodzi? To twoja sprawa»”⁶. Wymierzył sobie karę sam: „...rzucił pieniądze w stronę świątyni, poszedł stamtąd

⁴ Por. J. Demiańczuk: *Emo znaczy nieszczęśliwy*. „Dziennik” 12-13.04.2008 r.

⁵ Mt 26, 23-25. Wyd. cyt.: *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmy. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, red. nauk. ks. Angelo Colacrai SSP [et al.], red. honorowa kard. Józef Glemp [et al.], Częstochowa 2005.

⁶ Mt 27, 5; wyd. cyt: op. cit.

i powiesił się”⁷. W apokryficznej *Ewangelií dzieciństwa arabskiej* opisane jest dzieciństwo Judasza, kuszonego już w pierwszych latach życia przez szatana. Młodziutkiego Jahudę (Judasza) matka, zatroskana widocznym w jego zachowaniu złem, prowadzi do „świętej Mirjam”, gdzie bawi się z jej małym synem, Jasu (Jezusem). Przebyli bardzo daleką drogę – Judasz pochodził wszak z położonej opodal Hebronu miejscowości Karioth (stąd jego przydomek: Iskariota lub Iszkariota⁸), a więc z Judei, nie zaś z Galilei, jak Jezus (i pozostali apostołowie). Najwyraźniej zło, które dotknęło rodzinę, było tak wielkie i dojmujące, że skłoniło matkę do dalekiej wędrówki z niesfornym chłopcem.

A była w owym kraju kobieta, która miała syna nawiedzonego przez szatana. Imię jego było Jahuda. Za każdym razem, gdy nawiedzał go szatan, gryzł on każdego, kto się doń zbliżył. A gdy nie znalazł koło siebie nikogo, kąsał własne ręce i inne członki ciała. Gdy więc matka nieszczęśliwca usłyszała o świętej Miriam i jej synu Jasu, wstała, wzięła Jahudę i zaniósła go do Pani Mirjam. A Jakub i Jusi wzięli Pana Jasu na ręce, by bawił się z innymi dziećmi. Po wyjściu z domu usiedli. I przyszedł opętany Jahuda, i usiadł z prawej strony Jasu. Zaatakował go wtedy szatan, jak zwykle bywało, i Jahuda chciał ugryźć Pana Jasu i nie mógł [tego zrobić], więc uderzył Pana Jasu w bok [tak mocno], iż ten zapłakał. W tym momencie wyszedł szatan z opętanego chłopca w postaci psa wściekłego. A chłopcem tym, który uderzył Jasu i z którego wyszedł szatan podobny do psa, był Jahuda al-Ischarjuti, który wydał Jasu Żydom. I w ten właśnie bok, w który uderzył go Jahuda, Żydzi uderzyli go włócznią⁹.

W przywołanym ustępie zło ma alegoryczną postać, jest skonkretyzowane, zobrazowane, dotykalne, uchwytnie. Bywa jednak inaczej – ma ono wówczas charakter nie personifikacji, lecz właściwości świata, nie czegoś, co jest wobec człowieka zewnętrzne (w cytowanym apokryfie wściekły pies), lecz siły, która jest w nim samym, nad którą nie panuje, bo bierze go ona w swe władanie, niszczy go i prowadzi do upadku.

Można by posunąć się do skrajnej, bliskiej myśli kaititów, setian i barbelognostyków¹⁰ interpretacji, zgodnie z którą Judasz był całkowicie niewinny, bo opętało go zło, które pochodziło z zewnątrz, od szatana i za przyzwoleniem Boga. Podobnie odczytywali tę postać niektórzy myśliciele związani z modernizmem katolickim (Alfred Loisy, George Tyrell, Maurice Blondel, Edouard Le Roy). Wielu pisarzy ukazywało Judasza jako człowieka uwikłanego w dylematy moralne, poddanego presji najbliższych, wiedzonego szaleńczą ambicją lub poczuciem niespełnienia, odrzucenia, braku akceptacji, jako najtragiczniejszą z nowotestamentalnych postaci (*Maria z Magdaliń* Szandlerowskiego, *Maria Magdalena* Daniłowskiego,

⁷ Tamże.

⁸ Etymologię tego przydomku można tłumaczyć również na inne sposoby – od łacińskiego *siccarius* – terrorysta lub hebrajskiego *SQR* – kłamca.

⁹ *Ewangeliá dzieciństwa arabska*, rozdz. 35 w. 1-2, tłum. W. Dembski. W: *Apokryfy Nowego Testamentu* t. 1, red. M. Starowieyski, współpr. Włodzimierz Appel [et al.], Kraków 2003, s. 422. Cyt. za: ks. M. Starowieyski: *Judasz. Historia, legenda, mity*, op. cit., s. 45. Por. na ten temat m. in.: ks. M. Starowieyski: *Teksty do poznania legendy Judasza*. „Warszawskie Studia Teologiczne” 2004 nr 17, s. 65-88.

¹⁰ Por. ks. M. Starowieyski: *Judasz. Historia, legenda, mity*. Poznań 2006, s. 24 i in.

dramat *Judasz Przerwy-Tetmajera*, hymn *Judasz Kasprowicza*, *Przeklęty* Niemojewskiego, *Judasz z Kariothu* Rostworowskiego, *Zegnaj, Judaszu* Iredyńskiego, *Trzy wersje Judasza* Borgesa). Niezależnie jednak od tego, na ile Judasz w kolejnych literackich rewizjach uwikłany jest w dylematy wolności i konieczności, zawsze pozostaje postacią, w przypadku której zło zostaje wyraźnie nazwane i określone: jest w nim, w jego ludzkiej, skazanej grzechem pierworodnym naturze lub w środowisku, z którego pochodzi i z którym wiąże się tysiącami zależności; pochodzi z Bożego wyroku, z wymagającej poświęcenia i ofiar zbawczej logiki historii lub z poduszczenia szatana, dążącego do krzyżowania Bożych planów i niszczenia dobra.

W koncepcji Maxa Schelera dopóki istnieje wina, dopóki można ją nazwać i opisać, nie ma tragizmu. Dopiero wówczas mamy do czynienia z tragizmem, gdy „każdy spełnił swój obowiązek i gdy – w zwykłym tego słowa znaczeniu – nikt nie ponosi winy”.

Gdybyśmy np. byli przekonani, że śmierć Chrystusa zamiast wypływać z istotnego stosunku tak boskiej czystości do prostactwa i oporów niezmiennego świata, została spowodowana tylko przez szczególny brak odpowiedzialności moralnej Piłata Ponckiego lub przez zło indywidualne Judasza, albo sprzeczne z obowiązkiem działania Żydów; że natomiast ten sam Jezus z Nazaretu byłby doszedł do wielkiego uznania i poważania, gdybyśmy na miejsce tych ludzi postawili innych, moralnie „lepszycy”, albo o ile byśmy Go przerzucili w inne środowisko historyczne – to wrażenie tragiczności zaraz by znikło¹¹.

I dalej:

Wszędzie tam, gdzie pytanie: «kto ponosi winę?» dopuszcza jasną, określoną odpowiedź – brak charakteru tragiczności. Dopiero tam, gdzie nie ma na to odpowiedzi, wyłania się tragiczność. Dopiero tam, gdzie odnosimy wrażenie, że każdy wypełnił swój obowiązek aż do ostateczności, a mimo to nieszczęście przyjść musiało, odczuwamy to jako coś tragicznego¹².

Otóż wydaje się, że tragizm młodego bohatera współczesnej prozy inicjacyjnej, współczesnego filmu i dramatu wiąże się bardzo ściśle z koncepcją tragiczności sformułowaną przez Maxa Schelera. Stosunkowo łatwo przy powierzchownej interpretacji zrzucić winę za zło, które na młodego człowieka spada, na starsze pokolenie, wskazywać deprawację rzekomo dojrzałej generacji, wymieniać dziesiątki postaci głupich nauczycieli sięgających spustoszenia w młodej psychice, sylwetki podłych rodziców, wykorzystujących seksualnie córki i synów, środowisko rówieśnicze przesiąknięte przestępczością i przemocą. Przy głębszej analizie okazuje się jednak, że zło ma niesprecyzowane pochodzenie, że sięga samych podstaw ludzkiego bytu: rodzice krzywdzonych nastolatków sami doznawali krzywd, sami niegdyś padli ofiarami przemocy, które zrujnowała ich życie i podstawy aksjologicznego myślenia, unicestwiła poczucie odpowiedzial-

¹¹ M. Scheler: *Konieczność i nieuniknioność zniszczenia wartości*. Przekł. z upoważnienia autora R. Ingarden. W: *Arystoteles, David Hume, Max Scheler o tragedii i tragiczności*. Wstęp W. Tatarkiewicz, Kraków 1976, s. 82-83.

¹² Tamże, s. 81-82.

ności i zdolność do miłości. Wstrząsająca, autobiograficzna opowieść Julie Gregory *Mama kazała mi chorować* przedstawia gehennę młodziutkiej dziewczyny. Zachowanie zdeprawowanej matki ma źródła w krzywdzie, której sama doznawała w dzieciństwie: była molestowana, gwałcona i torturowana; grozę potęguje fakt, że o wszystkim wiedziała jej własna matka – i milcząc przyzwalała na cierpienia córki, która po latach potrafi odnaleźć krótkotrwałe ukojenie w ramionach własnego dziecka.

Mama dostaje czkawki.

– Zrobił to Lee, on i syn sąsiadów. Przywiązali mnie do stołu w piwnicy, wyciągnęli baterię... – jęczy – z komóóóórki.

Czuję uścisk w żołądku. Nie rozumiem, co ona mówi dalej. Przytulał się do niej, delikatnie zabieram pistolet [którym chciała się zabić] z jej kolan, żeby się nie zorientowała, i wsuwam go pod kołdrę.

– Już dobrze, mamo.

– Razili mnie prądem... O Boże! – Szlocha. – Pamiętam, że wołałam mamę. Zamknęła drzwi do piwnicy. Ona wiedziała, Julie. Wiedziała, co mi robili.

Łzy płyną mi strumieniami po policzkach; płaczę nad mamą i nad sobą¹³.

Łańcuch krzywd nie zostaje przerwany, przeciwnie: dziedziczą go kolejne pokolenia, jak przekleństwo, które w Biblii miało spadać „na nas i na nasze dzieci”¹⁴. Matka Julie, nie mogąc wyzwolić się z traumy, którą od młodych lat w sobie nosiła, nie mogąc wyzwolić się z przeszłości, doprowadzona do rozpacz, nie panując już nad własnym życiem próbowała na oczach swoich dzieci popełnić samobójstwo. I własne dzieci dręczyła w potworny sposób.

Zło, które ma różne twarze, ale nie ma jednoznacznej przyczyny, zło metafizyczne, niezrozumiałe, które niszczy człowieka, przyjaźń, miłość, które popycha do najokrutniejszych zbrodni przeciw młodej, wrażliwej i bezbronnej duszy – to najważniejszy i najbardziej wyrazisty komponent świata, w którym żyje dzisiejszy nastolatek. Zapowiedzi tego sposobu przedstawiania postaci i egzystencjalnych uwarunkowań jej życia przyniosła już proza Jerome’a Davida Salinger’a (*Buszujący w zbożu*, 1951), Williama Goldinga (*Władca much*, 1954), Kenzaburō Oe (*Zerwać paki, zabić dzieci*, 1958). Golding, Salinger i Oe byli w swoim czasie wyjątkami na literackiej mapie, być może ze względu właśnie na swą wyjątkowość zyskali uznanie czytelników. Ich dzieła to powieści-legendy, powieści kultowe, pokoleniowe lektury hippisów. Dziś w literaturze, teatrze i filmie dominują obrazy mroczne, przedstawiające młodych ludzi błądzących w labiryntach zła, po bezdrożach wartości, bezskutecznie poszukujących jakichkolwiek trwałych punktów oparcia, nastolatków niszczonej, zdeprawowanych, psychicznie i duchowo bezdomnych.

¹³ J. Gregory: *Mama kazała mi chorować*, przekł. K. Bober, Warszawa 2005, s. 75.

¹⁴ Mt 27, 25. Wyd. cyt.: op. cit.

2. Śmierć „złotego pędraka”¹⁵

Jeśli przyjąć utwory literackie za źródło wiedzy o odbiorcy, trzeba uznać, że najbardziej wyrazistą właściwością współczesnej młodzieży jest odbieranie młodości jako cierpienia, a czasu duchowego wzrastania i gromadzenia doświadczeń jako sytuacji granicznej¹⁶ (*Dolina Klonowego Liścia*¹⁷ i *Dzień kolibra*¹⁸ Ewy Przybylskiej, *Zapach motyli* Tatiany Bohunow¹⁹). Ból adolescencji, ból dojrzewania pojawia się już w prozie klasyków powieści rozwojowej czy inicjacyjnej²⁰ – Roberta Musila (*Niepokoje wychowanka Törlessa*, 1906) czy Emila Zegadłowicza (*Zmory*, 1935). Bodaj pierwszym, który podjął ten temat w prozie kierowanej do młodych odbiorców, był Janusz Korczak (*Bankructwo małego Dżeka*, 1924, *Kiedy znów będę mały*, 1925, *Kajtuś Czarodziej*, 1935). W *Spowiedzi motyla* (1914) egzystencję ujmuje Korczak jako proces autokracji, tworzenia, wznoszenia siebie i budowania wśród burz, namiętności, pytań, niezaspokojenia, lęku przed „obłędem młodości”²¹. Stałym komponentem tego lęku jest zagrożenie destrukcją własnego życia duchowego, własnego człowieczeństwa, humanistycznego wymiaru egzystencji:

Motylem jestem.

Upojony życiem, młodością, nie wiem jeszcze, dokąd się zwrócić, ale nie pójdę za wami.

Nie pozwolę życiu zmiąć swych barwnych skrzydeł, nie pozwolę zniszczyć swego lotu²².

Myśl o samotności połączona z młodzieńczym romantyzmem jest na mapie lat międzywojennych zdecydowaną rzadkością. Nawet jeśli wziąć pod uwagę powstałe w latach międzywojnia powieści podejmujące trudne czy wręcz traumatyczne doświadczenia młodego człowieka (proza Żurawskiej, Boguszewskiej, Dąbrowskiej, Górskiej), przekazy literackie dają świadectwo niezłomnej i niepodważalnej wiary w „promienisty” charakter młodości; nie przez przypadek Tomasz Zan z wileńskiego Koła Promienistych patronował właśnie prozie Kornela Makuszyńskiego. U „szczodrego dawcy uśmiechów i słonecznych spojrzeń”²³, jak określiła Maku-

¹⁵ Wskreszenie postaci, określonej w tytule rozdziału jako „złoty pędrak”, następuje w inicjacyjnej powieści fantasy. Por. na ten temat rozdział *Wielka ucieczka*, podrozdział *Wrota Wszczęświatów*.

¹⁶ Pojęcie „sytuacji granicznej” wprowadził i spopularyzował Karl Jaspers. Por. K. Rudziński: *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*, Warszawa 1980.

¹⁷ E. Przybylska: *Dolina Klonowego Liścia*. Warszawa 1994.

¹⁸ E. Przybylska: *Dzień kolibra*. Łódź 2002.

¹⁹ T. Bohunow: *Zapach motyli*. Piotrków Trybunalski 2007.

²⁰ Zob. na ten temat m.in.: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*. Red. W. Gutowski, E. Owczarż, Łysomice 2003.

²¹ Por. M. Baranowska: *Młodość jako grzech*. W: *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*. Red. J. Papuzińska, Warszawa 1992, s. 61. Baranowska przywołuje słynne zdanie ze *Spowiedzi motyla*: „A może młodość jest naprawdę obłędem?”.

²² J. Korczak: *Spowiedź motyla*. Wyd. cyt.: J. Korczak: *Dzieła*, t. VI *Sława. Opowiadania (1898-1914)*, Warszawa 1996, s. 178.

²³ J. Kowalczykówna: *Z badań nad warsztatem literackim Kornela Makuszyńskiego jako autora powieści dla młodzieży*. Piotrków Trybunalski 1997, s. 109.

szyńskiego Jolanta Kowalczykówna, romantyzm nigdy nie szedł w parze z samotnością, odizolowaniem, negacją czy młodzieńczym buntem. „Makuszyńskiego – pisze Kowalczykówna – interesowało dziecko jako *porte-bonheur* w życiu człowieka dorosłego, ale *porte-bonheur* pojęte nie jako zabaweczka, nie jako breloczek szczęścia, lecz serio, lecz jako ktoś przydający sensu pustemu, bezwartościowemu, zda się nikomu niepotrzebnemu życiu”²⁴. Mieczysław Inglot dowodzi, że ta koncepcja młodości zakorzeniona jest głęboko w „słonecznym promieniu” charakteryzującym *Serce Amicisa* i twórczość młodych romantyków (zwłaszcza Mickiewicza, Słowackiego i Fredry)²⁵. Jacek Kolbuszewski sugeruje, że bohaterom Makuszyńskiego nie jest obcy „komizm typowo podhalański”, który powoduje, że wszystkie postaci ujmowane są z dobrodusznym dystansem. Ten właśnie ciepły dystans nadaje charakter portretowi młodego pokolenia²⁶. Zdaniem Doroty Piaseckiej w portretach nastolatków krystalizują się i zwyciężają wielkie ideały ogólnoludzkie²⁷. Z kolei Jerzy Święch znaczenie Makuszyńskiego dostrzegł w głębokiej analizie relacji pokoleniowych: „dla pisarza autonomia przeżyć dziecięcych ważna jest o tyle, o ile podkreśla kontrast między przeżyciami dzieci i dorosłych oraz wywołuje określone reakcje uczuciowe u czytelnika”²⁸; te uczuciowe relacje mają jednoznacznie pozytywne zabarwienie – czytelnik, jak pisarz, powinien uwierzyć w wartości reprezentowane przez młodość. Pan Mudrowicz z *Szaleństwa panny Ewy* mówi:

Widzisz, Ewuniu – rozmyślałem długo nad wszystkim... Nad tym, co było i co jest... A ty, dziecko, pokazałaś mi światełko... jedną iskierkę... Ale to wystarczyło. Zacząłem się zastanawiać, czy warto unikać słońca i ludzi [...] Stało się! Przenicowałam mnie na stare lata... Może jednak Pan Bóg wiedział, co robi, że przysłał do mnie takiego złotego pędraka²⁹.

Pan Mudrowicz miał szczęście spotkać „złoty promień młodości” – przywędrował do niego „złoty pędrak” i za jego sprawą „na dnie serca jak na dnie wyschłej studni odnalazł uśmiech, którego zapomniał”³⁰. W powstałej pół wieku później *Pannie Nikt* Tomka Tryzny pana Mudrowicza zastąpił dziewięćdziesięcioletni starzec, który „walczył w Tobruku i pod Monte Cassino. Teraz jest ślepy i ciągle przesiaduje w fotelu na kółkach”. „Złotego pędraka” zastąpiła z kolei Klaudia, która „wymyśliła te słynne chwile, w których dziewczynki mogą być naprawdę sobą”. Gdy ślepiec

²⁴ Tamże, s. 89.

²⁵ M. Inglot: *Wirtuoz masowej wyobraźni (O twórczości Kornela Makuszyńskiego)*. W: *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego. Materiały z sesji naukowej*. Red. T. Szczepanek, J. Darowski, E. Gawęd, Zakopane 1984.

²⁶ J. Kolbuszewski: *Tatry i Zakopane w twórczości Kornela Makuszyńskiego*. W: *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego. Materiały z sesji naukowej*, op. cit.

²⁷ D. Piasecka: *Proza Kornela Makuszyńskiego dla młodego odbiorcy. Zarys problematyki*. Wrocław 1984.

²⁸ J. Święch: *Z zagadnień powieści wspomnieniowej o tematyce dziecięcej w dwudziestolecu międzywojennym*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1960, vol. XV, 8, s. 212.

²⁹ K. Makuszyński: *Szaleństwa panny Ewy*. Kraków 1981, s. 261-262.

³⁰ Tamże, s. 298.

opowiadał o swoim życiu, o wojnie i śmierci przyjaciół, Klaudia z koleżankami rozbierały się i nago tańczyły. Upiorny erotyczny, chocholi taniec pozwala widzieć w dziewczynach dziedziczki biblijnej Salome z ponurego dramatu Oscara Wilde'a³¹ czy hymnu Jana Kasprowicza z cyklu pod znanym tytułem *Ginącemu światu*³²:

Ta z gołą pupą... Ewka z cymbalami na wierzchu... to co miałam zrobić? Wszystko z siebie zdejęłam. Pradziadek wymacał order po orderze i mówił, że ten dostał za to, a tamten za tamto, a ja włożyłam na głowę jego wojskową czapkę i przypasałam do boku jego szablę. Ewka z Klaudią na ten widok dostały ataku i pod jakimś pretekstem uciekły z pokoju, żeby się spokojnie wyśmiać [...], a on opowiadał o tym, jak to miał trzech największych przyjaciół i wszyscy trzej zginęli tego samego dnia. Opowiadał, a spod ciemnych okularów ciekły mu łzy³³.

Dziewczyny nie są ani zdemoralizowane, ani wykolejone, nie pochodzą ze środowisk patologicznych czy marginesu społecznego. Niewybredny żart, przekraczający granice moralnego i obyczajowego tabu, łamiący sferę intymności, profanujący to, co należy w narodowej i jednostkowej mitologii do obszaru już nawet nie *sacrum*, a *sanctum*³⁴, ma swoje uzasadnienia w psychologicznej specyfice wieku młodzieńczego (niefrasobliwość, skłonność do zachowań ekstremalnych), ale również w innych sferach: wszyscy bohaterowie opisani w powieści Tryzna trwają w świecie pełnym cierpienia, nie znajdują radości i szczęścia w niczym – stąd wynika ich potrzeba poszukiwania wyrafinowanych doświadczeń erotycznych czy eksperymenty na pograniczu życia i śmierci, które działają jak silny narkotyk.

Nastolatkiwie Makuszyńskiego zarażali szczęściem, bo radość i szczęście nosili w sobie. Pokolenie pół wieku późniejsze, nie mniej wrażliwe i nie mniej emocjonalne, nosi w sobie ból. Źródeł tego bólu jest wiele: przewartościowanie wartości (*Koniec świata i poziomki*³⁵, *Samotne wyspy i storczyk*³⁶ Anny Onichimowskiej), egzystencjalna samotność, niepewność, brak zakorzenienia (*W kole* Roberta Cormiera³⁷), porażenie złem świata (ten motyw był już obecny w prozie lat pięćdziesiątych i sześćdzie-

³¹ O. Wilde: *Salome. Tragedia w jednym akcie*. Przel. L. Choromański, przekł. przejrzała i popr. J. Kruczyńska, [Świdnik] 1997.

³² Analizując hymn Jana Kasprowicza *Salome* Konrad Górski eksponuje nie rozkład ducha, lecz wartości i refleksje metafizyczne tytułowej postaci, jej rozdwojenie między tym, co boskie, i tym, co ludzkie: „W interpretacji Kasprowicza Salome kochała świętego Jana; jej monolog to swego rodzaju *Pieśń nad pieśniami*, hymn miłości, który śpiewa Salome do leżącej na misie ściętej głowy Jana Chrzciciela. Zakończenie utworu jest wyrazem rozpaczy i buntu przeciw Bogu, dla którego zabity prorok wzgardził za życia najprzedniejszą z cór ziemi. Hymn *Salome* to coś więcej niż walka z pojęciami, które są nie do przyjęcia dla intelektu człowieka; to bunt przeciw strukturze ludzkiej duszy – wygnanki z raju” (K. Górski: *Jan Kasprowicz. Studia*, Warszawa 1977, s. 10-11). Tego rodzaju treści nie ma, oczywiście, w sferze motywacji zachowań Klaudii, zachowanie dziewcząt podmywa wiarę w człowieka i wartości życia.

³³ T. Tryzna: *Panna Nikt*. Op.cit., s. 378-379.

³⁴ O relacjach między *sacrum* i *sanctum* w literaturze i sztuce pisze ks. J. Tarnowski w studium *Spotkanie dziecka ze światem sacrum*. W: *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, Warszawa 1998.

³⁵ A. Onichimowska: *Koniec świata i poziomki*. Warszawa 1999.

³⁶ A. Onichimowska: *Samotne wyspy i storczyk*. Warszawa 1994.

³⁷ R. Cormier: *W kole*. Tłum. P. Braiter, Warszawa 2005.

siątych XX w., np. *Buszujący w zbożu* Salingera, 1951, *Z cukru był król* Briana Moore'a, 1964), destrukcyjny wpływ środowiska rodzinnego (*Magda.doc* Marty Fox³⁸) i rówieśniczego (*Prawda czy wyzwanie* Anniki Thor³⁹), lek przed własną przyszłością i związanymi z wiekiem zmianami psychicznymi i fizycznymi (*Iselin i wilkołak* Torill Thorstad Hauger⁴⁰).

Problemy wieku dojrzwienia leżały u podstaw młodzieżowej prozy obyczajowej od początków jej istnienia – wystarczy przywołać egzemplifikację zgoła elementarne i oczywiste: w *Dzienniku Franciszki Krasieńskiej* Tańska-Hoffmanowa (1825) przedstawiła burzliwy, zakazany wedle ówczesnych pojęć romans młodych kochanków, zakończony potajemnym ślubem tytułowej bohaterki z księciem Karolem, synem Augusta III⁴¹; oparta na doświadczeniach autorskich *Księżniczka* Urbanowskiej (1886) przedstawia losy młodziutkiej dziewczyny, zmuszonej do trudnej konfrontacji wartości wyniesionych z własnego dziewczęcego świata i reprezentowanych przez nowoczesne mieszczaństwo postaw, które początkowo były dla niej krańcowo obce, odpychające, trudne do akceptacji i stosowania⁴². Wiek XX stopniowo i systematycznie pogłębia analizę psychologiczną młodego pokolenia (Buyno-Arctowa, Górska, Reutt, Potemkowska, Kann, Boguszewska, Lazarusówna, Rosinkiewicz, przede wszystkim Zurakowska i Dąbrowska). Druga połowa XX w. przynosi powieści Siesickiej, Jaworczakowej, Snopkiewicz, Sołonowicz-Olbrychskiej, Nowackiej, Niziurskiego, Jurgielewiczowej, których cechą charakterystyczną zawsze była – wzorem utworów dziewiętnastowiecznych – otwarta perspektywa nadziei na pozytywny los bohatera, uwikłanego co prawda w dramaty (*Lizus* Niziurskiego, 1956, *Ten obcy* Jurgielewiczowej, 1961, *Dorosnąć* Chądzyńskiej, 1987), ale dysponującego wewnętrzną siłą potrzebną do ich rozwiązania, pozwalającą na realizację postawionych celów. Oparcia mógł nastolatek poszukiwać w środowisku rówieśniczym lub rodzinnym (Jurgielewiczowa), w szkole (Niziurski, Kowalewski), jeśli jednak był tego oparcia pozbawiony, odwoływał się do własnego instynktu etycznego, wewnętrznego poczucia ładu, dobra i sprawiedliwości, do moralnych fundamentów, które konstytuowały jego człowieczeństwo i pozwalały odnieść zwycięstwo nad przeciwnościami.

Przełom wieków XX i XXI odebrał bohaterowi nadzieję zwycięstwa, zaostriżył właściwe doświadczeniom generacyjnym problemy, skoncentrował wokół nich nie tylko portrety psychologiczne postaci, ale również rozliczne kwestie związane z różnorodnie pojmowaną sytuacją egzystencjalną młodego człowieka. Bohater doświadcza stanów głębokiej rozpaczliwej popychającej go do działań krańcowo destrukcyjnych (Anne Provoost, Heidi

³⁸ M. Fox, *Magda.doc*, Wrocław 1996.

³⁹ A. Thor: *Prawda czy wyzwanie*, tłum. A. Węgleńska, Warszawa 2001.

⁴⁰ T. T. Hauger: *Iselin i wilkołak*, tłum. A. Marciniakówna, Gdańsk 1995.

⁴¹ Na temat tej i innych powieści obyczajowych i dydaktycznych zob. m.in. I. Łossowska: *Tragedja i nowoczesność dydaktycznej powieści Oświeceniowa w Polsce. Studia i szkice*, Warszawa 2002, s. 221-230.

⁴² Zob. m.in. B. Kosmowska: *Pomiędzy dzieciństwem a dorosłością. O powieściopisarstwie Zofii Urbanowskiej*, Słupsk 2003.

Hasenmüller), nawet do prób samobójczych wynikających z gorzkiej świadomości klęski ideałów, z niemożności dokonania zmian we własnym środowisku i własnym życiu, z porażenia dramatyzmem egzystencji i chaosem wartości pozbawionych jakiegokolwiek hierarchii i stabilności (Tomek Tryzna, Annika Thor). Wszystko to staje się źródłem nieznośnego cierpienia (*Coraz mniej milczenia* Marty Fox⁴³) i naznacza fatalizmem życie młodego człowieka (*Szukając Alaski* Johna Greena⁴⁴).

Na tym polega różnica między dawnymi i współczesnym młodym pokoleniem. W klasycznej prozie dla młodzieży bohater reprezentujący swą generację był panem świata i siebie, królem życia. Owszem, natrafiał na przeszkody, ale potrafił pokonywać je skutecznie i zwycięsko. Dotyczy to nie tylko prozy o tematyce współczesnej (Bahdaj, Siesicka, Sołonowicz-Olbrychska, Jurgielewiczowa), zasadniczo cechowało to całą ofertę wydawniczą dla młodego wieku, wszystkie konwencje, a więc powieści oparte na schematach robinsonad, np. *W pustyni i w puszczy* Sienkiewicza⁴⁵, na motywach „płaszczka i szpady”, wzorcach prozy podróżniczej, np. cykl Alfreda Szklarskiego, czy „indiańskiej”, np. proza Wernica i Szczepańskiej. Współczesny nastoletni bohater ma świadomość niemożliwości dokonania zmian w jakiegokolwiek sferze, jest nie tyle królem życia, ile raczej tego życia niewolnikiem, porzuconym w byle jakim miejscu historii, w byle jakim domu, byle jakiej szkole, na byle jakiej ulicy, kiedykolwiek i gdziekolwiek (*Zerwać paki, zabić dzieci* Kenzaburō Ōe⁴⁶).

Metamorfoza, która się dokonała w prozie obyczajowej dla młodego wieku, przywodzi na myśl ewolucję powieści historycznej od Sienkiewicza (*Trylogia*) do Żeromskiego (*Popioły*). U Sienkiewicza, wzorem Dumasa i Waltera Scotta, bohaterowie panowali nad historią, byli jej aktywnymi twórcami, kształtowali przebieg wydarzeń – wystarczy prześledzić wpływ, jaki na losy Rzeczypospolitej miał choćby Kmicic-Babiniacz, by przekonać się o znaczeniu ludzkiej postawy i ludzkich działań dla przebiegu zdarzeń zarówno fikcyjnych, jak i zaświadczonej przez historię⁴⁷. U Żeromskiego historia jest siłą niszczącą, porwuje człowieka, czyni z nim, co chce, wedle własnych praw i niepojętych zasad, nad którymi nikt władzy nie sprawuje, nawet zrozumieć ich nikt nie jest w stanie.

Analogiczna ewolucja dokonała się w powieści dla młodzieży. W prozie Hoffmanna i Urbanowskiej, Makuszyńskiego i Boguszewskiej, Twaina i Alcott, Dickensa i Spyri młodzi bohaterowie przemieniali świat i siebie, przekształcali rzeczywistość, która dana im była jako wyzwanie i zadanie, potrafili nieustraszenie i heroicznie pokonywać przeszkody nie w celu osią-

⁴³ M. Fox: *Coraz mniej milczenia. O dramatach dzieciństwa bez tabu*, Wrocław 2004.

⁴⁴ J. Green: *Szukając Alaski*. Przeł. A. Sak, Kraków 2007.

⁴⁵ Zob. na ten temat m.in. J. Ruszała: *Robinson w literaturze polskiej. Teoria, historia, recepcja*. Słupsk 1998; tejsze, *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria, historia, recepcja*, Słupsk 2000.

⁴⁶ K. Ōe: *Zerwać paki, zabić dzieci*. Przeł. J. Rybicki, Warszawa 2004.

⁴⁷ Ten sam typ powieści uprawia Walery Przyborowski. Por na ten temat m.in.: J. Cieślowski: *Walerego Przyborowskiego powieść historyczna dla dzieci*. W: *Rozprawy z historii literatury dla dzieci i młodzieży. Studia pedagogiczne*. T. V, Wrocław 1958; G. Leszczyński: *Walery Przyborowski i kartki z przeszłości*. W: *Warszawa pozytywistów*. Red. J. Kulczycka-Saloni, E. Ilnatowicz, Warszawa 1992; G. Skotnicka: *Pozytywistyczne powieści z dziejów narodu dla dzieci i młodzieży*. Gdańsk 1974.

gnięcia korzyści, lecz dla zwycięstwa dobra nad złem, nieprawością, podłością. Byli bohaterami zwycięskimi w tym sensie, że ich postawa zmieniała bieg zdarzeń, kształtowała postawę innych, prowadziła do pomnożenia dobra, choćby dobro to było okupione śmiercią i cierpieniem (Amicis, Molnár). Bo i śmierć nie była daremna, i cierpienie, choćby dlatego, że tworzyły one wyraźnie określoną przestrzeń zwycięstwa moralnego nad sobą, światem i antywartościami, były świadectwem, które składał młody człowiek na ołtarz zdarzeń (*Białe róże* Zakrzewskiej, 1922, pisane „na gorąco” *Kamienie na szaniec* Kamińskiego, 1944, *Zołnierze i żołnierzyki* Kamińskiej, 1971). Takie było credo młodego bohatera, taka wiara młodych pokoleń⁴⁸.

Pokolenie początku XXI w. nie ma takich jasnych perspektyw, jakie miały pokolenia dawne. Bohater prozy współczesnej bezsilnie walczy z okolicznościami, podlega prawom świata, które zastał i nad którymi nie sprawuje żadnej jurysdykcji: ani moralnej, ani intelektualnej. Konfrontacja z tym światem jest bolesna, a zwycięstwo, nawet jeśli następuje, jest wątpliwe i niepewne (Brooks). Cena, jaką młody bohater musi zapłacić za wierność ideałom, to cierpienie, z którego czas nigdy nie wyzwoli (Tryzna, Thor, Przybylska, Cormier, Green).

Syntetyczny obraz tej sytuacji przynosi tom Anny Onichimowskiej *Dziesięć stron świata*⁴⁹. Dziesięciu rozproszonych po świecie bohaterów, mieszkających w różnych jego zakątkach, bezsilnie zmagają się z losem, próbują stawić czoła najtrudniejszym wyzwaniom. To jakby dziesięciu sprawiedliwych młodego pokolenia – tych dziesięciu, którzy w Biblii mieli uratować od zagłady Sodomę i Gomerę⁵⁰. Jaki jest los tych nastoletnich sprawiedliwych XXI w.? Młodzianka Brazylijka Cesaria, zmuszana do prostytucji przez cynicznego Rodriga, właściciela podrzędnej knajpy, marzy, by zostać królową samby, wyrwać się z niewoli, uciec z okrutnego i bezwzględного świata przemocy i gwałtu. Z przerażeniem stwierdza, że jej młodsza, trzynastoletnia siostra, wykorzystana seksualnie przez tegoż Rodriga, marzy właśnie o tym, by zostać prostytutką. Być królową samby dla jednej znaczy tyle samo, co być prostytutką dla drugiej: otwarcie, może pozorne, może krótkotrwałe, ale jednak otwarcie nadziei na wyjście z nędzy, porzucenie własnego środowiska (środowiskiem tym dla młodszej siostry jest dom rodzinny z matką, której narzeczonych trudno nawet zliczyć). Nadzieje na pokierowanie własnym losem okazały się złudne. „To była ostatnia szansa [...]”. Będę roznosić zupę do końca życia. Chyba że poznam bogatego faceta”⁵¹.

⁴⁸ O przemianach koncepcji i postaw patriotycznych w literaturze dla młodego wieku zob. A. M. Krajewska: *Od Śpiewów historycznych do Małego powstańca. Patriotyczne przekazy adresowane do młodego czytelnika jako sfera wartości*. W: *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci – perspektywy badawcze – problemy animacji*. Red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2009.

⁴⁹ A. Onichimowska: *Dziesięć stron świata*. Kraków 2007.

⁵⁰ Por. R. Kempny: *Proste jest moje zadanie*. Wybór i oprac. red. A. Liskowacka i B. Pietyra, Katowice 2004.

⁵¹ A. Onichimowska: *Dziesięć stron świata*. Op. cit., s. 21.

Współczesna dziewczyna nie ma żadnych punktów wspólnych ze „złym pędrakiem” Makuszyńskiego. To skrajnie różne konstelacje, które przez pół ziemskiego wieku oddzieliły lata świetlne Wszechświata.

3. „Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...”

Jeśli wyłączyć szereg powieści inicjacyjnych Małgorzaty Musierowicz, niektóre książki Barbary Kosmowskiej, Ewy Nowak czy Marty Fox (*Kaska Podrywaczka*⁵²), trzeba uznać, że obraz rodziny przełomu XX i XXI w. bywa przerażająco negatywny. Rodzina nie daje młodemu człowiekowi elementarnego poczucia bezpieczeństwa, relacje między poszczególnymi jej członkami oparte są na przemocy i głęboko skrywanej niechęci, niekiedy wręcz jawnie okazywanej nienawiści. W powieści Tryzny ojciec-górnik, co i raz zaglądający do kieliszka, wulgarny i prostacki, zwraca się do córki: „Podciąg spódnicę i wystaw dupę, bo pachem po mordzie przejadę”⁵³; matka z nadwagą i chorobą serca, nieokrzesa, niewykształcona, nie jest żadnym punktem odniesienia: „Pilnowałam, żeby żadnego błędu w usprawiedliwieniu nie zrobiła, ale były tylko cztery wyrazy, w których można było go zrobić, więc konsultacje przeszły bez słownika ortografii”⁵⁴. To jest świat, w którym wzrasta współczesna dziewczyna. Dom tytułowej Panny Nikt przekazuje pewne uświęcone tradycją imperatywy (prawdomówność, szacunek dla starszych, pracowitość, obowiązkowość), jednocześnie jednak nie tworzy żadnych podstaw zakorzenienia. Trudno mieć to zakorzenienie, skoro dom wiąże się raczej z upadkiem niż budowaniem wartości. Portret rodziny Dursleyów w *Harrym Potterze* Rowling wywoływał u schyłku XX w. przekraczające granice rozsądku protesty i wznieciał dyskusje⁵⁵, tymczasem bez echa, bez znaczących reakcji krytycznych⁵⁶ przeszły nieporównanie drastyczniejsze obrazy kreowane w powieściach Tomka Tryzny (*Panna Nikt*), Ewy Nowak (*Dotyk motyla, Dolina Klonowego Liścia*), Ewy Nowak (*Michał Jakiśtam*⁵⁷), Kingi Dunin (*Tabu*⁵⁸, *Obciach*⁵⁹) czy Marty Fox (*Magda.doc*). Jeśli wierzyć literaturze, nastolatek postrzega dom rodzinny jako piekło, tu rodzi się, tu dojrzewa i tu znajduje potwierdzenie głębokiej egzystencjalnej samotności, tu dochodzi do destrukcji i niszczenia jego rodzącego się człowieczeństwa. Dom jest miejscem przemocy i źródłem patologii. Nie ma w nim stabilności, rodzice rozstają się, zdradzają, obwieszczają młodemu człowiekowi prawdy, które okazują się jedynie potokiem słów, głoszą wartości, którymi w istocie

⁵² M. Fox: *Kaska Podrywaczka*. Łódź 2008.

⁵³ T. Tryzna: *Panna Nikt*. Op. cit., s. 281.

⁵⁴ Tamże, s. 255.

⁵⁵ Por. E. Paczoska: *Za co (nie) kochamy Harry'ego Pottera*. W: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*. Red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 2002.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ E. Nowak: *Michał Jakiśtam*. Warszawa 2006.

⁵⁸ K. Dunin: *Tabu*. Warszawa 1998.

⁵⁹ K. Dunin: *Obciach*. Warszawa 1999.

gardzą (cykl powieściowy Małgorzaty Budzyńskiej⁶⁰). W wielu powieściach ujawniony zostaje kryzys ojcostwa, ale również i kryzys macierzyństwa – matka w powieści Anny Onichimowskiej *Samotne wyspy i storczyk* jest oschła, chłodna, zachowuje dystans do syna, nie pozwala mu otworzyć się przed nią i nawiązać głębszego dialogu, w *Magdzie.doc* Marty Fox staje się już całkowitym zaprzeczeniem obrazów topicznych.

Obraz współczesnego domu jest daleki od jednoznaczności. Z jednej strony literatura daje nieledwie pomnikowe, monolityczne obrazy budujące i krzepiące, z drugiej strony przeciwne: eksploruje strefy rozkładu i upadku. W sytuacji pierwszej wszystkie postaci zakotwiczone są w sferze sakralizowanych wartości, każdy z domowników to w pełnym tego słowa znaczeniu *homo domesticus*. W sytuacji drugiej postaci z tych wartości są wyzute, a młody człowiek traktowany jest – by odwołać się do znanej koncepcji Giorgio Agamben – jako *homo sacer*: ktoś, kto nie ma żadnych praw, ani ludzkich (w społecznościach pierwotnych każdy mógł go bezkarnie zabić), ani boskich (nie wolno było złożyć z niego ofiary).

Skrzydło pierwsze reprezentują: Małgorzata Musierowicz (*Jeźycjada*), Ewa Nowacka (*Małe kochame, wielka miłość*), Barbara Kosmowska (*Buba*⁶¹), Beata Wróblewska (*Małgosia z Leśnej Podkowy*⁶², *Jabłko Apolejki*⁶³), z pisarzy obcych – Stefan Casta (*Gra w śmierć*⁶⁴) i John Green (*Szukając Alaski*). Domy w przywołanych powieściach nie są wolne od napięć i głębokich konfliktów, przeciwnie: konfliktów i dramatów codzienność bohaterom nie szczędzi, ale – wzorem Ireny Jurgielewiczowej (*Ten obcy*, 1961), Krystyny Siesickiej (*Jeziro osobliwości*, 1966) i Zofii Chądzyńskiej (*Dorosnąć*, 1987) – konflikty te udaje się bohaterom się rozwiązać, więc i dla czytelnika otwiera się perspektywa nadziei na odbudowanie zaufania i pogłębienie właśnie dzięki trudnym doświadczeniom związków międzypokoleniowych. Ten sposób prezentowania domu i związków rodzinnych reprezentuje książka Christel i Isabell Zachert *Spotkamy się kiedyś w moim raju*, swoisty dialog zmarłej przed dziesięć laty córki i jej matki, która wraca wspomnieniami do trudów choroby, narastającego cierpienia, czasu nadziei, zwątpień, w końcu dramatycznej agonii.

Przed dziesięć laty odeszłaś od nas – do swego raju. Ale miałaś rację: nie straciłszy cię. Jakże bardzo podtrzymywała nas na duchu twoja wiara i siła! Bo gdy byłaś nieprzytomna, odczytywałam po raz pierwszy w kręgu najbliższych pisany specjalnie dla nas pamiętnik twych ostatnich tygodni i poczułam głęboką chęć podzielenia się z innymi ludźmi tym testamentem. Jestem pewna, że było także twoje życzenie. Mam nadzieję, że ze źródła wspomnień zaczerpnę ożywczą moc, która odwróci moje kroki od doliny nieukojonego smutku⁶⁵.

⁶⁰ Por. O. Żarnowiecka: *Fenomen Ali Makoty, czyli co przesądza o tym, że forma pamiętnika dla dziewcząt jest nieśmiertelna*. W: *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI w. Diagnozy i postulaty*. Red. D. Świerczyńska-Jelonek, G. Leszczyński, M. Zając, Warszawa 2008.

⁶¹ B. Kosmowska: *Buba*. Poznań 2002.

⁶² B. Wróblewska: *Małgosia z Leśnej Podkowy*. Warszawa 2005.

⁶³ B. Wróblewska: *Jabłko Apolejki*. Warszawa 2007.

⁶⁴ S. Casta: *Gra w śmierć. Książka Kima*. Przeł. B. Gawryluk, Wrocław 2007.

⁶⁵ Ch. i I. Zachert: *Spotkamy się kiedyś w moim raju*. Przeł. M. Łągiewska, Warszawa 1996, s. 7.

Pamiętnik umierającej w cierpieniach szesnastolatki („Nie chcę jeszcze umrzeć [...]. Gdyby chociaż ten czas do śmierci mógł być czasem bez bólu!”⁶⁶) stanowi poruszający dokument niezwykle bliskości dziewczyny, jej rodziców i braci. Być może w naszych czasach potrzebne są aż tak wstrząsające doświadczenia, by najprostsze uczucia zostały wyzwolone, by doszły do głosu pozytywne, twórcze emocje.

Ponieważ na czas weekendu trzeba było zaniechać naświetlań, które uśmierzały bóle ręki, to dziś, w poniedziałek, nie jestem zdolna do własnoręcznego spisania moich myśli. Mam jednak nieograniczone zaufanie do mojej Kochanej mamy, a rodzice i tak będą mogli przeczytać ten pamiętnik, gdy zakończę życie, toteż mama spełnia moje życzenie i zapisuje moje myśli z ostatnich dni. [...] Mieliśmy z tatą bardzo długą, szczerą i dość trudną rozmowę. Przypomniałam sobie moją obietnicę daną mamie kilka nocy wcześniej podczas naszej rozmowy, że poruszę z tatą skomplikowany problem jego stosunków z synami. [...] Poprosiłam, by postarał się o zbudowanie jak najserdeczniejszego związku z nimi po mojej śmierci, to będę wtedy szczęśliwa⁶⁷.

Rodzina szesnastolatki nie jest wolna od napięć, nieufności i konfliktów (na spostrzeżenia chorej dziewczyny, że ojciec eskaluje konflikty z synami i „nie może znieść konkurencji swoich synów, [...] zareagował dość gwałtownie i powiedział, że to wszystko frazesy, które powtarzam po mamie. Poczułam się bardzo dotknięta”), ale właśnie trauma, której wszyscy doświadczyli w obliczu nieuchronnej śmierci, staje się katalizatorem bliskości, prowadzi do spokojnego i zanurzonego w miłości, głębokiego, szczerego dialogu („Przeprosiłam go szczerze za to, że zabrakło mi taktu, ale że martwiłoby mnie bardzo, gdyby po mojej śmierci on przeniósł ten ciężar na chłopców”⁶⁸).

Podobna sytuacja ma miejsce w powieści Marty Fox *Karolina XL*. Młoda, cierpiąca na nadwagę licealistka zostaje uwiedziona i brutalnie wykorzystana seksualnie.

Moja inicjacja nie była siódmym niebem.

Nie było wanny pełnej piany, jak na filmach, nie było delikatności i rozkosznych jęków. Chris wbił się we mnie ostro, mocno, zasapał kilka razy i powiedział:

– Wyskakuj z auta i ubieraj się.

Tak bardzo się wstydziłam, że nie chciałam wyskoczyć. On wyszedł pierwszy, podniósł moje spodnie z trawy i rzucił na mnie. Podniosłam się powoli. Moje czarne majtki wisiały na dźwigni zmiany biegów. Kiedy je próbowałam założyć, zauważyłam, że fotel jest zaplamiony krwią. Tak mnie to przeraziło, że zaczęłam wycierać majtkami, byle tylko Chris nie zauważył.

– O, gównu, co za gównu, dlaczego mi nie powiedziałaś, ty idiotko – wrzasnął w tym samym czasie. – Ty kretynko, jak mogłaś mi to zrobić, nienawidzę pieprzonych dziewic – krzyczał. – W co ty mnie wpakowałaś? – biegał wokół samochodu. – Zafajdałaś mi samochód, ty idiotko skończona!⁶⁹

⁶⁶ Tamże, s. 152.

⁶⁷ Tamże, s. 170.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ M. Fox: *Karolina XL*, Łódź 2009, s. 66-67.

Opiekuńczym, dobrym duchem okazuje się w tej sytuacji matka. Co ciekawe, w równie tragicznym położeniu (przedwczesna, niechciana ciąża nastolatki) bohaterka *Magdy.doc*⁷⁰ Marty Fox doświadcza jedynie upokorzenia ze strony matki, jest jej całkowicie obca, odrzucona przez nią psychicznie i duchowo bezdomna. Tytułowa Karolina z powieści powstaje trzydzieści lat później prowadzi z matką intymną rozmowę, w trakcie której zyskuje możliwość analizy wszystkich okoliczności, które doprowadziły do fascynacji przypadkowo poznanym „superfacetem”.

– Kim jest Chris?

– Nikim, mamuś.

– Tego się domyślałam, Karolinko, ale konkretniej, konkretniej.

Tuliła mnie cały czas, głaszcząc po mokrej głowie. Nagle poczułam, że ona cała drży i płacze. Podskakiwał jej brzuch i drgały plecy.

– Mamuś, nie chciałam cię skrzywdzić, naprawdę, zakochałam się w nim od pierwszego wejrzenia i był dla mnie bardzo dobry, i powiedział, że jestem jego dziewczyną, a przecież wiesz, że chciałam mieć chłopaka, bo nigdy nie miałam – tłumaczyłam.

– Karolinko, krasnoludku, taki głupi z ciebie krasnoludek niczym ja w czasie młodości. A mówią, że każde następne pokolenie mądrzejsze, widać w naszej rodzinie to się nie sprawdza.

– Mamo, nie czułam, że byłam głupia. Naprawdę uwierzyłam Chrisowi. Nikt z obcych nie był dla mnie tak dobry, jak on, jak cię mam przekonać?

– Musisz mi opowiedzieć, dokładnie, co się stało i co myślałaś, i jak się czułaś. Może za mało z tobą rozmawiałam, może nie dałam wskazówek, nie wiem, krasnoludku, nie wiem.

Opowiedziałam jej wszystko, bo wszystko chciała wiedzieć. Jak wyglądał i co mówił, i gdzie pojechaliśmy, i gdzie pracował. **Nie wiem, czy uwierzycie, ale ja mogę nie mieć przed mamą tajemnic**, bo ona taka jest, że rozumie, co we mnie siedzi i się smuci lub cieszy⁷¹.

Znamienny jest ten zwrot narratorki do czytelnika: „Nie wiem, czy uwierzycie” – opisana sytuacja niebezpiecznie graniczy z rozległymi obszarami, które czytelnik gotów uznać za czysto literacką figurę, pozbawioną prawdopodobieństwa, odległą od jego własnych obserwacji i doświadczeń, od doświadczeń pokoleniowych, od obrazów powszechnych w literaturze i filmie, od medialnych doniesień usytuowanych na przeciwległym biegunie. Więc aż takich trzeba zabiegów narratorskich, by „usprawiedliwić” scenę bliskości matki i córki, by serdecznym, ciepłym, zbudowanym na zaufaniu, mądrym i – jak widać – ważnym relacjom rodzinnym nadać znamię prawdziwości!

Skrzydło drugie, kształtowane w opozycji wobec topicznego obrazowania domu, eksploruje przede wszystkim sfery erozji, zniszczenia i destrukcji, obrazuje niszczący wpływ rodzinnego domu na młodego, dojrzewającego człowieka. Jest to dom, który charakteryzują: skazanie na samotność dziecka czy nastolatka nawet w sytuacjach granicznych, szczególnie w obliczu ciężkiej choroby i śmierci (*Oskar i Pani Róża* Erica Emmanuela

⁷⁰ M. Fox: *Magda.doc.*, Wrocław 1996.

⁷¹ M. Fox: *Karolina XL*. Op. cit., s. 69-70; podkreślenie moje – GL.

Schmitta⁷², *Po tamtej stronie śmierć* Marii Nurowskiej⁷³, *Długa lekcja*⁷⁴ i *Co słycać za tymi drzwiami?*⁷⁵ Ewy Ostrowskiej, *Dokąd wracają latawce*⁷⁶, *Stopniowanie nieregularne*⁷⁷ oraz *Ogrody*⁷⁸ Marii Borowej, *Chcę żyć!* Marliese Arold⁷⁹), brak akceptacji czy wręcz całkowite emocjonalne odepnięcie, niekiedy fizyczne odrzucenie (*Niemy śmiech* Heidi Hassenmüller⁸⁰), nienawiść rodziców do dojrzewających dzieci (*Coraz mniej milczenia* Marty Fox, *Odlot na samo dno* Jany Frey⁸¹). Nienawiść ta zyskuje szczególnie dramatyczny wymiar w sytuacji przedwczesnej ciąży – tak jest w powieści Jany Frey *Bez odwrotu*⁸²; i Marty Fox *Magda.doc.* Rozkład rodziny widać w takich powieściach jak *Rodzina Penderwicków* Jeanne Birdsall⁸³, *Upadki* Anne Provoost⁸⁴, *Prawda czy wyzwanie* Anniki Thor, *Przetrwac w Nowym Jorku* Jima Carrolla⁸⁵, *Zuch* Edmunda White'a⁸⁶, *Szczury i wilki* Grzegorza Gortata⁸⁷.

W literackim obrazowaniu sposobu postrzegania rodziny przez młode pokolenie zarówno ilościowo, jak jakościowo dominują obrazy ilustrujące jej erozję, destrukcję i patologię, w cieniu pozostają te utwory, w których związki rodzinne mają charakter budujący. Można powiedzieć, że ukształtowana w ciągu dziesięcioleci prawidłowość polegająca na ukazywaniu w literaturze młodzieżowej rodziny skupionej wokół względnie precyzyjnie określonych wartości⁸⁸ została zastąpiona – i jest to tendencja narastająca na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat – prawidłowością odwrotną: dominują obrazy przepełnione nihilizmem, goryczą, a rodzina ukazywana jest jako siła niszcząca bezbronną młodą psychikę.

„Z większości powieści dla młodzieży – pisze Gertruda Skotnicka – można wysunąć błędny wniosek, że prawie każda rodzina jest skazana na rozpad, rozwód lub separację. Taki obraz jest [...] odbiciem współczesnego kryzysu rodziny”⁸⁹. Problem jest znacznie głębszy. W świecie kryzysu

⁷² E. E. Schmitt: *Oskar i Pani Róża*. Przel. B. Grzegorzewska, Kraków 2004.

⁷³ M. Nurowska: *Po tamtej stronie śmierć*. Warszawa 1980.

⁷⁴ E. Ostrowska: *Długa lekcja*. Warszawa 1970.

⁷⁵ E. Ostrowska: *Co słycać za tymi drzwiami?* Warszawa 1982.

⁷⁶ M. Borowa: *Dokąd wracają latawce?* Warszawa 1986.

⁷⁷ M. Borowa: *Stopniowanie nieregularne*. Warszawa 1985.

⁷⁸ M. Borowa: *Ogrody*. Wrocław 1987.

⁷⁹ M. Arold: *Chcę żyć! Historia Nadine – nosicielki wirusa HIV*. Tłum. E. Knichnicka, Wrocław 2006.

⁸⁰ H. Hassenmüller: *Niemy śmiech*. Tłum. M. J. Dykier, Wrocław 2005.

⁸¹ J. Frey: *Odlot na samo dno*. Tłum. M. J. Dykier, Wrocław 2004.

⁸² J. Frey: *Bez odwrotu*. Tłum. E. Knichnicka, Wrocław 2005.

⁸³ J. Birdsall: *Rodzina Penderwicków*. Tłum. H. Baltyn, Warszawa 2008.

⁸⁴ A. Provoost: *Upadki*. Przekł. J. Jędras, Warszawa 2006.

⁸⁵ J. Carroll: *Przetrwac w Nowym Jorku*. Przekł. M. P. Jabłoński, Warszawa 1997; ekranizacja 1995 (reżyseria Scott Kalvert).

⁸⁶ E. White: *Zuch*. Przekł. J. Jarniewicz, Warszawa 1998.

⁸⁷ G. Gortat: *Szczury i wilki*. Warszawa 2009.

⁸⁸ Zob. J. Kowalczykówna: *Nimbem otoczona. Wizerunek matki w Pannie z mokrą głową Kornela Makuszyńskiego*. W: *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*. Red. J. Papuzińska i G. Leszczyński, Warszawa 2000.

⁸⁹ G. Skotnicka: *Jaka jesteś polska rodzino we współczesnej beletrystyce dla dzieci i młodzieży? Rekonesans tematyczno-problemowy*. W: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*. Op. cit., s. 95.

rodziny wyrastał młody człowiek już w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. (*Czarne okna* Stanisława Kowalewskiego, 1961, *Adam i reszta świata* Saturniny Leokadii Wadeckiej, 1964, *Kochana rodzinka i ja* Natalii Rolleczek⁹⁰, 1962, *Kasia i inne* Anny Glińskiej, *Niespokojne godziny* Ireny Jurgielewiczowej, 1966); w pierwszych latach XXI w. wyrasta w atmosferze już nie kryzysu, ale nienawiści, raniony przez najbliższych, odrzucony, niszczone. W jednym z opowiadań Anny Onichimowskiej (*Ethan. Głód*) chory na bulimię, patologicznie otyły chłopiec musi znaleźć siły pozwalające na przezwycięzenie niechęci rodziców.

Fragment rozmowy rodziców postawił mnie na baczność. Uchyliłem szerzej okno, chowając się za zasłonę.

– Będzie nam tylko zawada... Sam wiesz, jak on się zachowuje w towarzystwie. Kiedy wyobrażam sobie te wszystkie *barbecue*, na które będziemy zapraszani razem z nim, to, jak się będą na niego gapić i obgadywać nas za plecami, nie mam na to ochoty. A zresztą zmiana szkoły na pół roku to też nie jest dobry pomysł...

Wstydzą się mnie, przemknęło mi przez głowę i nie wiadomo dlaczego, poczułem wielką satysfakcję⁹¹.

Na ile epatowanie obrazami destrukcji wynika z „chwytliwości” tego sposobu ujmowania świata w literaturze, a na ile odpowiada młodzieńcemu światopoglądowi i światopogląd ten wyraża? Trudno odpowiedzieć na to pytanie w sposób jednoznaczny. Nie ulega wątpliwości, że nasycenie prozy dla młodzieży obrazami dysfunkcyjnej rodziny ma wielorakie źródła społeczne, nie tylko związane z biograficznymi doświadczeniami współczesnych nastolatków: rozkład więzi rodzinnych, epidemia rozwodów, kryzys ojcostwa⁹², ale także mniej opisany i mniej medialnie nagłościony kryzys macierzyństwa, szokujące medialne doniesienia o kaźni, jakiej za sprawą najbliższych doznają dzieci i młodzież (maltretowanie, bicie, poniżanie, angażowanie w działalność przestępczą, wykorzystywanie seksualne, zmuszanie do prostytucji lub świadczenia usług seksualnych) – wszystkie te okoliczności nie mogły pozostać bez echa w kulturze i literaturze.

Przed stu laty porzucenie, rozłąka, hańba, przemoc wobec dzieci nie były obce rodzinie. Tyle, że utworach kierowanych do młodego czytelnika problemy te ledwie były sygnalizowane (*Tajemniczy ogród* Burnett), obrazy przemocy wobec dzieci pojawiały się jedynie w literaturze dla dorosłych, a i to nadzwyczaj rzadko. Przykład z Konopnickiej – przejmujący obraz okrucieństwa, jakiego dopuszcza się matka wobec dziecka.

Zapaliła się jeszcze większym żarem na twarzy Maryśka, a chwyciwszy w ramiona chłopaka, zatrzęsła nim w powietrzu, krzycząc syczącym głosem:

– Będziesz ty cicho, bąku zatracony?... Będziesz cicho?...

Ale chłopak wrzasnął mocniej jeszcze.

⁹⁰ Krystyna Kuliczowska twierdzi, że bohaterka powieści jest „uособieniem niepokoju moralnego” (K. Kuliczowska: *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 1970, s. 281).

⁹¹ A. Onichimowska: *Dziesięć stron świata*. Op. cit., s. 28.

⁹² Por. m.in. K. Pospiszył: *Ojciec a rozwój dziecka*. Warszawa 1980.

Wtedy Maryśka, jak go trzymała, tak drzwi nim pchnęła i wyleciawszy przed kuchnię w sam środek wielkiej kupy śniegu, którą pod kasztan od progu po nocnej zadymce odmiotły chłopaki, rzuciła.

Brudne koszulátko aż mu głowę okryło, do góry się w tym impecie podniósłszy, a chłopak golutkim ciałem po pachy w śnieg zapadł i jak się w płaczu zaniósł, tak aż zsiniał cały. Maryśka pędem do kuchni wróciła, drzwiami trzasła i potrafiwszy trzy razy stołek, plecami do dziewczuch siadła i z wielkim pośpiechem kartofle skrobać zaczęła [...]. Za czym chwyciwszy chłopaka do kuchni go wniosła i z równym impetem jak wpiern w kupę śniegu, na mocno rozgrzanej kuchennej blasze posadziła. Zasycało wkoło chłopca koszulátko, gorącą parą obeszło, a dzieciak przeraźliwie wrzasnął⁹³.

Podobnie, gdy weźmiemy pod uwagę przemoc wobec młodzieży – przykład z *Halucynacji* Licińskiego, szokujący, incydentalny:

...ojciec mój od chwili bankructwa nadziei pokładanych we mnie nie chciał mi kupić ani jednej książki i podarł nawet elementarze szkolne.

Tak samo zachowywał się wobec wszystkich mych potrzeb. Nie kupował mi ubrania ani obuwia: strzępy na plecach nosiłem, a ludzie przechodzili obok i śmiali się wzgardliwie.

Nienawiść mnie kąsać poczęła, rozdmuchał ją szatan, rozkrwawił: raz zmierzchem chwyciłem kamień i zabiłem ojcu jego ulubionego psa. Upadł z jęklwym skowitem u nóg pana i nie wstał już więcej.

Wtedy ojciec wypędził mnie z domu⁹⁴.

Przerażającym świadectwem rodzinnych patologii jest przywołana już powieść Korczaka *Dziecko salonu*. Dzieci bite w rodzinnych domach, wykorzystywane, deprawowane, dzieci z domów nędzy i rynsztoków, upodlone, poniewierane, pozbawione nadziei, spłodzone przypadkiem i urodzone w nienawiści – to poruszający obszar prawdy, wobec której narrator powieści Korczaka pozostaje bezradny. Wydana sto lat po *Dziecku salonu* powieść Wojciecha Kuczoka *Gnój*⁹⁵, ukazująca piekło dzieciństwa i młodości, kaźń młodego chłopca bitego i poniżanego przez ojca, dowodzi trwałości tendencji rozkładowych rodzinnego domu.

Trzeba was trzymać krótko za mordę, może by coś wyrosło, a tak, ech, szkoda gadać... Wart Pac pałaca. Jaki ojciec, taki syn. Banda gówniarzy. Kręcą się po osiedlach. Dzieci rodzą dzieci. Durne to takie. Ech, wychowałbym...⁹⁶

Towarzyszące rodzinnym awanturom hałasy nie ograniczają się do jakiegś wyraźnie określonej przestrzeni domu – obejmują stopniowo cały dom, wypełniają jego istotę, obracają w niwecz to, co z domem się wiąże: ciepło, bezpieczeństwo, miłość.

Kiedy się stało na korytarzu, słycać było z pierwszego piętra monolog starego K., choć był to monolog apostroficzny, właściwie nawet dialog z matką, to znaczy oboje przeklinali się nawzajem w dwóch różnych mieszkaniach, jednako-

⁹³ M. Konopnicka: *Pisma zebrane*. Red. A. Brodzka. *Nowele t. II: Moi znajomi i inne opowiadania*, Warszawa 1974, s. 141-143.

⁹⁴ L. S. Liciński: *Halucynacje, Halucynacje. Z pamiętnika włóczęgi*. Kraków 1978, s. 149-150.

⁹⁵ W. Kuczok: *Gnój (antibiografia)*. Warszawa 2003; ekranizacja pt. *Pręgi*. Reż. Magdaleny Piekorz, 2004.

⁹⁶ Tamże, s. 70-73.

woż czyniąc to z odpowiednim natężeniem, słyszeli się wzajemnie mimo oddzielającego sufitu względnie podłogi. A kiedy już usłyszeli strzęp przeciwnego sobie monologu, przerywając dla zaczerpnięcia oddechu własny, oburzali się i napędzali, i rozkręcali tym bardziej, tak że kiedy się stało na korytarzu (a stało się, a stałem, bo wyszedłem na schody, bo z lęku o to, by się nie stało coś na moich oczach, wychodziłem, stawałem na półpiętrze), kiedy się stało na półpiętrze, tę przedziwną rozmowę wykluczających się pozornie monologów można było słyszeć najlepiej, w pół drogi między wulgarnym już na dobre jazgotem matki z niewiele bardziej wyszukaniem bluzgiem ojca. [...] Czasem, nie nadążając słowami za potokiem nienawiści, matka tupiała wściekle w podłogę, namierzwszy pierwiej miejsce, w którym w danej chwili podłoga była sufitem dla starego K. [...] Tupiała, kopała, a stary K., czując te tąpnięcia nad sobą, stawał na krześle i młotek do mięsa z siostry szuflady wyjąwszy, walił w sufit. [...] Słyszałem więc najlepiej, kiedy stałem na półpiętrze, kiedy się chciałem utwierdzić w ucieczce, kiedy się chciałem upewnić, że i tego wieczoru nie pozostaje mi nic innego, jak wędrowka po osiedlach...⁹⁷.

Przejmujący obraz piekła, w które zamienia się rodzinny dom, rozbijany krok po kroku, systematycznie, jakby pozbawiany był swych najbardziej fundamentalnych właściwości: miejsce poczucia bezpieczeństwa zajmuje niepokój. Dom nie jest już schronieniem przed jego światem, przeciwnie: świat zewnętrzny chroni nastolatka przed własnym domem. W przywołanej powieści Kuczoka kłótnie między rodzicami nie ograniczają się do słów. Kończący powieść obraz nabiera cech groteskowych: dom zostaje zalany przez szambo i wchłonięty – niczym kopalnia w *Germinalu* Zoli – w ziemię:

Załomotało. Zapadło. W siebie się wessało. W ziemię wkleśło. [...] Ze starego K. pozostała tylko głowa, tylko wyraz twarzy, którym się żegnał ze światem⁹⁸.

Ta symboliczna scena zyskuje szersze znaczenie: jest jakby podsumowaniem dwudziestowiecznej drogi destrukcji, zniszczenia domu, całkowitej apokalipsy dzieciństwa. U jej źródeł leży kryzys związków rodzinnych, kryzys ojcostwa i macierzyństwa, którego powszechne i wstrząsające świadectwa przynosi proza przełomu tysiącleci. Młodziutka dziewczyna z tomu *Byłem samotny i szczęśliwy* Pawła Huelle opowiadała o „delirce” ojca, który, usłyszawszy jej słowa, „zerwał się nagle z łóżka [...], złapał pierwsze pod ręką krzesło, uniósł je w górę ponad głowę, po czym roztrząskał z hukiem o ścianę”⁹⁹.

Powtórzmy: różnica między dawną i współczesną prozą inicjacyjną polega na tym, że obrazy domowej przemocy i okrucieństwa rodziców obecne były do schyłku XX w. jedynie w prozie kierowanej do dorosłego odbiorcy, zaś na początku XXI w. obficie wypełniają prozę młodzieżową. Dzieje się tak zapewne dlatego, że zjawiska – niezależnie od rzeczywistych rozmiarów ich występowania – w ubiegłym stuleciu uznawane za margines, patologię, odstępstwo od „normalności”, współcześnie sytuują się w centrum doświadczeń młodego człowieka, a więc w sferze „normalno-

⁹⁷ Tamże, s. 90-91.

⁹⁸ Tamże, s. 207, 209.

⁹⁹ P. Huelle: *Byłem samotny i szczęśliwy*. Warszawa 2003, s. 84.

ści”, jeśli przez normę uznać społeczne przeświadczenie o częstotliwości występowania zjawiska.

Reprezentatywną dla tego zagadnienia powieścią są *Szczury i wilki* Grzegorza Gortata. Ojciec jest tu dosłownie pokraką – psychicznym i fizycznym degeneratem, alkoholikiem, który stracił nogi w wypadku tramwajowym; syn-narrator mówi o nim z pogardą: Karzeł. „Wiesz, kim jesteś? Kupą łajna. Jesteś gorszy od parchatego Żyda” – rzuca mu w twarz.

[Matka] musiała *spuszcząć mu powietrze z dętki*. Eufemizm, który w przyprawie dobrego humoru ukuł w pierwszych latach małżeństwa. Wyznawał filozofię: w trosce o zdrowie fizyczne i komfort psychiczny mężczyzna powinien rozładowywać napięcie seksualne, nie wolno dopuścić, by podniecenie się kumulowało, bo przedzie w przewlekły stres. *Trzeba spuścić powietrze z dętki* – bełkotał. Nie dawał jej wyboru. Odkąd ucięło mu kulasy, było jeszcze gorzej. Zachowywał się niczym pies przy budzie, który nie może już uganiać się za sukami¹⁰⁰.

Nie lepiej jest z literackim obrazem domów dziecka – dotyczy to zarówno prozy obcej (*Białe na czarnym*¹⁰¹ i *Na brzegu*¹⁰² Rubéna Gallego), jak i rodzimej (*Bidul* Mariusza Maślanki). Domy dziecka przypominają w istocie piekło Dantego, z mnóstwem makabryzmów i scen pełnych wyrafinowanego okrucieństwa wobec dzieci. Dylogia Gallego to historia chłopca wychowywanego w radzieckim sierocińcu, skazanego – jak wszystkie kalekie sieroty, które przekroczyły 15 rok życia – na powolną śmierć w domu starców. Znakomicie oddane sylwetki opiekunów pozwalają – niemal jak w grotesce – na kontrastowanie bezgranicznej podłości z heroiczną wielkością. Opowieść Maślanki, w równym co Gallego stopniu oparta na własnych doświadczeniach biograficznych autora, skoncentrowana jest na sylwetce pochodzącego z biednej śląskiej rodziny chłopaka oddanego na wychowanie do domu dziecka, gdzie rozpoczyna się trudny proces wzrastania wśród meandrów determinizmu i wolności. By wprowadzić jakiś porządek i jasność w swoje rozproszone myśli, chłopak pisze listy do Pana Nikt, w których – nieświadom ich znaczenia – próbuje rozpoznać własną sytuację, znaleźć język jej opisu i zyskać wobec niej dystans. Listy mają charakter konfesyjny, są spowiedzią, kierowaną do wymagowanego Pana Nikt. Chłopak wrzuca je do śmietnika („List zostawie w koszu na śmieci bo tutaj są kosze na śmieci w pokojach i list pomne i porwe”¹⁰³), z gorzką świadomością, że w żaden sposób nie trafią do adresata, bo ten jest Nikim, a więc nie istnieje, przybiera formę kantowskiego „czystego rozumu”, jest więc ideą – ta z kolei odsyła do sfery transcendencji. Ludzkiemu wołaniu w *Micie Syzyfa* Camusa odpowiada „bezsensowne milczenie świata”. W *Bidulu* wołaniu małego człowieka towarzyszy przerażająca pustka nie tylko świata, także nieba. W świecie, w którym chłopak jest niczym, nie ma już żadnej nadziei. Tragizm młodości osiągnął pełnię. Nie

¹⁰⁰ G. Gortat: *Szczury i wilki*. Op. cit., s. 33-34.

¹⁰¹ R. Gallego: *Białe na czarnym*. Przekł. K. M. Jankowska, Kraków 2005.

¹⁰² R. Gallego: *Na brzegu*. Przekł. K. M. Jankowska, Kraków 2007.

¹⁰³ M. Maślanka: *Bidul*. Warszawa 2004, s. 78.

ma domu, nie ma korzeni, nie ma Boga. Nie ma więc nawet ucieczki, bo nie ma skąd i dokąd uciekać.

Odrębną sprawą jest problem seksualnego wykorzystywania dzieci przez ich rodziców. Podejmuje to zagadnienie Cathy Glass we wstrząsającej, „pisanej przez życie”, opartej na faktach opowieści *Skrzywdzona*¹⁰⁴. Z mrocznym, przerażającym losem dziewczynki, której ojciec i dziadek „siusiali do ust”¹⁰⁵, kontrastuje dedykacja: „Mojej rodzinie – za Waszą miłość, cierpliwość i zrozumienie”. Właśnie na przecięciu tych dwóch głosów: metatekstu i tekstu właściwego, rozpina się rozdzierająca bólem historia doświadczeń gwałconej dziewczynki.

Oczy miała szeroko otwarte ze strachu, policzki blade jak ściana. Przez skórę na szyi widać było, jak pulsuje jej krew.

– Mamusia. Mamusia widziała. Mówiłam „Każ mu przestać”, ale nie kazała. Śmiała się i patrzyła. Wszyscy patrzyli.

Zmroziło mnie. – Wszyscy? Czy ktoś tam jeszcze był?

– Wujek John i Ken, i ciocia Bell. Cykali zdjęcia, gdy robił to wujek Mike.

– Wujek Mike?

Twarz Jodie była obojętna. Patrzyła na mnie i mówiła, ale wyglądała tak, jakby była w szoku.

– Położył się na mnie tak samo jak tatuś. Nie chciałam. Bolało. Tatuś mnie trzymał, gdy była kolej wujka Mike’a. Krzyczałam i płakałam, wtedy tatuś włożył mi swoją rzeź do buzi. Ciocia Bell powiedziała „To ją zatka!”. I wszyscy się śmiali¹⁰⁶.

O ile adresat *Skrzywdzonej* nie jest przez Cathy Glass jasno określony, o tyle Heidi Hassenmüller swoją powieść *Dobranoc, słonko*¹⁰⁷ kieruje bezpośrednio do rąk młodego czytelnika¹⁰⁸. Daje w niej poruszający portret nie tylko ojczyma-zwyrodnialca, również matki, uczestniczki domowej tragedii, i samej młodzieutkiej dziewczyny, wkraczającej w życie z traumą najbardziej upokarzających doświadczeń. Podobny charakter ma *Kato tata. Nie-pamiętnik* Halszki Opfer¹⁰⁹, wstrząsający obraz rodzinnej przemocy, której doświadcza dziewczyna wykorzystywane seksualnie przez ojca przy milczącej obojętności, zastraszanej i bitej matki. Ogrom cierpień wzmaga dotkliwa samotność: znikąd nie ma pomocy, milczy szkoła, milczy Kościół.

Poruszającym literackim dokumentem obrazującym zakres tragicznych doznań, jakie za sprawą rodziców stają się udziałem ich nastoletniego dziecka, jest opowieść biograficzna Julie Gregory *Mama kazała mi chorować* – historia dziewczyny wpędzanej przez matkę w różnego rodzaju

¹⁰⁴ C. Glass: *Skrzywdzona. Pisane przez życie*. Tłum. O. Osip-Pokrywka, Warszawa 2009.

¹⁰⁵ Dziewczynka była nie tylko gwałcona, również dotkliwie bita: „Narzekąca na przykład na ból w ramieniu – a z jej zeznań wynikało, że matka uderzyła w nie kiedyś popielniczką albo ojciec oparzył wrzątkiem. We wszystkich tych sytuacjach ból Jodie wydawał się zupełnie prawdziwy, mimo moich tłumaczeń, że rany, które opisywała, powstały wiele miesięcy, a nawet lat temu” (C. Glass: *Skrzywdzona*. Op. cit., s. 215).

¹⁰⁶ Tamże, s. 139.

¹⁰⁷ H. Hassenmüller: *Dobranoc, słonko*. Tłum. M. J. Dykier, Wrocław 2004.

¹⁰⁸ W edycji polskiej powieść ukazała się w wydawnictwie Ossolineum w kierowanej do nastolatków serii Nasza Biblioteka.

¹⁰⁹ H. Opfer: *Kato-tata. Nie-pamiętnik*. Warszawa 2009.

choroby. Poddawana ciągłym leczeniom, zabiegom rehabilitacyjnym, niekończącym się badaniom i bolesnym testom, w końcu operacjom, z operacją (zdrowego) serca włącznie, znalazła się w sytuacji całkowitego zaszczucia, osamotnienia, kilkakrotnie otarła się o śmierć. Psychologiczne wyjaśnienie tego fenomenu nie jest łatwe. Matka indukowała i fabrykowała symptomy choroby, co z jednej strony prowadziło do zaburzeń psychosomatycznych, a z drugiej – do takich „cudów” jak operacja na zdrowym sercu. Matka była obecna emocjonalnie tylko wtedy, gdy dziecko cierpiało, nie potrafiła dać ciepła inaczej, więc aby tego ciepła dać więcej, dążyła do eskalowania bólu. Skojarzona z jej własną traumą pętla prowadziła matkę do szukania sposobów rozładowania napięć. Stąd wymyślane dolegliwości córki, która nie znalazła oparcia w ojcu, przeciwnie, ojciec, zręcznie manipulowany przez matkę, sam stał się katem¹¹⁰. Pewnego dnia matka robi bałagan po to tylko, by wyzwolić gniew ojca na dzieci, które rzekomo miały świadomie i złośliwie łamać ojcowskie zakazy.

- Poszli do garażu, rozumiesz? – Tata się prostuje. – Rozumiesz? – powtarza pytanie, żeby ojciec potaknął. – Przylapałam ich na zabawie twoimi narzędziami.
- Tata podnosi głowę. Jego narzędzia. Wygrała. – Powiedziałam im: „Dzieci, wiecie przecież, że tata nie lubi, kiedy dotykacie jego rzeczy, więc wyjdźcie stąd natychmiast”. Wiesz, co oni na to?
- Chce wiedzieć. Co powiedzieli ci cholerni smarkacze, bawiąc się narzędziami, których nie wolno dotykać?
- Powiedzieli, że... wcale nie żartuję – Wykrzywia usta. – „Pieprzyć starego”.
- Tata rozpina pasek. – A potem jeszcze: „To głupek, i tak nie zauważę”. I wiesz, co zrobili? Wzięli twoją nową zębatkę i wrzucili ją do stawu, chociaż krzyczałam i błagałam, żeby odłożyli na miejsce!
- Sluchamy z wytrzeszczonymi oczami. Gdy dochodzi do zębatki, protestujemy.
- Nazywacie własną matkę kłamczuchą?

Insynuacja odnosi skutek, tryumf matki jest bezgraniczny: ojciec staje się oprawcą. Matce pozostaje rozkoszowanie się zwycięstwem i dyskretnie usunięcie śladów własnego kłamstwa.

Ściskam palcami grube oparcie kanapy; moje pośladki nie znajdują się jednak na odpowiedniej wysokości, żeby tacie było wygodnie bić. Ryczy z wściekłości, tak że nie chce słuchać moich gorączkowych wyjaśnień.

– Liczę do trzech. Raz, dwa...

Chce mnie złapać za rękę. Wybiegam z pokoju przez drzwi z siatką na owady, wyskakuję na ganek i dalej, na basen. Pędzi za mną i chwytając mnie za nadgarstek, ten, który miałam złamany. Zatrzymuje mnie tak gwałtownie, że tracę równowagę. Padam na trawę, ojciec bije mnie po rękach, nogach, głowie i twarzy. Naznacza swoim ulubionym pasem, twarde krawędzie robią czerwone pręgi na mojej skórze. Mama wymyka się frontowymi drzwiami i po cichu idzie do garażu. Musi wyjąć tę zębatkę ze skrzynki z narzędziami na wypadek, gdyby sprawdził¹¹¹.

Takie dzieciństwo niszczy podwaliny dojrzałego życia, pozostawia wieczny żal, chaos wewnętrzny, wymaga wiecznych powrotów do minionych zdarzeń. Po latach bohaterka-narratorka daje ojcu list, w którym opisała krzywdy, jakich za jego sprawą doświadczyła.

¹¹⁰ J. Gregory: *Mama kazała mi chorować*. Op. cit., s. 65.

¹¹¹ Tamże, s. 66-67.

Czytając fragment o tym, jak mama wymknęła się, żeby schować narzędzia, za których kradzież nas zbił, wybucha płaczem. Łzy płyną po twarzy i spadają na zatłuszczony obrus w czerwonej kratce.

Ale nawet po upływie wielu lat zamknięcie przeszłości, rozliczenie krzywd i pełne wyzolenie z traumy nie są możliwe.

– Tato!

– Co?

List! Co masz do powiedzenia o liście? Tato, mój list!

– Zawsze mówiłem, że twoja matka jest chora psychicznie. Przykro mi, że to wszystko zrobiła.

– Ale tato, byłeś dorosły, musisz przyjąć odpowiedzialność za własne czyny! Kazałeś mi zjeść brudną chusteczkę! Na miłość boską, tego się nie robi dziecku! Przepraszam cię za krzywdę, którą wyrządziłeś mi jako dorosły człowiek!

– Cóż... – prychnął tato. – Bardzo dobrze zrobiłem. Od tej pory już nigdy nie rzucałaś na podłogę zasmarkanej chustki, prawda?¹¹²

To przerażające obrazy i wstrząsające świadectwa, tym bardziej wstrząsające, że historie opisane przez Julie Gregory, Cathy Glass i Heidi Hassenmüller nie są zwykłymi narracjami z wymyślonymi biografiami postaci, zdarzeniami i okolicznościami, które do zdarzeń tych doprowadziły, przeciwnie – to historie pisane przez życie, zaświadczone losami tych, którzy byli świadkami bądź uczestnikami wszystkiego, co opisane. Proza dokumentarna znacznie silniej niż fikcja literacka zawłaszcza wyobraźnię czytelnika, daje autorowi prawdziwy „rząd dusz”. Wieloletnia, utrzymująca się na niezmiennie wysokim poziomie popularność tomu *My dzieci z dworca ZOO* Christiane F. dowodzi tego ponad wszelką wątpliwość.

„Dom nie jest przedmiotem, *maszyną do pisania*, jest on wszechświatem, który człowiek sobie buduje naśladować wzorowe dzieło bogów – kosmogonię” – pisał Mircea Eliade¹¹³. Rozproszony archetyp domu – dowodzi Gaston Bachelard – zostaje scalony w twórczości, marzeniach, wspomnieniach, snach¹¹⁴. Dom daje poczucie zakorzenienia, poczucie związku człowieka z twórczym podłożem, pozwala na trwanie w świecie wartości i w przestrzeni życia społecznego. Zakorzenienie jest najważniejszą potrzebą ludzkiej psyche – twierdzi Simone Weil¹¹⁵. Tyle, że współczesność możliwość takiego zakorzenienia wyraźnie neguje. „Domy w wielu obszarach miejskich całego świata istnieją dzisiaj po to, by chronić swoich mieszkańców, a nie po to, by integrować ludzi ze społecznością” – zauważają Gumpert i Drucker¹¹⁶.

Nad drzwiami rodzinnych domów współczesnych nastolatków mogłaby znaleźć się sentencja z *Boskiej komedii* Dantego:

¹¹² Tamże, s. 171-172.

¹¹³ M. Eliade: *Świat, miasto, dom*. W: tegoż, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*. Przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 27.

¹¹⁴ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975.

¹¹⁵ S. Weil: *Zakorzenienie i inne fragmenty. Wybór pism*. Wybór i przedm. A. Wielowieyski, Kraków 1961.

¹¹⁶ G. Gumpert, S. Drucker: *The Mediated Home In a Global Village*. „Communication Research” 1996 nr 4, s. 422. Cyt. za: Z. Bauman: *Razem osobno*. Przeł. T. Kunz, Kraków 2007, s. 213.

«Przede mną droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekiuste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia.
Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...»
Na odrzwiach bramy ten się napis czyta¹¹⁷.

Jeśli drzwi rodzinnego domu stają się bramą piekieł, nic nie przyniesie otuchy. Topos domu sięgnął bruku. Młody człowiek dotknąwszy samego jądra lęku i upokorzenia zostanie kaleką na całe życie, nigdzie nie znajdzie miejsca, które mogłoby być dla niego świętą przestrzenią dobra i miłości. Będzie wiecznym tułaczem. Zeby choć mógł wygnać, ale nie – można być wygnać, jedynie z raju, z miejsca, gdzie panowały pospołu prawda, piękno i dobro. Wygnaniec ma w raju swoje korzenie, wygnaniec tęskni. Tułaczowi nawet nadzieja tęsknoty jest obca, bo każda z dróg życia prowadzi znikąd donikąd.

Młodemu pokoleniu przyszło między bajki włożyć Mickiewiczowski „kraj szczęśliwy”, który streszczał w sobie godne upamiętnienia własne, jednostkowe dzieje, własny mit, który miał się odnawiać i aktualizować na różnych etapach życia, w różnych sytuacjach i okolicznościach. Pamięć zapamiętań, zadumań, porażek, żałoby, nadzieje, wybory, wysiłki – wszystko to powinno przez lata dojrzałego życia i starości patynować ludzką tożsamość. Nawet droga pod wiatr, nawet śmierć nie są wtedy straszne. „Kraj szczęśliwy ubogi i ciasny! Jak świat jest boży, tak on był nasz własny!”¹¹⁸. Kształtował wartość nadrzędną, dzięki której opuszczający dom młody człowiek wiedział, co powinno stanowić dla niego regułę życia, uniwersalną miarę doświadczeń, sferę *sacrum* ważniejszą od własnego „ja”, od wszystkich pokus świata, od rozkoszy i szczęścia.

Ruina domu to rozpad wszystkiego. Clive Staples Lewis, autor *Kronik Narni*, dowodzi, że współczesny człowiek utracił, zagubił lub nieumyślnie roztrwonil swój największy skarb: spójny obraz świata, i obrazu tego nie potrafi już odbudować¹¹⁹. Bo jakże budować ową spójność, gdy korzenie na próżno szukają oparcia na bezdusznej, zimnej, owianej śmiercią Ziemi Ulro, w krainie nicości i rozkładu?

4. „Jej oczy błyszczą z nienawiści.”

Pozbawiony oparcia w środowisku domowym nastolatek, zanim stoczy się moralnie i psychicznie, próbuje uciekać w alkohol i narkotyki. Podejmują te problemy Ilse Kleberger (*Rozmowy nocą*¹²⁰), Christiane F. (*My, dzieci z dworca ZOO*¹²¹), Jim Carroll (*Przetrwac w Nowym Jorku*), Jana

¹¹⁷ Dante Alighieri: *Boska komedia. Pieśń trzecia*. Przel. E. Porębowicz, Warszawa 1965, s. 32.

¹¹⁸ Cytat z *Epilogu Pana Tadeusza*.

¹¹⁹ C. S. Lewis: *Odrzucony obraz*. Tłum. W. Ostrowski, Warszawa 1986.

¹²⁰ I. Kleberger: *Rozmowy nocą*. Przekł. I. Korsak, Warszawa 1985.

¹²¹ F. Christiane: *My dzieci z dworca ZOO*. Z zapisu magnetofonowego podali do druku K. Hermann i H. Rieck. Przel. R. Turczyn, Warszawa 1987.

Frey (*Odłot na samo dno*¹²²), William S. Burroughs (*Ćpun*¹²³), Barbara Rosiek (*Pamiętnik narkomanki*¹²⁴), Anna Onichimowska (*Hera, moja miłość*¹²⁵, *Lot Komety*¹²⁶). Przedstawione w tych utworach analizy współczesności niosą diagnozę zdecydowanie mroczną: rozpadowi domu towarzyszy rozkład przyjaźni, która mogłaby dawać i w dawniejszej literaturze zawsze dawała poczucie bezpieczeństwa. Międzyludzkie więzy oparte na prawdziwych i trwałych podstawach młody bohater współczesnej prozy bardzo często musi – podobnie jak obraz szczęśliwego domu – między bajki włożyć, uznać za romantyczny mit. Pokolenie, które z racji braku zakorzenienia w świecie wartości i w świecie międzyludzkich interakcji zostało wyżej określone jako Pokolenie Nikt, charakteryzuje przerażenie niestabilnością więzi przyjacielskich.

Pomyślałam, że wszyscy mnie nienawidzą, to ja też mogę, i zaczęłam robić takie rzeczy, które do dziś napelniają mnie odrazą do samej siebie – zadawałam się z niewłaściwymi ludźmi, upijałam się, nie wracałam na noc do domu, sypiałam, z kim popadnie...¹²⁷

W ponowoczesnym świecie, w którym współczesny nastolatek wzrasta, nic nie jest trwałe i stabilne: ani prawdy, ani normy moralne, ani międzyludzkie relacje. „Bezprecedensowa płynność, kruchość i przyrodzona przejściowość (osławiona elastyczność) cechuje wszelkie rodzaje więzi społecznych, które jeszcze kilkadziesiąt lat temu tworzyły trwałą i godną zaufania ramę, w obrębie której można było bezpiecznie tkąć gęstą siatkę ludzkich interakcji” – pisze Zygmunt Bauman¹²⁸. Liczne i bolesne są literackie dowody nietrwałości współczesnych związków międzyludzkich. Pozostawanie w tych związkach przypomina błądzenie po omacku w labiryncie pozbawionym jakichkolwiek wskazówek i punktów odniesienia.

Nieprzewidywalny charakter związków przyjacielskich jest jednym z najbardziej przejmujących spośród zaświadczonych w literaturze doświadczeń młodości. Przyjaźń rozwija się najpierw w sposób nieledwie sielankowy, jakby czas zatrzymał się na poziomie wspomnieniowych opowieści o „szczenięcych latach”.

Zawsze dobrze się dogadywałam z innymi dziewczynami ze szkoły... co prawda nigdy nie miałam prawdziwej przyjaciółki, ale tworzyłyśmy taką zgraną grupę, która wszędzie chodziła razem¹²⁹.

Niespodziewana destrukcja związku przychodzi nagle, grupa zamiast dawać oparcie – staje się źródłem klęski, depresji, w końcu przyczyną moralnego upadku bohatera. Rozkład więzi jest irracjonalny, nie daje się

¹²² J. Frey: *Odłot na samo dno*. Tłum. M. J. Dykier, Wrocław 2004.

¹²³ W. S. Burroughs: *Ćpun*. Tłum. A. Ziembicki, Warszawa 1995; ekranizacja 1981 (reżyseria Uli Edel).

¹²⁴ B. Rosiek: *Pamiętnik narkomanki*. Katowice 1985.

¹²⁵ A. Onichimowska: *Hera, moja miłość*. Warszawa 2003.

¹²⁶ A. Onichimowska: *Lot Komety*. Warszawa 2004.

¹²⁷ K. Brooks: *Candy*. Tłum. A. i M. Urban, Poznań 2008, s. 187-188.

¹²⁸ Z. Bauman: *Razem osobno*. Op. cit., s. 205.

¹²⁹ K. Brooks: *Candy*. Op. cit., s. 186.

ani przewidzieć, ani usprawiedliwić, ani wytłumaczyć, ani opanować. Nic nie wskazuje na to, że zdrową tkankę opanowuje nowotwór.

To wszystko wydarzyło się nagle. W jednej chwili cię lubią, a w następnej nie-
nawidzą. Już nie byłam jedną z nich. Uznały, że jestem inna, że chcę się wyróż-
niać, czuć się lepsza. Albo gorsza. Że prowokuję cyckami, kręcę tyłkiem, łażę
z chłopakami... stalam się dla nich suką, dzidirą, dziwką... [...] Było coraz gorzej
i gorzej. Wpadłam w taką depresję, że nie wiedziałam już, kim naprawdę jestem
i co robię. W końcu się poddałam¹³⁰.

Candy z cytowanej powieści Kevina Brooksa stacza się na dno nędzy –
zagubiona, zdezorientowana, pogrążona w krańcowej rozpaczycy znajduje
„pocieszyciela”, który najpierw ją uwodzi, potem staje się jej katem.

Iggy powiedział, że towar się skończył, a on jest splukany i nie ma na następne
działki... ale że jest jeden gość, jego kumpel, któremu się podobam... i że
wszystko, co muszę z nim zrobić, to spędzić z nim kilka godzin, a potem dostanę
dość kasy, żeby sobie kupić wszystko, czego potrzebujemy... czego ja po-
trzebowałam... [...] Po czymś takim nic już nie zostaje – powiedziała cicho. –
Pieniądze się kończyły, musiałam robić przysługi kolejnym kolegom Iggy'ego,
potrzebowałam coraz więcej prochów, coraz więcej kasy, robiłam coraz więcej
przysług... po krótkim czasie straciłam poczucie rzeczywistości. Robiłam, co
musiałam... Zamieszkałam w tym zasranym pokoiku, w dzień pracowałam na
ulicy, w nocy w agencjach... tylko po to, żeby nie zwariować...¹³¹.

Nikt z dawnych przyjaciół nie wyciągnął pomocnej dłoni, nikt nie szukał,
gdy dziewczyna zniknęła, nie pisał listów, nie próbował wyciągnąć z otchłani zła.
Topos przyjaźni utracił swą pierwotną oczywistość, a to niesie skutki daleko
wykraczające poza granice codziennego bólu – podważa wiarę w stabilność
postawy moralnej człowieka. Konsekwencje są zatrważające: skazanego na
samotność młodego bohatera ogarnia egzystencjalny lęk. „Zło i lęk to bliźnięta
syjamskie – dowodzi Zygmunt Bauman. – Nie można spotkać jednego, nie
spotykając drugiego. Albo może są to tylko dwie nazwy tego samego doświadczenia –
dwie nazwy, z których jedna odnosi się do tego, co widzimy lub słyszymy,
druga zaś do tego, co czujemy”¹³².

Zdarza się, oczywiście, że środowisko rówieśnicze tworzy we współczesnej
prozie zwartą wspólnotę przyjaciół powiązanych nie tylko szkołą, ulicą,
wyglupem czy realizowanym zadaniem, ale również głęboką przyjaźnią,
rodzącą takie postawy jak solidarność, współodpowiedzialność, wierność,
lojalność, zaufanie. Ten nurt literacki nawiązuje do rozpowszechnionego
i od niepamiętnych czasów utrwalonego w kulturze mitu, który każe po-
strzegać młodzieńczą przyjaźń jako uczucie silne i trwałe, jako więź nie
ulegającą erozji, przeciwnie – wraz z upływem czasu poddawana pozy-
tywnej weryfikacji, wzmacnianej kolejnymi doświadczeniami. Bo przecież –
jak głosi motto *Trzech muszkieterów* Alexandra Dumasa – „tous pour un,
un pour tous”; to zawołanie: „jeden za wszystkich, wszyscy za jednego”,

¹³⁰ Tamże, s. 187-188.

¹³¹ Tamże, s. 192.

¹³² Z. Bauman: *Phytny lęk*. Przekł. J. Margański, Kraków 2008, s. 96.

powraca wielokrotnie w ustach bohaterów i stanowi swoiste przyjacielskie credo, manifest imperatywu solidarności. Dumasowi wtóruje Mickiewicz w *Odzie do młodości*: „Razem, młodzi przyjaciele!”. W prozie przełomu wieków XX i XXI to „razem” nie zawsze bywa kwestionowane, nie u każdego prozaika, nie w każdej powieści – literacka współczesność również w tej mierze jest bardzo złożona. Wystarczy klika przykładów konstruktywnych: *Do pierwszej krwi* Grzegorza Gortata¹³³, *Szukając Alaski* Johna Greena, proza Małgorzaty Musierowicz, *Kaska Podrywaczka* Marty Fox.

Niejednoznaczności obrazu przyjaźni w prozie współczesnej dowodzi zestawienie dwóch przywołanych już współczesnych powieści: Stefana Casty *Gra w śmierć* i Johna Greena *Szukając Alaski* – w obu dochodzi do tragicznego zdarzenia, które staje się katalizatorem przemian postaw młodych bohaterów, zmusza ich do weryfikacji życiowych pryncypiów, stawia twarzą w twarz z nieznaną prawdą o drugim człowieku, z cierpieniem i śmiercią. U Greena ta nieznaną prawdą jest przez grupę nastolatków tropiona (stąd tytułowe „szukając”), w jej obliczu następuje pozytywna weryfikacja przyjacielskich związków opartych na odpowiedzialności i lojalności. Śmierć jednej z dziewczyn, prawdopodobnie samobójcza, staje się zadaniem, wobec którego rówieśnicy nie mogą pozostać obojętni. Przyjaźń u Greena trwa dłużej niż życie, w obliczu śmierci nabiera szczególnej intensywności.

Inaczej u Casty. Akcja powieści osnuta jest wokół losów piętnastoletniego chłopca. Gdy wraz z przyjaciółmi w czasie ferii wielkanocnych wyrusza na wycieczkę w leśne głusze, by obserwować gody ptaków, zostaje przez nich bestialsko pobity, poraniony i pozostawiony bez pomocy na niechybną śmierć w mękach i samotności. Przyjaciele zamieniają się w oprawców. Kaźń młodzieńczego Kima opisana jest w najdrobniejszych detalach. Bohater-narrator nie wie, czy makabryczne pobicie było wynikiem jakiegoś przypadkowego zbiegu okoliczności, upojenia alkoholem, który spowodował lawinowe narastanie agresji i uśpienie mechanizmów samokontrolnych, czy przeciwnie: miało charakter zaplanowanej, przemyślanej i starannie, nieledwie teatralnie odegranej egzekucji. Przyczyna agresji zawsze się znajdzie – chłopak odmówił palenia papierosów, ale tak naprawdę nie o papierosy chodziło, lecz o zło, tym potężniejsze, że irracjonalne. Cierpienie uszlachetniało bohaterów Amicisa, Molnára, Makuszyńskiego, Lindgren... Kaźń młodego chłopaka w *Grze w śmierć* upokarza i odziera z godności. Pobity, przypalany żywym ogniem, obłany moczem, dźgnięty nożem jest jak niepotrzebna stara zabawka, wyrzucona razem z innymi śmieciami na wysypisko odpadów. W tej apokaliptycznej scenie nikt już nie jest człowiekiem – bezsensowne zadawanie cierpienia wyrzuca młodocianych katów poza granice człowieczeństwa, ale też poza tą granicą sytuuje ich ofiarę.

Podnoszę się, ale zaraz ktoś kopie mnie tak mocno, że znów się przewracam. Tym razem wpadam prosto do ogniska. Słyszę jak ubranie zaczyna zajmować się ogniem i próbuję dłońmi ochronić włosy. Szybkimi ruchami udaje mi się

¹³³ G. Gortat: *Do pierwszej krwi*. Wrocław 2006.

wyczołgać. Dymi się z mojego ubrania. Ronja drapie pazurami ziemię obok ogniska i szczeka. [...] Patrzę na Pię-Marię. Jej oczy błyszczą z nienawiści. Ktoś się śmieje [...]. Słyszę syczenie. Coś pryska na twarz. Kiedy otwieram oczy, widzę duży członek kogoś nade mną. [...]

Ktoś uderza mnie nożem w brzuch.

Ostrze przebija się przez skórę. Kiedy momentalnie przykładam rękę do rany, trafiam na falę krwi.

Zginam się wół, opadam na kolana. I wtedy czuję serię silnych kopnięć. W bok, w plecy, w twarz. Jedno trafia w prawe oko. Potwornie boli.

Potem robi się czarno.

Jeszcze jeden kopniak w tył głowy.

Łapią mnie drgawki, upadam na twarz. Leżę, nie ruszam się.

Udaję, że nie żyję. To jak gra w śmierć¹³⁴.

Po takim doświadczeniu człowiek do końca życia nie wyzwoli się z objęć upiornego, zwierzęcego lęku. Wszystko staje się płynne i niepewne – życie i śmierć, dobro i zło, przyjaźń, miłość i nienawiść. Ta niepewność i płynność wynikają z zakwestionowania godności ludzkiej jako niekwestionowanej wartości człowieczeństwa, tej samej godności, o którą konsekwentnie upominali się Mark Twain, Charles Dickens (*David Copperfield*), Johanna Spyri, Janusz Korczak, Astrid Lidgren... Czy jednak dziś można mówić o jakimkolwiek porządku wartości, jeśli u źródła doświadczeń nastoletniego bohatera leży zakwestionowanie wartości człowieka, zakwestionowanie samego człowieczeństwa? Jeszcze raz Zygmunt Bauman: „Wszystkie wartości są wartościami o tyle tylko, o ile służą ludzkiej godności i sprzyjają jej sprawie. Wszystko, co w życiu człowieka posiada jakąkolwiek wartość, jest zaledwie środkiem do osiągnięcia tej jednej wartości, która nadaje sens naszemu życiu”¹³⁵.

Tymczasem powieść dla młodego wieku daje niekończące się przykłady odzierania młodego człowieka z godności, sztykanowania i upodlania¹³⁶.

„Zycziwi” pisali:

Ty szczurze kanałowy i pojeb zasrany, jak jeszcze raz podmieszysz rękę na lekcji, by zabłysznać pier* wiedzą, to ci mordę skujemy lepiej, niż tatuś zapijaczony i mamuśka zafajdana. Pamiętaj, że od dziś morda w kubeł, a nie do popisywania się na piep* lekcjach. Nie jesteś lepszy od nas, zapamiętaj to sobie, gur*, bo jak nie, palancie jeden, to marne będzie twoje życie obrzygane i zgnitą marchewką karmione. Zycziwi.*

– Wystraszyłeś się? – zapytałam, odchodząc od biurka i patrząc z boku na Kamiła, który dreptał tak, jakby miał zamiar się za chwilę posikać w gacie.

– A tobie by było miło, gdybyś taki list dostała i jakby cię takimi inwektywami zarzucano?

– Oczywiście, że nie. Ja się uodporniłam, ponieważ, odkąd pamiętam, wyzywano mnie w różny sposób¹³⁷.

¹³⁴ S. Casta: *Gra w śmierć*. Op. cit., s. 84-86.

¹³⁵ Z. Bauman: *Razem osobno*. Op. cit., s. 192-193.

¹³⁶ Problem przemocy pojawia się, oczywiście, nie tylko w powieści realistycznej i obyczajowej, także w fantasy, np. Michael Grant w cyklu powieściowym *Gone* (wyd. pol. 2009) przedstawia świat opanowany przez dziecięce gangi, zniewolony przemocą i nienawiścią.

¹³⁷ M. Fox: *Karolina XL*. Op. cit., s. 136.

Anonimowy mail, który chłopak otrzymuje, w wyrafinowany sposób uderza w dramat rodzinny: chłopak w istocie ma ojca-pijaka, który wielokrotnie bije go i poniża¹³⁸. Problem ten powraca w *Dzikusie* Davida Almonda: wrażliwy chłopak pada ofiarą cynicznego nastolatka, który wykorzystuje rodzinną tragedię swojej ofiary:

Kilka tygodni później tata odszedł, Hopper jednak został, a kiedy zobaczył, jak mnie to dotknęło, zachował się jak wilk, który czuje krew.

Dzień po pogrzebie szedłem po zakupy do samoobsługowego, kiedy drogę zagroził mi Hopper.

– E, Kundel! – powiedział. – Twój stary przywłókł się do nas tydzień temu i wiesz co? Głędził, że coś masz do mnie. I wiesz, co mu powiedziałem? – Urwał na chwilę, splunął i zaciągnął się papierosem. – Bo ja mu na to: „Spadaj i zdychaj, stary p****”. I wiesz co? Podziałało! – Rozdeptał na chodniku niedopałek papierosa. – To tak jest, Kundel, jak zadzierasz z Hopperem.

Zrobił krok w bok i dał mi przejść, a za plecami usłyszałem:

– A co to, skomli nasz Kundelek, skomli? Ha, ha, ha!¹³⁹

Zwykle na wyzwiskach się nie kończy, sprawy przybierają dramatyczny obrót. Problem mobbingu w szkole podejmuje Elizabeth Zöller w powieści *Ajednak... strzele!*¹⁴⁰: nastoletni chłopak, poniżany psychicznie i fizycznie przez kolegów, zaszczyty i doprowadzony do rozpaczy, zamienia się z ofiary w mściciela. Poruszające obrazy przemocy – podobnie jak u Stefana Casty – nie epatują, lecz wywołują sprzeciw hipotetycznego czytelnika, który tego typu zjawiska musi znać z własnych doświadczeń lub obserwacji, z relacji świadków czy uczestników, z licznych i szokujących doniesień medialnych.

Problem szkolnej przemocy nabiera szczególnego wymiaru, gdy nastolatek prześladowany jest nie przez jednego z rówieśników, lecz przez działającą na terenie szkoły czy internatu gang, młodzieżową mafię, terroryzującą uczniów, działającą przy milczącym lub jawnym wsparciu nauczycieli. Tak jest w *Czekoladowej wojnie* Roberta Cormiera¹⁴¹. Bohater powieści, Jerry Renault, dotknięty niedawną śmiercią matki, przerażony postawą ojca, musi przeciwstawić się szantażowi szkolnej mafii i presji nauczycieli. Przeciwwstawienie się złu, czysto intuicyjne, wynika z odruchowej bardziej niż intelektualnie umotywowanej niezgody, kosztuje chłopaka niewyobrażalnie wiele. Mafia nastolatków nie waha się bowiem przed stosowaniem metod faszystowskich, szczeniemiem, zastraszaniem, biciem, torturami; spirala przemocy wciąga wszystkich, kto się buntuje, skazany jest na unicestwienie. Wraca ten problem w filmie Mikaela Håfströma *Zło* (2003), opo-

¹³⁸ „Kamil miał zły dzień, przyszedł do szkoły z podbitym okiem i opowiadał, że się uderzył o róg pralki, jak wychodził z wanny. Tereferę, potem się okazało, że to starszy przyfasolił mu prawym sierpowym, jak wrócił po pijaku do domu. [...] Kamil kiedyś mieszkał w pracowni przez trzy dni, jak ojciec go pobił, no ale potem jego mama zrobiła raban i musiał wrócić. Kamil nie cierpiał ojca, który się upijał, i matki także, bo brała stronę ojca” (M. Fox: *Karolina XL*. Op. cit., s. 14, 71).

¹³⁹ D. Almond: *Dzikus*. Tłum. J. Łoziński, Poznań 2009, s. 17.

¹⁴⁰ E. Zöller: *Ajednak... strzele!* Przekł. A. Soróbką, Wrocław 2008.

¹⁴¹ R. Cormier: *Czekoladowa wojna*. Tłum. J. Łoziński, Warszawa 2000; R. Cormier: *Pokłosie czekoladowej wojny*. Tłum. J. Łoziński, Warszawa 2005.

wiadającym analogiczną historię szkolnej przemocy, szczytu, niszczenia młodszego kolegi przez chłopców starszych, tworzących szkolną mafię. Jak u Cormiera, mafia ta działa perfekcyjnie i profesjonalnie, terroryzując, zadając cierpienia, upokarzając uczniów – przy pełnej milczącej aprobaty postawie nauczycieli. Nauczyciele są tu zakładnikami uczniów, dla własnej wygody, dla utrzymania w szkole „porządku”, dla dobrej zewnętrznej reputacji nie podejmują żadnych działań, by faszystowskie metody, którymi młodzieżowa mafia terroryzuje środowisko, w jakimkolwiek stopniu choćby tylko złagodzić czy napiętnować. Jak w *Czekoladowej wojnie* Cormiera, jak w powieści Konzaburō Ōe *Zerwać paki, zabić dzieci*, zło w omawianym filmie jest dla młodego bohatera wyzwaniem; podejmuje to wyzwanie, choć za zwycięstwo moralne przychodzi mu zapłacić bardzo wysoką cenę. Właśnie ten moralny heroizm najwyższej próby, te podejmowane w całkowitym osamotnieniu dążenia do przeciwstawienia się złu w imię jakichś nieokreślonych, nienazwanych racji, bliskich Kantowskiej koncepcji imperatywu kategorycznego, niepoddającego się racjonalizacji, stanowiącego jednak fundament człowieczeństwa, przesądzają o moralnej sile utworów literackich i filmowych. Ciemności, które kryją ziemię, pozwalają dostrzegać jasne strony młodzieńczego buntu, niezgody nastolatka na zastany świat, jego prawa, na postawy otaczających ludzi – i rówieśników, i rodziców, i wychowawców. W tym heroicznym buncie i poprzez ten bunt ujawniają się najbardziej wzniosłe cechy młodego wieku, zakotwiczone w romantycznej tradycji literackiej.

Mobbing czy funkcjonowanie szkolnych gangów nie są zjawiskami współczesnymi, współczesność nie tyle je odkrywa, ile literacko eksploatuje, stały się one bowiem stałym, charakterystycznym elementem życia szkoły, ulicy, internatu. Clive Staples Lewis odnotowuje we wspomnieniach z czasów nauki w college’u sytuacje przemocy, ale, jak sam pisze, zdarzały się one rzadko. Z zakamarków pamięci wydobywa sylwetki dwóch pobitych chłopców (nawet nie pamięta ich imion), co, jeśli zważyć długość okresu nauki szkolnej, należy raczej do marginalnych, a nie – jak dziś – centralnych obszarów doświadczeń pokoleniowych.

Żadne prześladowania „z góry” nie mają dla chłopca tak zgubnego wpływu, jak prześladowania ze strony rówieśników. [...] W Campbell zdarzały się prawdziwe bójkę z sekundantami, zakładami [...] i widownią składającą się co najmniej ze stu wrzeszczących chłopaków. Zdarzało się też prześladowanie słabszych przez gangi. [...] Gangi liczyły zwykle ośmiu – dziesięciu członków, którzy przeczesywali niekończące się korytarze w poszukiwaniu ofiary. Zwiad taki, pomimo że nie spadał na ofiarę z gwałtownością huraganu, zwykle nie był przez nią zauważony w porę. [...] Następstwa pojmania były poważne: dwóch znanych mi chłopców pobito poważnie w jakimś kącie¹⁴².

To „pobicie poważne” jest jedyną konsekwencją szkolnej przemocy odnotowaną przez Lewisa. Inaczej współcześnie: zakres i intensywność

¹⁴² C. S. Lewis: *Zaskoczony radością. Moje wczesne lata*. Tłum. M. Sobolewska, Warszawa 1999, s. 34, 53, 54.

lobbingu uległy zwielokrotnieniu i zintensyfikowaniu¹⁴³, bezbronny i bezradny nastolatek szuka pomocy tam, gdzie czai się zagrożenie i cziphają niebezpieczeństwa. Heidi Hassenmüller w powieści *Czarne, czerwone, śmierć* przedstawia dzieje chłopca, który próbując wyrwać się z piekła publicznego ośmieszania i prześladowań wpada w środowisko skinheadów i neonazistów. Podobne problemy porusza Anne Provoost w przywołanej już w innym kontekście powieści *Upadki*. Jej młody bohater w czasie letnich wakacji na południu Francji próbuje rozszyfrować skrywaną starannie, sięgającą czasów wojny tajemnicę niedawno zmarłego dziadka, który prawdopodobnie zadenuncjował Żydów ukrywających się w pobliskim klasztorze. Mimowolnie, niepostrzeżenie chłopak sam wchodzi na drogę wytyczoną przez nazistów – z grupą przyjaciół dla „rozrywki” i zabicia czasu prześladowuje arabskich imigrantów. Cena, jaką za to przyjdzie mu zapłacić, jest niewyobrażalna, tak jak niewyobrażalna jest otchłań zła, które przypuszczalnie wyrządził jego dziadek.

Problem grupy rówieśniczej, która daje mocne oparcie, ale jednocześnie prowadzi w stronę wyrafinowanego zła, podejmuje Grzegorz Gortat w powieści *Szczyry i wilki*. Utwór ma charakter dwuczłonowy – współczesność jest palimpsestem, pozwala w nowych zjawiskach, związanych z odradzającymi się wśród młodzieży postawami neonazystowskimi, odnaleźć ślady przeszłości (Auschwitz). W dążeniu do sprawności fizycznej, dominacji nad innymi, w oczyszczaniu świata z „kretynów, karłów, Żydów, degeneratów” młody chłopak znajduje sens życia i działania, oparcie, którego nie mógł znaleźć w domu, czuje się ważny i potrzebny.

– Raz na tysiąc lat pojawia się prawdziwy wizjoner. Hitler miał wizję. Czystość, to od niej zależy przyszłość świata. Hitler to rozumiał. Z czasem w jego wizję uwierzyli miliony. Każdy trzeźwo myślący człowiek wie, że choroba jest zaraźliwa. Chorych trzeba oddzielić od zdrowych. [...] Chciał uratować świat przed nieuchronnym kataklizmem. Wybiegał myślą dziesiątki lat naprzód. Nazywał rzeczy po imieniu, gdy inni jeszcze nie zdawali sobie sprawy z nadciągającego zagrożenia. „To jest szajs – ostrzegął – jeszcze dziesięć, dwadzieścia, góra trzydzieści lat i będzie za późno. Szajs nas zaleje”.

– Jeszcze jesteśmy my – podchwycił Heinrich. [...]

– Tak – zgodził się A. H. – jeszcze zostaliśmy my. Tylko musimy sami zapytać, czy wystarczy nam odwagi¹⁴⁴.

Niestety, „odwagi”, którą dała szaleńcza idea i oparcie w grupie, nie zabrakło. Nie wystarczyło rysowanie swastyk na żydowskich mogiłach, potrzebna była krew, potrzebne było jasne dzieło, krok ku oczyszczeniu świata z „szajsu”. Heinrich, w rzeczywistości Henryk, dla przyjaciół-neonazistów Heinrich, nie zahałał się przed najgorszą formą brutalności.

¹⁴³ O rozpowszechnieniu przemocy szkolnej i środowiskowej jako komponente współczesnej kultury młodego pokolenia pisze Dan Olweus w pracy *Mobbing. Fala przemocy w szkole*. Przel. D. Jastrun, Warszawa 1998. Olweus na podstawie przeprowadzonych badań (tamże, s. 19-23) stwierdził, że w Szwecji, Norwegii, Finlandii, Wielkiej Brytanii, USA i Kanadzie przeciętnie *co 5 uczeń jest szycanowany, co 7 doświadcza szczególnie ostrych form szycanowania*. Jeśli liczyć wspólnie wszystkich zaangażowanych w zjawisko lobbingu, czyli zarówno ofiary, jak i oprawców, dotyczy ono od 30 do 40% wszystkich uczniów.

¹⁴⁴ G. Gortat: *Szczyry i wilki*. Op. cit., s. 35.

Satry zdołał się dźwignąć i, podobny do kota z przetrąconym grzbietem, odpełzał na czworakach.

– Żywozny ssukinsyn! – zdziwił się A. H.

Jak na rozkaz obaj puścili się biegiem. Heinrich nie patrzył pod nogi, skupiony na celu. W pięciu susach dopadł starego, kopnięciem przewrócił go na plecy. Dziad próbował chwycić go za stopę. A. H. z rozbiegu wskoczył mu obunóż na klatkę piersiową. Chrupnęło. Stary się wyprężył, oddychał chrapliwie. Heinrich w ciemności widział tylko szarą plamę twarzy. A. H. pochylił się nad ciałem.

– Jeszcze zipie – powiedział.

Kolanami docisnął korpus do ziemi, unieruchomił ręce. Heinrich pochylił się nad starym, zacisnął mu dłoń na gardle. Poczul na twarzy odór alkoholu, potu i stęchłego moczu. Wstrzymał oddech, ale smród tkwił już głęboko w przelęku¹⁴⁵.

W ciągu kilku następnych chwil dane było chłopakowi doświadczyć, że prawdziwy „szajs”, prawdziwe zło, od którego naprawdę trzeba uwolnić świat, jest gdzie indziej – w przestrzeni rzeczywistych moralnych nizin, gdzie nikt nie waha się przed seksualnym wykorzystywaniem nieletniej dziewczyny do seksualnych „zabaw”.

W zdecydowanie mniej minorowych barwach ujmuje to zagadnienie Grzegorz Gortat w powieści *Do pierwszej krwi* – tu bowiem rysuje się wyraźnie perspektywa nadziei: grupa rówieśnicza, jakkolwiek zdemoralizowana, potrafi w końcu zaakceptować młodzietkiego Wietnamczyka, który pewnego dnia znalazł się w szkole. Chłopak świetnie zna język polski, uczy się zapamiętałe, bo wie, że to jego jedyna szansa na zostanie w kraju, w którym jego tułacza rodzina znalazła dom. Nie może być żadnej „wpadki”, żadnego konfliktu z prawem. Ale w dobrym warszawskim liceum nie ma „Polaków małych” z wiersza Bełzy, bo bardziej Polakiem, jak się okazuje, jest przybysz z odległego kraju, który ojczyznę sobie wymarzył i wybrał, i zapuścił w niej korzenie, i pokochał jej język i jej historię, niż rdzenny mieszkawiec warszawskiej Pragi, głoszący, że „każdy Arab to tak samo Żyd, a żółtków nie lubię”.

W większości powieści współczesnych następuje powolna erozja grupy, jej nie tylko rozpad, ale ewolucja w kierunku całkowitego unicestwienia więzi, co uwidoczni się poprzez niszczenie i zaszczuwanie „innego”. „Innym” można zostać – jak dowodziły historia Candy z powieści Kevina Broksa i dzieje narratora *Gry w śmierć* – bez powodu, bez przyczyny, bez narzucających się cech odmienności. Bo odmienność jest nie w kimś „innym”, lecz w samej podmiotowej strukturze głębokiego „ja” postrzegającego świat bohatera.

Jeśli wychodziłam z chłopakami, byłam puszczalska, jeśli nie, wywyszałam się. Jeśli pracowałam ciężko, byłam kujonem, jeśli się objąłam, byłam głupia. Seksownie ubrana byłam łatwa, normalnie, byłam zaniehdana¹⁴⁶.

¹⁴⁵ G. Gortat: *Szczury i wilki*, op. cit., s. 37-38.

¹⁴⁶ K. Brooks: *Candy*, op. cit., s. 188.

Młody bohater współczesnej prozy dla młodzieży jest samotny nie tylko wśród ludzi, także wśród idei; jeśli ideę znajduje, bywa, że prowadzi go ona na dno moralnego upadku człowieka (*Czarne, czerwone, śmierć* Hassenmüllera, *Szczury i wilki* Gortata). To jeszcze głębsza samotność, bo nasycą ona człowieka świadomością nicości życia. Pokolenie nie buduje swojej tożsamości poprzez jakieś abstrakcyjne, oderwane od doświadczeń odniesienie do ponadczasowych wartości. Owszem, każdy może za Kantem powiedzieć, że „niebo gwiazdziste nade mną, a prawo moralne we mnie”, ale to „prawo moralne” nie jest nikomu z bohaterów dane poprzez jakieś objawienie czy rezonerski wykład, jak to miało miejsce w *Emancypantkach* (rozmowa Madzi Brzeskiej z prof. Dębickim), przeciwnie: kształtują je interakcje z otoczeniem – domem, środowiskiem rówieśniczym i szkolnym, ulicą. Tymczasem tu właśnie następuje unicestwienie wartości. Młody bohater samotnie, w cierpieniu i lęku, na własną rękę, szuka punktów oparcia, które przez całą wieczność ludzkiej kultury w naturalny sposób, na praprawach sukcesji przejmowane były od poprzedników i rówieśników.

Kiedy moja siostra uczyła mnie, co robić, aby być lubianym, uczyła mnie czegoś, o czym wcześniej nic nie wiedziałem. Zaspokajała potrzebę w tej samej chwili, w której ją tworzyła. A może powinienem powiedzieć inaczej: uczyła mnie, że tę samotność, która bolała mnie jak rana po oparzeniu, można ukoić. Bo to oczywiste, że czułem się samotny. Cierpiałem i wilem się z tego powodu, wierciłem się i rozsmarowywałem tę samotność na sobie, jakby była tkanką wstydu, wyciekającą z mojego ciała: wstydliva, znajoma powłoka wstydu¹⁴⁷.

Pokolenie Nikt żyje w pustym świecie, rozpaczliwie podejmuje próby znalezienia znaków orientacyjnych. Znajduje punkty złudne, wywodzące się ze sfer antywartości, bo oferowane przez środowiska oferujące uproszczoną, czarno-białą wizję świata, w którym obowiązuje może wątpliwa, budząca lęk, początkowo nawet opory, ale jednak jakaś hierarchia wartości, pod każdym względem lepsza od wywołującego niepokój chaosu. Bez tej hierarchii niepodobna kierować własnym życiem, nawiązywać z innymi kontaktów, rozumieć samego siebie. Nagle to nieokiełznane, szaleńcze życie, w którym nie można było już ufać rodzinie (Hassenmüller), szkole (Green), Kościołowi (Carroll), za sprawą ideologii nazistowskiej (Provoost, Hassenmüller) czy jakiegokolwiek innej (Thorstad) staje się bezpieczne, proste, pozbawione konieczności podejmowania wyborów. Tak wygląda w młodocianym wydaniu scharakteryzowana niegdyś przez Ericha Fromma „ucieczka od wolności”¹⁴⁸.

5. „Niežnośna lekkość seksu”

Alternatywą jest postawa „buszującego w zbożu” – młodzieńca z powieści Salingera. Tyle że to „buszowanie” wyrzuca młodego człowieka poza nawias społeczeństwa i skazuje go na samotną walkę o przegraną

¹⁴⁷ E. White: *Zuch*. Op. cit., s. 145.

¹⁴⁸ E. Fromm: *Ucieczka od wolności*. Tłum. O. i A. Ziemiłscy, przedm. F. Ryszka, Warszawa 1993.

sprawę. Bohaterem i narratorem *Buszującego w zbożu* jest Holden Caulfield, nastolatek wrażliwy i inteligentny, który z powodów dość niejasnych, możliwych do zrozumienia jedynie na poziomie intuicji czytelniczej, porzuca prestiżowy college, przyjeżdża do rodzinnego Nowego Jorku i bez celu włóczy się po ulicach miasta – jak zając „buszuje w zbożu”. Odsuwał od siebie niemalą perspektywę spotkania z rodzicami, zamiast więc do domu kieruje się do hotelu, gdzie wynajmuje pokój. Zaczyna wieść „dorosłe” życie. Wolność, którą się upaja, jest w istocie wędrówką donikąd, jak donikąd biegnie człowiek pochłonięty pozorami wartości i „goniący za wiatrem”. Uczestniczy w dancingu, a za sprawą portiera-stręczyciela spotyka się z prostytutką; wkrótce też sam staje się obiektem zainteresowania intelektualisty, u którego spędza noc. Wszystkie przeżycia pozwalające smakować „dorosłość” przynoszą mu rozgoryczenie, ujawniają fałsz i grzęź światła.

U młodszych o pół wieku braci Holdena – przypomnijmy, że powieść Salingera powstała w 1951 r. – wtajemniczenie erotyczne nie ma charakteru inicjacji w dorosłe życie, nie jest tak charakterystyczną dla prozy wspomnieniowej (*Zmory Zegadłowicza*) bramą zamykającą „szczenięce lata”. Gdyby biblijną przypowieść o wygnaniu Adama i Ewy z raju odczytać jako metaforyczny obraz ludzkiego życia, które w okresie dzieciństwa przebiega w sferze sacrum, a potem, po odkryciu przez dojrzewającego człowieka własnej cielesności i zakosztowaniu „owocu zmysłów”, staje się grzesznym brzemieniem, gdyby więc oddzielić „bezgrzeszne lata” dzieciństwa od „dziejów grzechu” wieku dojrzałego, okazałoby się, że nasz ludzki żywot rozpada się na dwie nieprzystające do siebie części, rozdzielone granicą nieprzekraczalną, wyznaczoną przez Boga i strzeżoną przez anioła z mieczem gorejącym w ręku. Młodość w języku potocznym bywa określana jako pierwsza, druga, trzecia... Młodość w języku potocznym bywa określana jako pierwsza, druga, trzecia... Młodość w języku potocznym bywa określana jako pierwsza, druga, trzecia... Młodość w języku potocznym bywa określana jako pierwsza, druga, trzecia... Młodość w języku potocznym bywa określana jako pierwsza, druga, trzecia... Młodość w języku potocznym bywa określana jako pierwsza, druga, trzecia... Dzieciństwo jest tylko jedno, bezpowrotne i – inaczej niż cała zastygła w czasie dorosłość – bezgrzeszne. Otóż współczesna proza inicjacyjna niweluje tę granicę, którą w biblijnej historii wyznaczało symboliczne zerwanie jabłka z drzewa poznania. Doświadczenie erotyczne nie jest żadną granicą, żadną linią demarkacyjną, dzielącą życie na dwie nieprzystające do siebie części. Nastoletni bohater wychodzi z dzieciństwa z jakimś erotycznym doświadczeniem, niekiedy jasno zwerbalizowanym (*Rzeczy nienasycone* i *Cud w Isfahanie* Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego), niekiedy nienazwanym i nieopisanym wprost, nie wspomnianym nawet, ale oczywistym. Dzieciństwo, któremu erotyzm jako sfera doznań jest nieznaną, to mit przesyłności, bajka zepsuta przez Freuda.

Lektura inicjacyjnej prozy wspomnieniowej dowodzi, że nastąpiło wyraźne obniżenie wieku inicjacji seksualnej do początku okresu dojrzewania – tak że seksualne współżycie nastolatków staje się normą. Dwa przykłady – pierwszy z polskiej, drugi z obcej prozy autobiograficznej. W obu wspominający narratorzy opowiadają o seksualnych doświadczeniach rówieśników, nie można więc zarzucać twórcom dążenia do autokreacji czy – mówiąc językiem współczesnej młodzieży – *szpanowania* własną przeszłością i wczesnymi doświadczeniami erotycznymi.

Przykład pierwszy – *Romans licealny* Piotra Zaremby:

W podstawówce¹⁴⁹ po lekcjach, kiedy spotykali się przy huśtawce pod blokiem, Rawicz lubił opowiadać o dziewczynach ze swojej ówczesnej klasy.

– Ty nie masz pojęcia, co się na świecie dzieje. Ta Jaworska zaprosiła do mieszkania paru chłopaków i tak po kolei dawała każdemu w wannie.

Oczywiście, Rawicz był między tymi chłopakami. Nigdy wprost i do końca tego nie powiedział, ale wystarczyło spojrzeć na jego zadarty dumnie nos¹⁵⁰.

Przykład drugi – *Zuch* Edmunda White'a:

Kochali się każdego popołudnia w piwnicy jej domu. Kiedy mieli lat piętnaście, byli już od trzech lat kochankami, a w oczach kolegów uchodzili za starszych i mądrzejszych mentorów – niemal rodziców – do których można było się zwrócić po radę. Wpadaliśmy wszyscy do niej do domu, około wpół do piątej lub piątej. Oboje wylinali się z piwnicy, uśmiechnięci, rozpaleni, jego palce błędziły w okolicach rozporka, jej palce przekręcały sukienkę w szkocką kratkę o ćwierć obrotu tak, aby olbrzymia agrafka znalazła się po odpowiedniej stronie. Potem dziewczyna piekla czekoladowe ciasteczka, a chłopak szalał z piłką na dworze¹⁵¹.

Dla nastolatka współżycie seksualne jest zwyczajną, nawet nie rytualną, po prostu tuzinkową czynnością, która nie wymaga ani specjalnego nastroju, ani specyficznych przygotowań, ani nawet miłości. Erotyzm nastolatków chodzi innymi niż miłość drogami. Ewa z *Panny Nikt* Tryzny, córka bogatego przedsiębiorcy, potrzebuje do szczęścia tzw. mocnych wrażeń; dostarcza ich szaleńcza jazda motocyklem i latanie na lotni, tropem bohaterów Roberta Musila (*Niepokoje wychowanka Törlessa*) w erotyce szuka ekscytujących doznań. Znajduje też – znowu jak bohaterowie Musila – wyrafinowaną przyjemność w uwalnianiu instynktu dominacji, w sadomasochistycznych zabawach polegających na fizycznym i psychicznym znęcaniu się nad rówieśniczką oraz poddawaniu się tego rodzaju praktykom. Obeznana ze sferą *ars amandi* opowiada o niej niewtajemniczonej Marysi:

– ... dużo razy się kochałaś?

– Pewno.

– I co?

– I nic. Fantastycznie. To tak, jakby się umierało, tylko sto razy lepiej. To najcudowniejsza rzecz na świecie. Nawet lepsze od latania lotnią¹⁵².

Zaprasza Marysię do wspólnej kąpieli.

...my chyba jesteśmy jakieś lesbije [...]. Lesbijki to takie dziewczyny, które się ze sobą kochają. [...] Brzydziłaś się, jak mnie tam całowałaś?¹⁵³

Eric-Emmanuel Schmitt rozpoczyna *Pana Ibrahima i kwiaty Koranu* zdaniem: „Kiedy skończyłem jedenaste lat, rozbiłem swoją świnkę i po-

¹⁴⁹ Autor wspomina lata osiemdziesiąte ubiegłego wieku, a więc okres, w którym szkoła podstawowa obejmowała osiem klas.

¹⁵⁰ P. Zaremba: *Romans licealny*. Warszawa 2009, s. 47.

¹⁵¹ E. White: *Zuch*. Op. cit., s. 146.

¹⁵² T. Tryzna: *Panna Nikt*. Op. cit., s. 365.

¹⁵³ Tamże, s. 362.

szedłem na dziwki”. Wizyta jedenastolatka w domu publicznym jest ekscytująca, ale nie wywołuje zdziwienia prostytutki.

Weszliśmy na górę. Ledwie mogłem uwierzyć, miała dwadzieścia dwa lata, była stara i miałem ją tylko dla siebie. Wytłumaczyła mi, jak się umyć, a potem jak się kochać... [...] Byłem już mężczyzną, przeszedłem chrzest bojowy między udami kobiety, nogi tak mi się trzęsły, że ledwo mogłem ustać, a już zaczynały się kłopoty: zapomniałem o sławetnym prezenciku. [...] [Później] dałem jej mojego pluszowego miśka¹⁵⁴.

Ten sam motyw korzystania przez bardzo młodego chłopca z usług prostytutki powraca w cytowanej już powieści Edmunda White'a *Zuch*:

Kiedy miałem czternaście lat, podczas wakacji, przed rozpoczęciem nauki w szkole przygotowawczej, a rok przed spotkaniem Kevina, pracowałem w firmie mojego ojca. Chciał, abym poznał wartość dolara. I rzeczywiście pracowałem, i rzeczywiście poznałem wartość dolara, i zarobiłem dość, aby kupić sobie dziwkę¹⁵⁵.

Powtórzmy: inicjacja erotyczna nie jest – jak w niegdysiejszej prozie – kluczowym czy choćby istotnym, znaczącym, ważnym wydarzeniem w życiu młodego człowieka, przeciwnie: jest doświadczeniem oczywistym¹⁵⁶, epizodem, który – niczym choroby wieku dziecięcego – po prostu się przechodzi. Przejście to, mające przecież dalekie odniesienia do obrzędów określanych mianem *rite de passage*, stanowić może jedynie dotkliwy kłopot dla nastolatki.

Dowodzi tego kierowany do młodej widowni film *Moja siostra* (reż. Catherine Breillat, 2001) – dwunastoletnia nadmiernie otyła, pogrążona w kompleksach Anais mówi do swojej piętnastoletniej siostry, odważnie wkraczającej w życie seksualne: „Wolałabym, żeby nie było pierwszego razu, żeby żaden facet się do mnie nie dowalił, żeby mnie rozprawiczyć. Okropnie się denerwuję, ale kiedyś trzeba to zrobić. Najlepiej z kimś, kogo się nie zna”. Starsza, Elena, domyśla się, co Anais ma na myśli: uniknięcie uczuć, zobowiązań, zbędnego balastu emocji. „Rozdziewiczenie” ma być jak zabieg dentystyczny: szybko, sprawnie, bez komplikacji i bez skutków ubocznych. Dziewictwo jawi się tu jako przeszkoda w normalnym toku życia, pewnego rodzaju defekt, który należy usunąć nawet gwałtem. To zjawisko wcześniejszej w zbiorowym portretowaniu nastolatków nieobecne.

Szczególnie drastyczny portret młodego pokolenia przynosi film Larry'ego Clarka *Dzieciaki* (1995). Jego bohaterowie, dwunasto-czternastoletni nowojorczyki, „pokolenie deskorolki”, spędzają czas na ekscytujących zabawach: palą papierosy, upijają się, biorą narkotyki, uprawiają seks. Jeden z nastolatków, Telly, postanawia na jednej z alkoholowych imprez „zaliczyć” jak najwięcej dziewczyc. Nie byłoby żadnego problemu, gdyby nie... groza zarażenia wirusem AIDS. Tylko perspektywa choroby może wzbudzić w tytułowych „dzieciakach” zaniepokojenie. Nie ma w ich

¹⁵⁴ E. E. Schmitt: *Pan Ibrahim i kwiaty Koranu*. Przekł. B. Grzegorzewska, Kraków 2004, s. 7-9.

¹⁵⁵ E. White: *Zuch*. Op. cit., s. 51.

¹⁵⁶ Na zjawisko „emancypacji seksu od miłości” wskazuje K. Meissner w studium *Dziecko darem i zadaniem*. W: *O godność dziecka*. Red. E. Kowalewska, M. Wyszyńska, Gdańsk 2001.

życiu miejsca na edukację, rozwój zainteresowań, prawdziwą przyjaźń, uczucia, na nic, co głęboko ludzkie. Skrajnie nihilistyczna i hedonistyczna postawa młodego pokolenia nowojorczyków jest, być może, przerysowana, ale przecież nie pozbawiona realnych punktów odniesienia do rzeczywistych sytuacji i opcji życiowych nastolatków. Trudno wyrokować o postawach młodego pokolenia na podstawie filmów i utworów literackich przecież nie przez młode pokolenie tworzonych; równie trudno uznać, że tego rodzaju postawy są całkowitą fikcją, że nie znajdują odniesień do pozaliterackiej i pozafilmowej rzeczywistości społecznej.

Seks jest dla Pokolenia Nikt zjawiskiem samoistnym, wolnym od więzi natury psychicznej czy choćby emocji, nie narzuca żadnych zobowiązań, nie prowadzi do żadnych konsekwencji poza rozładowaniem napięcia i hedonistyczną przyjemnością. Seks to „korzystanie z życia”, upajanie się ciałem partnera i własnym, ekscytująca przyjemność zaspokajająca potrzebę zaznania rozkoszy. Rozkosz tę dać może „mroczny przedmiot pożądania” odmiennej lub tej samej płci – właściwie bez różnicy.

– Ile masz lat? – zapytał Kevin.

– Piętnaście, a ty?

– Dwanaście. Czy robiłeś to kiedyś z dziewczynami?

– Jasne – powiedziałem. Zawsze mogłem opowiedzieć mu o tej czarnej prostytutce, u której kiedyś byłem. – A ty?

– Nie. Jeszcze nie – pauza. – Słyszałem, że trzeba je najpierw rozgrzać. [...] Czy tam jest rzeczywiście mokro i ślisko? Pewien facet powiedział mi, że to przypomina mokrą wątróbkę w butelce mleka.

– Pod warunkiem, że romantyczna gra wstępna jest dość długa.

– A jak długo trzeba?

– Godzinę.

Cisza była tak głęboka, że niemal słyszałem, jak rzęsa uderza o poduszkę.

– Chłopaki u mnie. Wiesz, chłopaki z sąsiedztwa...

– To co?

– Pieprzyśmy się. Robiłeś to kiedyś?

– Jasne. [...] Masz, co trzeba?

– Co?

– No wiesz, wazelinę.

– Nie mam, ale nie będzie nam potrzebna. Można na ślinę. [...] Najpierw plujesz sobie na rękę, żeby była mokra. Widzisz? Potem... przysuń się, trochę do góry... składasz je w ten sposób. Czujesz się bombowo¹⁵⁷.

Podobnie w powieści Piotra Zaremby *Romans licealny*: „przelecenie dziewczyny” nie jest znaczącym faktem nie tylko w planie życia czy – ujmując rzecz skromniej – choćby „sezonu na miłość”, nawet w planie dnia. Miłości w ogóle tu nie ma, miłość byłaby cytatem z niemodnej romantycznej lektury; „przelecenie dziewczyny” w samochodzie też jest cytatem, ale z modnych amerykańskich powieści, bardzo współczesnych.

...nie był to wyjątkowy dzień w życiu Rawicza. Najpierw przeleciał Opieję. Opowiedział jej, że fotele w samochodach to miejsce seksownych czy może seksualnych rozkoszy w połowie amerykańskich powieści. Sam nie czytał żad-

¹⁵⁷ Tamże, s. 25-27.

nej takiej powieści. Zdążyła mu to jeszcze opowiedzieć Kawecka. Na tylnym siedzeniu wartburga była okropna ciasnota, ale jakoś sobie poradzili. Opiela miała nie za wielkie, ale całkiem przyjemne cycuszki. Gdyby jeszcze nakryć jej łeb gazetą... I tak cały czas miał wrażenie, że posuwa Kawecką. I że zaraz role się odwrócą – to ona przewróci go na plecy w tym ciasnym wartburgu i... Tym mocniej napierał na Alę. [...] Po przeleceniu Ali wrócił do domu¹⁵⁸.

Seksualność nastolatków podporządkowana jest bez reszty wzorcom obowiązującym w ponowoczesnym społeczeństwie konsumpcyjnym. „Oto, nareszcie, związek najczystszy z czystych, spotkanie, które prócz przyjemności i zmysłowego szczęścia nie służy żadnym innym celom – drwi gorzko Zygmunt Bauman. – Wymarzona szczęśliwość wyzbyta lęku o efekty uboczne i beztrąsko niebaczna na swoje konsekwencje, szczęśliwość typu «jakość gwarantowana albo pełny zwrot kosztów»: najpełniejsze wcielenie wolności, w znaczeniu, jakie jej nadaje potoczna mądrość i praktyka społeczeństwa konsumpcyjnego. [...] Nieznosna lekkość seksu”¹⁵⁹. Bauman przywołuje znaną koncepcję Ericha Fromma¹⁶⁰, w myśl której wolny od miłości seks daje tylko złudzenie spełnienia, spełnieniem, którego poszukuje człowiek, jest bowiem jedność z drugim człowiekiem. „Kiedy znikają złudzenia – cytuje Fromma Bauman – dwoje ludzi zaczyna odczuwać wobec siebie chłód i obcość jeszcze wyraźniej niż uprzednio. W tej formie orgazm seksualny pełni funkcję nie różniącą się wiele od ucieczki w alkoholizm czy narkomanię. Jest intensywny, jak tamte, ale także przemijający i okresowy”¹⁶¹.

Pokolenie Nikt to dzieci społeczeństwa konsumpcyjnego, żywe ilustracje też Fromma i Baumana. Liczy się dla nich – by przywołać określenie Baumana z jego studium o społeczeństwie konsumpcyjnym – „ulotność, immanentna czasowość wszystkich zobowiązań [...]”; zresztą zobowiązania te nie mogą trwać dłużej niż czas potrzebny na skonsumowanie przedmiotu pożądania, czy też raczej czas konieczny, by wypaliło się pożądanie”¹⁶². Poszukują intensywnych doznań erotycznych, znajdują je równie łatwo jak narkotyki i alkohol, uprawiają seks bez żadnych zobowiązań i uczuć, bez duchowych oczekiwań i psychicznego zaangażowania, bez miłości, nawet bez nadziei, że miłość kiedyś, w jakimś dającym się przewidzieć momencie albo choćby nawet poza horyzontem przewidywań pojawi się i dojrzeje, bez wierności, bez odpowiedzialności. Odpowiedzialność, miłość, wierność, nadzieja... – takie pojęcia nie pasują do nowych dekoracji, do scenarii utkanej z przedętych ulotnych wrażeń. Wprowadzony przez Baumana termin *homo sexualis*¹⁶³ znakomicie oddaje konstrukcję psychiczną Pokolenia Nikt. Dla nastolatka ważny jest wyłącznie obszar fizycznych doznań, tak w życiu, jak w lekturze, stąd niektóre partie prozy młodzieżowej penetrują nieznane wcześniej obszary erotyki.

¹⁵⁸ P. Zaremba: *Romans licealny*. Warszawa 2009, s. 271.

¹⁵⁹ Z. Bauman: *Razem osobno*. Op. cit., s. 138.

¹⁶⁰ E. Fromm: *O sztuce miłości*. Przel. A. Bogdański, Warszawa 1994.

¹⁶¹ Z. Bauman: *Razem osobno*. Op. cit., s. 136.

¹⁶² Z. Bauman: *Globalizacja*. Tłum. E. Klekot, Warszawa 2000, s. 97.

¹⁶³ Tamże, rozdział *Seks osierocony*.

Chcę zacząć od pępka. Wzdycham cicho, kiedy czubki palców się w nim zanurzają. Potem dłoń chce odwiedzić śnieżnobiałe pagórki i kiedy je głaszczę, czuję, jak Tove reaguje na moje ruchy i że jest jej dobrze. Potem chcę zbadać więcej miejsc. Mały kłębek między udami. [...] Czuję, jak mój palec powoli zanurza się w szczelinie, w szczelinie, która prowadzi do źródła życia. Czuję, jak zanurza się w jej wilgotnym ptasim gnieździe¹⁶⁴.

Akt seksualny nie funduje się, jak chciałaby tradycja romantyczna, na psychicznej jedności zbliżenia kochanków, przeciwnie: emocje duchowe i doświadczenia erotyczne innymi chodzą drogami. Czym innym są dla nastolatka tzw. zabawy w łóżku, czym innym jest miłość, którą pospiesznie umieszcza w szufladzie z niepotrzebnymi rekwizytami pochodzącymi z innego przedstawienia. W cytowanej powieści Casty *Gra w śmierć* stosunek seksualny jest dla dziewczyny mało znaczącym epizodem.

Od tamtej niedzieli jestem dla Tove niczym powietrze. Nic nie rozumiem. Czy na mnie się gniewa? Czy zrobiłem coś, czego nie powinienem? To takie są dziewczyny? Czy ona jest taka jak PM, która robi to z wszystkimi chłopakami, którzy tego chcą?¹⁶⁵

W powieści Johna Greena *Szukając Alaski* diagnoza jest analogiczna: dla nastolatków mieszkających w koedukacyjnym internacie sytuacja, w której dziewczyna z chłopakiem oglądają samowtór film pornograficzny, jest naturalna i nie wywołuje żadnego skrępowania.

– Przez nich seks wcale nie wygląda dla kobiet jak zabawa. Ta dziewczyna jest jak rzecz. Spójrz! Tylko popatrz na to!

Nie trzeba chyba mówić, że już patrzyłem. Kobieta kłęczała na czworakach, a za nią kłęczał facet. Powtarzała: „Daj mi, daj mi”, jęcząc, i chociaż jej oczy, brązowe i bez wyrazu, zdradzały brak zainteresowania, nie mogłem się powstrzymać od notowania w pamięci [...] Jakby czytając w moich myślach, Alaska powiedziała: – Boże, Klucha. Nigdy nie rób tego tak mocno. To by bolało. To przypomina torturę. A ona ma tylko siedzieć i znosić, co on jej robi? To nie mężczyzna i kobieta. To penis i pochwa¹⁶⁶.

Wkrótce po pornograficznym seansie i „instrukcjach” bardziej doświadczonej koleżanki chłopak w praktyce ćwiczy seks oralny. Partnerką chłopca jest dziewczyna, którą wytypowała doświadczona, obeznana z tajnikami seksu tytułowa Alaska, w oczach rówieśników niepodważalny autorytet. Nie ma mowy o jakimkolwiek uczuciu między współzyczącymi – po prostu „seks to niezła zabawa”¹⁶⁷ – poucza Alaska. Współzycie ma być praktyczną realizacją doświadczeń wyniesionych z oglądania filmu.

Lara ni z tego ni z owego zapytała:

– Czy ktoś ci już kiedyś obciągał? [...] Bo ja jeszcze nikomu nie obciągałam [...].

Lara odpięła mi spodnie, opuściła trochę bokserki i wyjęła mojego penisa.

– Rany – powiedziała. [...] – Jaki dziwny.

– Co to znaczy „dziwny”?

¹⁶⁴ S. Casta: *Gra w śmierć*. Op. cit., s. 53.

¹⁶⁵ Tamże, s. 54.

¹⁶⁶ J. Green: *Szukając Alaski*. Op. cit., s. 108.

¹⁶⁷ Tamże, s. 105.

– Znaczący się taki... wielki.

Tego rodzaju „dziwność” nie była najgorsza. Lara objęła go dłonią i włożyła sobie do ust.

I nic.

Oboje znieruchomieliśmy, Lara nie poruszyła żadnym mięśniem swojego ciała, [...] leżała w bezruchu z moim penisem w ustach, a ja siedziałem i czekałem.

Wiedza wyniesiona z oglądania filmu pornograficznego okazała się niewystarczająca. Potrzebna była konsultacja.

– Hmm. Może powinniśmy spytać Alaskę?

Więc poszliśmy do jej pokoju i zapytaliśmy ją. Śmiała się bez końca. Siedząc na łóżku, śmiała się do łez. Poszła do łazienki, wróciła z nią z tubką pasty do zębów i pokazała nam wszystko ze szczegółami. Nigdy przedtem tak bardzo nie chciałem być aquafresh.

Wróciliśmy z Larą do jej pokoju, gdzie Lara zrobiła dokładnie to, co kazała jej zrobić Alaska, a ja zrobiłem dokładnie to, o czym mówiła Alaska, czyli umarłem po tysiącokroć w ekstazie, drżąc i zaciskając pięści. To był mój pierwszy orgazm z dziewczyną¹⁶⁸.

Znamienne we współczesnej prozie dla młodzieży jest także i to, że współżycie seksualne inicjują nie chłopcy, lecz dziewczyny, to one okazują się stroną dominującą i bardziej obeznaną z arkanami *ars amandi*. One inicjują pieśczoć, one odważnie przekraczają granice intymności. Aktywność erotyczna dziewcząt ma niewątpliwe źródło we współczesnych ruchach feministycznych, w tym w bardzo wyraziście sformułowanych poglądach, zgodnie z którymi dziewczę ciche i nieśmiałe, które w uśpieniu oczekiwało na księcia, co budząc pocałunkiem otwierał bramy szczęścia we dwoje, są owocem męskiej dominacji i ukształtowane zostały przez społeczeństwo patriarchalne¹⁶⁹, stąd też współczesna dziewczyna, współczesna nastolatka ma być zaprzeczeniem Śpiącej Królowej: pełna inwencji i inicjatywy dominuje nad partnerem.

– Chodź – mówi Tove. [...] – Ale najpierw musisz zdjąć ubranie.

Jestem posłuszny. To moje ciało kieruje, ono pragnie być przy niej. Palcom udaje się rozpiąć guziki koszuli. Zdejmuję ją i kładę na krześle.

– Teraz spodnie.

Rozpinam pasek i rozporek. Pozwalam spodniom opaść na podłogę.

– To też – mówi Tove, pokazując na bokserki.

Kiwam głową. Bokserki opadają na stopy. Kopię je na bok. Podchodzę do stołu stając obok Tove. Mój penis wskazuje na nią. Tove kładzie na nim swoją dłoń. Obejmuje go miękkimi palcami [...]. Kładzie się na plecach, na papierach, koto drukarki i kopiarki. Między jej nogami jest kłębek włosów. Bierze moją rękę, kładzie ją na swoim brzuchu¹⁷⁰.

Powieści Tomka Tryzny, Stefana Casty i Johna Greena nie są wyjątkiem na literackiej mapie nastoletniego erotyzmu. Świat, w którym wzra-

¹⁶⁸ Tamże, s. 154-155.

¹⁶⁹ Por. m.in. K. Dunin: *Karoca z dyni*. Warszawa 2000.

¹⁷⁰ S. Casta: *Gra w śmierć*. Op. cit., s. 52.

sta pokolenie dzisiejszych nastolatków, nie jest stworzony do budowania mitu romantycznej, czystej, wiernej i niewinnej miłości.

Oczywiście, erotyzm nastolatków jest motywem dobrze znanym literaturze przynajmniej od czasu Emila Zoli. Mała Nana, córka Gerwazyny Macquart (*W matni*), jest świadkiem scen zdrady, jakiej dopuszcza się jej matka ze współlokatorem:

Dziewczynka dopiero co się ocknęła, podniosła się z łóżka, na palcach podeszła w samej koszuli do drzwi i stała tam oto blada i rozespana. Patrzyła na ojca unurzanego we własnych wymiocinach; potem przywarłszy twarzą do szyby czekała, dopóki biała halka matki nie zniknęła w głębi przeciwległego pokoju, u tamtego drugiego mężczyzny. Minę miała bardzo poważną. W szeroko rozwartych oczach zepsutego dziecka płonął ogień zmysłowego rozciekawienia¹⁷¹.

Po latach dziewczyna, gdy wraca z wielodniowych hulanek, spotyka się z wyrzutami matki. Odpowiada:

Tyś robiła, coś chciała, ja robię, co chcę. [...] Tak, nigdy ci o tym nie mówiłam, bo to była twoja rzecz; ale wcale się nie krępowałam, nieraz widziałam, jak paradowałaś w koszuli, tam na dole, kiedy tatuś chrapał... Teraz takie rzeczy ci się nie podobają, ale podobają się innym. Odczep się więc ode mnie, nie trzeba było dawać przykładu!¹⁷²

Wcześniej zaznajomione z tajnikami życia erotycznego dzieci z Zolowskich powieści prowadzą żywot szokujący. Wiktor z *Pieniądza* był świadkiem współżycia matki z mężczyznami, jako dwunastoleni chłopiec sypia ze swoją pracodawczynią, kobietą czterdziestoletnią.

Wydawał się niezmiernie dojrzały na swój wiek, niezbyt wysoki, krępy, całkiem rozwinięty w dwunastym roku życia, obrośnięty już jak przedwcześnie dojrzałe zwierzę. Zuchwałe, pożądlive spojrzenie, zmysłowe usta zdradzały dojrzałego mężczyznę. I u tego dziecka, o czystej jeszcze, miejscami aż dziewczęcej cerze, ta rozkwitła raptownie męskość zawstydziała i przerażała jak każda potworność [...] Ten dwunastoletni chłopak, ten mały potwór, z tą czterdziestoletnią kobietą, zniszczoną, chorą, na tym ohydny wyrok, w tym brudzie i smrodzie! Ach, ta nędza, która niszczy wszystko i sieje zgniliznę!¹⁷³

W *Germinalu* Lidka i Janek „próbowali się bawić ze sobą w tę miłość, z którą stykali się w domu zerkając przez szpary w drzwiach i podsłuchując. Widzieli już wszystko i nieraz całymi godzinami baraszkowali jak psiki. Janek nazywał to zabawą w *tatę i mamę*”¹⁷⁴. W *Brzuchu Paryża* Kadyna i Majera „wyciągali się na podłodze jak na łóżku [...]”. Byli swobodni i niewstydlivi, jak wróble, co się parzą na skraju dachu”¹⁷⁵.

Nie zawsze młodzieńczy erotyzm opisywany był z taką brutalną dosłownością, z jaką mamy do czynienia u Zoli, a później u Musila (*Niepokoje wychowanka Törlessa*) i Zegadłowicza (*Zmory*). Niekiedy, mimo całej

¹⁷¹ E. Zola: *W matni*. Przeł. R. Kołoniecki, Warszawa 1958, s. 310.

¹⁷² Tamże, s. 436-437.

¹⁷³ E. Zola: *Pieniądz*. Przeł. H. Suwała, Warszawa 1961, s. 145.

¹⁷⁴ E. Zola: *Germinale*. Wstęp i oprac. J. Nowakowski. Przeł. K. Dolatowska, Wrocław 1978, BN II 189, s. 125.

¹⁷⁵ E. Zola: *Brzuch Paryża*. Przeł. N. Gubrynowicz, Warszawa 1957, s. 165.

jego występności, miał charakter zgoła poetycki. Przykład z Paula Verlaine'a:

Obie spały na pensji w tej samej alkwie.
Wrześniowy ciężki zmierzch zapadał właśnie:
Wątle, o modrych oczach, cerze poziomkowej.

Aby dogodzić sobie, już gotowe kłaść się,
Rozwiązały koszule, skąd woń ambry tchnęła –
Przeciągając się młodsza ciało w luk wygięła.
Starsza całuje młodszą i piersi jej głaszcze.

Później pada do kolan jej, później, jak burza
Gwałtowna, w dzikiej żądzy usta swe zanurza
W jasnym złocie jej łona do mrocznego cienia.

A podczas tego delikatne palce
Dziecka już obliczają obiecane walce.
Uśmiecha się niewinnie do swego marzenia.

P. Verlaine, *Pensjonarki*¹⁷⁶.

Przywołane utwory nie miały adresu młodzieżowego, przeciwnie: łatwo domyślić się, że były księgami zakazanymi, podobnie jak znacznie mniej gorszące *Dzieje grzechu* Zeromskiego. Nawet jeśli pojawiały się w prozie z adresem młodzieżowym elementy erotyczne, nigdy nie osiągały one tego stopnia dosłowności i szczegółowości, jaki osiągnęły na przełomie tysiącleci. Spotęgowaniu intensywności sprzyjały, oczywiście, przemiany obyczajowe, które widoczne są nawet przy pobieżnej lustracji wyników badań socjologicznych. By jednak nie odwoływać się do dyscyplin pokrewnych, pozostaniemy przy świadectwach literackich. C. S. Lewis wspominając swoje szkolne lata charakteryzuje obyczaje seksualne panujące w internacie. Traktuje je jako osobliwe, dziwaczne, szokujące nawet po latach.

Panienkami nazywano ładnych chłopców o dziewczęcym wyglądzie, wykorzystywanych seksualnie przez jednego lub więcej starszych chłopców [...]. Pederastia w klasach niższych nie była przekroczeniem prawa; w każdym razie nie tak poważnym jak noszenie rąk w kieszeniach czy chodzenie w rozpiętej marynarce. Bogowie mieli przecież wycucie proporcji. Panienki w dużym stopniu czyniły szkołę tym, czym miała ona być według ulotek reklamowych, a mianowicie przygotowaniem do życia publicznego. Chłopcy ci nie byli niewolnikami, jako że ich względy zdobywano (niemal zawsze) drogą starania, a nie przymusu. Nie byli też typowymi prostytutkami, gdyż ich romanse zwykle trwały jakiś czas i wiązały się nie tylko ze zmysłami, ale także z sentymentem. Nie otrzymywali też za swe usługi zapłaty (mam na myśli gotówkę), chociaż, rzecz jasna, cieszyli się takimi samymi względami, przywilejami i nieoficjalnymi wpływami, jakie zawsze są udziałem kochanek wielkich ludzi w dorosłym świecie. Tu właśnie rozpoczynało się Przygotowanie do Publicznego Życia. [...] Zapewne można by to nazwać Grecką Tradycją. Dla mnie jednak występkiem, o którym tu mowa, nigdy nie stanowił pokusy i do dziś jest czymś, co przekracza granice mojej wyobraźni¹⁷⁷.

¹⁷⁶ P. Verlaine: *Wybór poezji*. Oprac. A. Drzewicka, BN II 200, Wrocław 1980, s. 154-155, tłum. M. Jastrun.

¹⁷⁷ C. S. Lewis: *Zaskoczony radością*. Op. cit., s. 89-90.

Opisywane przez Lewisa zjawisko nie miało charakteru jednostkowego, przeciwnie, musiało być dość rozpowszechnione, a przynajmniej nie incydentalne – na dowód tego pisarz przytacza wspomnienia Arnolda Lunn¹⁷⁸ i odnotowuje mało znaczącą różnicę szkolnych obyczajów panujących w Wyvern i w Harrow:

Arnold Lunn w swojej książce *Harrovians* daje czytelnikom do zrozumienia, że w jego szkole panienki stawały się także szpiczlami¹⁷⁹.

Tego typu erotyczną obyczajowość szkolnych internatów angielskich opisuje również Edmund White w powieści *Zuch*; podobnie jak Lewis i Lunn akcentuje dobrowolny charakter homoerotycznych związków młodszych i starszych uczniów college'ów.

We wspomnieniowej powieści Mariusza Maślanka, obejmującej czasu pół wieku późniejsze, motyw wykorzystywania seksualnego młodszych chłopców przez ich starszych kolegów jest już tak dosadny i wstrząsający, że historia Lewisa zdaje się być czystą sielanką.

– Nie, Pyton... – jęczy Landrynek. – Mówiłeś poprzednim razem, że to już będzie koniec. Już ci tego nie będę robił. Niech ci to robi kto inny.

– Teraz, Landryneczku, będzie naprawdę ostatni raz – Pyton podchodzi do Landrynka. – Nie kłamię.

– Nie, Pyton! Ja nie chcę!

– Chcesz, chcesz, tylko o tym nie wiesz.

– Pyton, daj mu! – mówi Koteczek, chichocząc.

– Powiem pani – mówi Landrynek.

– Bajki opowiadasz. – Pyton uśmiecha się, po czym szybkim ruchem ściąga z Landrynka kołdrę i rzuca ją na podłogę.

Landrynek leży na łóżku z rękoma przy brodzie, jakby dalej trzymał tę kołdrę, i przygląda się Pytonowi, a po jego policzkach zaczynają spływać łzy. Tymczasem Pyton zdejmuje spodnie i majtki i moim oczom ukazuje się jego fiut, który jest wokół obrośnięty czarnymi włosami.

Ale wielki fiut! Jeszcze takiego nie widziałem. Tak naprawdę, to widziałem tylko swojego. Ale mój jest malutki i nie jest jeszcze obrośnięty wokół włosami.

– Ruszaj! – mówi Pyton do Landrynka.

Grzesiu z Kotkiem znowu chichoczą, a reszta chłopaków leży cicho, więc ja także leżę cicho i przyglądam się, co będzie dalej.

– Nie, Pyton! – pochlupuje Landrynek. – Nie będę!

– No, Landrynku, ruszaj do dzieła!

– Nie!

– Kurwa, ruszaj skórą! – Pyton łapie Landrynka za szyję i przyciąga do siebie, po czym bierze swojego fiuta w dwa palce i chlasta nim Landrynka po twarzy. [...] Sperma spływa po twarzy Landrynka i miesza się z jego łzami, które powoli płyną mu po policzkach¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Arnold Henry Moore Lunn (1888-1974), narciarz, alpinista i pisarz brytyjski, nauki pobierał w Harrow School, zwaną potocznie „Harrow”. Była to elitarna, bogata w tradycje szkoła dla chłopców, założona w 1572 r. Ojciec Lunn'a był pastorem metodystów i misjonarzem w Indiach, pisarz wyniósł więc z rodzinnego domu, podobnie jak Lewis, silną wiarę chrześcijańską, którą, podobnie jak Lewis, utracił w wieku młodzieńczym, a potem odzyskał. Zob. m.in. J. Pearce: *Pisarze nawróceni. Inspiracja duchowa w epoce niewiary*. Przekł. R. Pucek, Warszawa 2008.

¹⁷⁹ C. S. Lewis: *Zaskoczony radością*. Op. cit., s. 90.

¹⁸⁰ M. Maślanka: *Bidul*. Warszawa 2004, s. 26-27.

Drastyczna scena gwałtu, która dla małego narratora jest traumatycznym wtajemniczeniem w sferę ludzkiej erotyki, pozwala dostrzec różnice, jakie w ciągu zaledwie półwiecza dokonały się w przestąpieniu procesu inicjacyjnego. Lewis wyraźnie akcentuje brak przymusu, dobrowolność świadczenia usług seksualnych przez „internatowe panienki”; owszem, starsi chłopcy musieli nawet dokładać starań, by pozyskać przychyłność „panienek”, a związek nie był pozbawiony – jak akcentuje Lewis – „sentymentu”. Bohaterowie Maślanki opanowani chucią kierują się jedynie zwierzęcym instynktem nieflagodzonym żadnymi hamulcami, nieneutralizowanym przez żadne ludzkie uczucia czy wyższe odruchy. Straszliwy, wynaturzony, bezwzględny seks. Taki jest świat, w którym na początku XXI w. wzrasta i kształtuje się Pokolenie Nikt, świat ukształtowany jednak nie przez dzisiejsze Pokolenie Nikt, lecz przez poprzedników: rodziców, nauczycieli, wychowawców. Maślanka nie pozostawia czytelnikowi żadnych złudzeń.

Gdy my, chłopaki, widzimy, jak pan Michał dotyka tym dziewczynom piersi, tyłka i ud, to i my także chcemy je podotykać i straszmy je, że kiedyś też sprawdzimy, czy mają już coś pod bluzeczkami. Pan Michał nas wtedy uspokaja i mówi, żebyśmy się przyzwoicie zachowywali, bo wyrosną z nas zbrodniecy. Ale my się nie uspokajamy i przybliżamy się do dziewczyn. [...] Przystajemy się śmiać. Pan Michał przytula Ewę do siebie.

– No, babeczko... – mówi do Ewy, a jego dłoń błędzi po jej tyłku, biodrach i udach. – Nie wstydź się... Ewcia. Ja sobie tak tylko żartowałem... No, na żartach się nie znasz?... Oj, Ewcia, babeczko, nie wstydź się... Żabuńciu... No babuńciu... Och, nie wstydź się... Ach, ach, babuńciu... No, och!... Och!... Żabuńciu... Ach, babeczko... Złotko moje... Och, och!... O żabeczko... Ooo... Ach, ach!... Ooo...

– Ja też se chcem złapać za cycka – mówi zmienionym głosem Pele, chowając się za moje plecy.

Wybuchamy śmiechem.

– Ja też! – wtrąca się Józio.

– No, uspokoić się! – mówi pan Michał. Przystaje głaskać Ewę po udach i tyłku. Patrzy się na nas, chłopaków. – Bo was zaraz stąd wygonię!¹⁸¹

Molestowana dziewczynka milczy. Mogłaby wygłosić monolog swojej rówieśnicy ze *Słówek* Boya; mogłaby, ale nie wygłasza. To, co przed stu laty, na początku XX w. było przedmiotem satyry, stało się upiorną rzeczywistością, z której na początku XXI w. drwić nikt już nie śmie.

– Tak dobrze u pana Stacha! Tak przyjemnie! To podwiązka. Panie Stachu, co pan robi... Nie można... nie można... panie Stachu! A jak ja powiem cioci Maryni, to co będzie?... Ha, ha, ha!... jaką pan Stach ma teraz niemądrą minę! A nieprawda, bo nic nie powiem, bo pana Stacha kocham i panu Stachowi wszystko wolno... I mnie też wszystko wolno, bo ja młodo umrę. Tak mi się w głowie kręci, jak wtedy na imieninach, jak piłam szampan... Panie Stachu, tak dziwnie... tak przyjemnie... pan taki strasznie kochany... co pan robi... panie Stachuuuu...¹⁸²

¹⁸¹ Tamże, s. 101-102.

¹⁸² T. Żeleński-Boy: *Dziwna przygoda rodziny Połanieckich*. Wyd. cyt.: T. Żeleński-Boy: *Słówka*, wstęp J. Kott, Kraków 1962, s. 365-366.

Wydrwione przez Boya uczucie dwunastoletniej Litki Połanieckiej do „kochanego pana Stacha” z powieści Sienkiewicza oparte było na rzeczywistej fascynacji, zauroczeniu, było pierwszą, sentymentalną, dziecięcą jeszcze miłością. Stopniowo nabierało zmysłowości. Erotyzm powieści nie uszedł czujnej uwadze Boya, dostrzegli go również „poważni” interpretatorzy i krytycy. Zmysłowości powieści eksponował Wilhelm Feldman, podobnie Antoni Potocki, który dowodził, że pisarz stworzył galerię erotycznych typów kobiecych: „od podlotków do rozkwitłego kobiecego lata [...]. To stary wytrawny gracz – pisał o Sienkiewiczu. – Wie, że nie trzeba orgii na pobudzenie zmysłów [...]. Toteż puszek na górnej wardze Anielki wystarcza mu – ale jak on to wyzyska!”¹⁸³. Zresztą Sienkiewicz twierdził, że literatura pisana przez kobiety nie potrafi mówić prawdy o miłości; radził więc pisarkom: „Mocniej należy szarpać tę strunę! Zęby zacisnąć, czuć samej, płakać. To przecie płomień, który zarem powinien przejąć wszystkie karty książki”¹⁸⁴. Julian Krzyżanowski twierdził, że Sienkiewicz tradycję neoromantyczną zastępuje „polierotyzmem”¹⁸⁵. Henryk Markiewicz dowodził, że „Sienkiewicz dyskretnymi środkami wytwarza niepowszednią wówczas w powieści polskiej atmosferę zmysłowości, wielorakich napięć erotycznych między bohaterami powieści”¹⁸⁶.

To, co było przedmiotem pionierskiej analizy literackiej Sienkiewicza – budzący się dyskretny, subtelny, niezrozumiały dla samej dziewczyny młodzieńczy erotyzm, staje się w powieści przełomu XX i XXI w. albo doświadczeniem krańcowo destrukcyjnym, traumą, którą bohater będzie musiał nosić przez całe życie, brutalnym wtajemniczeniem, którego na zawsze pozostanie zakładnikiem, albo źródłem zabaw wolnych od zobowiązań i konsekwencji, formą niefrasobliwej i ekscytującej przyjemności.

Esemka miała czternaście lat i wyglądała na niewiele więcej. Trudo powiedziec, kto pierwszy ją tak nazwał. Esemka, SM, Siostra Miłosierdzia. Ledwo skończyła trzynaście lat, zaczęła się puszczać. Imponowało jej, kiedy starsi panowie zabierali ją w kurs dobrymi samochodami, a po wszystkim odpalali parę złotych. Część zostawiała sobie, resztę odpalała matce. Matka nie miała stałej pracy, za to troje dzieciaków na głowie. Nikomu nie odmawiała, stąd Siostra Miłosierdzia. [...]

– Odstąpię ci moją kolejkę – zaproponował Marik.

– Warto, to nówka. – Senior się zaśmiał. – Prawie.

Junior zajął do baraku.

– Towar stygnie. Jak nie, to spadaj, zaczynam drugie podejście.

Esemka leżała jak kłoda, z bluzką podciągniętą pod samą szyję. Głowę miała odwróconą. Heinrich nie widział dobrze jej twarzy. Chude nogi były rozrzucone pod nienaturalnym kątem, sztywno wyciągnięte ręce ginęły za głową, przykryte stertą worków. Płaskim jak decha brzuchem dziewczyny wstrząsały skurcze.¹⁸⁷

¹⁸³ A. Potocki: *Polska literatura współczesna*. Cz. I. Warszawa 1911, s. 21.

¹⁸⁴ H. Sienkiewicz: *Mieszaniny literacko-artystyczne*. Dzieła. T. L, s. 24. Cyt. za: E. Paczoska: *Sienkiewicz i awangardy*. W: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*. Red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999, s. 216.

¹⁸⁵ J. Krzyżanowski: *Twórczość Henryka Sienkiewicza*. Warszawa 1976, s. 290.

¹⁸⁶ H. Markiewicz: *Pozytywizm*. Warszawa 1980, s. 143.

¹⁸⁷ G. Gortat: *Szczury i wilki*. Op. cit., s. 45.

6. „Jak wydobyć się z tego labiryntu cierpienia?”

Jerry Renault, bohater *Czekoladowej wojny* Roberta Cormiera, umieścił w swojej szkolnej szafce plakat z napisem: „Czy mam odwagę porużyć wszechświat?”. Każdego dnia wpatruje się w ten napis, każdego dnia musi odpowiedzieć sobie na to pytanie. „Porużyć wszechświat” musi w całkowitym osamotnieniu, wbrew wszystkim, nawet wbrew sobie.

Rozpad domu, unicestwienie więzi przyjacielskich, w końcu alienacja seksu i kres romantycznego wyobrażenia miłości – wszystko to powoduje, że zbiorowy portret literacki młodego pokolenia jest minorowy. Oczywiście, jak dowodzą utwory literackie, co najmniej od początku XIX w. kolejne młode generacje przeżywały poczucie odrzucenia, niezakorzenia, niezrozumienia; jednak proza kierowana bezpośrednio do młodych odbiorców, nawet jeśli o tym pisała, przedstawiała jakieś drogi wyjścia, podsuwała pomysły zaradzenia, dawała podstawy wiary w sens indywidualnego heroizmu, trwania przy różnie nazywanych i określanych wartościach, które miały moc porządkowania życia.

Dzisiejsze pokolenie nie ma takich wartości, nie ma punktów odniesienia. Jest introwertyczne i owładnięte skrajnymi emocjami. Brak oparcia połączony ze skrajnymi emocjami wywołuje cierpienie. Nastolatki, których wspólnym doświadczeniem jest świadomość destrukcji świata, stawiają fundamentalne pytania o sens życia i sens cierpienia. Próbuja coś z własnym cierpieniem zrobić. Kasia, jedna z bohaterek *Panny Nikt* Tryzny, twierdzi, że świat jest „śmierdzącą sadzawką”. Ból egzystencjalny, którego doświadcza, jest dla niej źródłem twórczości: „Talent to żywa rana, którą ciągle trzeba rozdrapywać i rozdrapywać, [...] bo się zagoi”¹⁸⁸. Czytają książki, które mogłyby być ozdobą wielu świetnych bibliotek. Mają swoje wielkie pasje – nie tylko gry komputerowe, narkotyki, alkohol i seks wypełniają ich dni, nie tylko szczeniące wygłupy. Jeden z bohaterów książki Johna Greena „kolekcjonuje” ostatnie zdania, jakie wypowiedzieli przed śmiercią wielcy ludzie; te porozrzucane, nieskładne, pochodzące z różnych ust myśli rzucają przejmujące światło na pozornie beztroskie życie młodzi. Szkoła, do której uczęszczają, bywa okrutna, pełna zdemoralizowanych nauczycieli, których łączy jedna cecha: podłość (Cormier, Gortat); ale bywa też prawdziwą szkołą życia, wystarczy jeden nauczyciel, by obudzić czniów z marazmu i acedii, wywołać ferment intelektualny.

Egzamin końcowy: „Jakie jest najważniejsze pytanie, na które muszą odpowiedzieć sobie istoty ludzkie? Staranie przemyśl wybór pytania, a następnie przeanalizuj, jak islam, buddyzm i chrześcijaństwo próbują na nie odpowiedzieć”¹⁸⁹.

Przy różnych okazjach – rozmowach powieściowych bohaterów, przypadkowych skojarzeniach, wygłupach przy alkoholu i grach komputerowych – ta kwestia wraca, staje się przedmiotem dociekań i sporów. Nasto-

¹⁸⁸ T. Tryzna: *Panna Nikt*, op. cit., s. 111.

¹⁸⁹ J. Green: *Szukając Alaski*, op. cit., s. 87-88.

letni bohaterowie formułują wiele takich „najważniejszych pytań, na które muszą odpowiedzieć sobie istoty ludzkie”, pytań, które dotyczą ontologicznej istoty bytu, czasem szukają na nie odpowiedzi, drążą to, co niepokoi, co nie pozwala traktować życia jako powierzchownej przygody. Gdy tragizm osiąga pełnię, gdy zdarzenia ujawniają ciemną stronę życia, gdy tytułowa Alaska ginie w wypadku samochodowym (nie wiadomo, czy to nieszczęśliwy zbieg okoliczności, czy samobójstwo młodziutkiej dziewczyny, która w swoim krótkim życiu zdążyła doświadczyć rozkoszy i cierpień niegdyś zarezerwowanych dla wieku dojrzałego), nauczyciel wraca do tematu zadanego uczniom w formie egzaminu końcowego. Z perspektywy śmierci dziewczyny refleksje i przemyślenia, przedtem lakoniczne, zyskują szczególnie wymiar.

– Przypominacie sobie zapewne, że zapytałem was, z jakim najważniejszym pytaniem muszą zmierzyć się ludzie i jak trzy tradycje religijne, które badamy w tym roku, radzą sobie z tym pytaniem. Takie było pytanie Alaski.

Cieężko dysząc, chwycił się krzesła i podniósł z niego, a potem napisał na tablicy: *Jak wydobyć się z tego labiryntu cierpienia?*

– Zostawiam to pytanie na resztę semestru – powiedział – ponieważ każdy, kto kiedyś w swoim życiu zgubił drogę, odczuł na własnej skórze ważkość tego problemu. W którymś momencie wszyscy podnosimy wzrok i uświadamiamy sobie, że zgubiliśmy się w tym labiryncie¹⁹⁰.

W labiryncie wartości, postaw, wyborów, wzorów postępowania, pytań egzystencjalnych, na które samotnie trzeba szukać odpowiedzi, pośród uproszczonych modeli życia – zgubiło się całe pokolenie. Dorosły odbiorca tych książek – kimkolwiek jest: pedagogiem, wychowawcą, bibliotekarzem, rodzicem, rzeczoznawcą rozpoznającym najnowsze trendy literackie, przypadkowym czytelnikiem zmierzającym na ukos po tytułach i autorach, zatroskanym wychowawcą – może się na Pokolenie Nikt oburzać, negować jego styl życia i twierdzić, że obecnie w rękach nastolatków większości omawianych tu tytułów dowodzi nihilizmu kultury, że rozpada się kanon literacki i nie ma już punktów oparcia, dzięki którym można by wychowawczo formować nastoletnich czytelników, „urabiać” ich na spadkobierców kształtowanego od pokoleń człowieczeństwa. Ten sam dorosły może jednak przypomnieć sobie, że parę dziesiątków lat wcześniej na jego własnym pokoleniu zaważyły doświadczenia hippisów, że młodzieńcze ideały zaprowadziły wielu z nich na bieszczadzkie odludzia, gdzie do dziś niegdyśjsze dzieci-kwiaty wiodą spokojny i szczęśliwy żywot z dala od cywilizacji i polityki, za to w harmonii z naturą. *Buszujący w zbożu* Salingera, niegdyś kultowa powieść hippisów, zbłądził pod strzechy i od półwiecza budzi w zbuntowanych, zagubionych, trzaskających drzwiami i gryzących z bólu palce nastolatkach wrażliwość moralną i poczucie odpowiedzialności za własną postawę i podjęte decyzje.

Niezależnie od ocen, czytelniczych reakcji i refleksji trudno nie zdawać sobie sprawy, że świat, który nastolatkom cierpienie zafundował, świat rozpadających się międzyludzkich związków, zdrad, przemocy, rozpano-

¹⁹⁰ Tamże, s. 189.

szzonego zła, rozkładu wartości, świat unicestwionego domu i wyalienowanego seksu – jest spuścizną nie ich, lecz naszego pokolenia. I to my własnym życiem, nie książkami, przekazaliśmy im do naśladowania wzorzec zniekształconego przez nas samych człowieczeństwa. Zadaniem literatury jest roztrząsanie prawdy; nam, dorosłym, pozostaje nadzieja, że prawda ta okaże się oczyszczająca.

Nadzieja ta nie jest bezpodstawna, tragizm młodego bohatera, jakkolwiek dojmujący i bezgraniczny, jest wyzwaniem czytelniczym. Sztuka ma bowiem funkcję kataraktyczną, oczyszczającą, kontakt z nią, nawet jeśli przynosi przeżycia trudne, otwiera przed odbiorcą szansę zmierzenia się z najtrudniejszymi problemami, które zmuszony jest pokonywać w milczeniu i samotności. W pragmatykę odbioru utworów literackich wpisana jest sytuacja upadku i powstania, zwątpienia i wiary.

* * *

Oczywiście, przedstawiony tu problem nie ma jednoznacznej literackiej egzemplifikacji. Nie cała literatura mówi jednym głosem. Jak w powieści Prousta były dwie strony: strona Swanna i strona Guermantów, tak we współczesnej prozie inicjacyjnej można wyróżnić dwie „strony”, dwie odpowiedzi na zagubienie pokoleniowe. Jedną stroną można by określić jako *stronę Musierowicz*: to uparte, konsekwentne wskazywanie mocnych punktów, podstaw, na których wznosi się człowieczeństwo, wskazywanie fundamentalnych wartości porządkujących życie, pozwalających doświadczać jego piękna i pełni. Bohaterowie *strony Musierowicz* mają domy zbudowane przez kochających się rodziców, mają krąg bliskich przyjaciół, mają podstawy edukacji humanistycznej (lektury!), mądrych, dojrzałych nauczycieli. Nawet jeśli błędzą w życiu, nawet jeśli gubią drogę, nawet jeśli zmagają się ze złem, wszystkie te doświadczenia budują ich świadome człowieczeństwo. Proza, która odcina się od tak rozumianego dydaktyzmu (w najlepszym tego słowa znaczeniu), ujawnia dezorientację i bohatera, i czytelnika. Drogi, które wydawały się jasnymi traktami prowadzącymi w pożądanym kierunku, okazują się ślepyimi zaułkami. Poznane wcześniej przejścia zostały zamurowane. Wyuczone, zapamiętane i zinterioryzowane wzory zachowań nieoczekiwanie zawiodą w sytuacjach granicznych. Reakcją młodego bohatera jest paniczny lęk przed życiem, w którym wszystkie wartości stały się względne, a prawdy – bezużyteczne (*strona Tryzny*). Z faktu, że we współczesnej prozie inicjacyjnej *strona Tryzny* zdecydowanie dominuje ilościowo i jakościowo nad *stroną Musierowicz*, wynikają wnioski dotyczące nie tylko kondycji czy ideologicznej orientacji samej literatury, przede wszystkim wnioski dotyczące przeżyć i egzystencjalnej sytuacji młodego pokolenia.

7. „Strach to nazwa naszej bezbronności.”

Literatura, jak każda dziedzina sztuki, nie jest, by sparafrazować tytuł słynnej niegdyś książki Thomasa Mertona¹⁹¹, samotną wyspą. Opisywane przez literaturę zjawiska mają swoje odzwierciedlenie również w teatrze młodego widza i filmach przeznaczonych zarówno dla młodej, jak i dorosłej widowni.

Marta Karasińska charakteryzując zachodnio- i wschodnioeuropejski teatr schyłku XX w. wskazuje na narastający „nowy brutalizm”. „Doraźna problematyka społeczna, obraz patologii, w ostateczności naruszanie estetycznego i obyczajowego tabu sytuuje twórczość sceniczną w codziennej rzeczywistości znanej z ulicy, telewizji i artykułów prasowych” – pisze Karasińska¹⁹². I precyzuje: „Gorącą dyskusję u progu lat dziewięćdziesiątych wywołał tzw. *nowy brutalizm*. Podejmujący ostrą tematykę seksu, zabójstwa (w tym dzieciobójstwa), samobójstwa. Stawiający pytanie o granice scenicznego tabu. O powinności artystyczne i estetyczne teatru. [...] ... sfrustrowany, poddany beznadziei bohater staje się miejscem wspólnym dramatu dla dzieci, dla młodzieży i dla dorosłych. Żyjący, niezależnie od wieku, zawsze w tej samej wielkomięskiej przestrzeni – samotny, niezrędko biedny, zagrożony przemocą psychiczną i fizyczną. Często małoletnia ofiara uwarunkowań społecznych, zmian obyczajowych i ekonomicznych. Odnajdywana codziennie w telewizyjnych newsach jako dziecko katowane, molestowane seksualnie, dręczone przez kolegów z klasy, jako nastoletni (czy nawet paroletni) samobójca, jako ofiara zbrodni, ale też zabójca. [...] Dramaturgia dla najmłodszych odpowiada więc na to, co dzieje się w szkole i w domu”¹⁹³. Autorka cytowanego studium wskazuje na obszary przełamывanego tabu, tematykę nieobecną wcześniej, dziś eksplorowaną na scenie młodego widza: współzycie seksualne nastolatków, w tym stosunki młodzieńca z dojrzałą kobietą (motyw ten, konkurencyjny wobec historii uwodzącej dojrzałego mężczyznę Lolitki, zdaje się mieć źródła w ruchach i postawach feministycznych), związki homoseksualne i kazirodce, onanizm ukazany na scenie. Jako obszary wspólne literatury i teatru wskazać należy ponadto na rozpad więzi rodzinnych, sadyzm matki i ojca w stosunku do własnych dzieci, anatomie zbrodni, przemoc w grupie rówieśniczej, mobbing. Jako przykłady tych tendencji wskazuje Karasińska na dramaty polskie: *Zabić was to mało!* Andrzeja Piekaczyńskiego (sceny znęcania się ojca nad córką: ojciec gasi na ciele córki papierosa, nie pozwala skorzystać z toalety, parzy wrzątkiem), *Młoda śmierć* Grzegorza Nawrockiego (ojcobójstwo, zabójstwo młodej dziewczyny przez rówieśników, zakatowanie matki szkolnego kolegi) i *Od dziś będziemy dobrzy* Pawła Sali (samobójstwo wychowanka zakładu poprawczego

¹⁹¹ T. Merton: *Nikt nie jest samotną wyspą*. Tłum. i posł. M. Morstin-Górska, Kraków 1960.

¹⁹² M. Karasińska: *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T 2: *Świat w teatrze*. Red. M. Karasińska i G. Leszczyński, Poznań 2007, s. 33.

¹⁹³ Tamże, s. 34.

spowodowane perspektywą powrotu do rodzinnego domu). Podobne motywy dostrzega Karasińska we współczesnej kierowanej do młodej widowni dramaturgii autorów europejskich. Nowe tendencje w dramacie i teatrze rosyjskim reprezentuje *Plastelina* Wasilija Sigariewa – historia seksualnej przemocy dorosłych wobec kilkunastoletniego chłopca. W dramaturgii niemieckiej dominuje poetyka *Zeit Theater*, obecna na scenie europejskiej za sprawą Erwina Piscatora i Bertolta Brechta; właśnie niemiecki teatr młodego widza przynosi najwięcej przykładów brutalizmu. *Sprawa honoru* Lutz Hübner oparta jest na dokumentalnej rekonstrukcji autentycznej zbrodni, której dokonało dwóch arabskich chłopców na swoich szkolnych koleżankach. Dokumentalny charakter ma również *Halo Nazi* Hübner. Kompozycja dramatu przypomina *Rozmowy z katem* Moczarskiego: w jednej celi spotykają się kat i ofiara, współczesny niemiecki neonazista i młody gastarbeiter. Równie wstrząsającą tematykę podejmuje Marius von Mayenburg w dramacie *Ogień w głowie*: młody chłopak współżyje seksualnie ze swoją siostrą, grubiańską i wulgarną dziewczyną, następnie morduje rodziców i wznieca w domu pożar. W kolejnym opartym na faktach dramacie, *Amoku* Thomasa Freyera, utrzymanym w technice strumienia świadomości, pojawiają się – niczym w *Kartotece* Rózewicza – najpierw nieuporządkowane sceny z dzieciństwa i okresu dojrzewania nastolatka, potem wstrząsający obraz strzelaniny w szkole, w czasie której chłopak zabija szesnaście osób, na koniec popełnia samobójstwo. Dążenie do scenicznej analizy ekstremalnych zdarzeń wstrząsających opinią społeczną nie jest obce również polskiej dramaturgii – jako przykład tych tendencji przywołuje Marta Karasińska *Młodą śmierć. Mikrodramatyczne etiudy na tematy prasowe* Grzegorza Nawrockiego, trzy częściowe widowisko poddające analizie trzy rzeczywiste morderstwa dokonane przez nastolatków. „Józef Jasiński w *Guru*, również opowieści z życia nastolatków, nagromadził rekordową liczbę patologii: morderstwo, katowanie dziewczyny, przemoc seksualną, narkomanię, rozboje, okradanie kościelnych skarbonek, zabawy z bronią i kijem bejsbolowym, kazi-rodztwo, agencję towarzyską, taniec uczennicy «na rurze» – pokazane bezpośrednio na scenie bądź przetworzone w ordynarnej uczniowskiej rozmowie zapijanej «browarkiem»”¹⁹⁴.

Wiele innych współczesnych dramatów przynosi równie drastyczne obrazy. Powracającym w nich pytaniem jest kwestia źródeł zła niszczącego delikatną, wrażliwą osobowość dorastającego młodego człowieka. Korzenie tego zła – i to jest powtarzająca się diagnoza – wiążą się z przemianami świata dorosłych, ukazywanych jako ordynarni i prostacy, wulgarni i przesiąknięci egoizmem, biernie poddający się przemianom społecznym i napięciom środowiskowym, z kontrastami bogactwa i nędzy, przede wszystkim rozpadem międzyludzkich więzi i wartości, którym przez wieki życie ludzkie było podporządkowane i którym miało służyć.

Podobny obraz rysuje sztuka filmowa. Jak w teatrze, jak w literaturze, tak w filmie dla młodego widza eksplorowane są tematy zarezerwowane

¹⁹⁴ Tamże, s. 37-38.

niegdyś wyłącznie dla widowni dorosłej. Pisze o tym Jacek Nowakowski: „Dziecko i nastolatek to niemal od początku istnienia bohaterowie X Muzy. Kanon «dorosłych» filmów z młodymi protagonistami wyznaczają m.in. *Brzdać* (1921) Charliego Chaplina, *Dzieci ulicy* (1946) Vittorio de Siki, *Oliver Twist* (1948) Davida Leana, *Czterysta batów* (1959) François Truffauta czy *Dzieciństwo Iwana* (1962) Andrieja Tarkowskiego. W filmach tych wzajemne relacje między młodymi rówieśnikami, a zwłaszcza dziećmi i dorosłymi były skomplikowane i dramatyczne, często prowadziły do zniszczenia dzieciństwa, również przez wojnę czy okoliczności społeczne i historyczne, a także zbyt wczesną dojrzałość nieletnich bohaterów. Zarazem autorzy unikali bezpośrednich ujęć czy obrazów, które swoją drastycznością dyskwalifikowałyby możliwość obejrzenia ich przez młodszego widza, choć wcale w tych przypadkach nie branego pod uwagę czy docelowego”¹⁹⁵. Konsekwencją eksplorowania coraz bardziej mrocznych obszarów młodzieńczego życia i młodzieńczych doświadczeń była silnie obecna w kinie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. „czarna” tematyka: przemoc w domu i szkole, wykorzystywanie seksualne nastolatków, wstrząsające obrazy śmierci zadawanej przez młodych ludzi są tak powszechne w twórczości filmowej, że możemy mówić o modzie na podobną do literackiej desakralizację i deheroizację młodości¹⁹⁶. Wystarczy przywołać szokujące widownie filmy, w których – jak dowodzi Nowakowski – pojawiły się tematy dziecięcej i młodzieńczej prostytucji (*Taksówkarz* Martina Scorsese z Jodie Foster w roli młodocianej prostytutki, 1976), sceny erotycznej gry nieletniej nimfетки z dorosłym mężczyzną (*Lolita* Stanleya Kubricka według powieści Vladimira Nabokowa, 1962), opętanie nastolatka przez szatana (*Egzorcysta* Williama Friedkina, 1973; *Omen* Richarda Donnera, 1976). Na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwudziętych tematy te zawładnęły produkcją filmową przeznaczoną dla nieletnich widzów: „Cechą dzisiejszego kina dla młodego widza jest coraz większa fascynacja przełamywaniem kulturowego czy choćby obyczajowego tabu na wzór kina dla dorosłych, przy jednoczesnym dążeniu do zachowania jego funkcji katharsis, czego w kinie dla starszych jest coraz mniej. Jednocześnie kino dla młodych unika moralizowania, łatwego podziału na dobro i zło, ufając w „dorosłe” spojrzenie takiego widza. Jest w tym pewien paradoks, wynikający po części ze wspomnianego już mimetyzmu kina dla dzieci i zwłaszcza młodzieży względem sztuki dla starszych, jak i świadomości zmian mentalnych młodej publiczności, która albo w życiu, albo w kinie doświadczyła wystarczająco mocno dorosłości”¹⁹⁷.

Przełamywanie granic obyczajowego tabu stało się właściwie normą współczesnej produkcji filmowej przeznaczonej dla nastolatków. Najbar-

¹⁹⁵ J. Nowakowski: *Współczesny film dla młodego widza wobec kulturowych i obyczajowych tabu. W: Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej*. T. 1. Red. G. Leszczyński, Poznań 2009, s. 161.

¹⁹⁶ O zjawisku tym w odniesieniu do literatury XX w. pisałem w książce *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze II połowy XIX i XX w. Wybrane problemy*. Warszawa 2006, rozdz. *Piekło Ikara*.

¹⁹⁷ J. Nowakowski: *Współczesny film dla młodego widza...* Op. cit., s. 173-174.

dzień wyrazistym obszarem przełamania kulturowego tabu jest – zdaniem Nowakowskiego – samobójcza śmierć nastolatka; motyw ten występuje w takich obrazach jak *Czwarte piętro* Antonia Mercero (2003), *Leoni* Olvido Xaviera Bermudeza (2004) czy *Niebieskie światło* Yukio Ninagawy (2003). W kilku filmach pojawiają się sceny zbiorowych samobójstw, m.in. w głośnych *Przekleństwach niewinności* Sofii Coppoli (1999), gdzie pokazano zbiorowe samobójstwo kilku sióstr, czy *Wszystko w porządku* Yves Christiana Fourniera (2007), historii zbiorowego samobójstwa kilku zaprzyjaźnionych nastolatek. Znamienne, że przyczyny samobójstw bohaterów z reguły są niewyjaśnione, owiane tajemnicą lub pozbawione racjonalnych podstaw, względnie lokują się w przestrzeni, którą można z pewnym uproszczeniem określić jako niezgodę na życie pozbawione spontaniczności i szczęścia, życie ukierunkowane na realizację rodzicielskich czy społecznych oczekiwań, podporządkowane przyjętym wzorom, mieszczańskie w najgorszym tego słowa znaczeniu. W *Przekleństwach niewinności* Coppoli tajemniczość samobójczej śmierci sióstr Lisbon zostaje wyeksponowana za sprawą dziecięcej optyki prezentacji zdarzeń: kilku nastoletnich chłopców, rówieśników sióstr, zafascynowanych nimi, rozkochanych i pogrążonych w domysłach na temat ich życia, zachowania, postawy, ze zdumieniem obserwuje dziewczyny; zagadka śmierci pozostaje nierozwiązana nawet w dojrzałym wieku, z perspektywy którego następuje powrót do tragicznych zdarzeń młodości.

Drugi wyodrębniony przez Nowakowskiego obszar przełamania tabu to znany z literatury i teatru motyw przemocy rodzinnej, seksualnego wykorzystywania dzieci i nastolatek, kazirodztwa (*Skazony dom* Petri'ego Kotwicy, 2005, *Vanaja* Rajnisha Domalpalliego, 2006). Obszar kolejny to przemoc szkolna i środowiskowa. „Taką sytuację przedstawiają filmy z Belgii i Estonii: *Ben X* (2007) Nica Balthazara oraz *Nasza klasa* (2007) Ilmara Raaga – pisze Nowakowski. – W pierwszym z nich obserwujemy losy tytułowego bohatera, który cierpi na jedną z odmian autyzmu i jest jednocześnie mistrzem gier w przestrzeni wirtualnej. Inteligencja chłopaka w połączeniu z chorobową „innością” powoduje zawiść i agresję u niektórych kolegów z klasy, poniżających go publicznie do granic, po których przekroczeniu może się stać pozbawioną intymności i podmiotowości marionetką. [...] Z kolei autorzy filmu estońskiego nie dopuszczają do głosu żadnej optymistycznej nuty. Negatywnym bohaterem jest tu szkolna zbiorowość, która poszukuje kozła ofiarnego. Jest nim cichy, wycofany nastolatek, który nie chce dopasować się do grupy do tego stopnia, że w sytuacjach konfliktowych zawsze nadstawia drugi policzek. Znajduje bezinteresownego kolegę, który ma dość postawy rówieśników. Przegrywa jednak w starciu z ich prowodyrem, który w finale doprowadza do skrajnego podeptania jego intymności”¹⁹⁸.

Nie inaczej jest w powstałych na przełomie stuleci filmach kierowanych do widowni dorosłej. Minorowe obrazy domu, przemoc w rodzinie i środowisku rówieśniczym, uwikłanie młodego człowieka w narkotyki, ero-

¹⁹⁸ Tamże, s. 171-172.

tyzm, działalność przestępczą są tak powszechne, że oglądanie tych filmów staje się porażającą i najbardziej niehumanitarną ze wszystkich lekcji płynących z obcowania ze sztuką. Dosadność tej lekcji wynika przede wszystkim stąd, że degradacji ulega zarówno sprawca, jak i ofiara przemocy. Z konfrontacji ze złem nikt nie wychodzi moralnie czysty, przeciwnie: zło, nie nazwane i nieokreślonego pochodzenia, niezrozumiałe, wymykające się intelektualnej kontroli, odziera z człowieczeństwa, pustoszy moralnie. Prażródłem tego sposobu ujmowania młodości jest bez wątpienia *Władca much* Goldinga. „Prześladowanie rzadko «uszlachetnia» ofiary prześladowania. Bycie ofiarą nie gwarantuje wyższości moralnej” – pisze Zygmunt Bauman¹⁹⁹. Zło zawłaszczające psychikę nastolatka jest nagie i przerażające, irracjonalne, objawia się w wyszukany i niebanalny sposób, konstituuje rejestr cierpień, których doświadcza młodość – ta sama, która miała, jak chciał Mickiewicz, „nad poziomy wylatywać, a okiem słońca ludzkości całe ogromy przenikać z końca do końca”. Cierpienia te są dynamizowane w obrazach filmowych nie tylko bezkarnością oprawców, również niejasnym, niesprecyzowanym i wywołującym niepokój pytaniem o źródło, przyczynę, powód zła, nieobliczalnego, nieprzewidywalnego i bezimiennego.

Jest jednak kino nie tylko rejestratorem przemian społecznych, a widz nie tylko obserwatorem scen zniszczenia człowieczeństwa – kino wywołuje w widzu wewnętrzny protest, budzi w nim spontaniczną, przedrefleksyjną potrzebę oczyszczenia, swoistą potrzebę moralności – zaprojektowane jest więc na podobne reakcje odbiorców, jakie wywoływać ma lektura prozy inicjacyjnej. Apokalipsa przeradza się w nadzieję.

Zanim jednak ta nadzieja będzie miała szansę dojrzeć, widza czekają przeżycia traumatyczne. *Słoń* Gusa Van Santa (2004), uhonorowany Złotą Palmą w Cannes, przedstawia – niczym sceniczny *Amok* Thomasa Freyera – oparte na faktach dramatyczne zdarzenia: dwóch licealistów strzałami z karabinu maszynowego zabija kilkanaście osób, koleżanki, kolegów, wychowawców. Film przedstawia jeden dzień z życia zwyczajnej, amerykańskiej szkoły w Columbine. Chłopcy kupują broń przez Internet, następnie drobiazgowo przygotowują plan zbrodni i realizują go z zimną krwią. Reżyser stawia pytanie o motywy, jakie licealistami kierowały, o świat przeżyć dzisiejszego nastolatka. Nie wskazuje źródeł zła, pozostają one niesprecyzowane, niedookreślone, jak zwykle w tego rodzaju tragediach, o których co pewien czas donoszą media. Inaczej w *Uśpionych* Barry'ego Levinsona (1996), filmie również opartym na faktach: tu zło znane jest z imienia, nazwane, dotykalne. Czterech dorastających chłopców, umieszczonych za szczeniacki wybryk w domu poprawczym, jest brutalnie bitych, poniżanych i wykorzystywanych seksualnie przez bezlitosnych strażników – oni są uosobieniem nikczemności, podłości i zwyrodnienia. Trauma, jakiej chłopcy doznali, jest tak wielka, że po wielu latach, już jako dorośli mężczyźni, nie potrafią oprzeć się wszechwładnej żądzy zemsty. Pamięć nie jest w stanie zatrzeć śladów zdarzeń sprzed lat, z okresu doj-

¹⁹⁹ Z. Bauman: *Razem osobno*. Op. cit., s. 199.

rzewania, przeciwnie – właśnie tamte zdarzenia warunkują współczesne emocje dorosłego człowieka, systematycznie podmywają poczucie bezpieczeństwa i ład moralny. Z klatki przeszłości niepodobna uciec. Podobny problem podejmuje film w reżyserii Clinta Eastwooda *Rzeka tajemnic* (2003), zrealizowany na motywach powieści Dennisa Lehane'a. Spośród trzech chłopców, bawiących się na jednej z ulic robotniczej dzielnicy Bostonu, jeden zostaje porwany przez podstarzałych pedofilów, zamknięty w piwnicy i przez kilka dni gwałcony. Zdarzenie to na zawsze determinuje losy całej trójki, wszyscy stali się ofiarami gwałtu – jeden bezpośrednio, dwóch pozostałych musi dźwigać brzemień winy zaniechania, braku reakcji i pomocy: nie zapobiegli nieszczęściu. Jeden z bohaterów mówi pod koniec filmu: „Wszyscy byliśmy w tej piwnicy”. Problem seksualnego wykorzystywania nastolatków w odmienny sposób i z odmienniej perspektywy podjął John Patrick Shanley w filmie *Wątpliwość* (2008): reżyser stawia pytanie o moralne prawo rzucania podejrzeń, dla których nie ma jasnych, jednoznacznych dowodów. Bohaterka filmu, surowa siostra zakonna, zarzuca proboszczowi seksualne zauroczenie młodym chłopcem, jedynym czarnoskórym uczniem katolickiej szkoły, zresztą ujawniającym skłonności homoseksualne. Wobec braku dowodów, przekonana o słuszności sprawy, której służy, posługuje się manipulacją i kłamstwem. Opowiadając się w obronie czystości moralnej, przekracza granice, na których strażą stanęła, w rezultacie krzywdzi chłopca, którego chciała wziąć w obronę. Film Shanley'a jest odpowiedzią na wzmożoną społeczną podejrzliwość, rosnącą nieufność, spowodowaną alarmującymi doniesieniami medialnymi związanymi z masową skalą erotycznego wykorzystywania dzieci i nastolatków. Podobny, w jakimś sensie interwencyjny charakter ma obraz Joanny Kerns *W obronie naszych dzieci* (2003) – oparta na faktach historia matki uniemożliwiającej pedofilowi wykorzystanie seksualne jej młodziutkiej córki w sytuacji, gdy już zdążył nawiązać kontakt z dzieckiem²⁰⁰.

Brutalność przemocy skierowanej przeciw młodemu bohaterowi nabiera szczególnej drastyczności, gdy w roli katów występują najbliżsi. Taka sytuacja ma miejsce w filmie Harry'ego Bromley'a Davenporta *Ptaszek w klatce* (2001), osnutym wokół autentycznej historii dziewczynki dręczzonej przez zapadającego na chorobę psychiczną ojca: Katie, stale zamknięta w pokoju, przywiązana do krzesła, maltretowana psychicznie i fizycznie przez ojca, nie znajduje wsparcia w matce, całkowicie zdominowanej przez męża. *Tylko instynkt* Lee Tamahori (1994) to film nowozelandzki, opowiadający o domowej przemocy i seksualnym wykorzystywaniu nastolatki. Fakt, że temat ten został podjęty nie tylko w amerykańskiej i europejskiej,

²⁰⁰ Sygnalizowany tu problem jest tematem wielu filmów dokumentalnych. Np. film *Pedofile* Sylwestra Łatkowskiego (2005) dotyka dramatu krzywdzonych dzieci i nastolatków, piętnuje społeczną obojętność wobec tego zjawiska. Słynny film Natalii Korynckiej-Gruz *Bezprizorni* (1997) opowiada o rosyjskich dzieciach ulicy, pozbawionych opieki, włóczących się po Petersburgu, Moskwie i innych rosyjskich miastach, żebrzących, wchodzących w konflikt z prawem (grabieże, rozboje, niekiedy nawet zabójstwa), nikomu niepotrzebnych, pozbawionych miłości, akceptacji i domów, dzieci i nastolatków zagrożonych deprawacją, cynicznie wykorzystywanych przez dealerów narkotykowych i środowiska przestępcze.

ale również w nowozelandzkiej produkcji filmowej, dowodzi powszechności zjawiska. Lee Tamahori opowiada o życiu współczesnych Maorysów, nowozelandzkich tubylców, ale na plan pierwszy wysuwa się samobójcza śmierć trzynastoletniej dziewczynki, cynicznie wykorzystanej seksualnie przez przyjaciela domu.

Rozpad rodziny i unicestwienie wartości tradycyjnie reprezentowanych przez starsze pokolenie, od wieków przekazywanych pokoleniom młodszym, to właściwie lejtmotyw dzisiejszego kina. W *Małej Odessie* Jamesa Gray'a (1994) ojciec wyrzeka się jednego z synów, drugiego, młodszego, bije w okrutny sposób, staje się jego katem. Zarzuca mu, że nie szanuje ojca; mały Reuben rzuca mu w twarz pytanie: „A czy twoja kochanka cię szanuje?”. Podobną sekwencję znajdziemy w powieści Marka Sołtysika *Tu nie wypada kochać*: dwunastoletni chłopak proszony, by pozostawał w domu na czas choroby ojca, rzuca w twarz matce: „Pewnie tylko dlatego, żebyś ty mogła bez przeszkód wracać do domu po nocach, albo w ogóle nie wracać na noc”; chłopak, niczym Gustaw-Konrad z Mickiewiczowskich *Dziadów*, nie dopowiada ostatniego słowa, zatrzymuje myśl na ostrzu odwetu: „zamierzam powiedzieć, ale w porę przygryzłem się w język. Zawsze to lepszy ból języka niż ból policzka”²⁰¹. Nawet jeśli – jak w *Historii przemocy* Davida Cronenberga (2005) – widz jest uwodzony scenami rodzinnej sielanki, pięknej i niemal żywcem wywiedzionej z tradycji dziewiętnastowiecznej prozy młodzieżowej, sekwencje te to tylko pozór, powierzchnia, pod którą kryją się dramaty i rany – wzorowy ojciec okazuje się dawnym przestępcą, na próżno uciekającym od przeszłości, człowiekiem małym, słabym i podłym. I znowu sytuacja znana z powieści, teatru i filmu: młody chłopak zostaje nagle pozbawiony zakorzenienia, wiary, punktów orientacyjnych, wartości dających trwałe oparcie. Rozkład tradycyjnego toposu ojcostwa ujawnia także film Mikaela Håfströma *Zło* (2003), gdzie ojczym nastoletniego bohatera staje się tyranem i katem domowników, niszczy podstawy wrażliwej młodzieńczej osobowości, zabija rodzaje się człowieczeństwo; trzeba było jakiejś niewyobrażalnej determinacji chłopaka, by mógł wyrwać się z piekła i oczyścić dom z niszczącego go zła.

Oczywiście, trudno tu o pełną jednoznaczność postaci, ujęć, diagnoz. Kultura współczesna jest wielogłosem, także w sprawach omawianych tu dramatów młodości. Ojcowie jako bohaterowie niektórych filmów to postaci niemal wywiedzione z ujęć topoiicznych, postaci pełne dobra, mądrej miłości dającej trwałe podstawy psychicznej dojrzałości synów i córek. W utrzymanym w poetyce horroru *Zmierzchu* Catherine Hardwicke (2008; adaptacja powieści Isabelli Swan) ojciec jest skryty, zamknięty w sobie, ale szuka kontaktu z córką zakochaną w upiorze, daje jej silne wsparcie, darzy zaufaniem; przeciwnie matka – zajęta romansem ogranicza kontakty z córką do zdawkowych rozmów telefonicznych, groteskowo odległych od trudnych doświadczeń młodziutkiej dziewczyny. Z kolei film Luci Puenzo *XXY* opowiada o Alexie, nastoletnim hemafrrodyce, obdarzonym cechami fizycznymi i psychicznymi właściwymi dla obojga płci. Mł-

²⁰¹ M. Sołtysik: *Tu nie wypada kochać*, Łomianki 2009, s. 16.

dziutki hemafrodyta, piętnowany przez dorosłych mieszkańców niewielkiego miasta i przez rówieśników, w cierpieniach poszukujący własnej tożsamości, bezradny wobec zła świata i nieznanych, wywołujących lęk fizycznych reakcji organizmu, znajduje oparcie w cierpiącym i kochającym ojcu, pogrążonym w milczeniu, ojcu pełnym aprobaty dla własnego dziecka, jego decyzji, wyborów, postawy, pierwszych doświadczeń seksualnych. Temu portretowi ojca topicznego towarzyszy w tym samym filmie wizerunek skrajnie odmienny: rówieśnik głównego bohatera jest przez własnego ojca odrzucany, nieakceptowany, w krótkiej szczerzej rozmowie ojciec nawet nie zaprzecza, że nie darzy syna uczuciem.

Tajemnicza przeszłość ojca i jego relacja z nastoletnimi synami to temat słynnego *Powrotu* Andrieja Zwiagincewa (2003) – po dwunastu latach nieobecności ojciec, milczący i zamknięty w sobie, zjawia się niespodziewanie w domu. Gdy nadbiegają dwaj jego synowie, w progu wita ich matka, mówi zgaszonym, głuchym głosem: „Cicho, ojciec śpi”. Jest zdenerwowana, przygnębiona, pogrążona w sobie, jakby przybita cierpieniem; we wcześniejszej sekwencji czuła i delikatna, opiekuńcza, zatroskana, pełna ciepła, nagle odmieniła się pod wpływem jakiegoś niepokojącego przeżycia. Gdy chłopcy wchodzą do pokoju, znajdują ojca leżącego na łóżku. Ich pierwsze spotkanie z ojcem jest repliką²⁰² słynnego obrazu Andrei Mantegna²⁰³ *Martwy Chrystus*. Rzec dzieje się w niedzielę, dzień zmarłych.



Kadr z filmu *Powrót*: śpiący ojciec

²⁰² Na to podobieństwo, opisane w rosyjskiej refleksji filmoznawczej, i wynikające z niego konsekwencje zwróciła mi uwagę p. Anna Maria Czernow.

²⁰³ Andrea Mantegna (ok. 1431-1506) – włoski malarz i rysownik, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli renesansu. Tworzył w Padwie, w Matui na dworze Gonzagów, w Rzymie. Nad obrazem *Chrystus zmarły* pracował dwa lata (1465-1466). Inne słynne dzieła: obraz ołtarzowy *Conversazione* w kościele S. Zeno w Weronie, freski w Castello San Giorgio w Mantui (sceny z życia Gonzagi i jego dworu), cykl *Triumf Cezara*, *św. Sebastian*.



Martwy Chrystus Andrei Mantegny

Zbieżność uderzająca, układ rąk, ułożenie głowy, perspektywa ujęcia postaci, w malarstwie piętnastowiecznym odkrywczą, tu, w filmie, zastosowana jako cytat. Chwilę później chłopcy wychodzą z pokoju, poprzez montaż wewnątrzjęciowy kamera pokazuje ojca z innej malarskiej optyki – tym razem w formie aluzji do obrazu *Martwy Chrystus* Philippa de Champaigne. Ikonograficzne cytacje są tak silne, że nakazują odbiorcy odczytywać film jako odniesienie do wielkiej tradycji ikonografii chrześcijańskiej²⁰⁴. Czyżby pojawiający się nagle ojciec był – jak chce tego Оксана²⁰⁵ – nowym wcieleniem Chrystusa, który właśnie ponownie przyszedł do swoich, lecz ponownie, jak przed dwoma tysiącami lat, „świat Go nie rozpoznał, [...] swoi Go nie przyjęli”²⁰⁶? Świadczyłyby o tym liczne cytacje biblijne. Oto na przykład ojciec nalewa wszystkim wina, każe pić również chłopcom; potem bierze w ręce pieczone mięso i, choć na stole leżą noże, łamie je i rozdaje biesiadnikom. Ikonograficzna interpretacja, którą proponuje Богачевская, nie wypełnia wszystkich aluzji biblijnych: film *Zwiagincewa* można odczytywać jako historię o cierpiącym ojcu (przypowieść o synu marnotrawnym), ale również

²⁰⁴ Na to podobieństwo i wynikające z niego konsekwencje zwróciła mi uwagę Anna Maria Czerpow.

²⁰⁵ О. Богачевская: *Возвращение. О фильме Андрея Звягинцева*. „Российское кино” 10.06.2009. Dostępny w World Wide Web: <http://ruskino.ru/articles/6/1> [data dostępu: 4.08.2009].

²⁰⁶ J 1, 10-11. Wyd. cyt.: op. cit.

o starotestamentalnym ojcu jako prawodawcy i stwórcy, przeciw któremu synowie „szemrają”. Oto gdy chłopcy nie wierzą słowom matki, że „ojciec wrócił”, ze starej skrzyni, zakurzonej, najwyraźniej od dawna nie otwieranej, wyjmują obłożoną w gazetę Biblię. To znana, bogato ilustrowana edycja zawierająca ryciny przedstawiające kluczowe sceny Starego i Nowego Testamentu²⁰⁷. Młodszy brat otwiera księgę. Na jednej z ilustracji – scena Przemienienia Pańskiego: Chrystus w charakterystycznym wieńcu z chmur nogi opiera na kuli ziemskiej, po jego prawicy księżyc i gwiazdy, po lewicy – słońce; na innej Chrystus wypędzający handlarzy ze świątyni; dalej Bóg Ojciec zapatrzonej z gniewem na ogród rajski, w którym człowiek dokonał wykroczenia. Fotografia rodzinna znajduje się w książce na tej stronie, gdzie rysunek przedstawia cztery postacie. Abraham trzyma w jednej ręce nóż, drugą przytrzymuje małego Izaaka, któremu właśnie chce zadać śmierć. Izaak ma związane ręce, ale nie wyrwa się, przeciwnie: poddaje woli ojca, stoi okrzakiem nad ułożonym już stosem ofiarnym, ufnie wtula głowę w ojcowskie ciało, jakby szukając ratunku przed Boskimi wyrokami. Po drugiej stronie obrazu anioł – jedną ręką powstrzymuje Abrahama gotowego zadać synowi śmierć, w drugiej trzyma za rogi kozła, który ma dopełnić ofiary w miejsce Izaaka. Paralelna jest fotografia: i tu są cztery postacie (ojciec, matka, dwóch synów). „To on. Na pewno” – mówi o ojcu starszy z chłopców przyglądając się fotografii.

Ojciec z filmu *Zwiagincewa* jest topicznym ojcem wywiedzionym z przekazów biblijnych, ojcem-prawodawcą, surowym i wymagającym, a jednocześnie synem-odkupicielem. Jego przeszłość i terażniejszość są pełne tajemnic. Jak Boskie sprawy są obce i nieznanne człowiekowi, tak sprawy ziemskiego ojca nieznanne są synom. Filmowy ojciec nic nie mówi o sobie, nie udziela żadnych wyjaśnień, nie odpowiada na żadne pytania; zresztą nikt nic nie wyjaśnia, wszyscy robią wrażenie ikonicznych postaci zastygłych w milczeniu. Zabiera synów na wycieczkę, równie tajemniczą jak on sam i równie nieprzewidywalną. Jego postać rozerwana jest między sprzecznościami: z jednej strony bezwzględny (w czasie podróży ku bezludnej wyspie każe słabym chłopcom wiosłować, sam siedzi beczynn timer), z drugiej wrażliwy, a nawet czuły. Mottem filmu mogłyby być słowa Nałkowskiej z dramatu *Dom kobiet*: „Między człowiekiem i człowiekiem jest ciemność”²⁰⁸, ciemność niemożliwa do przezwyciężenia, potęgująca ze sceny na scenę, ze zdarzenia na zdarzenie dramat i chłopców, i ojca. Groza narasta w atmosferze napięć i niedopowiedzeń, prowadzi do tragedii. W filmie *Zwiagincewa* zło zostaje odmalowane z przejmującą dosłownością. Nie ma ono imienia, niejasne jest jego pochodzenie, panoszy się wszędzie, czyha na każdym kroku, w każdym dialogu, czai się w zwykłych gestach i spojrzeniach, wdziera w psychikę bohaterów, unicestwia z tru-

²⁰⁷ Wydanie polskie: *Biblia w obrazach*, wybór i oprac. E. Materski, Z. Niemirski, Warszawa 2005; jest to reprint wydania z 1930 r. (Księgarnia i Instytut Sztuk Pięknych, Poznań 1930).

²⁰⁸ Z. Nałkowska: *Dom kobiet*, akt II scena 5.

dem budowane relacje, rozbudowuje przestrzeń tragedii. Mit Abrahama i Izaaka, ojca-kata i syna-ofiary, porządkuje dramaturgię obrazu.

Film Andrieja Zwiagincewa jest przypowieścią o współczesnym ojcu i jego trudnych relacjach z synami; o synach pozbawionych ojcowskiego wsparcia. Dramat ojca wynika z miłości do synów, miłości, która – jak w *Gnoju* Kuczoka²⁰⁹ – objawia się w surowości dającej wrażenie odepchnięcia własnych dzieci. Biblijne aluzje są bardzo wyraźne, sygnalizowane już w opisaną wyżej scenie wstępnej. Bujność dziewiczej przyrody prowadzi na myśl ogrody Edenu; grzech chłopców, wynikający z przekroczenia ojcowskiego zakazu, z samowoli i pychy, prowadzi, niczym Adama i Ewę, do wygnania z raju. Pokuta, którą młodszy z chłopców, silnie zbuntowany, przejdzie, jest – jak pokuta całego rodzaju ludzkiego za lekkomyślność protoplastów – dotkliwa i niewspółmierna do winy. Ojciec oddaje swoje życie za syna w chwili, gdy nad starotestamentalną surowością górę bierze nowotestamentalna miłość; zanim to jednak nastąpi, musi skonfrontować własną postawę z oczekiwaniami i światem własnych synów. Młodszy z nich, okrutnie, zgoła sadystycznie upokorzony, pyta ze łzami w oczach:

– Po co przyjechałeś? Po co? Po co zabrałeś nas ze sobą? Nie jesteśmy ci potrzebni. Było nam dobrze bez ciebie. Z mamą i babcią. Po co się zjawiliście? Po co zabrałeś nas ze sobą? Do czego nas potrzebujesz? Odpowiedz!

– Mama prosiła, żebym z wami pobyl...

– Mama prosiła, tak? A ty?

– Też chcę być z wami.

– Po co? Żeby nas dręczył?

Później, gdy stanął w obronie bitego brata, skierował w stronę ojca nóż:

– Jeśli go ruszysz, ja cię zabiję! Mógłbym cię kochać, gdybyś był inny. Ale jesteś najgorszym z ludzi. Nienawidzę cię! Nie waż się nas dręczyć. Jesteś nikim, rozumiesz?

Te słowa: „Jesteś nikim” stanowią jakby naturalne dopełnienie, domknięcie dramatycznej oceny Pokolenia Nikt: ojciec dzisiejszego nastolatka tak samo jest Nikim, jak jego syn czy córka, tak samo zagubiony, tak samo pozbawiony korzeni, jest „człowiekiem bez właściwości”, bez przeszłości, bez jakiegokolwiek punktu oparcia. Sam nie wie, kim ma być, którą z ról narzuconych przez *theatrum mundi* ma odgrywać, sam nie może się odnaleźć, sam nie wie, kim jest i kim być powinien, jaka jest jego misja, powołanie, przeznaczenie.

Przejmująca jest scena końcowa: gdy chłopcy zajęci są przekładaniem dobytku do samochodu, morze zabiera łódź z ciałem ojca. Woda stopniowo, powoli okrywa zmarłego. Jak początek, tak koniec filmu jest aluzją do sztuki malarskiej – ojciec w przybierającej wodę łodzi to replika bardzo znanego motywu powracającego w ikonach prawosławnych tytułowanych

²⁰⁹ Adaptacja filmowa Magdaleny Piekorz pt. *Pręgi*, 2004.

jako *Oplakivanie*²¹⁰. Tradycja chrześcijańskiego Wschodu ukazuje ten motyw w następujący sposób: Chrystus leży na całunie zwężającym się, na kształt łodzi, od dołu i od góry, szerszym po bokach. W takiej właśnie obrazowej formie chłopcy po raz ostatni mogą oglądać ciało ojca, właśnie pochłaniane przez wodę. Postać ojca się odrealnia, obraz przekształca się w ikonę²¹¹. Motyw ikony niesionej przez wodę znany jest z wielu legend; według jednej z nich w czasie połowu na Bugu rybacy znaleźli przyniesioną przez nurt rzeki ikonę św. Onufrego, który miał powiedział: „W tym miejscu chwalone będzie imię moje”. W tym właśnie miejscu (dzisiejsza wieś Jabłeczna na wschodzie Podlasia, opodal granicy z Białorusią) powstała najpierw pustelnia, w której rybacy strzegli ikony, potem istniejący do dziś monaster²¹².

Wróćmy do filmu *Zwiagincewa*. Gdy ojciec umiera, starszy syn przejmując jego rolę wobec młodszego: staje się szorstki, wydaje krótkie, negujące możliwość sprzeciwu komendy, przejmuje nawet styl i frazeologię właściwą zmarłemu. Surowość i zobojętnienie okazują się na zawsze przypisane rolom wyznaczonym mężczyźnie przez płynną materię życia. Jak u Kuczoka – przemoc, której doświadczył syn, jest negatywną determinantą, wzorem, przed którym nie ma ucieczki.

Filmowe portrety matek również ujawniają erozję topoiicznych wzorców osobowościowych. Nowozelandzki *Deszcz* (2001, rez. Christina Jeffs) to przejmujący obraz rodzinnego rozkładu, stopniowego, prowadzącego na skraj katastrofy zobojętnienia matki. Zrealizowany w pastelowej tonacji, zgodnie z techniką impresjonistyczną, unikający jednoznacznych ocen moralnych, film jest w gruncie rzeczy nasyconym tragizmem studium kobiecego, a zarazem dziewczęcego *zewu krwi*. Narracja prowadzona jest konsekwentnie z pozycji trzynastoletniej dziewczynki, która spędza z rodzicami wakacje w nadmorskim domu letniskowym. „Tato zbudował ten dom dla mamy. Taki kawalek rajy – powiedział”. Raj stopniowo zamienia się w piekło. Matka nawiązuje romans z przyjacielem domu; zanim ojciec cokolwiek dostrzeże, zanim zrozumie, że tragiczne zdarzenia już nabierają tempa, wszystko starannie rozpozna zbuntowana, pochmurna trzynastolatka. Z powodów trudnych do zrozumienia dojrzała kobieta, której niczego w życiu nie brakuje – żyje dostatnio obok zakochanego w niej męża, z córką i młodszym synkiem – szuka tzw. mocnych wrażeń, których dostarczają całonocne zabawy w gronie sąsiadów, alkohol, w końcu romans i seks. Nie istnieją w jej sferze decyzyjnej żadne hamulce, nie ma żadnych wątpliwości, pytań, decyzje są proste, pozaracjonalne. Ciężar tych decyzji spoczywa jednak nie na jej ramionach, będzie go musiała dźwigać trzy-

²¹⁰ W Polsce ikony przedstawiające ten motyw znajdują się m.in. w kościołach przekształconych z dawnych cerkwi w Miliku (ok. 1713 r.), w Czynnej (I. ćw. XVIII w.) i w Czarnej (I. ćw. XVIII w.). Autorem dwóch pierwszych ikon jest Jan Medycki, ostatnia z wymienionych powstała w kręgu tego twórcy, być może namalował ją jego uczeń. Por. na ten temat m.in.: ks. M. Janocha: *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*. Warszawa 2008; P. Evdokimov: *Sztuka ikony. Teologia piękna*. Przel. M. Żurowska, Warszawa 2003.

²¹¹ O różnicach między ikoną i obrazem pisze ks. Michał Janocha w książce *Ikony w Polsce*. Op. cit.

²¹² Na legendę tę zwróciła moją uwagę prof. Ewa Ilnatowicz.

nastoletnia córka, która – co znamienne – wchodzi na „poetycką” drogę matki, wsłuchana we własny *zew krwi* nawiązuje romans z kochankiem matki, uwodzi go i zmusza do odbycia stosunku seksualnego. Jak w filmie Zwiagincewa dziedziczne okazały się role ojcowskie, narzucające starotestamentalną oschłość, surowość i obojętność na los synów, tak w obrazie Christiany Jeffs topiczna kobieta okazuje się wyrachowaną, bezwzględną, niszczącą mężczyznę modliszką.

Jest bowiem znamienne, że w *Deszczu* stroną aktywną pozostaje kobieta (i matka, i córka), to kobieta nawiązuje romans, kobieta decyduje o jego charakterze, kobieta w końcu dominuje nad mężczyzną, bezwzględnie i bezdyskusyjnie. Mąż i ojciec nie jest w stanie zapobiec pohańbieniu, nawet nie podejmuje takich prób, z oczami pełnymi łez ucieka w alkohol. Kochanek biernie poddaje się najpierw dojrzałej kobiecie, potem jej córce.

Ujmując ten problem w szerszej można powiedzieć, że kultura ukazuje kryzys ojcostwa i macierzyństwa na wielu płaszczyznach: społecznej, psychologicznej²¹³ i kulturowej²¹⁴. Osłabienie lub zerwanie więzi z własnymi dziećmi wynika z utraty tożsamości, wycofania z życia rodzinnego, ucieczki w pracę i alkohol, rozkładu moralnego, uwikłania w zdrady i przestępstwa (*Nazwij to snem*, 1999, reż. Lynne Ramsay). Syn nie może już iść – jak głosił Józef Mączka w słynnej pieśni – „starych ojców naszych szlakiem”²¹⁵, bo szlak prowadzi ku nicości. Balzac powiedział kiedyś: „Ucinając głowę Ludwikowi XIV Republika ucięła głowy wszystkim ojcom”. XX wiek dopełnił dzieła rewolucji i spowodował, że ojcostwo jest wątpliwą wartością. Freud uczynił z ojca rywala o względy matki, Nietzsche przypisał mu źródło dziecięcego i młodzieńczego lęku (literacką konkretyzacją tej idei jest *Dziecko salonu* Korczaka). *Pater familias* został uśmiercony. „W ciągu XX w. pojęcie «nieudolności» konkretyzuje się i rozciąga na wszystkich ojców – piszą Françoise Hurstel i Geneviève Delaisi de Parseval. – [...] Kiedy mężczyzna staje się ojcem, przywdziewa płaszcz pełen dziur i ściąga na siebie podejrzania, a ściślej mówiąc przyjmuje na siebie funkcję, która coraz bardziej tracić będzie na znaczeniu, niezależnie od osobistych zalet tego, kto ją sprawuje. Już w 1938 r. Lacan mówił o «społecznym schyłku obrazu ojca»”²¹⁶.

* * *

Film, teatr i literatura podejmują wielogłosową, polifoniczną refleksję nad kondycją młodego pokolenia schyłku XX i początku XXI w. Wiele tu głosów polemicznych i ujęć kontrapunktowych: obok *Lolity*, adaptacji słynnej powieści Władimira Nabokowa (sfilmował ją w 1962 r. Stanley Ku-

²¹³ Por. m.in. K. Pospiszyl: *Ojciec a rozwój dziecka*. Warszawa 1980.

²¹⁴ Por. m.in. *Historia ojców i ojcostwa*. Red. J. Delumeau i D. Roche. Przekł. J. Radożycki i M. Paloetti-Radożycka, Warszawa 1995.

²¹⁵ J. Mączka: *Starym szlakiem* (wiersz powstał w 1915, ogłoszony w tomie pod tym samym tytułem wydanym w Krakowie w 1917 r.). Najnowszy wybór wierszy poety: J. Mączka: *Starym szlakiem i inne wiersze*. Warszawa 2009.

²¹⁶ F. Hurstel, G. Delaisi de Parseval: *Stale podejrzewany*. W: *Historia ojców i ojcostwa*. Op. cit., s. 382.

brick i ponownie w 1997 r. Adrian Lyne) o dwunastoletniej rozbudzonej erotycznie nimfetcie, wzbudzającej zainteresowanie czterdziestoletniego profesora i prowadzącej go do klęski – skupiony i powolny w narracji obraz Marion Hänsel *Między złem a głębokim błękitnym oceanem* (1996) o przyjaźni dziecka i mężczyzny, opartej jednak na innych wartościach i prowadzącej do innych konsekwencji: dziesięcioletnia chińska myciemczynka, zarabiająca na utrzymywanie siebie i malutkiego braciszka myciem łajb w porcie, wprowadza w życie pograżonego w marazmie i depresji marynarza ład moralny, spokój, ciekawość człowieka i radość życia. Z jednej strony *Ptaszek w klatce* Harry'ego Bromley'a Davenporta (2001) – historia rodzinnej przemocy, z drugiej obraz Joanny Kerns *W obronie naszych dzieci* (2003) – historia matki ratującej córkę przed przemocą w Internecie. Podobnie w literaturze. Z jednej strony powieści Ewy Przybylskiej ukazujące młodych bohaterów uwikłanych w dramat zła, *Pamiętnik narkomanki* Barbary Rosiek, z drugiej – powieści Małgorzaty Musierowicz, głęboko osadzone w przestrzeni wartości tradycyjnych i uświęconych, w kręgu etosu inteligenckiego. Nawet w twórczości jednej tylko Marty Fox nie ma jednoznaczności: w powieści *Magda.doc* matka jest nieledwie upiorem, niszczy własną córkę, nie rozumie jej, zamyka się przed nią i skazuje ją na ciężar potwornej samotności wobec problemów i dylematów przerastających możliwości psychiczne młodziutkiej dziewczyny (przedwczesna ciąża), z drugiej *Karolina XXL* z postacią matki ciepłej, mądrej, serdecznej, otwartej, niosącej córce głębokie wsparcie w równie trudnej sytuacji (uwiedzenie przez starszego mężczyznę, gwałt). Nie ma tu jednoznaczności, przeciwnie: sytuacja współczesnego młodego człowieka, jego dylematy i problemy, z którymi się zmagają, okoliczności, w których dane jest mu żyć, mają w kulturze współczesnej różnorodny obraz, różną też dają autorzy filmów, powieści i utworów scenicznych diagnozę młodego pokolenia.

Generalnie rzecz ujmując powiedzieć trzeba, że przeważają ujęcia eksponujące erozję wartości i reguł moralnych, niepewność więzi człowieka z człowiekiem i niepojęty chaos życia, powracają obrazy brutalnej przemocy wobec nastolatków, której dopuszczają się zarówno ich rówieśnicy, jak i rodzice, wykorzystywania seksualnego, samobójstw, zagubienia duchowego i ideowego, samotności egzystencjalnej, rozpaczliwej prowadzącej na dno upadku. Gorzka to diagnoza kondycji młodego pokolenia, jego sytuacji moralnej i egzystencjalnej. Netgeneracja, owoc „wychowawczych” działań społeczeństwa konsumpcyjnego, jest całkowicie bezbronna wobec zła, którego doświadcza, zła irracjonalnego, niemożliwego do zrozumienia czy oswojenia. Owo zło nie jest rozwścieczoną bestią, która wedle apokryficznej *Ewangelii dzieciństwa arabskiej* wniknęła w małego Judasza, opętała go, a potem opuściła, by zawładnąć ponownie w chwili, gdy „nadeszła godzina”. Tamto apokryficzne zło było ucieleśnione, pochodziło z zewnątrz, było gwałtem zadany człowiekowi z innego świata, czyniło człowieka ofiarą. Można je było wyodrębnić, opisać, więc również oddalić od siebie, oddzielić ścieżki jasne od ciemnych, doświadczenia traumatyczne i destrukcyjne od budujących i twórczych. Zło, którego doświadczają bohater-

rowie prozy inicjacyjnej, teatru młodego widza, nastoletni bohaterowie filmowi tkwi albo w nich samych (filmy: *Słoń*, *Nasza klasa*, dramaty: *Sprawa honoru*, *Halo Nazi*, powieści: *Gra w śmierć*, *Candy*), albo pochodzi ze strony najbliższych – rodziców, nauczycieli, przyjaciół domu (filmy: *Tylko instynkt*, *Uśpieni*, dramaty: *Od dziś będziemy dobrzy*, *Plastelina*, powieści: *Dobranoc*, *ślonko*, *Kato-tata*). W konsekwencji wszystkie ścieżki, które przemierza w swym młodym życiu nastolatek, przenika cień (*Rzeka tajemnic*); potem, gdy wyrośnie z lat młodzieńczych i stanie się dorosły, nie może wyzwolić się ze więzienia upokorzeń, których doświadczył i które przeorały jego życie, podmyły podstawy, na których mógłby wznosić się renesansowy ideał pełni człowieczeństwa, ideał *humanitas* (*Mama kazała mi chorować*).

Netgeneracja – i nie tylko ona, bo, jak dowodzi *Powrót* Andrieja Zwiagincewa, także generacja jej rodziców – na próżno szuka oparcia, trwałych podstaw wiary w życie, świat, historię i człowieka, które niegdyś – przynajmniej w świadectwach kultury (literatura, teatr, film) – bohaterowie literaccy odnajdywali w szkole, domu, Kościele, kręgu rówieśniczym, w świecie wielkich postaci historii i współczesności. Wszyscy, choć nie po równo, dźwigamy konsekwencje przeobrażeń, jakie w przestrzeni życia społecznego dokonały się w drugiej połowie XX w.

Tyle, że pokolenie ludzi dorosłych jakoś nauczyło się z tym żyć, przynajmniej z czasów własnej młodości wyniosło konturową mapę pozwalającą znaleźć porządek życia. Dzisiejsze młode pokolenie jest w innej sytuacji. Wystarczy otworzyć przypadkowe numery popularnych czasopism przeznaczonych dla młodego wieku, by zorientować się, jakie kręgi wartości oferuje kultura masowa nastolatkom, jakie daje punkty orientacyjne, jakie buduje hierarchie potrzeb, jakie preferuje postawy. Wystarczą same tytuły notek i artykułików („Poznaj gorące ploty”²¹⁷, „Koleś na horyzoncie? Zwróć jego uwagę!”²¹⁸, „Ty w ich oczach – Pierwsze wrażenie, czyli na co faceci zwracają uwagę?”²¹⁹, „Bądź czarująca – Spraw, by on się odważył... do ciebie zagadać”²²⁰, „Chłopaki do wzięcia. Są na wyciągnięcie ręki, musisz się tylko rozejrzeć!”²²¹), sama forma i istota zadawanych pytań („Jak rzucić faceta?”²²², „Czy fizyczna strona miłości jest ważna w wieku 13 lat?”²²³), wystarczy lektura paru porad horoskopowych („Bierz się do roboty!!! Gostek może teraz łatwo stracić głowę dla laski, która jest dla niego miłą”²²⁴), psychozabaw („Jakie wrażenie robisz na kolesiach?”²²⁵) i kilku reklam („Nie znasz dnia ani godziny, kiedy Twoje usta lub paznokcie będą wymagały natychmiastowej interwencji. Dlatego noś w torebce ele-

²¹⁷ „Bravo Girl!” 2009, nr 13.

²¹⁸ „Bravo Girl!” 2009, nr 15.

²¹⁹ „Bravo Girl!” 2009, nr 8.

²²⁰ „Bravo Girl!” 2009, nr 8.

²²¹ „Bravo Girl!” 2008, nr 22.

²²² „Bravo Girl!” 2008, nr 21.

²²³ „13. Magazyn szczęśliwej nastolatki” 2009, nr 2.

²²⁴ „Twist” 2008, nr 5.

²²⁵ „Bravo Girl!” 2009, nr 16.

ganckie i skuteczne kosmetyki Sally Hansen”), by zorientować się, w jakim kierunku popkultura prowadzi dzisiejszych młodych ludzi, jak urabia młodą, nieodporną, krytyczną wobec dotychczasowych autorytetów umysłowość. Tak ukształtowane pokolenie nie rozumie ani świata, w którym żyje, ani czasu, ani historii, ani samego siebie. Wychowanek czy wychowanka „Bravo Girl!”, „Popcornu” i „Twista” może będzie „nowoczesnym Europejczykiem” czy nawet „obywatelem świata”, ale bez ojczyzny, bez korzeni, skoncentrowanym na sobie, własnych doznaniach, „korzystającym z życia”, zanurzonym w przyjemnościach „człowiekiem bez właściwości”.

„Powieść jest epopcją świata opuszczonego przez Boga” – twierdził György Lukács. Ten opuszczony przez Boga świat znalazł w prozie inicjacyjnej netgeneracji odzwierciedlenie niepokojąco bliskie Apokalipsy.

Literatura jest żywą częścią społecznego bytu, rozdrapuje rany, które wrodzony człowieczy oportunizm chciałby zasypać, zamknąć za zasłoną milczenia. Ale milczenie prowadzi do samotności, a ta z kolei do poczucia alienacji, niezrozumienia siebie, blokowania cierpienia, w konsekwencji wzrostu napięcia, do wyniszczenia wewnętrznego, znajdującego ujście w czynach o charakterze destrukcyjnym, ujawniającego się w postawach zrodzonych z ducha pychy i egoizmu, z duchowego kalectwa i degradacji człowieczeństwa. „Samowiedza własnej pozycji [...] jest zadaniem moralnym” – pisał Fichte. Podobnie Kant: „Porządek świata jest świadectwem suwerenności umysłu względem świata”. Żeby ową suwerenność zachować, człowiek musi rozumieć siebie, świat, czasy, w których przyszło mu żyć. I tu z pomocą przychodzi literatura. Taki jest jej sens, taka jej misja i istota.

Zbigniew Mikolejko pisał o wrzawie medialnej, która przez krótki czas towarzyszyła tragedii dziewczynki-samobójczyni: „Oto 20 października 2006 r. w gdańskim Gimnazjum nr 2 doszło do molestowania przez kolegów z klasy (i zarazem jej rodzinnej wsi Kiepiło Górne) piętnastoletniej Ani Halman, a 21 października – w reakcji na prześladowanie, na obdzieranie ubrania, na gesty seksualne, na wyzwiska – popełniła ona samobójstwo. [...] Pamiętamy reakcję społeczną, która dwa lata temu brutalnemu gdańskiemu wydarzeniu towarzyszyła. Wrzask mediów, polityków, pedagogów, zwykłych ludzi z ulicy był wtedy straszny, wręcz histeryczny, oscylujący w stronę tzw. *paniki moralnej*. Dzisiaj jednak, w dwa lata po tamtych wypadkach, cisza wokół sprawy jest zupełnie niebywała. I ta cisza, wołająca do nieba wniebogłosy, odpowiada swoją siłą wcześniejszemu wrzaskowi. Skąd ten wrzask i ta cisza? Ano stąd, że coś tu się usiłuje zakłamać, coś zagubić w niepamięci zbiorowej”²²⁶. Książka, film, teatr prowokują do spokojnego rozważania złożonych okoliczności zdarzeń granicznych, często tych, które przykuwały uwagę opinii społecznej, szokowały, bulwerso-

²²⁶ Z. Mikolejko: *Kryzys ofiarniczy po polsku: „stare” u narodzin „nowego”*. W: *Przyszłość tradycji*. Red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 2008, s. 39.

wały – a potem, nagle, jak przypomniana przez Mikołajkę gehenna młodej dziewczyny, znikają z horyzontu zbiorowej pamięci (*Słoń, Od dziś będziemy dobrzy, Amok, Mama kazała mi chorować*). Sztuka w różnych jej formach i odmianach zmusza odbiorcę do refleksji, przyjrzenia się samemu sobie, własnej postawie, stwarza możliwość zdystansowania się wobec przeżyć, jakie niesie czas dojrzewania. Rolą sztuki jest pokonanie – jak to określił przywoływany już Zygmunt Bauman – „grozy niekontrolowanego”. Pozwala zrozumieć siebie, a bez rozumienia siebie nie można zrozumieć innego. „Rozumienie – pisze Bauman – polega na zdolności radzenia sobie z sytuacją. Nie jesteśmy w stanie poradzić sobie z tym, co jest nam «nieznane»; to zaś, co «nieznane», przeraża. Strach to nazwa, jaką nadajemy naszej bezbronności”²²⁷.

²²⁷ Z. Bauman: *Płynny lęk*, op. cit., s. 165.

CZEŚĆ II

W POSZUKIWANIU
STRACONEJ KSIĘGI

OD AKTORA DO ANIMATORA, OD MISTERIUM DO HAPPENINGU

Rewolucyjne przekształcenia literatury i książki dla młodego wieku, które nastąpiły u schyłku XX i na początku XXI w., nie mają żadnych analogii w przeszłości. Na przestrzeni wieków przemiany twórczości kierowanej do dziecięco-młodzieżowej publiczności literackiej miały charakter powolny, następowały ewolucyjnie, z wyraźnym opóźnieniem¹ w stosunku do „dorosłej” literatury danego czasu, danej epoki². Powodowane były przede wszystkim dynamizmem procesu historycznoliterackiego, zmiennością konwencji i mód literackich, wreszcie przemianami kulturowego obrazu dziecka, dzieciństwa i młodości³, dają niepodważalny dowód dynamiki tego specyficznego obszaru kultury, świadczą również o zmienności gustów pokoleniowych, trendów politycznych i wychowawczych, odciskających trwale piętno na twórczości literackiej, przemian standardów edytorskich⁴ i bibliotecznych⁵. Przekształcenia te były powolne, rozciągnięte w czasie, książkę dla młodego odbiorcy cechowała zawsze pewnego rodzaju wstrzemięźliwość i konserwatywność – eksperymenty literackie pojawiały się tu z rzadka, dorosły pośrednik najwyraźniej oczekiwał, by sfera doświadczeń lekturowych młodego człowieka obejmowała klasykę polską i obcą, w mniejszym zaś stopniu tytuły nowe, dorosłemu odbiorcy nieznane. Skłonność do podsuwania młodemu – jak dzisiaj się mawia – „użytkownikowi biblioteki” lektur z własnego dzieciństwa i młodości dodatkowo wpływała hamująco na przemiany książki: dawna była postrzegana jako

¹ Zwracał na to uwagę Kazimierz Wyka, gdy pisał o literaturze dla dzieci i młodzieży jako o „szklanej kuli”, przekształcającej to, co w „wysokiej” kulturze było już wyraźnie skryształizowane. W ramach cyklu *Szkola krytyków* Wyka ogłosił trzy felietony poświęcone literaturze dziecięcej; ukazały się one na łamach „Odrodzenia” w 1948 r. (nr 1, 2, 3); podpisał je inicjałami kjuw, nosiły one tytuły: *Dzieckiem być warto*; *Kiepurka*; *Pan Pickwick na łyżwach*.

² Baśń Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* z 1896 r., antycypująca późniejsze tendencje w rozwoju powieści młodopolskiej (rozbitcie linearności akcji, kompozycja powieść jako zespołu scen, wyzyskanie elementów narodowej mitologii w interpretacji zjawisk współczesnych, symbolizm), była jednym z niewielu wyjątków. Por. m.in. J. Cieślowski: *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* antycypacją współczesnej baśni wiejskiej, Warszawa 1973; *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* Marii Konopnickiej w stulecie pierwszego wydania. *Studia i szkice*. Red. T. Budrewicz, Z. Fałtynowicz, Suwałki 1997.

³ Analizic tego zagadnienia poświęciłem rozprawę *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w drugiej połowie XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006.

⁴ Zagadnienie dynamizmu przemian samej książki dla młodego czytelnika było przedmiotem dociekań interpretacyjnych. m.in. J. Dunina (*Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX-XX w.*, Łódź 1982) i M. Zająca (*Promocja książki dziecięcej*, Warszawa 2000).

⁵ Por. m.in. *Książka, biblioteka, informacja w kręgu kultury i edukacji*, red. E. B. Zyberty, D. Grabowska, Warszawa 2008; G. Lewandowicz-Nosal: *Biblioteki dla dzieci wczoraj i dziś*, Warszawa 2007; E. B. Zyberty: *Spółczesność informacyjna i biblioteki szkolne w krajach Unii Europejskiej*. W: *Polskie bibliotekarstwo w perspektywie wejścia do Unii Europejskiej*. Red. M. Szyszko, Warszawa 2001; *Bibliotekarstwo*. Red. Z. Zmigrodzki, Warszawa 1998.

lepsza od współczesnej, mogła więc liczyć na zdecydowanie bardziej łaskawe przyjęcie.

Schyłek XX i początek XXI w. przynosi zdecydowaną zmianę tej sytuacji. Książka przeznaczona dla młodego czytelnika zmienia się na przestrzemi jednego czytelniczego pokolenia. Być może, ma to związek z zaniem autorytetu pisarza – początek tego procesu jest dość dawny, Walter Benjamin wskazuje na przełom XIX i XX w.; przemiany kulturowe wieku XX zjawisko to pogłębiły. Komentując poglądy Benjamin Karol Sauerland pisze: „Obserwujemy zanik doświadczenia kolektywnego, a więc takiego, które jest wiedzą praktycznie sprawdzoną przez wiele generacji. Pozostaje zatem doświadczenie indywidualne albo osobiste. [...] Znamieniem naszych czasów jest dotkliwy brak doświadczeń, spowodowany przede wszystkim rozwojem techniki”⁶. Ta pogarda dla doświadczeń stawia książkę w sytuacji szczególnie niekorzystnej: literatura jest przecież najpierw zapisem, następnie przekazem międzypokoleniowym. Skoro następuje kryzys wiary w cudze doświadczenie, musi nastąpić kryzys książki. Zastępuje ją w horyzoncie doświadczeń młodego wieku blog internetowy – forma oparta nie na przekazie doświadczeń, lecz na ich upublicznianiu (autor) i komentowaniu (czytelnik, względnie czytelnik i autor, o ile ten ostatni wchodzi w dyskusję z czytelnikami).

Pogarda dla doświadczenia, o której pisze Walter Benjamin, skutkuje również wymuszeniem ciągłej pogoni za nowością – tak w sztuce, jak w życiu codziennym. Weźmy przedmioty codziennego użytku. Jeszcze niedawno zegarek miał być solidny i służyć właścicielowi przez wiele lat; w naszych czasach nie ma być solidny, lecz nowy, nowoczesny, „wypasiony”, jak mawia młode pokolenie. To samo dotyczy samochodu, roweru, telefonu komórkowego, komputera, telewizora, przenośnych odtwarzaczy muzycznych. Żaden z tych przedmiotów nie musi działać długo, musi natomiast nosić wyraźne znamiona nowości. To samo można powiedzieć o ubraniach, które nie muszą być solidne, muszą natomiast być „trendy”. Dążenie naszych czasów do ciągłych nowości i zmian nie może ominąć sztuki, w tym książki – właśnie dlatego przełom wieków XX i XXI charakteryzuje tak wielka dynamika przemian treści, form, rozwiązań literackich i samej architektury książki.

Sytuację książki i czytelnictwa w znacznym stopniu komplikuje dominacja kultury rozrywkowej w życiu społecznym. „Literatura dzisiaj postrzegana jest jako zjawisko marginalne – pisze Jolanta Sztachelska. – Wiek XIX był ostatnią epoką, w której mówimy o kulcie słowa pisanego. To co zapisane miało poniekąd charakter sakralny i spotykało się z odbiorem nieomalże «mitycznym», choć już w latach osiemdziesiątych XIX stulecia zaczęto dotkliwie odczuwać kryzys związany z postępującą komercjalizacją zjawisk kultury. Pojawiły się problemy, których dotąd nie było na taką skalę: nowa publiczność bez żadnego zaplecza kulturowego, mechanizmy rynkowe w kulturze, wielka literatura rywalizuje z pisarzami minorum

⁶ K. Sauerland: *Przeżycie i doświadczenie, czyli raz jeszcze o Walterze Benjaminie*. W: tegoż, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*. Warszawa 1986, s. 153.

gentium. WXX, a jeszcze mocniej w XXI w. pierwszorzędne znaczenie ma kultura masowa, jest rzeczywistością społeczną, w której tkwimy zanurzeni niemal po czubki głów. Wielkie wydarzenie dzisiaj to raczej nie wydanie kolejnego tomu wierszy Krynickiego czy Szymborskiej, ale rozdanie Oscarów albo konkursu Eurowizji. Wszystko musi być spektaklem i rozrywką”⁷.

Skoro, jak twierdzi Jolanta Sztachelska, „wszystko musi być spektaklem i rozrywką”, warto z tej perspektywy przyrzeć się książce, która dociera do młodego czytelnika, wydobyć i opisać jej powiązania z teatrem. Literatura i teatr mają wspólne korzenie sięgające obrzędów o charakterze rytualno-religijnym; konsekwencje tego faktu nie pozostają bez znaczenia ani dla literatury, ani dla teatru. Wspólna geneza zdeterminowała charakterystyczne dla obu form, zmienne, bo podlegające ciśnieniu kultury relacje między twórcą dzieła z jednej i światem przedstawionym (szczególnie postaciami bohaterów) i odbiorcą z drugiej strony.

Utwór literacki kierowany do młodego czytelnika nie jest ślepą grą z niemym czytelnikiem, przeciwnie: akt odbioru sprawia, że dzieło inicjuje bardzo specyficzny rodzaj dialogu, którego niedorośli uczestnik jest bardzo wymagający. Dialogu nie prowadzi się w pojedynkę. Nawet jeśli twórca nie pozostawia odbiorcy marginesu swobody interpretacyjnej, nawet jeśli utwór skierowany jest instrumentalnie na realizację przekazu dydaktycznego, zawsze pozostaje dana dziełu odpowiedź⁸ w postaci reakcji psychicznej odbiorcy, obejmującej sfery przeżyć, doznań, wyobrażeń, zabaw⁹, niekiedy działań o charakterze animacyjnym (własna twórczość w postaci rysunków, tworów słownych, tańców, śpiewów itd.¹⁰) i autotelicznym.

To na poziomie odbioru. Na poziomie aktu twórczego dzieło jest zawsze wtopione w skomplikowany proces wyrażania i kodowania sensów, który obejmuje horyzont zakreślony przez wyobrazenie odbiorcy, niekiedy jednostkowego (*Alicja w krainie czarów* Carrolla, *Kubuś Puchatek* Milne’a), niekiedy zbiorowego, nawet obejmującego kilka pokoleń czytelników (*O krasnoludkach i sierotce Marysi* Konopnickiej, *Serce Amicisa*, baśnie Mme de Beaumont, Mme d’Aulnoy, Charlesa Perraulta). Nawet jeśli pisarz pracuje w zaciszu swego gabinetu, odizolowany od świata zwartymi szeregami bibliotecznych półek, przykurzonymi księgami i wielkim dziełnictwem sztuki, i tak jest złączony silnym węzłem z innymi, jeśli nie realnymi, to przynajmniej wyobrażonymi; oni są katalizatorami myśli, światów i zdarzeń artystycznych.

Dotyczy to szczególnie literatury kierowanej do młodych czytelników. W niej bowiem obecność odbiorcy staje się warunkiem sine qua non zaistnienia utworu. Można wyobrazić sobie „dorosłych” poetów piszących „do szuflady”, jak miało to miejsce w przypadku pokolenia „Współczesności”,

⁷ J. Sztachelska: *Tradycja literacka – komu to jeszcze potrzebne?* W: *Przyszłość tradycji*. Op. cit., s. 57.

⁸ E. Czaplejewicz: *Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury*. Warszawa 1990.

⁹ J. Cieślakowski: *Słowo – obraz – gestycyli o intersemiotycznej naturze tekstów dziecięcych*. W: *Sztuka dla najmłodszych*. Red. M. Tyszkowa, Warszawa Poznań 1967.

¹⁰ Por. A. Ungeheuer-Goląb: *Poezja dzieciństwa czyli droga ku wrażliwości*. Rzeszów 1999.

pokolenia, któremu z racji politycznych dane było debiutować dopiero w okresie odwilży. Ale nie znajdziemy tu analogii z książką kierowaną do młodych odbiorców. Rok 1956, tak ważny z perspektywy kultury narodowej, nie istnieje na dziecięco-młodzieżowej mapie, odwilż rozpoczyna się z kilkuletnim opóźnieniem i obejmuje całą dekadę lat sześćdziesiątych XX w. Na jej początku ogłasza drukiem *Wielką, większą i największą* Jerzy Broszkiewicz, zaraz potem pojawia się lawina dzieł, które wstrząsnęły tamtą epoką i złotymi literami wpisały się w tradycję literacką (*Cyryl, gdzie jesteś?* i *Podmuch malowanego wiatru* Woroszyłskiego, *Wio, Leokadio* Kulmowej, *W Nieparyżu i gdzie indziej* Kamińskiej). Te klasyczne dziś tytuły pojawiają się jako odległe w czasie echo roku 1956: bo nie było tekstów gotowych do ogłoszenia drukiem po wyjęciu „z szuflady”, bo to, co dla dzieci czy młodzieży, nie nadaje się do chowania „w szufladzie”. Tekst dla młodego czytelnika, w przeciwieństwie do utworów literackich kierowanych do czytelnika dorosłego, nie istnieje w odbiorczej pustce.

Przywołany przykład dowodzi, że książka dziecięco-młodzieżowa funduje się na żywej, fizycznej lub wyobraźniowej obecności widza, obserwatora, słuchacza. Podobnie w teatrze. Obecność odbiorcy nadaje zdarzeniu scenicznemu sens, przekształca żmudne przygotowania, które dokonywały się bez udziału publiczności, w występ, w czasie którego publiczność jest obecna. Czy spektakl bez publiczności jest w ogóle możliwy? Czy byłby spektaklem? Nie chodzi tu jedynie o wypełnienie pustych rzędów, o zapełnienie krzeseł, foteli i łóż, o oglądające oczy czy przeżywające serca. Widz, choć zwykle niemy, wpływa stymulująco na przedstawienie, które właśnie z racji jego obecności jest za każdym razem inne, bo za każdym razem kto inny na widownię przychodzi, zatem wciąż na nowo ktoś, jakaś grupa widzów modelująca przekształca spektakl. Teatr nie jest bowiem telewizją czy filmem, w której aktorzy są odizolowani od widowni, przeciwnie: jest zorientowany na widza, również przez widza konstytuowany. Stąd teatrowi telewizyjnemu bliżej do filmu niż tradycyjnie rozumianego widowiska.

Podobnie w literaturze: domniemana lub rzeczywista obecność czytelnika przekształca tekst w teatr pisania i teatr lektury; akt tworzenia i akt odbioru mają cechy zdarzenia scenicznego. Znajduje tu szczególną analogię socjologiczna obserwacja związana z teatralizacją ludzkich zachowań. „Obecność innych ludzi przekształca każdą ludzką działalność w występ – komentuje koncepcje Ervinga Goffmana Jerzy Szacki. – Zaczyna się liczyć nie tyle to, co jednostka robi, nie tyle to, czy z technicznego punktu widzenia dobrze wykonuje swoje zadania, ile to, czy potrafi wywrzeć odpowiednie wrażenie na obserwatorach, narzucić im swoją definicję sytuacji”¹¹. W szczególności odnosi się to do aktu tworzenia utworu literackiego dla młodych czytelników.

Georg Simmel w eseju poświęconym aktorstwu analizowanemu z perspektywy filozofii sztuki przywołuje wskazówki sceniczne diuka von Meiningena: aktorom, radzi książę, nie wolno „gapić się na publiczność”.

¹¹ J. Szacki: *Słowo wstępne*. W: E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Oprac. J. Szacki. Przekł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak. Warszawa 2000, s. 14.

Simmel dowodzi, że prawdziwa sztuka teatru wymaga bezwzględnego zamknięcia się aktora na obecność widza: „Wydarzenia na scenie mają się rozgrywać wedle własnej prawidłowości i bez względu na widza, nie pozwalając mu na żadne ingerencje. [...] Aktorstwo to sztuka, której najtrudniejszą pozostać tylko sztuką”¹². Przykład teatru zorientowanego na widza, manierycznie zepsutego, zdeformowanego, znajduje autor w tradycji francuskiej: „Klasyczny spektakl francuski wystawiany był dla społeczności dworskiej, która niekiedy zajmowała miejsce na samej scenie, bezpośrednio przy aktorach. Granie wobec tak ostentacyjnie obecnej, żywej publiczności oznacza niejako ekspatriację aktorstwa z zamkniętego kręgu sztuki i podporządkowanie normom zewnętrznym”¹³.

Jeśli przenieść refleksje Simmela na grunt literacki, trzeba by sformułować (skądinąd dyskusyjną) tezę, którą najbardziej lakonicznie można by przedstawić w postaci twierdzenia: literatura dopiero wtedy staje się prawdziwą sztuką, gdy ignoruje obecność odbiorcy. Koncepcja ta nie jest obca refleksji literaturoznawczej czy manifestom różnych kierunków artystycznych. Jesteśmy w świecie Stanisława Przybyszewskiego i Zenona Przesmyckiego-Miriama, w kręgu haseł „sztuka dla sztuki”, w kręgu myśli francuskich parnasistów.

Sprawa komplikuje się, gdy weźmiemy utwór literacki dla młodzieży. Już w samym powszechnie stosowanym nazewnictwie literatura jest dla młodzieży czy dzieci, więc na ten krąg czytelników zorientowana. Z samej jej istoty wynika obecność odbiorcy, modelująca zarówno sensy dzieł, jak i ich formę, a w przypadku książki także stronę edytorską.

Skoro więc obecność odbiorcy (czytelnika, słuchacza) jest tu tak ważnym, konstytutywnym elementem, skoro zorientowanie tej dziedziny twórczości na odbiorcę jest jej zasadniczym wyznacznikiem, determinującym formy gatunkowe, język, środki wyrazu, zakresy tematyczne, kreację bohatera, to uczestnicy literackiego dialogu pozostają ze sobą w bardzo ścisłych relacjach. Twórcy dzieła, jak aktorzy z piętnowanego przez Simmela klasycznego spektaklu francuskiego, prowadzą grę z odbiorcami, zwracają się do nich, prowadzą z nimi dialog, niekiedy inspirują ich aktywność (autoteliczna funkcja utworu; analogię teatralną znajdziemy w takich formach jak happening czy performance). Z kolei w sam akt odbioru dzieła przez młodego człowieka wpisana jest sfera emocji literackich¹⁴, nastoletni odbiorcy pozostają w bardzo charakterystycznym związku z dziełem, związku opartym w dużej mierze na bezkrytycznym „zawierzeniu” twórcy, na postrzeganiu przedstawianych zdarzeń jako faktów, a nie imaginacji.

Krótko mówiąc: twórca książki dziecięcej i młodzieżowej wchodzi w rolę zorientowanego na publiczność aktora scenicznego. Publiczność ta jest niejednorodna: z jednej strony tworzą ją dzieci i młodzież (odbiorca zasadniczy), z drugiej – dorośli rodzice, nauczyciele, wychowawcy, krytycy (pełnią funkcje pośredników). Sceniczny aktor musi zadowolić wszyst-

¹² G. Simmel: *Most i drzwi*. Wybór esejów. Przel. M. Łukasiewicz. Warszawa 2006, s. 218-219.

¹³ Tamże, s. 217.

¹⁴ Por. J. Papuzińska: *Dziecko w świecie emocji literackich*. Warszawa 1996.

kich. Musi uniknąć sytuacji, w której grę jego odrzuca – jako dla niedorośliwych niestosowną lub niezrozumiałą – dorośli; ale również i tej, w której zyska uznanie jedynie dorosłej części widowni. Trudna to rola. W sukces przychodzą sprawdzone wzory teatralne.

1. Książka i teatr grecki

Jean Jacques Rousseau określił teatr jako sztukę kłamstw. „Czym jest talent aktorski?” – pytał. I odpowiadał: „Sztuką przedzierzganą się w innego człowieka, przybierania innego charakteru, udawania, że jest się kim innym, niż jest się naprawdę, pasjonowania się z zimną krwią, mówienia rzeczy innych niż się myśli”¹⁵. Sama obecność dekoracji teatralnych, samo założenie maski przez aktora narzuca uczestnikom literackiej gry rolę, wtlacza ich – niezależnie od tego, czy grę podejmują z pełną świadomością konwencji, czy też bez tej świadomości, niejako więc automatycznie – w sytuację charakterystyczną dla teatru, a więc dla konwencji udawania. Konwencja ta – dowodzi Erving Goffman¹⁶ – wpływa modelująco na nasze życie codzienne, nic więc dziwnego, że przenika również literaturę, która z samą konwencją udawania, manipulowania i maskarady ma bardzo wiele wspólnego.

Niegdyś Edward Balcerzan¹⁷ pisał o podwójnej roli krytyka książki kierowanej do młodych odbiorców: musi on przyjmować „cudzą perspektywę” oceniającą, odrzucić swoją dorosłość i obrać perspektywę dziecka, do którego przekaz jest adresowany. Uwaga Balcerzana, choć wywołała gwałtowny protest środowiska krytycznego, nie jest pozbawiona racji. Krytyk książki dziecięcej czy młodzieżowej nie tyle jednak musi zająć „cudzą perspektywę”, ile przyjąć punkt widzenia uczestnika gry teatralnej: patrzeć na dzieło literackie tak, jakby patrzył na przeznaczone dla młodej widowni przedstawienie teatralne, oceniać jakość przekazu, siłę perswazji, biegłość w odgrywaniu przez bohaterów wyznaczonych im ról. Musi być w samym centrum widowiska i jednocześnie poza nim. Píše o tym Joanna Papuzińska: „...krytyk literacki nie zawsze kieruje się podczas lektury i oceny książki dziecięcej tymi kryteriami, które pozwolą spojrzeć na utworzycyma dziecka [...]. Często też przyłapujemy się na uczuciu zdziwienia, gdy lektura jakiegoś obsypanego nagrodami utworu nie przynosi nam szczególnej satysfakcji, a spostrzegamy też, że i dzieci nie wykazują szczególnego zainteresowania nią lub wręcz uważają za nudną. [...] [Książki] urzekają krytyków – lecz dziecięcy czytelnik pozostaje wobec nich całkowicie obojętny”¹⁸.

¹⁵ J. J. Rousseau: *List o widowiskach*. W: tegoż, *Umowa społeczna*. Warszawa 1966, s. 425. Cyt. za: J. Szacki: *Słowo wstępne*. W: E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Op. cit., s. 6.

¹⁶ E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Op. cit.

¹⁷ E. Balcerzan: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*. Kraków 1982.

¹⁸ J. Papuzińska: *Dziecięce spotkania z literaturą*. Warszawa 2007, s. 24-25.

Nie inaczej jest z innymi pośrednikami. Nauczyciel dobierając lekturę do analizy w zespole klasowym szuka takiej książki, która by pozwoliła małemu czytelnikowi poprzez obserwację zminiaturyzowanego świata literackiego poznać prawa rządzące światem pozaliterackim. W klasycznej, zorientowanej dydaktycznie literaturze dziecięcej i młodzieżowej prawo to manifestowało się niemal w każdym literackim przedsięwzięciu: dziecko czy nastolatek byli traktowani jako byt niedojrzały, niedookreślony; dorosły stanowił dlań niedościgły wzór do naśladowania. W konsekwencji niedorosły bohater utworu do niedorosłych odbiorców kierowanego grał rolę głupka, odmieńca, dorosły przeciwnie: monopolizował cnoty mądrości, prawdy i dobra. Widać to znakomicie w wierszach Jachowicza, parodiowanych przez Boya-Zeleńskiego. Ale te Boyowe parodie nie wychodzą poza teatr grecki, gdzie wszyscy odgrywają narzucone im role, przeciwnie: parodie te tkwią w samym centrum greckiego myślenia, tyle tylko, że przedstawiony w nich świat został parodystycznie zniekształcony – w efekcie maski, którymi posługują się postaci, zostały skompromitowane. Dziewczynki ze *Słówek* są erotycznie doświadczone, chłopcy, zamiast zapału do nauki, oddają się zgubnym instynktom i lubieżności, a rodzice też nie są wolni od niczego, co ludzkie.

Staś na sukni zrobił plamę
Oblał bowiem ponczem mamę,
A wiedząc ją w wielkim gniewie,
Jak przeproszać, sam już nie wie.
Plama głupstwo, mama doda,
Ale ponczu, ponczu szkoda.

Słówka są oskarżeniem literatury o aktorstwo i pozę, o kłamstwo, u źródeł którego leży przeświadczenie, że skoro życie polega na odgrywaniu ról (ojca, matki, babki, dobrej lub złej córki, dobrego syna lub syna marnotrawnego), obowiązkiem literatury jest instruowanie odbiorcy o cenie, jaką płaci każdy, kto wciela się w rolę czarnego charakteru, oraz o nagrodach, jakie czekają tych, którzy podążają drogami aprobowanymi przez autora i podanymi czytelnikowi w formie imperatywnej. Eugeniusz Czaplejewicz nazwał tego typu dzieła mianem „literatury szantażu i perfidii”¹⁹; jej zasadniczym celem jest wedle Czaplejewicza manipulowanie odbiorcą, jego refleksjami, światem przeżyć, sferą motywacji i woli. Objaśnienie świata, jedno z pryncypialnych zadań literatury, jest tu zastąpione przez swoiste „przymierzanie” masek. Jak na grecki teatr przystało, nie liczy się skrywany pod maską człowiek, nie istnieje świat jego przeżyć, marzeń, cierpień i radości. Bo świat jest maskaradą, a dzieło literackie – *commedia dell'arte*.

Niezliczone są przykłady takiego właśnie rozumienia sensu literatury dziecięcej i młodzieżowej. Można by powiedzieć, że swoistym jej prawozorem jest bajka zwierzęca, w której alegorycznie ujęte postaci odgrywają wciąż te same role: jagnięta wchodzą do lasu i zadają wilkom, którzy chcieli „je rozerwać”, wciąż to samo, odwieczne, naiwne pytanie: „Jakim pra-

¹⁹ E. Czaplejewicz: *Dydaktyzm jako odpowiedź*. W: *Poezja dla dzieci. Mity i wartości*. Red. B. Żurkowski. Warszawa 1986.

wem?” I wilcy dają wciąż tę samą odpowiedź: „Smacznyś, słaby i w lesie”; zjadają „niezabawem”. Lwy gorzej lub lepiej sprawują swoją władzę; zająca „wśród serdecznych przyjaciół” rozszarpują psy, a lisy podstępnie przy-
stępują do rzezi swych naiwnych ofiar.

Sytuacja, w której utwór literacki pełni rolę swoistego *medium* dydaktycznego, średniowiecznego *exemplum*, ujawnia z całą dosłownością teatralność literatury. Szkoła jest całkowicie bezradna wobec nurtów antypedagogicznych w literaturze, zresztą nie tylko wobec utworów ściśle z tym kierunkiem związanych (Roald Dahl, Francesca Simon, Lemony Snicket), ale także wobec tych tekstów, które traktować można jako ich antycypację. Nie przez przypadek w szkole powszechnie omawia się *Dzieci z Bullerbyn* Astrid Lindgren, a jedynie sporadycznie *Pippi Landgstrump*²⁰. Podobną bezbronność ujawnia szkoła wobec wierszy Brzechwy, nie tych w stylu *Samochwały czy Lenia*, one znakomicie nadają się jako scenariusze lekcji, gdzie, jak w tradycyjnych ujęciach Jachowicza, dziecko było ułomne, a dorosły reprezentuje Uniwersum prawdy. W szkolnym teatrze nie mieszczą się rzeczy niepedagogiczne, takie w których ujawniona zostaje teatralność gry między dzieckiem i dorosłym. W wierszu *O Grzesiu kłamczuchu i jego cioci* Grześ bzdurzy, bo, jak pisał Tuwim, „dzieci bzdurzą i lubią być bzdurzone”²¹; ale ciotka, która zadaje pytania o realizację niewydanego polecenia, ujawnia absurdalność własnej postawy, okazuje oczywistą głupotę. Trudno jest dydaktycznie analizować tego typu wiersze, dlatego dochodzi do wynaturzeń interpretacyjnych. Sytuacja odbioru dzieła literackiego i wymuszona konwencja jego interpretacji prowadzić ma do ujawnienia nie sensów na różne sposoby ukrytych, lecz treści bezpośrednio wykorzystywanych do celów manipulacyjnych. Jest to jedna z przyczyn tragicznej w skutkach analfabetyzacji młodego pokolenia, prowadzącej do odrzucenia lektury jako drogi pogłębiania własnego człowieczeństwa, rozszerzania swego Ja, poszukiwania odpowiedzi na fundamentalne dla jakości życia pytania.

Do scholarskiego rozumienia utworu literackiego i tak określonej procedury rozszyfrowywania jego sensów młody czytelnik nie będzie chciał powrócić. Utwór literacki w szkole jest greckim teatrem odartym z najważniejszego elementu, który towarzyszył mu w czasach antycznych: z *katharsis*. Teatr w tej szkolnej realizacji literackiej zorientowany jest na przekaz masek. Autokreacja podmiotu musi w tej koncepcji zostać podporządkowana naczelnej dyrektywie kreowania i kontrolowania akcji zrytualizowanego przedstawienia, w którym się występuje. Literatura zakreśla punkty graniczne ról, jakie powinien pełnić odbiorca, a jego życie przekształca w pozerski występ, w paradę masek. Człowiek ukryty pod maską nie istnieje, nie ma bowiem miejsca na jego przeżycia. „Tak jak Hamleta możemy sobie wyobrazić tylko w relacji z Królem i Królową, Ofelią, Poloniuszem i wszystkimi innymi występującymi postaciami, tak samo okre-

²⁰ E. Teodorowicz-Hellman: *Polsko-szwedzkie kontakty literackie. Studia o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 2004.

²¹ A. Stonimski, J. Tuwim: *W oparach absurdu*. Warszawa 1975.

ślamy samych siebie i możemy być z kolei określani przez innych – w procesie zażebiania się naszego postępowania z postępowaniem tych wszystkich, którzy towarzyszą nam na drodze życia” – pisze Lewis A. Coser²². Odnosi się to szczególnie do bohatera dziecięco-młodzieżowej literatury zorientowanej na teatr grecki: obecność niedorosłych z dorosłych czyni nosicieli ról określonych przez kulturowy kontekst epoki, podobnie obecność dziecięcego, nastoletniego lub dorosłego obserwatora przekształca teatr życia, o którym pisał Szekspir w monologu Jakuba, w teatr masek.

„Rola, jaką gra jednostka, jest określana przez role grane przez innych obecnych, którzy wszakże zarazem tworzą widownię” – twierdzi Erving Goffman²³. Te właśnie role determinują zarówno kreacje postaci, jak charakter samego procesu tworzenia i odbioru dzieła. Dziecko i nastolatek, jak zostało już powiedziane, grają rolę głupka, który w trakcie lektury ma wobec własnej głupkowatej maski zyskać dystans, umożliwiający przeżycie olśnienia: nie w mojej, lecz w cudzej masce będzie mi najlepiej. Mają zatęsknić do bycia dorosłym, do zrzucenia dziecięcej, infantylniej maski i założenia nowej, dorosłej, wyrzec się lenistwa (*Leń Brzechwy*), strachu (*Stefek Burczymucha* Konopnickiej), łakomstwa (*Chory kotek* Jachowicza). Ma po latach zostać tytułową ciocią z wiersza Tuwima i pytać kolejne pokolenia Piotrusiów Panów, którzy jeszcze nie wydorosłeli: „Wrzuciłeś Grzesiu list do skrzynki, jak prosiłam? – List, proszę cioci? List? Wrzuciłem, ciociu miła! ...”.

2. W stronę teatru animacji

Teatr lalek, teatr marionetek, teatr kukielkowy, japoński teatr cieni – wszystkie te formy różnią się od greckiego teatru żywego planu tym przede wszystkim, że aktor, niekiedy dosłownie, jak w tzw. czarnym teatrze, kryje się za animowanymi przez siebie postaciami, ale nie udaje, nie przyobleka maski, nie pozuje. Sytuacja aktora, nawet jeśli występuje on na scenie, animując na oczach widzów kierowaną przez siebie postać, jest bardzo charakterystyczna. W trakcie spektaklu kształtują się specyficzne relacje między aktorem i lalką oraz całą sceniczną rekwizytornią, która w jego rękach, niczym we władaniu czarodzieja lub iluzjonisty, ożywa i przemawia do odbiorcy językiem symbolu. Aby uczestniczyć w tej grze, odbiorca musi rozszyfrowywać sensy znaków, a umowność spektaklu, manifestująca się szczególnie w formach skrajnie opozycyjnych wobec czarnego teatru (a więc wówczas, gdy aktor widoczny jest na scenie), dynamizuje proces dialogu znaczeń. Aktor nie zmusza widza do przyjęcia założenia, że on, animator, jest osobą po granice jestestwa tożsamą z odgrywanym bohaterem, że tworzy z nim organiczną, trudną do rozerwania

²² L. A. Coser: *Masters of Sociological Thought. Ideas in Historical and Social Context*. New York 1977, s. 576-577. Cyt. za: J. Szacki: *Słowo wstępne*. W: E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Op. cit., s. 20.

²³ E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Op. cit., s. 27.

jedność; nie wywołuje w widzu wrażenia, że postać sceniczna w jakiś sposób „zamieszkała w nim”, oładnęła go, przeciwnie: właśnie teatr animacji ujawnia dysonans między postacią sceniczną a aktorem, niekiedy wręcz gra tym dysonansem, uzewnętrznia go i manifestuje. Zdarza się, że w takiej sytuacji uwaga widza skupiona jest na interakcji aktora i postaci, na wzajemnych relacjach, które przybierają niekiedy, nie tylko w awangardowych przedstawieniach, formę dialogu.

Teatr animacji ma więc nieskończenie bogatszy arsenał środków komunikacji, ponieważ definicja sytuacji teatralnej jest znacznie szersza niż w przypadku greckiego teatru. Wielorakie linie napięć między aktorem i animowaną przezeń postacią powodują, że aktor może odczuwać ograniczenia związane nie tylko z własnymi możliwościami (jak w teatrze greckim: siła i barwa głosu, sprawność fizyczna itd.), lecz z także (właściwie przede wszystkim) z możliwościami samej postaci. Nie wszystko, co da się zrobić z jedną lalką czy marionetką, możliwe będzie w grze z inną. Ta oczywista konstatacja uwadnia rozliczne możliwości konstruowania postaci scenicznej, lecz jednocześnie uświadamia, że gra animatora polegać musi na bezustannym balansowaniu między własnymi zamierzeniami i własną interpretacją rzeczywistości z jednej a możliwościami technicznymi lalki, marionetki, pacynki z drugiej strony. Innymi słowy, aktor teatru greckiego był skupiony na sobie, na scenicznym ja, ponieważ ja i postać miały być – pod groźbą deziluzji – tym samym; animator skupiony jest na relacjach między ja i nie-ja, między ja i on.

Podobnie w przypadku książki. Utwór literacki zorientowany na teatr animacji wprowadza linie napięć między twórcą i postacią, która przestaje być bezwzględnie posłuszną maską, tym lepszą, im bardziej przylegającą. Właśnie zachowanie autentyzmu postaci – niezależnie od tego, czy autentyzm ten rozumiany jest w kategoriach psychologicznych, czy egzystencjalnych – wymaga jasnej świadomości, że postać (analogicznie z teatralną lalką czy marionetką) niejako „postępuje” wedle własnych praw, rządzi się własnymi zasadami, bez względu na to, czy zasady te zyskują aprobatę uczestników teatralnej gry, czy też nie. Autor utworu literackiego pełni tu rolę animatora, który ożywia postać, a następnie podtrzymuje ją w takich formach aktywności, które są właściwe tej postaci, zgodne z jej, a nie aktora życiem.

Tylko wtedy można dotrzeć do prawdy o lalce, gdy pozwala się jej na samodzielną egzystencję. Z modelową sytuacją mamy do czynienia w *Pinokiu* Collodiego: stary Dżepetto jest artystą późnym i późnym ojcem. Dwie te okoliczności pozostają ze sobą w nierozzerwalnym związku, ożywiona lalka staje się bowiem źródłem spotęgowanej klęski człowieka. Dżepetto przez wiele lat rzeźbił, lecz zanim pojawił się Pinokio, żadne z jego dzieł nie ożyło; przez długie życie czekał na cud dzieła i cud dziecka, cud bycia artystą i cud bycia ojcem. Spełnienie oczekiwań w dramatyczny sposób zaktualizowało mit syna marnotrawnego i mit cierpiącego artysty, którego dzieło obraca się przeciw twórcy i staje źródłem klęski. Dżepetto jest wzorcowo skonstruowanym animatorem swojego pajaca, tchnął weń życie i następnie nad życiem tym utracił panowanie, nie zdołał bowiem podpo-

rządkować syna własnym prawom, narzucić mu reguł, które uważał za właściwe. Nie jest w stanie kierować Pinokiem tak, jak kieruje się maską, nie może utożsamić się z nim, nie może zamazać granic między własnym ja, własnym światem, własnymi wobec innych oczekiwaniami a tym wszystkim, co reprezentuje postać powołana przezeń do życia.

Z pewnymi uproszczeniami można powiedzieć, że lalka wymyka się lalkarzowi spod kontroli, jeśli tylko – jak Pinokio – jest prawdziwą lalką; wyraża własną prawdę, a nie prawdę kreatora, niezależnie od tego, jakie kreatorowi temu damy imię: rzeźbiarz, pisarz czy aktor. Jest on w istocie organizatorem zdarzenia, a nie tradycyjnym narratorem czy aktorem.

Tak zdefiniowana sytuacja lektury narzuca odbiorcy typ przeżywania doświadczenia artystycznego. Bohater nie jest już reprezentantem autora, lecz samoistnym bytem, odrębnym od innych postaci świata literackiego i pozaliterackiego.

Jest jakaś dramatyczna prawda o dziecku zawarta w przywołanej wcześniej opowieści o Pippi Langstrump. Pipi została powołana do życia, ale nie jako maska dzieciństwa, lecz jako postać obdarzona – niczym Pinokio – życiem nieokiełznanym, pełnym, po dionizyjsku bujnym. Animator pozwala jej działać zgodnie z regułami, którymi sama się rządzi, zgodnie z jej – by tak rzec – antropologią duchową. Stąd autentyzm relacji i pełna wiarygodność postaci. W przypadku powieści Astrid Lindgren autor wpisany w tekst (używając terminologii Winogradowa można powiedzieć, że jest to obraz autora zawarty w dziele) nie udaje, że jest małą dziewczynką, nie przybiera też maski dorosłego mędrca, co byłoby właściwe teatrowi greckiemu, przeciwnie, właśnie wielkość powieści stał wynikiem, że Pipi została powołana do własnego, nie cudzego życia. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Alicji w Krainie Czarów*. Alicja nie jest autorską maską, lecz samoistną marionetką, której działania prowadzone są w jasno określonej scenerii onirycznej. Nie może być ikoną autora, nosicielem pożądanych lub piętnowanych cech, ponieważ relacje między postacią i jej animatorem podlegają różnorodnym zakrzywieniom, ujawniają linie różnorodnych napięć między animatorem i prowadzonym przez niego bohaterem.

Widać to znakomicie wtedy, gdy podmiot eksponuje dystans do postaci, która niejako wymyka się jego artystycznym zamierzeniom. Niekiedy autor-animator bawi się swoim bohaterem, jak ma to miejsce np. w *Kubusiu Puchatku* Milne'a, opowieści, w której narrator raz po raz daje odbiorcy znaki własnego dystansu wobec opisywanych zdarzeń; zabawa przybiera niekiedy humorystyczne (początkowe sentencje książki, oparte na mimowolnym humorze logicznym dziecięcego myślenia), innym razem liryczne formy (końcowe partie *Chatki Puchatka*, gdzie mowa jest o wychodzeniu ze świata dzieciństwa). Ten sam typ opowieści zorientowanej na teatr animacji reprezentują *Przygody Piotrusia Pana* Barrie'a – opowieść o chłopcu, który nie chciał dorosnąć, nie chciał przedzierzgnąć się w inną postać, lecz chciał przestać być tym, kim został stworzony. Bohater jako marionetka, lalka, pacynka, kukielka wyraża już nie autorskie, lecz własne, podmiotowe przeżycia. Osiągając pełnię wymyka się dłoniom animatora.

Podobnie dzieje się w takich klasycznych utworach jak Słowackiego *O Janku, co psom szuł buty*, zabawnej historii o niesfornym chłopcu, który „ze starymi suszył dzbanek” i „w literach nie czuł smaku”. Ten sam humorystyczny dystans staje się bardzo częstym źródłem humoru w prozie dla dzieci, np. u Grzegorza Kasdepke (*Kacperiada*) czy Pawła Beręsewicza (*Co tam u Ciumków*); obie opowieści o tyle są charakterystyczne, że sytuacje fabularne zostały tu zbudowane poprzez wprowadzenie pierwszoosobowego bohatera-narratora, którym jest ojciec, pater familias, oraz postaci dziecięcych, z którymi najwyraźniej się on nie utożsamia, przeciwnie: zamiast „udawać dziecko” przez zastosowanie różnorodnych zabiegów narracyjnych (ograniczenie wiedzy do horyzontu świadomości dziecka, stosowanie zinfantylizowanego słownictwa), jawnie manifestuje swą dorosłość, która następnie podlega swoistemu humorystycznemu „osądowi” z perspektywy logiki dziecięcego świata²⁴. Narrator więc nie przywdziewa, skądinąd obcej mu, maski dziecka, lecz wprowadza dyskurs perspektywy opisu i oceny świata i człowieka. Ten sam zabieg leży u podstaw cyklu Sempé i Goscinnego o przygodach Mikołajka. Tytułowy bohater wraz z kręgiem rówieśników zachowuje się w sposób nie tyle pożądany przez dorosłego, ile w tradycyjnych realizacjach (literatura, teatr, film) oraz w pozaliterackich działaniach wychowawczych przezeń piętnowany. Zachowania dzieci podporządkowane są logice dziecięcego, nie dorosłego świata, logice zabaw, kpín, żartów, logice pozwalającej dostrzec groteskę porządku narzuconego przez człowieka dorosłego.

Można powiedzieć, że w pewnej chwili rozwoju literatury dziecięcej i młodzieżowej literackie role uległy odwróceniu: już nie dorosły przygląda się światu dziecięcemu, lecz dziecko i nastolatek bacznie obserwuje świat ludzi dorosłych, którzy z dziecięcej perspektywy ujawnia bezmiar absurdu, głupoty, niekiedy obłudy (*Dziennik klikomanki* Netnickiej). Już nie dziecko jest głupkiem, lecz dorosły. Lalka, marionetka i pajacyk zaczęli przyglądać się swojemu animatorowi. Wnioski z tej obserwacji pozostają fundamentem dziecięcego postrzegania świata, zarówno literackiego, jak i pozaliterackiego.

Dzieci zostawiły plecaki i kurtki w szatni i udały się za przewodnikiem do sali numer jeden.

– Najpierw pokażę wam piękny zbiór starych siodełek rowerowych z przełomu wieków; jedno z nich należało do księcia Alberta – powiedział przewodnik. – Potem obejrzymy wystawę „Zawiasy i kowadła przez wieki”, a na koniec będziecie mogli zobaczyć nasze najnowsze nabytki: wycieraczkę z domu księżnej Diany i rysunki, jakie wykonał najmłodszy dzidzius naszego burmistrza.

Karolek poczuł, że natychmiast musi opuścić to pomieszczenie²⁵.

Wycieczka klasy do miejskiego muzeum miła być rekompensatą za to, że zaplanowana wcześniej wizyta w fabryce lodów nie doszła do skutku. Jesteśmy w centrum dziecięcego świata, w oku cyklonu śmiechu i kpiny. Universum dzieciństwa to bezkresne królestwo śmiechu, karnawału i błazenady, świat zdezonizowanych królów, łoża szyderców nie znających lito-

²⁴ Por. J. Papuzińska: *Dziecięce spotkania z literaturą*. Op. cit.

²⁵ F. Simon: *Kozmarny Karolek i wszy*. Tłum. M. Makuch. Kraków 2002, s. 61-62.

ści. Dlatego tak ważne tu miejsce zajmują dziełka w stylu *Przygód Kapitana Majtasa* (cz. 2: *Kapitan Majtas i inwazja krwiozerczych klozetów*) Dava Pikleya czy *Kota Prota* Dra Seussa.

Na pytanie, co jest najczęstszym źródłem literackiego komizmu, odpowiedź może paść tylko jedna: zmiana perspektywy oglądu świata. Dominantą narracyjną współczesnej literatury jest perspektywa marionetki, którą porusza dorosły animator, a ten nie może już rościć sobie prawa do dysponowania pełną i nieograniczoną wiedzą, utracił monopol racji. Świat stał się bardziej skomplikowany, niż miało to miejsce w literaturze zorientowanej na teatr grecki. Animator bowiem – niczym stary Dżepetto – jedynie do pewnego stopnia może panować nad powołanym do życia bohaterem, jedynie do pewnego stopnia może organizować mu egzystencję i kierować jego krokami. Lalka nie jest plastyczną maską wykonaną z *papier-maché*, z lalką utożsamiać się niepodobna, bowiem zawsze pozostawia ona samej sobie margines wolności i ograniczeń, margines niekwestionowanych własności. W pewnym momencie animator musi pozwolić prowadzić się swojemu bohaterowi. Nie jest to próba sił między twórcą i prowadzoną przezeń postacią, nie są to zmagania, którym towarzyszy niepokój o palmę pierwszeństwa. Zwycięstwo animatora to życie jego bohatera.

W teatrze greckim oklaski zbiera aktor. W teatrze lalek oklaski zebrać może tylko lalka. Animator musi umrzeć, by lalka mogła żyć. Dlatego tak trudno być twórcą książki przeznaczonej dla dziecka czy nastolatka. Koniec końców jednak to autor wybiera, w jakim teatrze ma grać.

3. Misterium książki

Jest jeszcze teatr misteryjny, wywodzący się z liturgicznego. Właściwym jego językiem jest tajemnica, z którą odbiorca obcuje i którą przeżywa. Trudno być widzem misterium, bo istotą nie jest oglądanie, lecz uczestniczenie, przemiana, jaka dokonuje się pod wpływem doznań.

Kompozycja jest tu luźna, swobodna, poszczególne zaś części łączą symboliczne i alegoryczne związki odsłaniające sens duchowy całego przedsięwzięcia. Prezentowane zdarzenia nie były wyłącznie „poważne”, w tok nawet najbardziej dramatycznych scen i epizodów wplatanoby momenty komiczne, co niekiedy zbliżało te widowiska do dwudziestowiecznej groteski. Gdy charakteryzuje się teatr misteryjny, zwraca się uwagę na brak profesjonalnych aktorów. „Aktorami są najczęściej zwyczajni mieszczanie i rzemieślnicy z miasteczek i wsi” – pisze Allardyce Nicoll²⁶; wraz z nimi występowali zwykle mnisi i kandydaci do zakonów (przedstawieniem patronowały kolegia jezuitów i pijarów), członkowie cechów kupieckich i rzemieślniczych, ale także rybacy, żacy i klerycy. Uczestnik przedstawienia, który wcielał się w jakąś powierzoną mu rolę, doznawać miał, podobnie jak widz, przeżyć duchowych. W grze aktorów chodziło więc nie

²⁶ A. Nicoll: *Dzieje dramatu*. Tłum. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki. Warszawa 1962, t. I, s. 132.

tylę o odtwarzanie roli, ile o wejścię w głębię wielkich namiętności, wielkich sił zmagających się w historii świata i człowieka, w dziejach zbawienia. Jeszcze raz Nicoll: „Jeśli nawet misteria w dziedzinie formy nie miały nie do przekazania późniejszemu teatrowi, to jednak duch ich jest tym rozległym krajobrazem, na tle którego występują wspaniale oświetlone postacie tragiczne dramatu elżbietńskiego. Ich atmosfera bezwzględnej wiary, olbrzymia skala i różnorodność tonu, pozwalająca przeciwstawiać elementy uroczyste śmiesznym, wszystko to jest zbieraniem materiału do potężnej budowli, której uwieńczeniem był Szekspir²⁷. Wielkie dziedzictwo misteriów nie ginie w mrokach czasu, przeciwnie, wnika w kulturę nowożytnę Europy, choć dziedzictwo to jest trudne do jednoznacznego, spektakularnego dookreślenia.

Występujący w misteriach aktorzy – w przeciwieństwie do teatru greckiego – nie nakładali masek, nie udawali innych postaci, lecz poprzez uduchowione wchodzenie w rolę doznawali przemiany, obcowali z Tajemnicą, która przerastała ich. Misteria miały charakter moralizujący, moralistyka to jednak bardzo charakterystyczna, często pozasłowna (liczne misteria odgrywano po łacinie, co powodowało, iż dla wielu widzów tekst był całkowicie nieprzystępny). Sensy przedstawienia wyrażane były nie tylko poprzez słowa, również poprzez obraz, gest, mimikę, scenerię, nastrój, więcej: właśnie zagadkowość przebiegu zdarzeń, potęgowana przez niezrozumiały język, wzmagała świadomość tajemnicy istnienia, czyniła ją w pewien sposób dotykającą, namacalną. Misterium uczyło człowieka pokory wobec własnego poznania, własnej wiedzy i świadomości, budziło w nim niepokój, oparty między innymi na formule *fascinosum tremendum*.

Literatura zorientowana na misterium skoncentrowana jest przede wszystkim na przeżyciach. Sens aktu lektury utworu jest taki sam, jak w przypadku uczestniczenia w misterium: poruszenie wewnętrzne na skutek doznań. Można powiedzieć, że przeżywanie tworzenia ma swoją replikę w przeżywaniu odbioru, w samym akcie śledzenia dokonujących się zdarzeń. Jak w widowisku misteryjnym nie ma tu widzów z boku przyglądających się zdarzeniu artystycznemu. Albo uczestniczy się w odbiorze dzieła niejako całym sobą, daje się porwać jego aurze, albo stoi się zupełnie poza światem przedstawionym, poza przestrzenią dzieła, poza sferami jego emocji i sensów.

Przykładowo dostarcza literatura bez liku. Klasyczna baśń jest niejako – w szerszej perspektywie – modelem dzieła i prototypem jego lektury²⁸. Modelowość ta funduje się na zgoła oczywistych pokrewieństwach baśni i misterium; pokrewieństwa te wyznaczają: tajemnica, symboliczność i alegoryzm, przede wszystkim jednak zakres zaprojektowanej przez utwór reakcji odbiorcy. Jednocześnie sam akt twórczy, w przypadku baśni klasycznej (a więc nie napisanej, lecz improwizowanej²⁹), dokonywany każdo-

²⁷ Tamże, s. 140.

²⁸ Szerzej na ten temat pisałem w tomie zbiorowym *Kulturowe konteksty baśni*. T 2. *W poszukiwaniu zagubionego Królestwa*. Red. G. Leszczyński, Poznań 2006.

²⁹ Por. J. Ługowska: *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wrocław 1981.

razowo niejako od nowa, w obecności grona słuchaczy, modelując wpływających na ostateczny kształt opowieści, nasycony jest wysokimi emocjami, inaczej bowiem zerwana zostałaby wspólnota gawędziarza i słuchaczy. Nie tylko słuchacze przeżywają opowiadane zdarzenia, również twórca-gawędziarz-opowiadacz na swój sposób ulega nastrojowi, powadze lub humorowi scen, grozie sytuacji fabularnych. Koniec końców opowiadana historia wpływa zarówno na słuchaczy, jak i na ludowego twórcę, przemienia wszystkich, dostarcza bodźców, wywołuje przeżycia.

Wydaje się, że o podobnie zakreślonych polach wzajemnego sprzężenia nadawcy i odbiorcy możemy mówić w przypadku literatury pisanej. Dzieło powstaje na wyznach skupienia, ale też jego odbiór takiego samego skupienia wymaga. Zorientowane na misterium utwory kanoniczne – wymieńmy przykładowo *Małego Księcia* Saint-Exupéry'ego, nasyconą podtekstami historię o walce nadziei ze śmiercią – wymagają odbioru opartego na wyobraźni symbolicznej. W tym samym typie lektury mieszczą się te książki, które stanowią o jakości doświadczenia lekturowego i sensie czytania, wprowadzają w świat tajemnicy (*Bracia Lwie Serce* Astrin Lindgren, *Opowieści o Niewidzialnym* Erica Emmanuela Schmitta, *Hej! Czy jest tu kto?*, *Przepowiednia Dżokera* Josteina Gaardera, *Tam, gdzie spadają anioły*, *Samotność Bogów* Doroty Terakowskiej), podejmują dociekania nad światem podstawowych wartości nadających sens ludzkiej egzystencji, nad ludzką kondycją, istotą człowieczeństwa, sferą przeżyć najgłębiej intymnych, własnych i niepowtarzalnych (liryka Joanny Kulmowej).

Misteryjny typ lektury narzucają utwory często kontrowersyjne, kontrowersyjność ta bowiem wynika właśnie z tego, co niedopowiedziane, co zamknięte w języku nie pojęć, lecz symboli, nie odpowiedzi, lecz pytań. Stąd wynikały dyskusje wokół *Opowieści z Narnii* Lewisa, *Wilków w ścianach* i *Koraliny* Gaimana, *Wielkomiluda* Roalda Dahla, nawet *Harry'ego Pottera* Joanne K. Rowling niezależnie bowiem od literackiej rangi cykl ten wymusza lekturę typu misteryjnego, czyli uczestniczącego; podobnie zresztą największe dzieła fantasy czy – szerzej – współczesnionej wersji baśni (*Zwierzozczłekoupiór* Konwickiego).

Misterium nigdy nie było udawaniem, grą obliczoną na wywołanie silnego wrażenia, narcystycznym epatowaniem perfekcją warsztatu aktorskiego czy popisem sprawności technicznej realizatorów widowiska (jak we francuskim teatrze frenetycznym). Wszystkich uczestników, zarówno tych, których w dzisiejszym języku nazwalibyśmy aktorami, jak tych, którym bliżej do widowni niż sceny, łączyła wspólnota przeżycia, które z samej swej istoty wymyka się racjonalnym interpretacjom. Dlatego właśnie edukacja literacka jest tu szczególnie narażona na niebezpieczeństwa: jej zadaniem jest bowiem nie tyle przekaz doznań (dokonuje się on w sferze pozawerbalnej, niemożliwej do zrationalizowania), ile kształtowanie pewnych technik interpretacyjnych i sprawności polonistycznych, np. umiejętności uzasadnienia własnych koncepcji osądu zdarzeń i zjawisk, umiejętności nazywania stanów psychicznych bohatera, opowiadania o losach postaci, dokonywania jej opisu, charakterystyki, oceny itd. Tego typu

umiejętności znakomicie kształtowane być mogą w odniesieniu do tekstów zorientowanych na teatr grecki, jednakże przy lekturach zorientowanych na misterium całkowicie niszczą tkankę artystycznego przeżywania. Przypomnijmy raz jeszcze: teksty średniowiecznych dramatów misteryjnych bywały pisane po łacinie, a więc w języku dla ogromnej większości zgromadzonych niedostępnym, ale przecież hipotetyczny uczestnik widowiska doznawał przeżyć, coś z misterium wynosił, choć zapewne niepodobna byłoby mu przełożyć własne doznania na język intelektualno-pojęciowy.

Z tego względu lepiej by było objąć niektóre utwory zakazem omawiania szkolnego, niż nakazem szkolnej lektury. Do takich dzieł należą *Opowieści z Narni* Lewisa, utwór znakomicie zrozumiały na różnych poziomach odbioru, świetnie przystosowany do różnych stylów interpretacji. Podszyty myślą chrześcijańską jest w istocie alegoryczną opowieścią o zmaganiu się dobra ze złem, o cenie, jaką płaci się za zwycięstwo dobra, o sile zła, które odradza się samo, o materii ludzkiego życia, które, jak chciał Heidegger, jest „bytem ku śmierci”. Nie ma jednoznacznej wykładni sensów *Kronik Narni*, choć bez wątpienia kontekst chrześcijański oświetla wiele motywów, daje wykładnię koncepcji filozoficznych autora i pozwala wniknąć w szyfry symboliczne. Jednocześnie jednak, niezależnie od indywidualnych doświadczeń hipotetycznego czytelnika, od sfery jego własnych doznań, od przeświadczeń światopoglądowych, oddziaływanie utworu pozostaje wprost proporcjonalne do stopnia wrażliwości czytelniczej. Dzieło literackie zorientowane na misterium można odbierać jak przedstawienie teatralne, które przemawia do odbiorcy nie zawsze językiem intelektualno-pojęciowym. Podobnie z innymi dziedzinami sztuki: malarstwem, a już szczególnie muzyką, która oddziałuje nastrojem, klimatem, barwą tonów, zestawieniami i natężeniem dźwięków.

Oczywiście, misteryjność lektury obejmuje bardzo szerokie spektrum dzieł, niekoniecznie związanych z baśniowością czy fantastyką. *Coraz mniej milczenia* Marty Fox to cztery opowiadania oparte na autentycznych losach młodych ludzi, pozbawione literackiej fikcji. Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z misterium, w którym uczestniczą: bohaterowie, z ich wielkimi i autentycznymi dramatami braku miłości, z cierpieniem odrzucenia i samotności, ze stygmatem niewyobrażalnej i niezaleczalnej krzywdy; autor, który pełni rolę medium, pośrednika między światami: rzeczywistym i literackim; wreszcie czytelnik, który w przedstawianych losach postaci odnajduje własną sytuację egzystencjalną, własne dylematy i własne cierpienia.

Różnica między pisarzem rzemieślnikiem i pisarzem artystą polega na tym, że rzemieślnik zdolny tylko do konstruowania literackich rzeczywistości, twórca – potrafi je kontemplować wraz z hipotetycznym czytelnikiem. Kontemplacja ta towarzyszy aktowi twórczemu i aktowi odbiorczemu, nie jest czymś „zewnętrznym”, co dokonuje się poza dziedziną sztuki. Tak określona kontemplacja jest warunkiem stworzenia wielkich dzieł, ale i warunkiem ich odbioru. Prowadzi do błysku ośnienia, o którym mówią wielcy twórcy i któremu dają świadectwo czytelnicy. Postawa ta nie jest

obca nawet bardzo małemu dziecku. Olśnienie lekturą sięga znacznie głębszych sfer psychiki dziecka, niż ma to miejsce w przypadku zachwytu nad cudami otaczającego świata. Przypomina kontemplacyjne doświadczenie, o którym pisała Jolanta Brach-Czaina: „Patrzmy, ale nie widzimy tego, czego nie widać, choć to jest właśnie tu. I nie o to chodzi, że nie widzimy tego, czego nie widać, tylko że to, co widzimy, pozostaje jednak nieodślonięte. Istniejemy nie wiedząc, czym jest nasze istnienie. Gdyby nie poczucie, czy raczej podejrzenie, obecności jakiegoś niezwyklego środka istnienia przezierającego poprzez każdą jego formę i dającego nam nieczytelne znaki, chyba nie znaczyłoby ono dla nas tak wiele. Przywiązani jesteśmy do czegoś, czego nie rozumiemy i czemu jesteśmy w pełni oddani”³⁰.

Dopiero misteryjna lektura odsłania sens takich książek jak *Białe na czarnym* Rubéna Gallego, wstrząsającej historii młodego chłopca, wychowanka radzieckiego domu dziecka, skazanego na śmierć w domu starców, heroicznie zmagającego się ze straszliwym kalectwem i potwornością systemu „opieki”. Lektura jest dla czytelnika wyzwaniem, prowokacją intelektualną i moralną, świadectwem niewyobrażalnego heroizmu, który rodzi się na dnie niewyobrażalnego upodlenia. Podobnie w powieści Kenzaburō Oe *Zerwać pąki, zabić dzieci*, przedstawiającej dzieje grupy wychowanków domu poprawczego, wydanych na pastwę zdziczałych, pełnych nienawiści do wszystkiego, co młode, strażników. Ten sam typ misteryjnej lektury wymuszają powieści Roberta Cormiera, intrygujące, pełne pytań o fundamenty ludzkiego życia. *Czekoladowa wojna* jest historią heroicznego buntu, pełnej determinacji niezgody na świat kłamstwa i przemocy; *W kole* stawia pytania o tożsamość, o możliwość poznania prawdy o sobie, bliskich, świecie, w którym człowiek żyje.

4. Happening, czyli wielka zabawa

Wszystko zaczęło się od Johna Cage’a, jednego z najbardziej kontrowersyjnych przedstawicieli awangardy muzycznej 2 połowy XX w. Jego kompozycje zakładały bardzo daleko posuniętą dowolność w sposobie wykonania, niepowtarzalność każdego koncertu i niejednoznaczność interpretacyjną utworu (m.in. przeznaczone na fortepian *Music of Changes*, 1951). Był twórcą nowatorskich rozwiązań w zakresie notacji muzycznej – wprowadził tzw. notację graficzną, zastosował ją po raz pierwszy w kompozycji *4’33’’* (1952). Stworzył pierwszą kompozycję opartą na dźwiękach rejestrowanych w zapisie analogowym (*HPSCHD*, 1967-1969), przeznaczoną na 7 klawesynów i 51 magnetofonów. Łączył zainteresowania muzyczne z fascynacją malarstwem, czego wyrazem jest m.in. kompozycja *Blank Painting* (1952) inspirowana obrazami amerykańskiego twórcy kolaży Roberta Rauschenberga. Cage traktował swoją twórczość jako swoisty manifest artystyczny i światopoglądowy (wpływy filozofii Wschodu), ale jed-

³⁰ J. Brach-Czaina: *Szczeliny istnienia*. Kraków 2006, s. 135.

nocześnie nadawał jej charakter bezgranicznej, niczym nie skrępowanej, wolnej od balastu tradycji zabawy, której naczelnym prawem pozostawał chaos. Stąd jakby bez troskie, nieledwie dziecięce łączenie w ramach jednej kompozycji wykluczających się form muzyki (poważnej, jazzu, rocka), teatru (musicalu, pantomimy), obrazu, słowa, malarstwa, a nawet filmu. Potwierdzają to takie kompozycje audiowizualne jak *Variations V* (1965) i *Musircirus* (1967) czy słynny, niemal legendarny kolaż filmowy *H. G. Helms* (1972).

Spektakl wystawiony w 1952 r. w Black Mountain College w Północnej Karolinie (USA) był prototypem happeningu. Cage przedstawił wówczas „zorkiestrowaną akcję”: wykonawcy jednocześnie recytowali wiersze, prezentowali obrazy, tańczył zespół baletowy, a warstwa muzyczna była wykonywana na tzw. preparowanym fortepianie (na struny instrumentu zostały założone stalowe nakrętki)³¹.

Wiele odmian sztuki współczesnej bliskich jest happeningowi. Właściwe mu bezpośredniość i spontaniczność leżały u źródeł dadaizmu, oparłego na dziecięcym myśleniu, przekształcającego akt tworzenia, przez romantyków postrzegany w kategoriach kosmicznych (jako niemożliwa do zracjonalizowania forma kontaktu wieszczą z Absolutem), w beztroską zabawę. Podstawy dadaizmu fundowały się z jednej strony na negacji europejskiego dziedzictwa kulturalnego, z drugiej – na koncepcji całkowitej, nieskrępowanej wolności i spontaniczności. Kurt Schwitters w Hanowerze „zaczął systemem kolażu wznosić w swojej pracowni nieokreślony i niemożliwy do skończenia pomnik, na który składał dzień po dniu wszelkiego rodzaju niepotrzebne przedmioty, do odpadków kuchennych włącznie”³² – pisze Artur Hutnikiewicz³². Ta burzycielska postawa, wykraczająca poza sferę działań racjonalnych, opiera się na myśleniu bliskim dziecku: to, co kultura degraduje jako śmieć, może stać się ożywiającym wyobraźnię bogactwem, gdyż dziecko dokonując wyborów kieruje się nie kulturowym, lecz całkowicie własnym kanonem estetycznym i zmysłem praktycznym. Sztuka dziecka bywa często sztuką kolażu – nakładania na obraz niejednołitych elementów, przynależnych różnym obszarom rzeczywistości.

Sztuka wyjęta spod rozumowej kontroli otworzyła drogę prymitywizmowi i naiwności, opierających się na bezpośredniej projekcji osobowości twórcy, projekcji nie poddanej kodyfikacji ze strony „oficjalnych” nurtów i kierunków artystycznych. Artysta zbliżał się do bezpośredniej aktywności twórczej dziecka, środki wyrazu, jakie stosował, były programowo pozaintelektualne, sięgały form wolnych od wpływów kulturowych. Naiwny realizm, łączenie wiedzy o rzeczywistości z wyobraźnią, płaskość rysunku pozbawionego głębi, koncentracja uwagi na szczególe – wszystko

³¹ Poprzednikiem happeningu był teatr instrumentalny, spajający pozornie sprzeczne, w tradycyjnym przedstawieniu wykluczające się właściwości spektaklu i koncertu, od muzyków forma ta wymagała bowiem uczestniczenia w działaniach teatralno-scenicznych. Do dzieł tego typu można zaliczyć *Sur scene* (1960) i *Match* (1964) M. Kagela, *Visible Music* D. Schnebela (1962), w Polsce *TIS MW* B. Schaeffera (1963), *Multiplay* W. Kotońskiego (1971).

³² A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa 1976, s. 133.

to zbliża sztukę naiwną do dziecięcego myślenia i dziecięcej jak gdyby „nieudolnej” kreski, swobodnie ekspresyjnej. Tak było u Nikifora, u wielkich europejskich prymitywistów, ale także wcześniej: „Picasso – pisze Hutnikiewicz – malował każdy obraz tak, jakby po raz pierwszy odkrywał sztukę malowania”³³. Happeningi przywoływanego już Johna Cage’a przypominają niekiedy „uczenie się” muzycznego rzemiosła, wieczne próbowanie możliwości instrumentów i głosów, a oparte na improwizacji koncerty zbliżają się do sztuki dziecka, łączącej to, co pozornie nieprzystawalne, i tworzącej nowe jakości z pozornie wykluczających się elementów.

Niektóre formy współczesnego istnienia literatury i książki dla młodego wieku mają taki właśnie charakter, jakby naturalnym ich twórczym, glebą, na której wzeszły, był happening – są to oparte na zasadzie ludycznej utwory wyrosłe z dziecięcego folkloru (poezje Brzechwy, Tuwima, Wawilów)³⁴, podobnie zresztą jak sam dziecięcy folklor, stanowiący, choćby ze względu na obecne tam motywy obsceniczne i wszechwładnie panującą groteskę, manifestację nieskrępowanej wolności³⁵. Inne z kolei – w związku z naturalnym dziś kontekstem, w jakim literatura i książka funkcjonuje – znamiona happeningu zyskują. Ten drugi wypadek obejmuje rozpowszechnione współcześnie, nieznanie wcześniej formy istnienia utworu literackiego i tekstu paraliterackiego w Internecie. Chodzi więc zarówno o internetową czy komputerową edycję tradycyjnej książki, jak i różnorodne konsekwencje, które wiążą się z przekształcaniem druku w tekst wirtualny. Różnice między drukiem i utworem dostępnym na nośniku elektronicznym dotyczą przecież nie tylko zewnętrznej szaty dzieła literackiego, zmienia się sam sposób ukształtowania utworu, jego tkanka i język. Książka wirtualna otwiera przed użytkownikiem różnorodne możliwości związane z projektowaną aktywnością: są to linki do różnych stron, gdzie odbiorca może znaleźć wyjaśnienie nieznanych pojęć w formie nie tylko słownej, również obrazowej, filmowej czy dźwiękowej; są to również gry wirtualne związane z utworem literackim, animowane rebusy, przeznaczone do wykończenia rysunki itd. Lektura utworu literackiego zmienia się diametralnie – **z postaci linearnej**, której właściwością był jednostronny, zasadniczo wykluczający różnorodne formy aktywności gotowy, skończony pod każdym względem, zamknięty przekaz skierowany od nadawcy (autora, tłumacza, adaptatora, grafika, typografa) do odbiorcy (czytelnika), przekształca się w **formę gwiazdzystą**, w której kontakt z utworem literackim inicjuje projektowaną (stymulowaną) lub spontaniczną (niestymulowaną) aktywność odbiorcy.

Wraz ze zmianą postaci lektury ewoluuje społeczność odbiorców. Kłasyk publiczna czytająca przypomina budowę greckie – proste kolumny lub ściany (stworzone przez całe biblioteki i pojedyncze księgi), na

³³ Tamże, s. 135.

³⁴ Por. m.in.: J. Cieślikowski: *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*. Wrocław 1967; J. Papuzińska: *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*. Warszawa 1981.

³⁵ Por. m.in.: K. Pisarkowa: *Wylizanki polskie*. Wrocław 1975 i n.; D. Simonides: *Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków*. Wrocław 1976.

których oparte są, niczym w domkach z kart, poziome lub skośne sufity, pozbawione łuków, które wprowadzili dopiero Rzymianie. Relacje między poszczególnymi elementami są wyraziste, jasne, oparte na klasycznych prostych zasadach architektonicznych. Tymczasem społeczność odbiorców współczesnych można porównać do gotyckiego sklepienia gwiazdzistego: liczne linie napięć i punkty węzłowe tworzą kombinację na różny sposób skomplikowane – najpierw kształtują się żebra diagonalnych sklepień krzyżowo-żebrowych, następnie żebra wielopromienne, w końcu, za sprawą podziału wysklepek, przęśła w ogóle ulegają zatarciu, by sklepienie mogło mienić się setkami wzorów, tworząc misterną i odważną konstrukcję, w której poszczególne elementy w nieoczekiwany sposób wiążą się ze sobą tysiącami linii znaczących napięcia całej bryły. Grecy wierzyli, że świątynia jest miejscem zamieszkiwania bóstwa, toteż, choć budowle były rozległe i okazałe, *Celli*, czyli miejsce kultowe, pozostawało wąskie, większą część oddawano bogom jako ich dom. Budowle gotyckie to przede wszystkim miejsca spotkań i modlitwy wiernych, odsyłające ich myśl ku bogu. Mistycyzm, osiągający szczytowy punkt rozwoju w XII i XIII w., nakazywał wielbić Boga poprzez architekturę, rzeźbę i malarstwo w sposób przewyższający wszystko, co otaczało człowieka. Świątynia grecka miała mieć taki kształt, by spodobać się mogła różnym bóstwom. Inaczej gotycka – ta skierowana była ku człowiekowi, porywała jego myśli ku Bogu, oszałamiała, wprowadzała w *fascinosum*, zawładzała myśli i uczucia, ożywiała wyobraźnię i stymulowała rozwój ducha.

Wszechświat literackich i paraliterackich dzieł układa się dziś w świątynię gotycką. Nie ma już prostych linii przebiegających od kolumny do kolumny, od ściany do ściany. Linie proste zostały wyparte przez tysiące, dziesiątki tysięcy krzyżowo-żebrowych, kryształowych i gwiazdzistych powiązań. Pobyt w takiej świątyni księgi nie ma wiele wspólnego z klasyczną lekturą w ciszy biblioteki czy dziecięcego pokoju: lektura dokonuje się w przestrzeni niezliczonych związków wirtualnych z innymi czytelnikami i z samym twórcą, powstają internetowe fora, strony pisarzy, czytelników indywidualnych i zrzeszonych w fan-clubach, a biblioteczne kluby czytelników przekształcają się w otwarte społeczności dyskutujące nad wybranymi utworami, gatunkami literackimi czy typami twórczości. Utwór literacki, położony w budowlu greckiej między bibliotecznymi półkami: od jednej do drugiej, stał się teraz zaledwie punktem wyjściowym w spontanicznym tworzeniu wszechświata nowoczesnej (ponowoczesnej?) publiczności, zdominowanej przez mechanizmy wymiany informacji i opinii, pełni więc – w inny już sposób niż w przypadku dawnej, dobrze zintegrowanej lokalnej wspólnoty czytelników – funkcję instrumentalizacyjną, a dominujące w tradycyjnej dziecięcej i młodzieżowej publiczności czytającej bierność uczestnictwa i brak reakcji zwrotnej zostały zastąpione przez dostępne każdemu formy aktywności.

Aktywność ta przynależy bez wątpienia do sfery tzw. wolnego czasu³⁶, pełni funkcje kompensacyjne i terapeutyczne (eskapizm), jednocześnie

³⁶ Por. E. Morin: *Duch czasu*. Przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Kraków 1965.

integracyjne (kształtowanie poczucia przynależności generacyjnej, świadomości spójności postaw pokoleniowych i doświadczeń kulturowych, w tym lekturowych, pozwala więc na stworzenie wrażenia pewnej jednolitości reakcji; jednolitość ta niejako nadbudowuje się nad różnorodnością poglądów i ocen), normatywne (przekazywanie wartości i kształtowanie zbiorowych ocen), nade wszystko jednak ludyczne (ekspresja emocji, rozrywka polegająca na tworzeniu własnych opinii i konfrontowaniu ich z cudzymi). W ten sposób lektura utworu stała się wielkim, zbiorowym happeningiem, w którym czytelnicze emocje, werbalizowane na czatach internetowych, wyrażane w niezliczonych blogach i forach, przypominają spektakle Cage'a. Czytelne paratele widać szczególnie w *Imaginary Landscape No. 4* (1951), dziele przeznaczonym na 12 odbiorników radiowych, 24 performerów i 2 wykonawców: w czasie spektaklu każda z występujących na scenie osób operuje radiami za pomocą amplitudy fal i dźwięków w sposób manifestujący nieskrępowaną, radosną, pozbawioną wszelkich balastów wolność. Inspirowany chińską *Księgą Przemian*³⁷ spektakl wymaga zbiorowego uczestnictwa we wspólnym przedsięwzięciu, którego twórcą jest ostatecznie każdy z performerów. Koncert nie rozpoczyna się i nie kończy, jest nieograniczonym, „zapętłonym” graniem. Na scenie wszystko może się zdarzyć, niemożliwe są tylko pomyłki. Spektakl jest jedną wielką improwizacją na pograniczu sztuki i życia.

Współczesny odbiór utworu przypomina taki „hiperhappening”. Na naszych oczach w teatrze lektury dokonała się rewolucja: widownia wstała i ujawniła swą obecność do tego stopnia, że nie wiadomo już, co jest prymarne: aktor czy widz, twórca, odgrywający swe sceniczne dzieło, czy zbiorowość, a właściwie społeczność odbiorców ujawniających przeżycia wywołane lekturą utworu. Nad taką żywiołową publicznością czytającą niepodobna roztoczyć wszechogarniającej kontroli, którą wcześniej, w dobie społeczeństwa przedmasowego, pełniły szkoła, biblioteka i dom. Style odbioru kształtują się samorzutnie, tak jak samorzutnie kształtują się wywołane lekturami i dyskusjami wokół ich problemów dzisiejsze pseudofilozofie i pseudomity.

Ta obudzona społeczność, która z przestrzeni widowni uczyniła przestrzeń sceny, stanowi największe wyzwanie dla biblioteki i szkoły. Również dla literatury – dowodzą tego miliony dzieł paraliterackich, szczególnie blogów, wypełniających bezbrzeżne królestwo Internetu. Klasyczny dziennik intymny, ukształtowany na przełomie XVIII i XIX w. i zaliczony przez Romana Zimanda do „literatury dokumentu osobistego”³⁸, nie był przeznaczony do upowszechniania (jednoznacznie określa to nazwa gatunkowa). Intymność dziennika uległa podważeniu za sprawą André Gide'a, który, wywołując skandal, swoje zapiski ogłosił drukiem za życia; jego śladem poszli Gombrowicz, Green i Jünger. Dzisiejsze blogi, odpowiednik gatunkowy dzienników intymnych, przeznaczone są właśnie do upo-

³⁷ *I Ching* (*Księga Przemian*) powstała ok. 1200 r. p.n.e., związana z konfucjanizmem, zawiera mądrości, przepowiednie, prorocтва. Jest to opis cyklicznego procesu zmiany, jakiej wszystko podlega, i na jej podstawie pozwala rozpoznać moment przebiegu danej sprawy czy zjawiska i przewidzieć następstwa.

³⁸ R. Zimand: *Dziarysta Stefan Ż.* Wrocław 1990.

wszeczniana, umieszczane w Internecie dają możliwość nie tylko czytania ich przez całkowicie przypadkowych, anonimowych odbiorców, ale również opiniowania samych zapisków, ich formy, sposobu wyrażania przeżyć, jak i postawy narratora, jego wyborów, drogi życiowej, wątpliwości, rozterek, decyzji itd. Właściwy dziennikowi intymnemu nacisk na przeżycia osobiste autora, pozwalający odbiorcy na rekonstrukcję osobowości twórcy, śledzenie jego dylematów, podążanie za decyzjami i doświadczeniami, obserwację postaw opisywanych osób – wszystko to powoduje, że blogowe dyskursy nie tracą przy upowszechnianiu nic z autentyzmu pierwowzoru, owszem, być może daleko posunięta anonimowość niektórych zapisków³⁹ (rzeczywista lub potencjalna) powoduje, że autokreacyjna postawa twórcy, polegająca na świadomym manipulowaniu własnym wizerunkiem w oczach odbiorcy, po części traci uzasadnienie⁴⁰. Mają jednak blogi inne znaczenie: są dziedziną życia osobistego, pozwalają znaleźć potwierdzenie siebie i swojej prywatności, dają poczucie ucieczki przed samotnością lub niepokojem, żłudną świadomość trwania w samym centrum cywilizacji, którego to poczucia ani tradycyjny dziennik intymny, ani klasyczna książka nie przynoszą. Więcej, blogi pozwalają trwać jednocześnie w dwóch światach: wirtualnym i rzeczywistym, które nie rozpadają się, lecz tworzą całość integralną, niczym dom, w którym, pośród mebli, przedmiotów i ludzi, na ekranie telewizora przesuwają się nieustanne transmisje z igrzysk (politycznych, sportowych, popisy gwiazd kultury masowej) i niekończące się widowiska (telenowele, teleturnieje). Wszystko to wspólnie z blogami znakomicie wpisuje się we współczesną kulturę zabawy, w obraz zinfantylozowanego społeczeństwa⁴¹.

Są jeszcze blogi o charakterze literackim, na których przede wszystkim młodzi ludzie umieszczają własne pisarskie próby. Dominuje tu, zgodnie z emocjonalnością wieku dojrzewania, domorośła poezja, bardzo wiele jest opowiadań, scenek obyczajowych, baśni i bajek, powieści, szczególnie fantastycznych, inspirowanych popularnymi dziełami Rowling, Lewisa i Tolkiena, zdarzają się także inne formy: eseje, dramaty, szkice krytyczne, felietony, reportaże, nader często wyznania, w których autorzy, ponad wszelką wątpliwość bez świadomości i wiedzy, podążają drogą wytyczoną przez Rousseau w tomach *Confessions* i w *Przechadzki samotnego marzyciela*. Poza bardzo nielicznymi wyjątkami cechuje je standaryzacja, powszechność naśladownictw, kalek i nieujawnionych, ale zapewne świadomych plagiatów. Blogi o ambicjach literackich to twórczość namiastkowa i uproszczona, skierowana zazwyczaj (przynajmniej potencjalnie) do odbiorcy anonimowego, pozbawiona jakiegokolwiek odpowiedzialności za słowo.

³⁹ Naturalnie, trzeba oddzielić blogi osób publicznych, np. polityków czy pisarzy. Tu presja autokreacji może być bardzo silna. Podobnie rzecz wygląda w przypadku umieszczanych w Internecie blogów, przeznaczonych do czytania przez zaprzyjaźnione, bliskie osoby lub w ogóle szerszy krąg znajomych.

⁴⁰ Można by raczej mówić o bardzo swoistej formie autokreacji, polegającej na „odgrywaniu” przed samym sobą pewnych ról, stosowaniu – by użyć sformułowania Karola Irzykowskiego z Paluby – „garderoby duszy” dla oszukiwania i mamienia samego siebie.

⁴¹ Por. F. M. Cataluccio: *Niedojrzałość – choroba naszych czasów*. Przel. S. Kasprzyśiak, Kraków 2006.

Twórczość słowna nie jest zjawiskiem odosobnionym, znajduje odpowiedniki w innych formach młodzieńczej twórczości obecnych w Sieci; ich szczególnym, zwykle drastycznym, bardzo często obrazoburczym i obscenicznym, manifestacyjnie prowokacyjnym przykładem są popisy polskich „jackass” utrwalone na kamerach cyfrowych i zamieszczane w Internecie w postaci krótkich, szokujących widza filmów⁴². Także blogowa „literatura” miewa charakter szokujący – w morzu nijakości czymś trzeba zwrócić na siebie uwagę, czymś zaskoczyć, odróżnić się od innych. Najłatwiej o taką manifestację oryginalności poprzez krańcowość eksperymentu formalnego, przekraczanie granicy między *sacrum* i *profanum*, striptiz duchowy (np. uzewnętrznianie pozorowanych zamiarów samobójczych), manifestowanie postawy uchodzącej za przejaw nowoczesności (np. nihilizmu, mniejszościowej orientacji seksualnej, doświadczeń erotycznych). Jakby paradoksalnie w tym wielkim, bezgranicznym happeningu, w którym każdy, jak na koncercie Johna Cage’a, gra na własnym odbiorniku regulując potencjometrem długość fal, barwę i nasycenie dźwięku, tłum staje się jeszcze bardziej samotny niż w słynnej książce Davida Riesmana⁴³.

Niestety, w Sieci i poza Siecią obowiązuje znana z ekonomii zasada: zły pieniądz wypiera dobry pieniądz. Zła sztuka wypiera dobrą sztukę. Powszechny dostęp do Internetu powoduje, że łatwiej niż wartościową młodzieńczą literaturę znaleźć tu zjawiska, które lokują się poza jej obszarem. Literaturze i książce zagraża nie Internet, w którym książka znalazła już nowe, nieznane w historii miejsce, dzięki któremu stała się bardziej atrakcyjna i łatwiej dostępna, ale zalew nijakości literackiej. Potrzebę obcowania za słowem pisanym zaspokajają dzisiejszym dzieciom i młodzieży aktywna lektura internetowych blogów, ona kształtuje lekturowe nawyki, oczekiwania i gusty. Blogi te wydawać się mogą odbiorcy autentyczniejsze niż książkowe historie, są bowiem życiem pisane, a nawet jeśli wyrastają na glebie fikcji, nie są tworzone dla oszukiwania czy wychowywania czytelnika, tu nie obowiązuje „wielbienie wieszczów”, tu nie ma ani klasówek ze znajomości treści, ani bonusów za liczbę wypożyczonych w miesiącu tytułów. Czytelnik ma realny wpływ na kontynuację czytanej przez siebie opowieści, a wpływ ten dokonuje się nawet poprzez modelowanie czyjejś postawy i czyjegoś losu. Może więc oddziaływać zarówno na kształt życiowej drogi postaci fikcyjnej, jak i na doświadczenia i wybory autentycznej postaci. Paradoksalnie, to właśnie blogi internetowe zasypały przepaść między słowem i życiem, bo słowo i życie są tu jednością.

Wykarmiony na takiej pożywce młody odbiorca może nie łaknąć książki i literatury, pozwalającej rozumieć własne i cudze emocje, poszerzać przestrzeń psychiczną, wzbogacać język, który określa i nazywa świat⁴⁴, jest narzędziem poznania i rdzeniem człowieczeństwa. Kontakt z dziełem lite-

⁴² Por. J. Z. Górnikiiewicz: *Darmowe spektakle publiczne polskich „ostów” (jackass): kompromis ze sztuką, bunt wobec etykiety*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. Red. M. Karasińska i G. Leszczyński. T. I. Teatr w świecie. Poznań 2007.

⁴³ D. Riesman: *Samotny tłum*. Przekł. i wstęp J. Strzelecki. Warszawa 1971 i n.

⁴⁴ O problemie samotności dziecka w świecie milczenia pisałem w książce *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*. Warszawa 2002, rozdz. *Język dziecka a obszar kultury*.

rackim zaspokajał naturalną potrzebę śledzenia zdarzeń; potrzebę tę zaspokajają dziś tasiemcowe seriale telewizyjne i niekończący się wszechświat blogów i stron quasi-literackich.

I właśnie w tym tryumfie quasi-literatury czai się największe zagrożenie dla sztuki słowa. Bezinteresowne piękno, które leży u źródeł każdej sztuki, nie jest dostępne milionom, przeciwnie, możliwość powoływania go do istnienia dana jest tylko niektórym, tak jak niektórzy tylko mogą stworzyć spektakl na miarę Cage'a. Tylko jak rozpoznać Cage'a, gdy na setkach tysięcy scen miliony aktorów grają na swoich odbiornikach radiowych i preparowanych fortepianach?

W jednej z opowieści Leśmiana Sindbad Żeglarz trafia na Górę Magnetyczną, na której szczycie został wzniesiony pomnik Kogokolwiek – jedyne go mieszkańca miasta poetów, który poetą nie był. Nie jest dobrze być Kimkolwiek w mieście poetów, ale nie jest też dobrze, gdy wszyscy czujemy się poetami. Demokracja w świecie sztuki oznacza całkowite unicestwienie artysty.

Literatura i książka współczesna muszą szukać nowych dróg dotarcia do czytelnika, inaczej stracą z nim kontakt na zawsze. Czy nam się to podoba czy nie, nowe porządki architektoniczne zastępują stare, a te odchodzą do szacownej przeszłości. Gdy Rzymianie nauczyli się stosować w architekturze łuk, zarzucili wznoszenie prostych budowli opartych na szlachetnej greckiej prostocie, wykorzystywanej dziś tylko przy budowaniu domków z kart. Średniowiecze wprowadziło własne porządki, znowu odrzucone przez renesans... I tak dalej. Był czas tradycyjnej książki i tradycyjnej lektury, jest czas happeningu, nieskrepowanej wolności bez barier. Potrzeba wielkich mistrzów słowa, by domorośle blogi nie przysłoniły gotyckich płomieni dzieł literackich.

* * *

Bogactwo teatru wynika z wielości form współistniejących i nakładających się na siebie. Podobnie z literaturą. Prawdziwym jej skarbem jest różnorodność doświadczeń, jakie oferuje czytelnikowi. Nie ma przy tym większego znaczenia, ku któremu modelowi teatru się zbliża: greckiemu (opartemu na zasadzie maskarady), animacyjnemu (wyzwalającemu napięcia między animatorem i bohaterem) czy misteryjnemu (odwołującemu się do wspólnoty przeżyć). Ważny jest poziom artystycznej realizacji. On wyznacza horyzont literackich doświadczeń odbiorcy. Doświadczenia te muszą być na tyle silne, by tworzyły jakość możliwą do rozpoznania w wielkim happeningu, w którym uczestniczy potencjalny młody czytelnik. Nijakość jest śmiercią sztuki, w konsekwencji – śmiercią człowieczeństwa.

1. Słowo, książka, biblioteka

Na słynnym obrazie zatytułowanym *Bibliotekarz* włoski malarz i mnierysta Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) przedstawił karykaturę Wolfganga Lazio, historiografa, bibliofila i numizmatyka przebywającego na dworze cesarza Rudolfa II. Obraz jest częścią większej kolekcji portretów genialnego Arcimbolda, prezentujących zdumiewające postaci jak gdyby „utkane” z charakterystycznych dla nich rekwizytów. Wszystkie obrazy Arcimbolda utrzymane są w poetyce capriccio – tworzą dziwaczne dzieła, pełne zaskakujących pomysłów, wymagających od odbiorcy wyrafinowanej wrażliwości i zdolności kojarzenia. Na portrecie kucharza zarys głowy i szczegóły twarzy skomponowane zostały z apetycznej potrawy mięsnej przybranej plasterkami cytryny, a na portrecie ogrodnika – z warzyw ułożonych w misie. Personifikacje pór roku powstały z charakterystycznych dla nich elementów natury⁴⁵. Postać bibliotekarza utworzył malarz z misternego układu różnej wielkości książek i zakładek do książek. Otwarta księga układa się w taki sposób, że z jej kart powstają włosy, inne księgi tworzą nos, tors, ręce, twarz... Zakładki to i palce, którymi karty ksiąg się odwraca, i uszy, którymi słucha się słów, zakładki wystają także z włosów, niczym pukle – bo przecież i głowa pełna jest zapamiętanych w książkach miejsc. Sylwetka geometryczna, zamknięta w figurze graniastosłupa, wyraźnie podkreśla „ociosanie” człowieka, który sam przypomina stertę ksiąg.

Treści obrazu, choć ostrzem satyry wymierzone są w cesarskiego historiografa i bibliofila, ulegają metaforyzacji. Arcimboldo ironicznie patrzy nie tylko na pracownika biblioteki, ale w ogóle na czytającego człowieka, utworzonego pospołu z przeczytanych, zapamiętanych, zapomnianych i... wymyślonych ksiąg. Jesteśmy nie tylko ludźmi księgi, sami stajemy się księgą.

Pierre Bayard dowodzi, że kulturowym wyposażeniem intelektualnym każdego człowieka jest wewnętrzna biblioteka. To ona „konstruuje naszą osobowość i nasze relacje z ludźmi”. Biblioteka ta utkana jest „z fragmentów książek zapomnianych i wymyślonych. Właśnie one pośredniczą w naszym pojmowaniu świata”. „Nie tylko nosimy w sobie te wewnętrzne biblioteki, lecz także jesteśmy nimi – jesteśmy tymi wszystkimi nagromadzonymi w nich książkami, które nas stopniowo stwarzały. [...] Słowa godzące w nasze wewnętrzne biblioteki, a więc wymierzone w to, co stanowi część nas, potrafią zranić bardzo głęboko”⁴⁶. Wewnętrzna biblioteka staje się częścią nas samych, naszej świadomości, sfery doświadczeń i wrażliwo-

⁴⁵ Por.: Giuseppe Arcimboldo. Dostępny w World Wide Web: <http://www.arcimboldo.art.pl> [dostęp: 16.08.2009].

⁴⁶ P. Bayard: *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?* Przeł. M. Kowalska. Warszawa 2008, s. 70, 71.

ści, kształtuje nasz stosunek do świata. Jesteśmy bibliotekarzami z obrazu Arcimbolda, każdy człowiek jest takim bibliotekarzem, choćby manifestował pogardę dla książek i czytania, choćby zaprzeczał pamięci o jakiegokolwiek lekturze, choćby zapomniał kształtu liter. Jak dobro i zło tworzą nierozdzielalną całość, jak śmierci nie byłoby bez życia, dnia bez nocy, a wiosny bez jesieni, tak nas samych nie byłoby, gdyby nie było książki. Bo „na początku było Słowo. [...] Wszystko przez Nie się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało”⁴⁷. Słowo leży u źródła człowieczeństwa, ze słowami na ustach człowiek się rodzi, słowa są przestrzenią jego życia. Zmierzch słowa to zmierzch człowieka, zmierzch ludzkiej kultury i duchowości.

Czytanie uchodziło w średniowieczu za czynność nieledwie rytualną, z pogranicza sfery sacrum, bowiem, jak dowodzi James Burke, „dla ówczesnego czytelnika każde pismo [...] miało cechy magiczne. Czuł on, że przez zasłonę liter spływa nań blask Boga. Czytanie było zatem aktem duchowej egzaltacji, w której znaczenia słów spływały jak iluminacja, jak przenikające przez witraż światło. Książki były w jakiejś mierze cudownymi przedmiotami”⁴⁸. Jako dowód przytacza Burke pochodzące sprzed nieledwie tysiąca lat porady św. Anzelma dotyczące sposobu lektury *Biblii*:

Posmakuj dobroci Twego Odkupiciela [...], pożyw się miodowym plastrzem jego słów, wysij ich aromat, który jest słodszy od miodu, pochłaniaj ich świętą słodycz; przeżuwasz myślą, ssij zrozumieniem, polykaj je miłując i radując się⁴⁹.

Lektura ujęta jest tu jako czynność wywołująca zgoła fizyczne doznania smakowe. Styl wypowiedzi nawiązuje do poetyki biblijnej *Pieśni nad pieśniami* – jak w *Pieśni...* piękna oblubienica ukazywana jest poprzez sferę metafor i paraboli sensualistycznie odbieranych przez lud pasterski (owce, mleko, pejzaże, gaje owocowe), tak w wypowiedzi św. Anzelma lektura Biblii ma przypominać smakowanie aromatu i słodczy wykwinnych potraw.

Na przestrzeni tysiąca lat kultura czytelnicza zmieniła się nie do poznania, zmienił się sposób lektury, zmienił się dostęp do książek, które niegdyś przechowywano w klasztorach bibliotekach niedostępnych ludziom zagrożonym w świecie zwykłych spraw, dzieła zaś najbardziej cenne, oprawne w skórę i inkrustowane drogocенnościami, przechowywano w królewskich i klasztorach skarbcach, pilnie strzegąc przed tymi, którzy mogli je sprofanować. Za sprawą rozwoju uniwersytetów i szkół, upowszechnienia pergaminu i sztuki drukarskiej książki stawały się coraz łatwiej dostępne, wreszcie w XIX stuleciu „zblądziły pod strzechy”.

Z dawnymi wiekami łączy nas tylko jedno: kultura słowa pisanego. Właśnie to pisane słowo, źródło i esencja *humanitas*, z niezwykłą mocą wbudowuje się w delikatną tkankę ludzkiej świadomości. Nic tak kultury nie

⁴⁷ J 1, 1-3. Wyd. cyt.: op. cit.

⁴⁸ J. Burke: *Drukarskie prasy, czyli o maszynach do porządkowania myśli*. W: tegoż, *Osiem stopni wtajemniczenia, czyli jak zmienialiśmy świat*. Przeł. K. Środa, Londyn 1995. Cyt. za: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima. Red. i wstęp G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 487.

⁴⁹ Tamże.

zmienia jak słowo, żadne wynalazki, żadne podróże, żadne odkrycia. Gdy niegdyś odkryto Amerykę, uczyniono z niej nową Europę, niszcząc, mordując i wypalając do gołej ziemi wszystko, co tej Europie się przeciwstawiało. Odkrycia prowadzą do zawłaszczenia, są po stronie *mieć*; słowo przeciwnie: sytuuje się po stronie *być*⁵⁰. Nawet to słowo, które zabija – zabija bowiem nasze *być*, a nie *mieć*, dotyka naszego życia, naszych idei, naszych wiar, naszych wartości, spraw, które uważamy za święte i ważne, a nie majątków, kont bankowych i skarbowych obligacji. Tylko takie wynalazki mają szansę zmienić oblicze ziemi, które można zaprzęgnąć w służbę słowa.

Jeden tylko przykład słowa, które, zresztą wbrew intencji tego, kto je napisał, wstrząsnęło światem: Marcin Luter zamierzał podjąć spokojną, rzeczową, merytoryczną dyskusję nad problemami, które wyłożył w słynnych tezach przybitych do drzwi katedry w Wittenberdze. Wysłał więc do swojego biskupa i najbliższych przyjaciół list zawierający owe tezy; w ciągu miesiąca, za sprawą druku, słowa Lutera obiewały całą Europę. Bo i Europa jest wzniesiona na fundamencie ksiąg, jej tożsamość budują największe księgi. Więc – może jacyś następcy Arcimbolda, jacyś nowi manieryści zechcieliby namalować mapę Europy złożoną z ksiąg? Albo mapę świata? Księgami byłyby morza i lądy, wymarłe wyspy i tętniące niespokojnym życiem wulkany, nieprzebyte puszcze i niezmierzone pustynie... I dalej – stworzyliby mapę Układu Słonecznego, z Merkurem i Wenus, z Jowiszem, który ma 63 księżycy, Saturnem z jego zdumiewającymi pierścieniami, z pasami asteroid, kosmicznym pyłem meteoroidów... A może jest to zadanie dla młodych czytelników? Może oni mają wyobraźnię silniejszą i bardziej z materii fantazy utkaną niż pokolenie, które było świadkiem pierwszego lądowania człowieka na Księżycu?

Księgi tworzą makroświat, makrokosmos, są wszechświatem ludzkiej myśli i ludzkiego poznania, także mikrokosmosem człowieczeństwa, mikrokosmosem nas samych, naszych jednostkowych poszukiwań i naszego trwania w żywiole czasu. „Zwróćmy uwagę – pisze Bayard – jaki wpływ na nasze sercowe wybory mają postaci powieściowe – wyznaczają one pewne nieosiągalne ideały, do których zwykle później bezskutecznie próbujemy dopasować rzeczywistych ludzi spotkanych w życiu. Lecz ten wpływ ma również jeszcze bardziej subtelny wymiar – nasze ulubione książki określają granice naszego własnego, ukrytego przed innymi świata, w który mieszkamy i który chcielibyśmy przed kimś otworzyć, by wkroczył weń i zajął miejsce jako postać”⁵¹.

Przez całe życie budujemy wewnętrzną bibliotekę, przez całe życie szukamy też abstrakcyjnej, idealnej książki – takiej, która otwiera drzwi świata, porządkuje nasze o nim wyobrażenie, nasze człowieczeństwo, nasz światopogląd, która w końcu decyduje o naszych czytelniczych poszukiwaniach, łowach, decyzjach: czytam lub odrzucam. Bayard nazywa ją „książką wewnętrzną”, przynależną w dużej mierze do sfery nieświadomości. „In-

⁵⁰ Por. G. Marcel: *Być i mieć*. Przel. P. Lubicz. Warszawa 1986.

⁵¹ P. Bayard: *Jak rozmawiać o książkach...* Op. cit., s. 93.

dywidualna książka wewnętrzna, utkana z prywatnych lektur i fantazji każdej jednostki, oddziałuje na jej pragnienie czytania, czyli na sposób, w jaki szuka książek i w jaki je czyta⁵².

Rozważania te odniesione do sytuacji lekturowej młodego czytelnika prowadzą do dwóch oczywistych wniosków. Wniosek pierwszy: fundament pod wewnętrzną bibliotekę, którą człowiek buduje i przekształca przez całe swe życie, kładą książki przeczytane w dzieciństwie i młodości. Jeśli fundamenty te będą byle jakie, jałowe, wątle, pozbawione emocji, wówczas byle jaka, sklecona z prowizorycznych elementów będzie biblioteka; i odwrotnie: jeśli fundamenty te będą mocne, nic nie zachwieje biblioteką, bo każdy kontakt z książką będzie zapowiedzią poznanych wcześniej i jedynie poprzez lekturę dostępnych rozkoszy. Wniosek drugi: jeśli książki czytane w młodości nie będą układały się w ciąg lektur zbliżających odbiorcę do księgi idealnej, lecz przeciwnie – będą od niej dalekie i będą tworzyły sfery, których nastolatek nie jest w stanie zinterioryzować, uwewnętrznić, uczynić ich treściami własnymi treściami, wówczas czytanie książek uzna on za czynność zbędną, prowadzącą donikąd, żmudną i jałową. Podobnie jest ze wszystkimi obszarami aktywności. Jeśli młody człowiek nie znajdzie w uprawianiu sportu radości pokonywania samego siebie, wówczas ograniczy sport do śledzenia na ekranie telewizora cudzych wysiłków. Jeśli nie znajdzie rozkoszy w górskich wyprawach, będzie oglądał góry jak Francuzi swoje Alpy: jeżdżąc samochodem po wygodnym asfalcie, od parkingu z miejscem widokowym do parkingu z przydrożnym barem. Jeżeli zdrowe potrawy przygotowywane matczyną ręką będą źle przyprawione i niesmaczne, nastolatek będzie stałym gościem fast foodów i restauracji McDonalds, w których hamburgery popijane Coca-Colą staną się codziennym dniem. Lektura, wymagająca przecież wysiłku tak samo jak chodzenie po górach i uprawianie sportu, musi czytelnikowi przynieść rozkosze, o których pisał św. Anzelm: słodycz i aromat. „Połykaj [słowa] miłując i radując się”. Nagrodą za wytrwałość w górskiej wędrówce są upajające pięknem panoramy. Nagrodą za wytrwałość w czytaniu są czytelnicze emocje⁵³.

2. Tractatus de bibliothecā

Ponieważ książka idealna, o której pisał Pierre Bayard, należy do sfery bytów abstrakcyjnych, odpowiedź na pytanie o jej istotę powinna przynieść filozofia, i to już starożytna, bo księga nie jest wynalazkiem naszych czasów. Trzeba by sięgnąć do Platńskiego i Arystotelesowego *Traktatu o bibliotece*. Ani Platon, ani Arystoteles takiego traktatu nie stworzyli, ale czyż wyobraźnia nie może zwyciężyć nad rzeczywistością? Roman Kubicki, historyk filozofii i filozof kultury, profesor Uniwersytetu Adama Mickiewi-

⁵² Tamże, s. 77.

⁵³ Por. J. Papuzińska: *Dziecko w świecie emocji literackich*. Warszawa 1996.

cza, napisał nieistniejący dialog Platona z dziećmi⁵⁴; co stoi na przeszkodzie, by – zmierzając tropami wyznaczonymi przez samą naukę – wyobrazić sobie nieistniejącą rozprawę filozoficzną? Traktat Platona zmierzałby w stronę jaskini czytelników, Arystotelesa – ku określeniu lektury jako „drgającego punktu”. Byłyby to dwa polemiczne traktaty, dwie rozłączne wizje książki i lektury. „Platon był wielkim filozofem i równie wielkim poetą – dowodzi Michał Heller. – Jego system filozoficzny to równocześnie urzekająca wizja. Metafora i symbol, a niekiedy zamierzona mityczność wykładu zastępują dopracowanie szczegółów. [...] Platonijskie istoty rzeczy bytują w świecie idei. Arystoteles umieszcza istoty rzeczy w rzeczach”⁵⁵.

W *Państwie* przedstawił Platon metaforyczny obraz jaskini. Znaleźli się w niej ludzie od dzieciństwa przykuci do jednego miejsca, pozbawieni możliwości obejrzenia się za siebie – mogli jedynie oglądać na ścianie odbicie własnych cieni, rzucanych przez światło rozpalonego za ich plecami ogniska. Oto człowiek wobec poznania: poznajemy tylko cienie, tylko to, co widzimy przed sobą; Platon mógłby zacytować za Saint-Exupérym – „najważniejsze jest niewidoczne dla oczu”. Nie możemy poznać samych idei, musimy zadowolić się dostępnym naszej obserwacji teatrem cieni.

Z perspektywy Platona księga, jak cała rzeczywistość, jest ideą, ponadczasową, wieczystą ideą, którą w różnym stopniu realizują poszczególne jej literackie realizacje; jak miłość zmysłowa jest cieniem samej idei miłości („miłości platonicznej”), tak każda rzeczywista księga jest cieniem idei księgi. W każdej z rzeczywistych książek znajduje się kropla wiecznej idei księgi. Im bardziej książka zbliża się do tej idei, tym jest doskonalsza, tym lepiej i głębiej zanurza się w duchowość czytelnika, wypełnia jego wewnętrzny świat, rozbudowuje przestrzeń ważnych i fundamentalnych ponadczasowych wartości. Idea książki byłaby w ujęciu Platona prawozorem tego, co realną książkę tworzy; dopiero z idei księgi rodzi się wszystko, co tworzy bibliotekę, biblioteka bowiem jest utkana z cieni wielkiej, pierwotnej idei księgi. Z książką byłoby więc jak z pięknem: rozpoznajemy jego składniki w różnych elementach otaczającej rzeczywistości, poszukujemy wciąż tego, co można by nazwać ideą piękna. Analogicznie z dobrem, którego okruciny ujawniają się w różnych sferach ludzkiego bytowania, a wszystkie one odsyłają do ponadjednostkowego, ponadczasowego, abstrakcyjnego, idealnego dobra. Podobnie z prawdą. Każda książka odsyła więc do ponadczasowej idei księgi. Każde działanie czytelnicze powinno zatem prostą drogą prowadzić ku tej księdze, a każda decyzja pasterza księgi – bibliotekarza, nauczyciela, rodzica – zmierzać ku tworzeniu świętej biblioteki, uniwersalnej skarbnicy słowa.

Z perspektywy Arystotelesa traktat o księdze wyglądałby zupełnie inaczej. Arystoteles, w przeciwieństwie do Platona, jest empirystą, dowodzi, że wiedza o świecie pochodzi z bezpośredniego poznania, istota rzeczy jest

⁵⁴ Prof. dr hab. Roman Kubicki jest pracownikiem naukowym Instytutu Filozofii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Dialog Platona z dziećmi, autorski pomysł z pogranicza nauki i literatury, zamieścił w studium *Dziecięca granice człowieczeństwa* zamieszczonym w pracy zbiorowej *Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej*. T. 1. Red. G. Leszczyński, Poznań 2009.

⁵⁵ M. Heller: *Filozofia przyrody*. Op. cit., s. 41.

w niej, a nie poza nią, tak więc istota książki jest w książce, a nie w świecie wielkich abstrakcyjnych idei. Dobro tkwi w ludzkim działaniu, miłość łączy zakochanych, piękno realizuje się w dziełach sztuki i otaczającej człowieka rzeczywistości, a nie poza nimi. Księga idealna nie byłaby tu, jak u Platona, prawozorem wszystkich ksiąg, stanowiących jej niedoścignięty cień, lecz przeciwnie: każda książka może zawierać cząstkę tego, co jest dla konkretnego czytelnika księgą doskonałą, której czytelnik ów poszukuje. Księga idealna systematycznie powstaje, a potem rozbudowuje się i ulega przemianom w przestrzeni psychicznej czytelnika, tworzy ją bezustannie i weryfikuje cykl doświadczeń lekturowych, olśnień, jednostkowych przeżyć, wzruszeń, odkryć, fascynacji, ale także rozczarowań, zawodów, niespełnionych nadziei. Bez nich, bez wszystkich tych czytelnicznych emocji, książka idealna po prostu nie istnieje. Książkę tę buduje jednostkowe ludzkie doświadczenie.

Co wynika z tego dla naszych rozważań? Przede wszystkim różnica w sposobach interpretowania książki i jej roli w procesie komunikacji społecznej⁵⁶. Z jednej bowiem strony mamy koncepcję książki jako odzwierciedlenia pewnej abstrakcyjnie istniejącej idei, z samej więc istoty książki ponadczasowej, wyjętej z konkretnych uwarunkowań generacyjnych, środowiskowych, z literackich i czytelnicznych mód, z drugiej – książkę w jej zmienności dynamiczną, podlegającą różnorodnym uwarunkowaniom czasu i przestrzeni. Jeśli patrzymy z perspektywy Platona, twierdzimy, że cień księgi idealnej odbija się w każdym dziele, z różną co prawda siłą i klarownością, jest jednak obecny po prostu wszędzie. Idealizm tak rozumiany bliski jest koncepcji doskonałości człowieka – tej właśnie koncepcji książka powinna służyć, powinna w sobie odbijać ideał człowieczeństwa, ku któremu to ideałowi młody człowiek ma się zbliżyć. Byłaby więc cząstką tej doskonałości zarówno w powieści Zofii Urbanowskiej *Książniczka* czy w *Profesorze Przedpotopowiczu* Erazma Majewskiego, jak i w *Złotej rószczy* Heinricha Hoffmanna⁵⁷, straszącej dzieci obcinaniem palców jako karą za nieposłuszeństwo i śmiercią głodową w następstwie grymaszenia. Z samego jednak faktu, że książki w nierównym stopniu oddają wieczną ideę księgi, wynika konieczność ich bardzo starannego selekcyjonowania, przy czym kryterium selekcji pozostaje bez wątplenia kwestia ideału, wyobrażenie księgi doskonałej, tak olśniewającej i pożądanej, że właściwie dostępnej jedynie w sferze szlachetnych dążeń. Odrzucić trzeba by było wszystko, co od ideału książki jest odległe, pozostawić to, co ideałowi temu jest bliskie. Pośrednik jako sztafaż księgi ma więc obowiązek prowadzenia ich selekcji – zgodnie z własną wiedzą, orientacją, przekonaniem, doświadczeniem, wyczuciem pedagogicznym. Jak dobry ogrodnik usuwa chwasty i pozostawia jedynie rośliny zdobiące ogród, jak doświadczony sadownik usuwa nieowocujące gałęzie, by życiodajne pędy przeświecić i wzmocnić, tak dobry bibliotekarz usuwa z księgozbioru wszystko, co

⁵⁶ Por. na ten temat: *Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej*. T. 1. Red. G. Leszczyński. T. 2. Red. M. Karasińska, Poznań 2009.

⁵⁷ Por. na ten temat: J. Dunin: *Struwelpeter, Steпка-Rastrepka czyli Złota Różdżka. Z dziejów kariery jednej książki*. Łódź 2003.

z ideałem księgi nie ma wiele wspólnego. Tworzy zbiór pięknych dzieł. Poruszanie się w przestrzeni tak dobranych ksiąg daje radość obcowania z największymi ideami w najczystszej ich postaci. Zaden zły pęd nie może się tu znaleźć. Żadne trucizny, zaśmiecające młody umysł. Żadne niebezpieczeństwa, żadne dzikie bestie, żadne nieokiełznane żywioły.

Powstaje tylko pytanie, kto pośród takich pól będzie chodził, kto będzie sięgał po starannie wypreparowane tytuły. Miło jest pójść do ogrodu botanicznego na spacer, ale ogród botaniczny niewiele ma wspólnego z bezkresem stepów i gęstwiną lasów, które pociągają wolnością i dziką bujnością piękna. Spacery po ogrodzie botanicznym dają przypadkowym wędrowcom chwile wytchnienia, ale któż o ogrodach botanicznych pisał wiersze? Ile tych wierszy jest? A dzika przyroda rozbudzała wyobraźnię poetów, malarzy i kompozytorów od najdawniejszej przeszłości do najnowszej współczesności. Młodego, zdrowego człowieka kuszą niebezpieczeństwa górskich wypraw, siła wiatru smagającego błądzących po skalnych perciach, rytm uderzeń serca, siła własnych mięśni. Górskie wyprawy to nie spacery Doliną Chochołowską, lecz tatrzańskie groty i złomowiska, Siwa Przełęcz i Kościelec. I Orla Perć, której szlak wytyczył ks. Walenty Gadowski.

Perspektywa Arystotelesowskiej biblioteki to wędrówka nie przez ogród botaniczny, lecz przez Orlą Perć. Arystoteles nie zgodziłby się zapewne z koncepcją złotego księgozbioru. Nie ma doskonałych, „złotych” obrazów, które odzwierciedlają odwieczny ideał piękna, bo przecież brzydota bywa znacznie ważniejszym niż piękno składnikiem malarstwa, zwłaszcza malarstwa XIX, XX i pierwszego dziesięciolecia XXI w. Podobnie z muzyką – Platon chciałby stworzyć cykl najznajmniejszych kompozycji, które by blisko dotykały idei harmonii; ale dysharmonia muzyki XX w. i naszych lat znacznie silniej niż harmonia kształtuje wyobraźnię muzyczną. Platoński złoty cykl muzyczny obejmowałby kompozycje Beethovena i Mozarta, Chopina i Moniuszki, ale już dla Saint-Saënsa nie byłoby miejsca, nie mówiąc o indywidualnościach na miarę Pendereckiego czy Cage’a. Skoro nie ma sztuki idealnej, idealnego malarstwa, nie może być idealnej księgi, bo zmienne są opcje generacyjne, okoliczności, w jakich pokolenia kształtują swoje preferencje estetyczne i artystyczne, postawy światopoglądowe, mody i snobizmy, swoją wizję lektury, czytelnika, pisarza, ilustratora, wydawcy.

Jeśli na młodzieżowy księgozbiór pośrednik – bibliotekarz, nauczyciel, wychowawca, krytyk – patrzy z perspektywy Platona, czeka go ciągle, bezustanne rozczarowanie: książki, które uznała tradycja i jego własne pokolenie za wartościowe i atrakcyjne, wciąż i wciąż wypadają z czytelniczego obiegu, wciąż zatracają się w czytelniczej niepamięci, wciąż narażane są na lekturową śmierć. To samo z książkami realizującymi schematy sprawdzone przez dziesiątki lat. Jeśli pośrednik patrzy na prozę młodzieżową z perspektywy Arystotelesa, postrzega zachodzące w niej zmiany jako zjawisko ze wszech miar pożądane: musi się zmieniać książka, żeby mogła nadążać za potrzebami i przemianami swoich czytelników, inaczej będzie dzieliła los powieści historycznej w ostatnich latach, wyrugowanej poza margines zainteresowań czytelnicznych. Zagrożenie to dotyczy wszystkich

form literackich, konwencji i gatunków. Weźmy wspomnianą tu powieść historyczną minionego pięćdziesięciolecia. Jest paradoksem, że po 1989 r., w sto lat od ich ogłoszenia, ziściły się proroctwa Piotra Chmielowskiego, który w czasach rozkwitu gatunku – przepowiadał jego kres. Kraszewski i Sienkiewicz tryumfy święcili, a tu taka kasandryczna wizja zagłady:

Literatura ta [powieściopisarstwo historyczne] zbliżając się do swej doskonałości, zbliżała się zarazem do swego kresu. Rozwinęła się na to tylko, ażeby umrzeć. Zrozumiano w końcu, [...] że dźwięk nowożytny przebijając się musi z konieczności w słowach, które wkładamy w usta osób dawnych, że wszelkie malowidło obyczajowe powinno być krajowym i współczesnym i że literatura archeologiczna jest rodzajem fałszywym. Pojęto, że [...] literatura historyczna musi zniknąć i przetrworzyć się w krytykę i historię, to jest w przedstawienie i objaśnienie dokumentów⁵⁸.

Kres przyszedł sto lat po wypowiedzi Chmielowskiego. Zapowiedzią było poprzedzające agonię gatunku półwiecze 1939–1989: powieść historyczna stopniowo ulegała degradacji, szarpana obligacjami politycznymi, uwikłana w kapryśne żądania rodzimych władz i wschodniego sąsiada nie zdołała wydać ani jednego dzieła, które, jak dziewiętnastowieczne utwory Przyborskiego, Deotymy, Domańskiej czy Sienkiewicza, byłoby wskazówką dla następców i pokusą dla czytelników. W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku zniknęły imponujące obrazy zmagania narodu o niepodległość, czytelnik miał śledzić rewolucyjne wrzenie uciemienionych mas ludowych. Miejsce hetmanów, książąt i królów zajęli bohaterowie z plebsu, w których losach można było ukazywać wyzysk feudalizmu i imperializmu, działacze społeczni i rewolucjoniści, społecznicy owładnięci nienawiścią do klas posiadających (*Płomień gorejący* Haliny Rudnickiej, *Opowieść o Ludwiku Waryńskim* i *Mały żołnierz rewolucji* Jadwigi Chamiec). Proza historyczna, przez cały okres PRL-u uwikłana w serwituty polityczne, salwowała się w latach sześćdziesiątych XX w. ucieczką w naukę: ewoluowała w kierunku wytyczonym przez Hippolita Taine'a, pozytywistycznego filozofa sztuki, który głosił, że historia jako nauka i powieść historyczna powinny być tym samym. Funkcją lektury stało się poszerzanie horyzontów intelektualnych młodego odbiorcy. Kilkusetstronicowe książki wymagały od nastolatków czytelniczego samozaparcia, lekturowej siły woli, wiedzy faktograficznej, zdolności sytuowania zdarzeń powieściowych na tle epoki, rozpoznawania archaizmów, co w konsekwencji musiało doprowadzić do zniechęcenia i zarzucenia lektury. Pewnym antidotum były – jak dowodzi Gertruda Skotnicka⁵⁹ – książki Haliny Popławskiej (*Talerz z Napoleonem*, *Szpada na wachlarzu*, *Jak na starym gobelinie*), szczególnie cieszące się dobrą sławą powieści Ewy Nowackiej – zarówno te, które tematycznie wiązały się z egzotyką starożytności (*Ursa z krainy Urartu*, *Sliczna Tamit*, *Biały koń bogów*), jak i te, które łączyły historię ze współczesnością (*Ma-*

⁵⁸ P. Chmielowski: *Historia w poezji*. „Życie” [warszawskie] R I: 1887, nr 1, s. 4. Cyt. za: E. Warzenia-Zalewska: *Rola powieści historycznej*. W: tejsze, *Przełom secjentystyczny w publicystyce warszawskiego „obozu młodych”* (Lata 1866–1876). Wrocław 1978, s. 160.

⁵⁹ G. Skotnicka: *Barwy przeszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939–1989*. Gdańsk 2008.

gosia contra Małgosia). Ważny i inspirujący wydaje się dziś obecny w prozie historycznej motyw małych ojczyzn – nurt ten reprezentują utwory o tematyce wielkopolskiej, śląskiej i tak przez Gertrudę Skotnicką ukochanej kaszubskiej (*Miecz kagenowy* Mrówczyńskiego, nawiązujący m.in. do zapomnianego poematu *O panu Czerlińskim co do Pucka po sece jachół* Jarosza Derdowskiego).

„Ogólne spojrzenie na tę odmianę gatunkową uprawianą przez wielu różnych pisarzy w omawianym okresie czasowym nie daje jednak powodu do stwierdzeń w pełni optymistycznych – pisze Gertruda Skotnicka. – Nawet w grupie powieści, które można z różnych względów zaakceptować, nie ma ani jednej, która osiągnęła poziom tak wysoki, że można ją nazwać arcydziełem”⁶⁰. Nie pomogły żadne wprowadzane w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. zabiegi reanimacyjne – ani mariaż z baśnią, ani wykorzystywanie schematów sensacyjnych, ani uprzywielejewanie dialogów w stosunku do narracji, ani dążenie do wyrazistości fabuły, ani odrzucenie rozbudowanych tomów na rzecz krótszych, lżejszych w formie, pozbawionych archaizmów, za to nasyconych humorem. Powieść historyczna stopniowo traciła czytelników, w konsekwencji i pisarze, i wydawcy przestali na nią patrzeć łaskawym okiem. Stała się reliktem przeszłości, skrojonym na miarę czasów – skarłatym, gdy czasy były skarłałe (Rudnicka), ambitnym, gdy czasy pozwalały na ambitne poszukiwania artystyczne (Nowacka).

Gertruda Skotnicka w zakończeniu monografii *Barwy przeszłości* dopomina się o obecność prozy historycznej w lekturach współczesnego młodego pokolenia: „Niedorośli jeszcze adresaci książek, którym nie udało się jeszcze wpoić poglądu, że świat może istnieć bez historii i tradycji [...], znajdują w lekturze wiedzę o przeszłości ułatwiającą dorastanie do bycia pełnoprawnymi członkami określonej zbiorowości i każdemu pomagają w znalezieniu własnego w niej miejsca. Wiedza wyniesiona z wybranych lub mądrze wskazanych przez dorosłych książek” mogłaby być „niebagatelny czynnik w kształtowaniu świadomości etnicznych korzeni i prawa do dziedzictwa narodowej kultury”⁶¹. Trudno nie przyznać autorce racji i nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że sferę tożsamości i narodową czy etniczną świadomość kształtuje wiedza. To wszystko prawda. Ale właśnie z tego powodu, że wiedza jest fundamentem człowieczeństwa, powieść historyczna stała się zbędna. Przemieniła bowiem postać świata: powieść historyczną skutecznie zastępują i wszechstronniej realizują jej misję poznawczą nowoczesne media elektroniczne dysponujące nie tylko słowem, również dźwiękiem i obrazem, pozwalające na swobodne wędrówki po zdarzeniach, wierzeniach, obrzędach i rytuałach, na różne sposoby aktywizujące odbiorcę. Powieść jest dziełem sztuki, a to nakłada na nią w pierwszym rzędzie wymogi estetyczne, nie poznawcze. Jeśli proza o tematyce dziejowej nie zachwyca, jeśli nie porywa czytelnika, nie porusza go, nie daje mu satysfakcji płynącej z samego faktu czytania – nie ma dla niej miejsca na półkach z lekturami dla nastolatków, choćby za kilometrami książkowych grzbietów kryły się złotodajne kopalnie wiedzy i mądrości.

⁶⁰ Tamże, s. 429.

⁶¹ Tamże.

W prozie inicjacyjnej początku XXI w., o ile w ogóle pojawiają się tematy historyczne, ukazywane są z perspektywy współczesnych przeżyć bohatera, jego aktualnej, dzisiejszej kondycji, stąd z jednej strony subiektywizacja rzeczywistości, koncentracja uwagi czytelnika na dynamizmie procesów psychicznych bohaterów, z drugiej – umniejszenie kształcącej, poznawczej funkcji lektury. Rejestr faktów dziejowych, tak typowy dla powieści historycznej, ustępuje miejsca obrazowi człowieka porwanego przez historię, nie panującego nad zdarzeniami, przeciwnie: uwikłanego w splót okoliczności warunkujących jego życie, dzisiejszy, współczesny dramat. W tym sensie patronem współczesnego pisarstwa o tematyce dziejowej mógłby być nie Kraszewski z jego powieścią dokumentarną, nie Sienkiewicz i jego uczeń Przyborowski z modelem pisania walterscottowsko-dumasowskim, koncepcją „krzepienia serc” i bajeczną wizją dziejów⁶², lecz Stefan Żeromski, dla którego cofnięcie się w przeszłość stanowi – jak pisze Artur Hutnikiewicz – „formę dialogu ze współczesnością” i kształtuje „nowy typ patriotyzmu, dojrzałego i odpowiedzialnego, zdyscyplinowanego i poddającego się bez zastrzeżeń i bez sprzeciwu wyższym koniecznościom”⁶³. Historia brutalnie wkracza w ludzkie (dziecięce) życie, porywa młodego człowieka, zmienia kształt jego egzystencji, sposób postrzegania świata, deformuje jego doświadczenia, podmywa poczucie bezpieczeństwa, na zawsze uniemożliwia powrót do pełnego, szczęśliwego życia.

Tak właśnie jest w powieściach Joanny Rudniańskiej *Kotka Brygidy*⁶⁴ i Krystyny Siesickiej *Powieść Julce*⁶⁵. W powieści Rudniańskiej wojna ukazana jest oczami małej dziewczynki, która z wysokiego drzewa, rosnącego na podwórzu warszawskiej kamienicy, oglądała wieże trzech świątyń – kościoła katolickiego, cerkwi i synagogi. Wydarzenia wojenne są dla niej niejasne, niezrozumiałe, bliższa jest jej oddana pod opiekę kotka należąca do zabranej do getta dziewczynki, bliższe marzenie o noszeniu, jak bliski kolega, przyszytej gwiazdy Dawida, niż rejestracja zdarzeń, które dzieją się opodal, na wyciągnięcie ręki – stąd niejako poza świadomością dziecka pozostają dramaty historii, które dokonują się z przerażającą konsekwencją (powstanie warszawskie). Za to wyraźnie rysują się ludzkie postawy – wujka-Niemca chodzącego w czarnym mundurze, matki, która przekroczyła nieprzekraczalne wówczas granice moralne, ojca, który ukrywał Żydów, ale – być może – czynił to z pobudek nie humanitarnych, lecz merkantylnych... Wątpliwości pozostają, pozostaje też gorycz starej kobiety wspominającej czas Apokalipsy, bezskutecznie próbującej wprowadzić ład do własnego życia w pół wieku od wygaśnięcia wojny.

Powieść Julce Krystyny Siesickiej wpisuje się w ten nurt mówienia o przeszłości jako częście nowych czasów. Narratorka-bohaterka wspomi-

⁶² O Sienkiewiczowskiej *Trylogii* jako „baśni dziejowej” pisał Z. Szwejkowski w pracy *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*. Poznań 1973; rozwijając tę koncepcję wskazywałem na nie tylko baśniowe, również legendowe paradygmaty ukazywania historii przez Sienkiewicza (*Złota legenda Henryka z Podlasia*. W: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*. Red. E. Ichnatowicz, Warszawa 1999).

⁶³ A. Hutnikiewicz: *Żeromski*. Warszawa 2000, s. 211, 213.

⁶⁴ J. Rudniańska: *Kotka Brygidy*. Łasek 2007.

⁶⁵ K. Siesicka: *Powieść Julce*. Łódź 2008.

na własną młodość, która przypadła na lata wojny. Na dalekim horyzoncie dogasa powstanie warszawskie, pojawiają się informacje o nowym porządku politycznym wprowadzanym przez „wyzwoliciele”, wywołujące głębokie zaniepokojenie ziemiaństwa, świadomego, że po wojennej burzy nastąpi nowa burza: rewolucja. Młodzianka bohaterka jeszcze tego nie wie, lecz w strategii pisarskiej, na wzór *Omyłki* Prusa, puste plamy, niedopowiedzenia i niejasności, spodziewane niepokoje, przeczuwane okrucieństwa – wypełnia świadomość i wiedza czytelnicza.

Wracałam do salonu, kiedy usłyszałam fortepian. Jakaś łagodna, nieznana mi melodia dochodziła od strony oficyny. Podeszłam bliżej, ale przez zaciemnione na noc okna niewiele było widać, tylko przy framudze, w wąskim świetle nieszczelnej kotary, ręce Pani Starszej przesuwające się po klawiszach. Nagle przechyliła się i spojrzała w stronę okna, bo z hałasem obsunęła się jedna z cegieł, na których stanęłam, i ona musiała to usłyszeć. To wtedy zobaczyłam jej zmienioną twarz. Nie, nie wiem, czy płakała. Myślę, że tak⁶⁶.

Rezygnacja z narratorskiej wszechwiedzy, z prawa dysponowania pełną gamą informacji o postawach, losach i zdarzeniach, pozwala na zastosowanie perspektywy personalnej, skupionej na człowieku, jego postrzeganiu zdarzeń, jego pamięci. Główny nurt narracji kształtowany jest przez proces powolnego dojrzewania i smak gorzkiej miłości, obrazy międzyludzkiej solidarności w obliczu okrucieństwa obu armii – niemieckiej i radzieckiej, niepewności o przyszłość, zatroskania o los bliskich, śmierci... Krystyna Siesicka, podobnie jak Joanna Rudniańska, łączy perspektywy współczesną, dojrzałą i dawną, młodzieńczą, mówi o otwartych ranach, które pozostawił czas, ale przede wszystkim o niemożności przekazania doświadczeń pokoleniowych⁶⁷, o samotności, na którą skazuje człowieka sama materia życia, samotności tragicznej, ku której wiedzie nasz ludzki los.

Nie, ja nie umiem opisać tego, co się czuje, wracając do porażonego miasta. [...] Powiem ci coś, Julko. Chodzisz ulicami tego miasta, mijasz ronda, wieżowce, przeszklone domy, galerie, tarasy i myślisz, piękne. A ja milczę, bo to nie jest miasto, które kiedyś kochałam, tylko miasto, które musiałam pokochać na nowo. Mojego po prostu nie ma⁶⁸.

W jednej ze scen filmu Paula Thomasa Andersona *Magnolia* uwikłana w rodzinne dramaty kobieta mówi: „Odeszliśmy od przeszłości, ale przeszłość nie chce odejść od nas”. Mogłoby to być motto powieści Siesickiej – podobnie jak w *Weiserze Dawidku* Pawła Huelle, jak w *Roku smoka* Rudniańskiej, w powieści Siesickiej dramaty przeszłości pozostają żywą, bolesną raną. Pomimo upływu pięćdziesięciu lat traumatyczne zdarzenie nie daje spokoju.

Zobaczyliśmy wtedy, że ktoś idzie w naszą stronę [...]. I nie w wojskowych butach, ale w grubych walonkach, w krótkiej baranicy ściągniętej szerokim pasem,

⁶⁶ Tamże, s. 27.

⁶⁷ W tym sensie powieść ta zbliża się do współczesnej prozy Włodzimierza Odojewskiego. Opowiadanie *Jedźmy, wracajmy...* z tomu pod tym samym tytułem jest znakomitym literackim obrazem zerkania nadziei na przekaz doświadczeń, przekaz prawdy życia – jedynej nadziei odchodzących.

⁶⁸ K. Siesicka: *Powieść Julce*. Op. cit., s. 74.

w futrzanej czapce, podobnej do czapy Galiny Nikolajewny, ale nie z podniesionym daszkiem, a z zasłaniającym czoło. [...] Nie mogłam się ruszyć, strach swoimi łapami trzymał mnie w ziemiance, przed sobą miałam obcą twarz, wychudzoną, ciemną od zarostu. Nagle Zośka pchnęła mnie na przytrzymujące framugę ramię, może słabe ze zmęczenia, bo łatwo ugięło się pod moim ciężarem. Upadłam tuż za otwierającymi się na zewnątrz drzwiami.

– Uciekaj! – krzyczała. – Teraz uciekaj!

Podniosłam się ze śniegu i zostawiłam Zośkę samą w ziemiance. [...] Po raz pierwszy poczułam gorzki smak mojej ucieczki, ten, który już mnie nigdy nie opuścił⁶⁹.

Łatwo potępiać dziewczynę, że zostawiła przyjaciółkę na pastwę rzymskiego „marudera” – jednego z żołnierzy, którzy niespiesznie postępowali za armią, dokonywali grabieży, gwałtów i morderstw. Ale narratorka nie ocenia ani siebie, ani gwałciela, pokazuje potrzask, który zgotowała historia, zgotowało życie. Potrzask, który zmienia się w wieczną klątkę lęku, wieczny wyrzut, wieczny ból.

Czy ty wiesz, Julko, że do tej pory obydwie uciekamy od zapachu jabłek, chociaż nigdy nie mówimy o tym? Po co? Od wspomnień o takim zapachu ucieka się bez słów. Cała ziemianka była nim przesiąknięta⁷⁰.

Powieści Siesickiej i Rudniańskiej nie są więc utworami o charakterze historycznym, ten ich ahistoryzm, tę współczesność wyraźnie wydobywa perspektywa narracyjna. Podobnie zresztą jest w kierowanych do młodych odbiorców powieściach wspomnieniowych dotyczących obrazu szkoły pierwszej dekady PRL-u (*Darowane kreski* Joanny Papuzińskiej, *Klasówka z pamięci* Włodzimierza Paźniewskiego). Zakładany odbiorca – choć rzeczywistość, z którą poprzez akt lektury się styka, przynależy do czasu niedostępnego jego bezpośredniemu poznaniu – musi odbierać tego typu utwory jako prozę współczesną, w istocie bowiem mówi o współczesnym, dorosłym człowieku⁷¹, eksponuje relacje między współczesnym i dawnym postrzeganiem zjawisk i postaci, obecną i dawną wiedzą, świadomością, współczesnym i dawnym doświadczeniem. Przeszłość to bowiem czasoprzestrzeń własna, głęboko intymna, osobista, niewyrażalna. Skoro tak, intymnego charakteru musi nabierać również historia; młodzieżowa proza wspomnieniowa i stylizowana na zapis wspomnieniowy przestaje być świadectwem czasu, zapisem zdarzeń dziejowych, dokumentem epoki, staje się dokumentem mentalnym. Historia jest tym, co buduje lub niszczy, sprawcą unicestwienia lub kreacji człowieka i świata. Rozwija się rządzona własną logiką, własnymi prawami. Młody bohater pozostaje nie tylko bez wpływu na nią, ale i bez możliwości rozumienia.

⁶⁹ Tamże, s. 63-65.

⁷⁰ Tamże, s. 62.

⁷¹ Grażyna Lewandowicz zwraca uwagę, że *Darowane kreski* są w istocie opowieścią o źródłach współczesnych fascynacji książkowych autorki (G. Lewandowicz: *Biblioteka dla dzieci: miejsce magiczne*. W: *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci – perspektywy badawcze – problemy animacji*. Red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zajac. Warszawa 2009).

Obie przywołane powieści otwierają perspektywę nadziei: tematyka związana z dziejami narodu, tematyka patriotyczna, tak dziś zmarginalizowana, niemodna i ośmieszona, znajduje w literaturze miejsce. Dzieje się to za sprawą przesunięcia akcentów: prawdę dziejów, prawdę historii i prawdę świata zastępuje prawda człowieka. Platon ustąpił miejsca Arystotelesowi.

Tak właśnie dzieje się w poruszającej powieści *Szczury i wilki* Grzegorza Gortata, skomponowanej na zasadzie palimpsestu, w którym pod bardzo współczesną opowieścią kryją się żywe ślady tragicznej przeszłości. Spajającą całość klamrą jest historia Henryka, żyjącego we współczesnej Warszawie piętnastolatka owładniętego szaleńczą, neonazistowską ideą oczyszczenia polskiej krwi z obcych elementów, kultem siły, przemocy i dominacji nad słabymi.

Nasza krew – mówił A. H. – jest gęstsza, prędzej czy później wyprze rozwodnioną krew polskiego żydostwa i zżydźlonych Polaków. Trzeba cierpliwości, ale Historia jest po naszej stronie. [...] Lista wrogów jest długa, Heinrich. Dlatego potrzebujemy ludzi gotowych na wszystko. I sprawdzonych przyjaciół⁷².

Chłopak, podobnie jak jego rówieśnik z powieści Hassenmüller, łatwo ulega neonazistowskiej frazeologii, poddaje się magii efektywnych hasel o sile i czystości krwi, o potrzebie dokonania zwrotu w historii – zwrotu na miarę zapалу młodości, jej marzeń o wspaniałym i lepszym świecie, pragnień, by „ruszyć z posad bryłę świata”. Gdy Heniek, w organizacji zwany Heinrichem, dokona zbrodni na „niegodnym, by żyć degeneracie”, wówczas w krótkiej chwili stanie twarzą w twarz z prawdziwymi degeneratami, zobaczy własną postawę, zdobędzie się na desperacką próbę obrony innego człowieka przed złem – takim samym jak to, którego dokonał sam z zimną krwią. Te współczesne zdarzenia – neonazizm, bestialstwo, w końcu heroizm – mają w powieści Gortata charakter manifestacyjnie paraboliczny: poprzez nie i w nich ujawnia się głębsza treść historyczna, zdarzenia mają odniesienie do dramatycznej historii obozu Auschwitz-Birkenau. Właśnie w Auschwitz nazistowskie postawy widać w całej okazałości, w stanie modelowym, a jednocześnie na samym dnie upadku i upodlenia człowieka, na dnie wartości, w świecie nienawiści, gdy zgodnie z niemieckim rozkazem noworodki należało wrzucać do kubłów z fekaliami lub bezpośrednio do pieca – ujawniają się postawy heroiczne. Człowieka stać jednocześnie na najwyższe zło, przekraczające miarę, którą znały dawne wieki, i na najczystszy heroizm. Gortat nie staje obok dokumentalistów tej miary co Nałkowska, Szmaglewska czy Borowski, przeciwnie: opowiada historię opartą na półwiecznym dystansie wobec tragedii oświęcimskiej, historię taką, jaką zna jego i moje pokolenie, zrodzone w latach pięćdziesiątych XX w., wolną od konieczności drobiazgowego śledzenia zdarzeń, popierania obrazów literackich dokumentami mówionymi, pisanymi, zeznaniami świadków i uczestników, wspomnieniami, listami... Prawda historii staje się prawdą ludzi, którzy historię tę tworzyli.

⁷² G. Gortat: *Szczury i wilki*. Op. cit., s. 26-27.

Dwa momenty zdają się dominować nad całą konstrukcją ideową *Szczurów i wilków*: pierwszym z nich jest analiza postawy i psychologii niemieckiego nazisty, który potrafi zadawać więźniom kaźń i posyłać na śmierć „towar” z pociągów, a jednocześnie ofiarnie kochać rodzinę (syndrom Rudolfa Hessa); drugim – anatomia heroizmu młodziutkiej lekarki, uwięzionej w Oświęcimiu i zmuszonej do asystowania przy „eksperymentach” doktora Mengele, niosącej otuchę współwięźniom i ratującej życie głodzonemu, bitemu, torturowanemu, rozstrzelanemu i masowo uśmiercanemu w komorach gazowych dzieciom (syndrom Stanisławy Leszczyńskiej, położonej z Oświęcimia; skądinąd akcja współczesna *Szczurów i wilków* rozgrywa się w Warszawie w okolicach ulicy Leszczyńskiej).

Właśnie ten model narracji historycznej wypracowany przez Grzegorza Gortata wydaje się szczególnie atrakcyjny czytelniczo i nośny ideowo. Warsztat pisarski Gortata to warsztat ślepeca, poznającego obraz poprzez bardzo bliski z nim kontakt, poprzez czułe i pilne, pełne zaangażowania dotykanie miejsc, które wzbudziły jego uwagę, które z jakichś względów wyróżniły się na tle innych w jego własnym, indywidualnym odczytaniu. Dłonie ślepeca zatrzymują się przy miejscach charakterystycznych z lekceważeniem reszty, bo na nic chłodny ogląd całości, na nic martwa świadomość proporcji czy techniki twórczej – wymagałoby to nieuważnego, pogardliwego „omiatania” obrazu lub postawy badacza zaopatrzonego w „szkiełko i oko”; tymczasem poznanie prawdziwe, intymne, związane z podmiotowymi, indywidualnymi przeżyciami to pełna zaangażowania koncentracja na szczególe, jakiejś ważnej czy charakterystycznej cesze, na tym, co zapada w pamięć i nurtuje, draży, niepokoi, powraca w refleksji i ożywa we wzruszeniu, jakie daje nowe dotknięcie tego samego miejsca. Dawny, tworzący jeszcze w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku powieściopisarz historyczny był jak marynarz, który wchodzi na bocianie gniazdo, by ogarnąć wzrokiem okrąg horyzontu, by nie pominąć żadnych rysujących się konturów łodzi czy łądów, by z równą dokładnością widzieć samotnych podróżników co całe floty okrętów. Na nic jednak i bocianie gniazdo, gdy obserwatorowi zabraknie lunety – więc również owo „szkiełko i oko” badawcze było nieodłącznym narzędziem pracy literackiej. Współczesny pisarz odbywa morską podróż w maleńkiej łupinie, dotyka fragmentów rzeczywistości, nabiera w usta słoną wodę, wspina się na skalne urwiska przypadkowych wysp. Na tej podstawie tworzy subiektywny obraz, silnie nasycony emocjonalnością, buduje wizję zdarzeń, którą każdy historyk musi uznać za skażoną subiektywizmem, ale dla czytelnika jest strzępem dziejów więcej mówiącym o historii niż martwe hasła encyklopedyczne czy podręcznikowe faktografie. Strzępem wydartym wielkiemu obrazowi, przykrojonym na miarę autorskiej refleksji, na miarę zamyślenia.

Takie czytanie przeszłości w najbardziej naturalny sposób realizuje się w prozie wspomnieniowej; nie przypadkiem i *Kotka Brygidy* Rudniańskiej, i *Powieść Fulce* Siesickiej silnie eksponują perspektywę autobiograficzną. Tę samą perspektywę eksponuje Grzegorz Gortat w tomie *Zła krew*:

Zastanawiałem się kiedyś, czy gdyby potrafili zabrać Żydowi także nazwisko – gdyby do złupionych żydowskich domów, sklepów, warsztatów, fabryk mogli jeszcze dorzucić nazwisko – to może by darowali Żydowi życie? Może by darowali życie przynajmniej niektórym Żydom? A nie, życie to pospolicity towar,

łatwo się nim handluje, zawsze wychodzi superata – za to nazwisko, o, nazwisko jest w cenie! Przecież takie same nazwiska nosili tak zwani stuprocentowi Niemcy! Więc Hitler i jego kompani musieli rozstrzygać, który Guttmann jest dobry, a który zły. Który zasługuje na życiową przestrzeń, a którego trzeba się pozbyć. O krew idzie, orzekli. Złej krwi nie można mieszać z dobrą. Jak człowiek coś takiego usłyszy, to z początku gotów pomyśleć: no, to wcale nie takie głupie. Dolej kubek zepsutego wina do stągwi dobrego, a całą stągiew zakwasisz. Ale wino to nie krew. No i ile trzeba by tej złej krwi, żeby zepsuła dobrą? Czy wystarczy kropła z palca? A może kubek? Albo dwa? Tego się nie da zmierzyć. Ale jak się zrobiło jeden krok, to dlaczego nie zrobić następnego? Żeby mieć pewność, stuprocentową pewność, musimy wytoczyć całą złą krew, postanowili, niech nic nie zostanie. Ja takiego sposobu myślenia nie rozumiem, ja nawet nie podejmuję się go wytłumaczyć, ja ci tylko słowo w słowo powtarzam. Nie potrafię wskazać w całej tej ideologii jednego punktu, wobec którego rozum by się nie buntował. A czy w takiej sprawie potrzebny byłby aż wybitny rozum? Skazać syna za winy ojca, bo niby w ich żyłach płynie ta sama krew – mądrze to tak? A co dopiero odnieść ten punkt do całego narodu? [...]

Pytania, dodaje, zataczają koła, wracają bez odpowiedzi.

W jego historii, w mojej historii, próbuję znaleźć wspólny początek. Chociaż najlepiej zrobię, zaczynając od siebie⁷³.

Również w europejskiej prozie młodzieżowej klasyczna narracja historyczna należy do gatunków wymarłych – jednym z nielicznych wyjątków jest powieść Torill Thorstad Hauger *Porwani przez Wikingów*⁷⁴ utrzymana w konwencji prozy Stephensona, nawiązująca więc do modelu wolterscottowsko-dumasowskiego. Proza o tematyce historycznej, podobnie jak w przypadku literatury rodzimej, łączy przeszłość ze współczesnością, w efekcie historia – jak w *Tajemnicy Świąt Bożego Narodzenia* Josteina Gaardera⁷⁵ – jest ukazywana jako źródło dzisiejszego kształtu świata, jest wyjaśnieniem zagadek współczesności. Klamrą kompozycyjną powieści Gaardera jest motyw kalendarza adwentowego, który został kupiony przez małego chłopca. Kalendarz ten zamiast figurek z czekolady lub marcepana zawiera rysunki i karteluszkę opowiadające historię tajemniczej wyprawy małej dziewczynki Elisabeth i towarzyszących jej postaci, które stopniowo przyłączając do niej tworzą barwny korowód wędrowny. „Są owieczki, czterech pasterzy, pięć aniołów Pańskich, trzech świętych królów, cesarz rzymski, namiestnik Syrii i Elisabeth”. Wędrują od najbardziej wysuniętych na północ skrawków Europy do Betlejem, gdzie ma narodzić się Jezus. Właśnie tak: ma się narodzić – bo wraz z przemierzaniem przestrzeni bohaterowie podążają coraz głębiej w przeszłość. Każdego dnia, kiedy tylko Joachim otwiera kolejne okienko w swym bożonarodzeniowym kalendarzu, Elisabeth z przyjaciółmi cofa się o sto lat. W tym pomykaniu przez historię dotykają wznoszonych właśnie budowli, ocierają się o cuda, stają się świadkami powstawania legend. Przybywają do Betlejem i wtedy właśnie... Wtedy właśnie wyjaśnia się tajemnica Elisabeth, ale nie tej z kalen-

⁷³ G. Gortat: *Zła krew*. Warszawa 2009, s. 8-9.

⁷⁴ T. T. Hauger: *Porwani przez Wikingów*. Przel. A. Marciniakówna, Warszawa 1988.

⁷⁵ J. Gaarder: *Tajemnica Świąt Bożego Narodzenia*. Tłum. H. Thylwe. Warszawa 1995; kolejne wydania polskie (1997, 2006, 2007) opatrzone tytułem: *Tajemnica Bożego Narodzenia*.

darza, lecz rzeczywistej, w której niegdyś zakochał się staruszek-kwiaciarz, wykonawca kalendarza. I tu dochodzi czytelnik do zupełnie innej już opowieści, w której pojawia się motyw współczesnych zamachów terrorystycznych (mała Elisabet została porwana przez Palestyńczyków), współczesnego rozhałasowanego świata, współczesnej rodziny z jej problemami (rodzice odkrywają tajemnicę Joachima)... Ale świat opróżniony blask i spowija atmosfera zbliżających się świąt, wszystko więc dobrze się kończy. Zło niknie, a tryumfuje zrozumienie, wybaczenie, serdeczność. Rodzice wspólnie z Joachimem przeżywają tajemniczą wyprawę Elisabet. Prawdziwa Elisabet, niegdyś porwana przez Palestyńczyków rozpaczliwie szukających dróg do wolności, odnajduje matkę, a stary kwiaciarz może cieszyć się ze spotkania z jedyną miłością swego życia.

Trudno prozę Gaardera uznać za przykład genotypu powieści historycznej. Genotypowi temu zaprzecza nie tylko odwrócony bieg zdarzeń dziejowych, ale przede wszystkim perspektywa refleksyjna i narracyjna: przeszłość oświetla zdarzenia współczesne, pozwala zrozumieć to, co w naszych czasach dokonuje się jako konsekwencja rozlicznych okoliczności, które przez dwa tysiące lat zmieniały postać świata. Podobny charakter ma powieść Erica-Emmanuela Schmitta *Dziecko Noego*⁷⁶, opowiadająca o księdzu katolickim ukrywającym w czasie niemieckiej okupacji Belgii żydowskiego chłopca: Schmitt przedstawia nie tylko atmosferę okupowanego kraju, paniczny lęk młodego chłopca i „zwyczajny heroizm”, wysnuty z tysięcy podobnych zdarzeń, ale również żydowską kulturę, bardzo silnie zespoloną z dziejami chrześcijańskiej Europy.

Pewne analogie kompozycyjne łączą *Kotkę Brygidy* Joanny Rudniańskiej i *Złodziejkę książek* Markusa Zusaka⁷⁷. Narratorem powieści, zlokalizowanej w czasach Trzeciej Rzeszy, uczynił Zusak umęczoną nadmiarem pracy Śmierć, która – tu powieść nawiązuje do tradycji mrocznych średniowiecznych obrazów i przedstawień, znanych pod rozpowszechnioną w całej Europie nazwą *dances macabres* – zabiera po kolei wszystkich, oszczędzając jedynie małą dziewczynkę, w której domu opodal Monachium ukrywa się niemiecki Żyd. Książka o dramatycznych czasach, oryginalnie łącząca czarny humor z liryzmem, staje się przypowieścią dotyczącą fundamentalistów ludzkiej egzystencji, najważniejszych uczuć i wartości, nade wszystko cierpienia, które staje się udziałem wszystkich – nie z winy Śmierci, lecz człowieka. Wojna i śmierć ukazane są oczami małej bohaterki, która wie znacznie mniej niż hipotetyczny czytelnik książki, znacznie mniej rozumie. To napięcie między wiedzą i świadomością bohatera i czytelnika wyzwała szczególnego rodzaju napięcie lekturowe i pozwala przenieść ciężar narracji z samych zdarzeń na sposób ich postrzegania przez postać, zatem – na życie wewnętrzne dziecka. Liesel nie do końca rozumie to, co dzieje się w hitlerowskich Niemczech, nie potrafi przewidzieć skutków, jakie wojna wywołuje – skutki te są czytelnikowi doskonale znane. Codzienne czynności – roznoszenie z matką prania, zabawy z ró-

⁷⁶ E. E. Schmitt: *Dziecko Nowego*. Przeł. B. Grzegorzewska, Kraków 2005.

⁷⁷ M. Zusak: *Złodziejka książek*. Przeł. H. Bałtyn, Warszawa 2008.

wieśnikami, rozmowy z ojcem, którego gra na akordeonie jest niezwykle przeżyciem, drobne i z pozoru mało znaczące zdarzenia – kryją w sobie okrutną tajemnicę, która stopniowo odsłania się przerażonej dziewczynce, małej i prostej, wychowanej wśród najbardziej oczywistych prawd.

Powieści Rudniańskiej i Siesickiej, Gaardera i Zusaka dowodzą, że autorzy współczesnej prozy o tematyce dziejowej poszukują nowych, nieznanych lub przynajmniej nie eksponowanych wcześniej dróg nawiązania kontaktu z nastoletnim czytelnikiem, poszukują formy zdolnej połączyć niechętnie przez czytelnika odbieraną problematykę dziejową z zagadnieniami dla nastolatka ważnymi, aktualnymi, bardzo współczesnymi. Być może, właśnie w przypadku prozy o tematyce dziejowej szczególnie ważne staje się „uwiedzenie” czytelnika, ważne stają się liczne pokusy i obietnice wyrafinowanych lekturowych rozkoszy.

Oto więc i dowód, że jaskinia Platona, w której czytelnik może obserwować cienie wielkich ludzkich idei, w istocie jest potrzebą, w której mimowolnie wprowadzamy nastolatka, serwując mu książki wyrażające utrwalone przez wieki wartości i przekazujące wzory postaw życia godziwego i szlachetnego. W taki sposób rozumiane, tak kształtowane powieści historyczne, które powstawały jako realizacje marzeń Platona o życiu człowieka w świecie idei, powieści pod każdym względem szlachetne i wychowawcze, odeszły w przeszłość, zostały odrzucone przez nastoletnich odbiorców, przez wydawców, wreszcie i przez samych pisarzy. Może jeszcze gdzieś wiodą cichy żywot w nadziei, że całkowita agonia nie będzie im dana, bo w końcu wielu jest takich, którzy na myśl o paleniu (również paleniu zbędnych) książek dostają gęsie skóry. Może więc gdzieś na samym dnie bibliotecznych piwnic, omiatane z kurzu i opędzane od moli, wypełniają długie szare labirynty niepamięci. Największym zbrodniarzem byłby ten, kto w imię wielkich idei, w imię wychowania i kształtowania młodzieży wprowadziłby tam czytelników, by zamiast życia przyglądali się jego cieniom.

3. „Sztuka uwodzenia”

Sztuka nie istnieje w próżni, tym bardziej sztuka kierowana do młodego odbiorcy. Adresat zawsze wpisany jest w działania artystyczne, twórca kieruje bowiem swój przekaz do jasno określonej przestrzeni odbiorczej, choćby przestrzeń tę tworzyła jedna osoba, jak w przypadku dziennika intymnego (André Gide, Anna Frank) bądź utworu pisanego dla dziecka własnego (Milne, Grahame) czy z najbliższego otoczenia (Carroll). Obecność odbiorcy wpływa modyfikująco na kształt każdego dzieła, jest ono bowiem z samej swej natury zorientowane na dialog, którego początek stanowi twórczy akt kreacji, koniec zaś – twórczy akt odbioru. Bezsporny jest wpływ, jaki na ostateczny kształt utworu literackiego wywierają ci, którzy je czytelnikom podsuwają książki do lektury, zachęcają do czytania, rozmawiają na ich temat. Bardzo silnie oddziałują na utwór publiczność czyta-

jąca – to ona wyznacza standardy literackie, ona decyduje o przyjęciu lub odrzuceniu książki, o książkowym życiu lub śmierci, w końcu – o kształcie biblioteki.

Warunkiem dialogu jest wzajemne respektowanie partnerów. Nie ma szansy istnienia w kulturze ani autor, ani pośrednik, którzy nie szanują czytelnika, deprecjonują jego umiejętności, wyobrażenia, wiedzę, jego świat, potrzeby psychiczne, przyzwyczajenia i oczekiwania czytelnicze. Z drugiej strony młody czytelnik, który odrzuca lekturę, sam skazuje się na kulturalny analfabetyzm i duchowe ubóstwo, sam decyduje o banicji poza obszary refleksji humanistycznej. Lekceważenie pisarza jest tym samym, co lekceważenie czytelnika, i do tych samych prowadzi rezultatów.

Nie zawsze tak było. Przeszłość, zwłaszcza XVIII, XIX w. i pierwsza połowa XX w., była dla pisarzy zdecydowanie łaskawsza, stawiała ich w uprzywilejowanej pozycji. Przełom wieków XX i XXI w uprzywilejowanej pozycji stawia jedynie pisarza tworzącego książki dla małych dzieci, podobnie zresztą jak wydawcę – jest rozpowszechnionym zwyczajem czytanie dzieciom w wieku przedszkolnym i w młodszym wieku szkolnym, kupowanie im książek pod choinkę, obecność dziecka w bibliotece traktuje się jako oczywistość⁷⁸. W gorszej sytuacji znalazł się autor prozy inicjacyjnej: nastolatki z bibliotek uciekają, jawnie manifestują niechęć do czytania, lekturę kanonu szkolnego zastępują znajomością przebiegu głównych wątków fabularnych – streszczenia dostępne są powszechnie i bez żadnych ograniczeń. System szkolnej edukacji, nakierowany na opanowanie przez uczniów umiejętności sprawnego rozwiązywania testów kompetencyjnych kończących poszczególne etapy kształcenia, nie daje nauczycielowi instrumentów pozwalających na egzekwowanie samodzielnej lektury utworów literackich.

Współczesny twórca zmuszony jest nawiązywać z odbiorcą dialog poprzez formy nieznanne lub niewykorzystywane wcześniej, niejako „ponad głowami” dorosłych, którzy w odmienny niż wcześniej sposób uczestniczą w dialogu pokoleń. Zasadnicze, stawiane przez współczesną sztukę dla dzieci i młodzieży jest pytanie o istotę tego dialogu i zbiorowy portret jego młodych i najmłodszych uczestników, portret którego graniczne punkty wyznaczają krańcowo sprzeczne realizacje artystyczne (od dziewiętnastowiecznego *Dnia grzecznego Władzia* do powstałego u schyłku wieku XX *Kozmarnego Karolka*). Sztukę, a więc i dokonujący się poprzez nią dialog, kształtują przeświadczenia twórców o publiczności. Malarz pozostawia na płótnie nie tylko ślady własnych emocji, również daje świadectwo o tym, jak postrzeżę odbiorcę. Na każdym obrazie, w każdym przedstawieniu scenicznym, filmie czy książce można znaleźć ślady dążeń do zawłaszczenia wyobraźni i emocjami odbiorcy, choćby nawet, jak w przypadku *fin*

⁷⁸ Por. m.in. *Animacja czytelnictwa dziecięcego: koncepcje, doświadczenia, postulaty*. Red. J. Papuzińska i G. Walczewska-Klimczak, Płock 2004; J. Papuzińska: *Książki, dzieci, biblioteka. Z zagadnień upowszechniania czytelnictwa i książki dziecięcej*. Warszawa 1992. Warto zwrócić uwagę, że niemal wszystkie rozprawy, artykuły, studia i przyczynki poświęcone animacji czytelnictwa i pracy bibliotecznej skoncentrowane są na dzieciach w wieku przedszkolnym i młodszym wieku szkolnym, młodzież gimnazjalna, najtrudniejsza z perspektywy czytelniczej, znalazła się w nielascie.

de siècle'u, twórcy manifestowali pogardę dla filistra czy ogłaszali, że tworzą „sobie a Muzom”. Przewartościowania sztuki dla młodych wynikają nie tylko ze zmian konwencji, mód i stylistyki, również z przemian kulturowego obrazu dziecięcego słuchacza, widza i czytelnika, obrazu, który może nie mieć wielu punktów stycznych z tzw. rzeczywistością zewnętrzną. Innymi słowy, gdyby na przykładzie dziewiętnastowiecznych książek dla dzieci czy ilustracji w nich zawartych wyrokować o tym, jakie były młode pokolenia, uzyskalibyśmy obraz mimo wszystkich zabiegów uprawdopodobniających⁷⁹ – zafałszowany; inaczej w przypadku utworów o dziecku kierowanych jednak do dorosłego czytelnika⁸⁰.

Jeszcze w połowie XX w. młode pokolenia żyły w świecie, w którym lektura należała do wysublimowanych rozrywek, dostępnych jedynie wtajemniczonym, tym, którzy umieli czytać, niepiśmienna większość kierowała ku czytającym pozaślubne, pełne zazdrości spojrzenie – świadectw literackich takich postaw XIX wiek dostarcza wielu. Nie godziło się marudzić i wybrzydzać, skoro czytanie powszechnie uznawano za czynność ważną i nobilitującą. Niebagatelną rolę w krzewieniu kultury książki odgrywały czytania domowe. Na czytaniach takich, zwykle „o szarej godzinie”, gromadzili się wszyscy „domowi”, młode pokolenie wzrastało więc w atmosferze kultu dla słowa pisanego, kultu książki jako przedmiotu ważnego w życiu domowym. Niebagatelną sprawą była wysoka cena książek, powodująca że ci, którzy do nich mieli dostęp, traktowali je jako rzeczy kosztowne, których posiadanie nobilitowało i obligowało do szczególnych zachowań (stąd liczne zalecenia dotyczące mycia rąk, szanowania książek itd.). Poszanowanie książki wynikało również ze stosunku do nich dorosłego pokolenia. Słowo pisane otaczano czcią, przepisywano mu moc nieleddie magiczną. Niezwykle były przykłady ręcznego przepisywania utworów otoczonych społecznym kultem (Józef Ignacy Kraszewski wspomina o babce, która miała własnoręcznie przepisane *Pana Tadeusza*; codziennie z rana pożyczala dzieło zaprzyjaźnionemu sąsiadowi, mieszkającemu w pobliskim dworku, ale żądała, by o „szarej godzinie” utwór był zwracany). Dowodem przypisywania księgom mocy „magicznej” mogą być słowa Stanisława Jachowicza, który we wstępie do jednego z wydań swoich bajek przestrzegał, by książki „nie oddawano wprost dziecku do ręki”, lecz dołożono starań, by dziecko – pod czujnym okiem rodziców, dziadków, wychowawców – starannie czytało po jednej bajce, „a gdy się z jednej opowiadki korzyść pokaże, wówczas, niejako w nagrodę, pozwolą dziecku przeczytać z uwagą powiastkę drugą”. W innym miejscu porównywał utwory literackie do „lekarstwa w aptece”, które dozować należy zgodnie z dolegliwościami i potrzebami organizmu⁸¹. Tą samą drogą podążali pozytywiści, którzy –

⁷⁹ Kategorię zabiegów uprawdopodobniających opisała Anna Martuszczyńska w pracy *Pozytywistyczne parabole*. Gdańsk 1997.

⁸⁰ Pisze o tym Magdalena Jonca w książce *Enfants terrible. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX w.*, Wrocław 2005.

⁸¹ S. Jachowicz: [wstęp do zbioru] *Powiadki i bajki*. Warszawa 1842; tegoż [wstęp do:] *Stop nowych powiastek dla dzieci z dodaniem wierszyków moralnych*. Warszawa 1855. Oba komentarze podaje I. Kaniowska-Lewańska w tomie *Literatura dla dzieci i młodzieży do 1864 r. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*. Warszawa 1973, s. 232-244.

jak Orzeszkowa – rozpowszechniali przekonanie o „nieobliczonych skutkach” nauczania poprzez lekturę: „Nauki takie, na pozór drobne i lekkie, kształcą z czasem umysły – jak równie, zda się, drobne i lekkie krople wody, uderzają ciągle w jedno miejsce, przekształcają formę kamienia”⁸². Bliscy temu myśleniu byli twórcy programu realizmu socjalistycznego, wedle którego literatura miała być tubą partii do mas; nic dziwnego, że „zasada partyjności” była naczelnym kryterium oceny utworu literackiego⁸³.

W drugiej połowie XX w. książka utraciła uprzywilejowaną pozycję zarówno jako wytwór kultury, jak przedmiot rozrywki. Ponowoczesne społeczeństwo, poddane, jak to określili José Ortega y Gasset, „dyktaturze mas”, upowszechniło jako nieledwie obowiązujący wzór człowieka o bardzo skromnych aspiracjach intelektualnych, szukającego takiego modelu życia, by było lekko, łatwo i przyjemnie. Dotyczy to również kultury i rozrywki. „Dla chwili obecnej charakterystyczne jest to, że umysły przeciętne i banalne, wiedząc o swej przeciętności i banalności, mają czelność domagać się prawa do bycia przeciętnymi i banalnym i do narzucania tych cech wszystkim innym” – pisze Gasset⁸⁴. Konsekwencją tych przemian są – by przywołać słynne określenie Dwighta Macdonalda – „udorośnione dzieci i udziecinnieni dorośli”: dorośli gustują w infantylnych rozrywkach, które stawiają odbiorcom krańcowo niskie wymagania (stąd regresja dorosłych ujawniająca się m.in. gustowaniem w kiczu), dzieci natomiast wystawione są od najwcześniejszych lat życia na ogrom podnieć i mają dostęp do rozrywek jeszcze niedawno zarezerwowanych dla dorosłych. „Dziecko jest dorosłe, skoro tylko umie chodzić i ta jego dorosłość pozostaje już w zasadzie taka sama” – powtarza Dwight Macdonald za Maxem Horkheimerem⁸⁵. Francesco M. Cataluccio nazywa niedojrzałość „chorobą naszych czasów”⁸⁶. Okoliczności te powodują, że książka w niespotykanym wcześniej stopniu musi szukać kontaktu z odbiorcą, ponieważ kontakt ten, oczywisty jeszcze w połowie XX w., w pewnym sensie samoistny, naturalny i pożądany przez nastoletniego adresata, napotyka na przeszkody w postaci zarówno postaw społecznych, jak ekspansji medialnych środków przekazu. Książka przypomina dziś ubranie, które, z racji wielości form i kształtów, musi znaleźć w oczach klienta sklepu czy choćby przypadkowego przechodnia akceptację, musi go zainteresować, czymś skusić: modnym krojem, oryginalną kolorystyką, finezyjnym deseniem, dostosowaniem do aktualnej lub spodziewanej aury.

Książka, jak moda, zmienia się w tempie niespotykanym wcześniej. Jest jednym z wielu strojów kultury współczesnej. By uczestnik tej kultury znalazł w niej ukontentowanie, musi ona, jak każdy strój, dobrze przyle-

⁸² E. Orzeszkowa: *Kilka uwag nad powieścią*. „Gazeta Polska” 1866 nr 285, 286, 288. Wyd. cyt.: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*. Oprac. J. Kulczycka-Saloni, BN I 249, Wrocław 1985, s. 40.

⁸³ T. Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949-1955*. Gliwice 1992.

⁸⁴ J. Ortega y Gasset: *Bunt mas*. Op. cit., s. 15.

⁸⁵ Dwight Macdonald: *Kultura masowa*. Przel. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959, s. 11-30.

⁸⁶ F. M. Cataluccio: *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*. Op. cit.

gać, odpowiadać snobizmom i modom, być funkcjonalna i praktyczna. Przede wszystkim – potrzebna.

Czytanie jest postrzegane przez współczesne zinfantylizowane społeczeństwo jako forma zachowania nieoczywistego. Oczywiste dla młodego pokolenia jest korzystanie z telefonu komórkowego i Internetu, czytanie jest pewnego rodzaju dziwactwem, na które pozwolić sobie może każdy, ale nie każdy odczuwa tego rodzaju potrzebę. Zeby czytanie nie zostało z horyzontu zachowań społecznych trwale wyrugowane, książka musi w jakiś sposób skusić młodego, nastoletniego czytelnika, czymś go znieść, zaciekać, uwieść.

Kategoria uwodzenia⁸⁷ jest niezwykle poręczna w interpretacji współczesnych zjawisk literackich. Fabrice d'Almeida wskazuje na zbieżność taktyki uwodzenia z „mamieniem i oszukiwaniem” odbiorców, prowadzeniem z nimi „gier i pojedynków” wymuszających obustronną aktywność, wymagających wielostronnej uwagi czytelniczej⁸⁸. Prozę inicjacyjną XIX w. charakteryzowała inna taktyka – strategia pospolitego ruszenia, zbrojnej szarzy uderzającej w niezdobyte mury warownych młodzieńczych twierdz: lenistwa, braku odpowiedzialności, niechęci do nauki, pogardy dla wartości narodowych, nieposłuszeństwa wobec starszych. Hetmanami tych zbrojnych kohort byli pisarze – poprzez kreację bohaterów, wątki fabularne, dialogi i narracyjne komentarze mieli rozbić twierdze negatywnych czytelniczych postaw, napełniać młode serca i umysły mądrością, wiedzą, pobożnością, posłuszeństwem wobec starszych, skromnością i dziesiątkami innych pożądanych cnót środowiskowych, domowych i obywatelskich.

Współczesny pisarz nie ma takiego jak dawny komfortu. Żadne szarże, żadne ataki choćby i skrzydlatej husarii, choćby i kawalerii konnej są nie do przyjęcia, bo nastoletni czytelnik, sceptyczny wobec wszelkiego rodzaju belferstwa, wobec pouczeń, morałów i mentorskiego tonu, wyczuje z daleka „zaczne zamiary” i zarzuci lekturę. Szuka raczej specyficznych lekturowych wrażeń, raczej potwierdzenia w książce własnego krytycyzmu, szuka uzasadnienia swego buntu, a nie adnotowanego katalogu rad, jak żyć mądrze i godziwie. Dlatego zamiast zbrojnego ataku na światopogląd i niedojrzałość, na skarłałą postawę nastolatka, na jego nieodpowiedzialny sto-

⁸⁷ Walter Benjamin do opisu literatury stosuje pojęcie „aury”. Definiuje je metaforycznie: „Spoczywać jakiegoś letniego popołudnia i obserwować widniejące na horyzoncie pasmo górskie albo gałąź rzucającą na nas cień – znaczy chłonać w siebie aurę tych gór i tej gałęzi” (W. Benjamin: *Illuminationen*, Frankfurt/M 1961, s. 314. Cyt. za: K. Sauerland: *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*. Op. cit., s. 155). Jest to pojęcie mniej poręczne niż „uwodzenie”, odnosi się bowiem bezpośrednio do dzieła sztuki, a nie do sfery relacji między dziełem i odbiorcą, eksponuje bierność (aura wszak jest właściwością, uwodzenie – formą aktywności), nadto – jak dowodzi Benjamin – odbiór sztuki współczesnej nie opiera się na kontemplacji, ponieważ sztuka XX w. właściwie pozbawiona jest aury. „Nawet poezja nie obroniła się przed utratą aury. Benjamin – dowodzi Sauerland – zwraca m.in. uwagę na twórczość ekspresjonistów i dadaistów. Jest niemożliwością, pisać, słuchać ekspresjonistycznych wierszy Augusta Stramm’a z tym samym skupieniem co wierszy Rilkego. Przedstawicielom dadaizmu nie chodzi już w ogóle o to, by ich utwory były przyswajane przez publiczność, lecz o demonstrację, że nie mogą one służyć żadnym estetycznym przeżyciom” (tamże, s. 157). Tymczasem właśnie sztuka dadaistów czy ekspresjonistów znakomicie daje się opisać w estetycznych kategoriach „uwodzenia”.

⁸⁸ F. d'Almeida: *Manipulacja. W polityce, w reklamie, w miłości*. Tłum. M. L. Kalinowski, Gdańsk 2005.

sunek do świata i człowieka pisarz zmuszony jest stosować różnorakie zabiegi mające na celu uwiedzenie odbiorcy, oczarowanie go, zachęcenie do samotnych wypraw ścieżkami czytelniczego pożądania. Już nie uderza dziełami w czytelnicze mury Jerycha, nie oblega bastionów lenistwa, nieposlušności, głupoty, niedojrzałości, marności nad marnosciami. Bohater współczesnej prozy inicjacyjnej bywa buńczuczny i nieodpowiedzialny, szuka łatwych rozrywek, sięga po narkotyki, alkohol, nie jest mu obcy seks, jawnie przeciwstawia się rodzicom i nauczycielom – i w postawie tej ma pisarza za sojusznika. Pisarz na różne sposoby uwodzi swojego czytelnika, prowadzi z nim literacką grę, pełną podstępów, prowokacji, zasadzek. Pokazuje już nie panoramę harmonijnego świata (tę harmonię sygnalizowała dawniej już tytułatura książek – np. *Praca bogactwem* Władysławy Izdebskiej), lecz fragmenty chaosu, bolesne strzępy rzeczywistości – i każe czytelnikowi samodzielnie szukać porządkujących rzeczywistość praw, samodzielnie upominać się o wartości, które nadają życiu sens i pozwalają budować ludzką godność.

Uwodzenie jest tym elementem, który towarzyszy współczesnemu młodemu człowiekowi niemal od pierwszych chwil świadomego życia. Jeśli książka nie będzie uwodziła, zostanie wyrugowana z horyzontu jego doświadczeń, zastąpią ją łatwiej dostępne wytwory kultury. „W prawidłowo działającym społeczeństwie konsumpcyjnym – pisze Zygmunt Bauman – konsumenci aktywnie szukają sytuacji, w której można by ich uwieść. Życie ich dziadków-producentów mierzone było identycznymi obrotami taśmy produkcyjnej. Oni zaś dla odmiany żyją od jednej atrakcji do drugiej, od pokusy do pokusy; zaledwie wywęszą jeden smakołyk, już zaczynają szukać kolejnego; tylko połkną jedną przynętę, już rozglądają się w poszukiwaniu innej – a każda atrakcja, pokusa, smakołyk i przynęta jest nowa, odmienna od znanych do tej pory i bardziej przyciągająca uwagę”⁸⁹.

W jaki sposób tak ukształtowane pokolenie ma znaleźć drogę do książki? A może w ogóle nie powinno drogi szukać? Może jednak szukanie drogi do książki jest postawą właściwą czytelnikowi XIX, a nie XXI w.? Może w naszych czasach nie na czytelniku, lecz na ludziach książki spoczywa obowiązek pasterzowania książkom? Co z nią zrobi nastolatek, gdy ona sama nie skusi, nie uwiedzie, nie zapowie rozkoszy niemożliwych do zaznania gdziekolwiek indziej? Konsument jest – jak pisze Bauman w cytowanej rozprawie – „zbieraczem wrażeń”. Jeśli książka młodemu człowiekowi wrażeń nie dostarczy, jeśli tych wrażeń najpierw nie obieca, a potem obietnicy rzetelnie, z nawiązką nie spełni, jeśli nie dostarczy rozkoszy czytelnicznych mierzonych „miarą dobrą, ubitą, utręzioną, przepelnioną”⁹⁰, lepiej, żeby w ogóle do rąk młodego człowieka nie trafiła. Jeszcze raz Bauman: „Wystarczy kuszenie, demonstrowanie nieznanych cudów, obietnica nieznanych dotąd wrażeń, przy których zblednie wszystko, czego się kosztowało do tej pory. [...] **Konsumpcja, nawet najbardziej zróżnicowana i bogata, musi jawić się konsumentom jako prawo do radości,**

⁸⁹ Z. Bauman: *Globalizacja*. Tłum. E. Klekot, Warszawa 2000, s. 99.

⁹⁰ Łk 6, 38. Wyd. cyt.: op. cit.

a nie jako przykry obowiązek, który trzeba spełnić. Konsumenci powinni kierować się korzyścią estetyczną, a nie korzyściami materialnymi⁹¹. Tak określone prawa rządzące społeczeństwem konsumpcyjnym w większym niż dorosłego pokolenia stopniu dotyczą nastolatków, w większym więc stopniu konstytuują standardy decyzyjne, postawy czytelnicze i oczekiwania, jakie czytelnik wiąże z książką. Jak każdy „konsumowany przedmiot” musi być ona atrakcyjna, nakierowana na wrażenia, których może dostarczać, pełna pokus, niczym restauracja przyciągająca uwagę kapryśnych konsumentów i zapraszająca ich do degustacji pożądliwie pachnących potraw⁹².

W świecie książki uwodzenie nie musi i nie powinno polegać na schlebieniu nihilizmowi, szukaniu poklasku i skandalizowaniu⁹³. Jean Baudrillard dowodzi, że sztuka, by mogła uwieść odbiorcę, musi wzniecić w nim pożądanie kontaktu, a to dokonuje się za sprawą zastosowania charakterystycznej perspektywy ukazania świata. Określa ją Baudrillard mianem „filozofii skosu”⁹⁴. Od wieków była obecna w sztuce słowa, w malarstwie, rzeźbie, ikonografii. Jest to perspektywa nieoczywista, polega na unikaniu ujęć frontalnych, a przyjmowaniu takich, które zostawiają odbiorcy przestrzeń interpretacyjnej wolności, nie wyjaśniają wszystkiego wprost, przeciwnie: rezygnując z perspektywy linearnej uruchamiają domysły, kuszą obietnicami obcowania z tajemnicą, rodzą pragnienie⁹⁵ uczestniczenia w grze. Książka ma uwodzić, niczym kobieta⁹⁶ z ukosa spoglądająca na mężczyznę. Nigdy wprost, zawsze w taki sposób, by zainicjować grę. Czytelnik, do którego pragnień twórca musi się odwoływać, sięga po lekturę

⁹¹ Z. Bauman: *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*. Tłum. S. Obirek, Kraków 2006, s. 67; podkreślenie moje – GL.

⁹² Na temat roli zapachu w kulturze, będącym jednym z charakterystycznych składników sztuki uwodzenia, zob.: A. Corbin: *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do smu ekologicznego*. Przeł. A. Siemek, Warszawa 1998. Corbin pisze m.in. o roli zapachu w kształtowaniu hierarchii społecznej: „W hierarchii obaw dokonuje się przejście od biologii ku społeczności; to ludowi zostają przypisane instynkt, zwierzęcość i organiczny smród. Wychowa odraza skupia się odłąd nie tyle na wyziewach niezróżnicowanego, cuchnącego tlumu, co na norze i labiryntach biedaka, na chłopskim gnoju, na tłustym i śmierdzącym pocie. Flaubert nie może spać, ponieważ nawdychał się zapachu dyżansu z proletariuszami. Adolphe Blanqui cofa się z przerażeniem przed trującym podmuchem wydobywającym się z „kloak ludzkich”, w których gnieżdżą się tkacze z Lille. Od tej pory węch ma potwierdzać z nowego rodzaju przenikliwością złożoność postrzeganych hierarchii. Odstraszony sekrecjami nędzy bourgeois staje się uważny na owe subtelne komunikaty ciała – pośrednie czynniki uwodzenia – których rosnące znaczenie rekompensuje zakaz kontaktu bezpośredniego” (tamże, s. 292). Oczywista jest uwodząca rola zapachu w relacjach erotycznych – podobnie jak w przypadku kultury chodzi tu o obietnicę przyszłych rozkoszy i spełnień: „Ciepłiwie wdychanie umiłowanej istoty, owo wymyślne preludium opóźniające, staje się rękojmnią trwałości pragnienia i przyszłej delikatności pieszczot. Zapachowe wspomnienie ciała drugiej osoby podtrzymuje namiętność i karmi tęsknotę; zachęca do gromadzenia neurotycznych kolekcji” (tamże, s. 293).

⁹³ Skandale, jeśli w ogóle miały w prozie inicjacyjnej minionych dwudziestu lat miejsce, były wywoływane przez dorosłych komentatorów, a nie przez same utwory – innymi słowy poszukiwanie ukrytych w utworach treści wywoływało dyskusje i spory publiczne, a nie to, co w utworach wyrażone było bezpośrednio.

⁹⁴ J. Baudrillard: *Procesja symulaków*. Przeł. T. Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz, Kraków 1996.

⁹⁵ O wyprowadzonym z koncepcji Lacana pojęciu pragnienia pisze S. Žižek w książce *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. Margański, Warszawa 2003.

⁹⁶ P. Quignard: *Seks i twoga*. Przeł. K. Rutkowski, Warszawa 2002.

jako obietnicę rozciągniętych w czasie rozkoszy estetycznych: radości czytania, dopowiadania sensów, śledzenia zdarzeń, obserwacji postaw, budowania obrazów, radości zdziwienia światem i człowiekiem.

Bez uwodzenia nie ma miejsca na kulturę czytelniczną. Jest brutalny gwałt na odbiorcy, polegający na czysto instrumentalnym traktowaniu utworu jako oręża skierowanego przeciw właściwościom młodego wieku, tym właściwościom, które przecież od stuleci fascynują dorosłego pisarza i pośrednika: radosnej nieodpowiedzialności, cudownego eksperymentowania z własnym życiem, niewiedzy pozwalającej na błędzenie bez konieczności ponoszenia konsekwencji, wiary w możliwość zbudowania nowego, wspaniałego świata. Uwodzenie wymaga obustronnego wsłuchania się, obustronnego „przepływu uroku”, obustronnej gry. W konsekwencji – dialogu, o którym pisze Jean Guittou: „Będziemy ich uczyć podejmowania wysiłku, oni zaś, młodzi, będą nas uczyć tej sztuki omijania wysiłku, która stanowi o ich wdzięku. My im dajemy reguły, a oni przywracają nam trochę wyobraźni i niewinności. My im narzucamy naszą powagę, a oni nam podszepują, dlaczego – ponad wszelkim niepokojem – trzeba trwać w prawdziwej radości. My im pokazujemy, że wszystko jest trudniejsze, niż im się zdaje. Oni, w zamian za to, uczą nas, ludzi o pobrużdżonych czołach, że w gruncie rzeczy wszystko jest łatwiejsze, niż nam się kiedykolwiek zdało”⁹⁷.

Gwałt na literaturze, polegający na instrumentalnym traktowaniu utworu literackiego, ograniczaniu jego wartości do realizowania funkcji wychowawczych czy kształcących, zabija czytelnictwo, jest ogniem podłożonym pod bibliotekę przez owładniętego szaleńczą pasją... jej kapłana. Któż bowiem mógłby podłożyć pod bibliotekę ogień, jeśli nie ten, kto obawia się nagromadzonych w niej „szatańskich wersetów”? Bezcenne zbiory Biblioteki Aleksandryjskiej posłużyły do... opalania łaźni miejskich. Kalif Omar, zdobywca Aleksandrii, miał podobno twierdzić, że jeśli zwoje zawierają tę samą wiedzę, którą zawiera Koran, są całkowicie zbędne, a jeśli wiedza w nich zawarta różni się od przekazu koranicznego, należy je unicestwić. No i stało się! Zniszczenie biblioteki dokonało się za sprawą człowieka księgi, nie jakiegoś prostaka, któremu w pewne chłodne popołudnie zabrakło opał.

Szczańki wielkiej Biblioteki Aleksandryjskiej⁹⁸ pozostawiły społeczeństwo w stanie duchowego osierocenia. Człowiek bez księgi to człowiek bez tożsamości, kultury, myśli, człowiek odarty z samego siebie. Nasza przyszłość może okazać się gorszym koszmarem: ksiązek już nikt nie będzie palił, bo nikt już nie będzie wierzył w moc ich oddziaływania, w sens ich istnienia. Zaden kalif Omar nie zapyta o zawarte w nich treści. Same, niczym kopalnia w *Germinalu* Zoli, zapadną się pod ziemię pod wpływem własnego ciężaru. Biblioteki pełne ksiąg na spalonej, niczyjej ziemi. Księgi bez człowieka, milczące mumie słowa.

⁹⁷ J. Guittou: *Dziennik 1952-1964*. Wybór i przekł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1984, s. 182.

⁹⁸ Współczesna rekonstrukcja biblioteki aleksandryjskiej na stronie World Wide Web: http://gre-cja-online.pl/hellada/grecja/kompedium/kultura/biblioteki/hellada_grecja_kultura_biblioteka_gale-ria_wielkabiblioteka.html [dostęp: 5.06.2009].

Wróćmy do Baudrillardowskiej „filozofii skosu”.

Czym ma uwieść literatura, skoro fabułą uwodzą gry komputerowe i filmy, do których nastolatek ma łatwy i nieledwie nieograniczony dostęp? Niegdyś książka uwodziła pokusami przygód, ale przygodą zawładnęły inne formy przekazu i szafują nią bez ograniczeń, dostarczają nastolatkowi ciągłych wrażeń, silnych i nieodpartych, atakują z różnych stron, zapowiadają coraz nowe doznania, nieznane i nieprzemyślane. Jeszcze w drugiej połowie XX w. uznawano fabularność i przygodowość za konstytutywną cechę prozy inicjacyjnej⁹⁹. Krystyna Kuliczowska, omawiając w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku zagadnienie roli przygody w aktywizowaniu młodych czytelników¹⁰⁰, przywoływała koncepcje Antoniego Makarenki, który w latach trzydziestych XX w. wskazywał na rolę wartkiej akcji dla rozwoju zainteresowań młodych odbiorców. „Fabała, to znaczy schemat wydarzeń, walki i konfliktów zewnętrznych, może być dowolnie komplikowana i ożywiana – pisał Makarenko – Dziecko lubi ruch, lubi, żeby się coś działo, gorącym wzrokiem szuka w życiu zmian i wydarzeń, pragnie akcji i zmiany miejsc, toteż książka dla dziecka nie powinna obawiać się najbardziej skomplikowanej fabuły, najprzemysłujszej siatki wydarzeń. Jeżeli temat jest prosty, książka nie lęka się w takim przypadku żadnych chwytów fabularnych, żadnej tajemniczości, przerw w toku fabuły”. Wnioski te pozwalają Makarence na sformułowanie krytycznej oceny współczesnej mu produkcji wydawniczej: „Niestety, trzeba stwierdzić, że nasza literatura mało ma mistrzów fabuły, dlatego dotychczas utrzymują się u nas na pierwszym planie tacy autorzy, jak Mark Twain, Jules Verne, Walter Scott, którzy porywają czytelników urozmaiconą i pełną napięcia akcją”¹⁰¹.

Te konstatacje znalazły potwierdzenie w badaniach prowadzonych w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia na terenie ówczesnej Czechosłowacji przez Jiřego Růžičkę, zebranych w rozprawie pod znamienym tytułem *Děti a dobrodružství (Dzieci i przygoda)*¹⁰². Růžička dowodził, że dzieci i młodzież najchętniej czytają o takich przygodach, które potencjalni czytelnicy chcieliby zaznać w życiu; zdaniem autora studium są to: „przygody w obcych krajach i na morzu; przygody przyrodnicze, odkrycia z życia zwierząt i roślin; loty kosmiczne i przygody w przyszłości; robinsonady, przygody indiańskie, kowbojskie, wojenne; przygody na wakacjach w rodzinnym kraju; przygody w świecie techniki, maszyn...”¹⁰³ itd. Dociekania Makarenki i Růžički podsumowuje Kuliczowska następującym wnio-

⁹⁹ Nowoczesny teatr kierowany do młodej widowni operuje innymi niż narracyjne sposobami aktywizowania uwagi odbiorcy. Przykładem może być włoski teatr TAM Teatromusica. Przygotowany przez niego spektakl *Anima blu* oparty na animowanych ilustracjach Marca Chagalla jest wypowiedzią o miłości i śmierci, życiu i marzeniach. Poszczególne sceny spektaklu łączą luźne epizody w całość metaforyczną, ale nie układają się narracyjnie, są raczej impresją osnutą wokół motywów Chagalla. Fragmenty spektaklu dostępne na stronie World Wide Web: <http://www.e-teatr.tv/blog/index.php/tag/anima-blu/> [dostęp: 5.06.2009].

¹⁰⁰ Kuliczowska często wracała do opisu i charakterystyki tej kategorii, por. m.in.: *Wokół „przygody”*. W: *też*, *Dawne i współczesne problemy prozy dla dzieci*. Warszawa 1972.

¹⁰¹ A. Makarenko: *Styl literatury dla dzieci*. W: *Dzieła*. T. VII. Warszawa 1957, s. 132-140.

¹⁰² J. Růžička: *Děti a dobrodružství*. Praha 1966.

¹⁰³ Tamże, s. 24. Cyt. za: K. Kuliczowska: *W świecie prozy dla dzieci*. Warszawa 1983, s. 65.

skiem: „...dzieci sprowadzają do przygody wszystkie swoje marzenia, pragnienia i zainteresowania, których realizacji spodziewają się w życiu i które zastępczo przeżywają w literaturze, zarówno w beletrystyce, jak i w książkach z dziedziny nauki, techniki, przyrody. I tu, i tam szukają przygody, jest ona dla nich warunkiem przyjęcia lektury, potraktowania jej jako własnej. Oczekują więc od twórców książek pisanych w przygodowej konwencji”¹⁰⁴.

Analogiczne spostrzeżenia formułuje Halina Skrobiszewska: „Wielką przygodę, w której współczesny człowiek może zabłysnąć tężyzną charakteru, wiąże się [...] z tym, co bardziej dostępne – z wyprawami taterników, alpinistów, speleologów, z samotnymi wyprawami jachtem [...]. Podobnie fascynują dzieci wyprawy kosmonautów, trudne osiągnięcia lotników”. Stąd, zdaniem Skrobiszewskiej, wynika wyzyskiwanie przez dziesiątki lat sprawdzonych czytelniczo przygodowych schematów, np. „poszukiwania skarbów i wykrywania historycznych pamiątek”¹⁰⁵.

Ten wskazany przez Skrobiszewską zestaw motywów, popularnych, nieledwie obowiązkowych w twórczości literackiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, jest dziś zupełnie zdezaktualizowany. Poza nielicznymi wyjątkami (*Dom ośmiu tajemnic* Liliany Bardijewskiej, *Eliksir przygód* i *Niezwykłe wakacje* Beaty Ostrowickiej, *Pimpiella i Tata* rzy Ludmiły Marjańskiej, *Mroczny labirynt*, *Ostatnia zagadka czy Tajemnica deszczowej nocy* Krzysztofa Petka, *Felix*, *Net* i *Nika* oraz *Gang Niewidzialnych Ludzi* Rafała Kosika) ani historie „tropieli śladów” przeszłości, badaczy zagadek skrywanych w cieniu dziejów starych domów, dzielnic czy zaułków miejskich, ani historie poszukiwaczy skarbów nie zyskują zainteresowania pisarzy – bo też zaspokojenie „żądzy przygód” znajdzie nastolatek w świecie innych niż powieść realistyczna przekazów – „pożeraczom przygód” wychodzi naprzeciw powieść fantasty, a media elektroniczne potrzebę obcowania z wartką fabułą zaspokajają w sposób znacznie bardziej sugestywny i emocjonujący niż utwór literacki. Szczególnie dotyczy to gier komputerowych, które dzięki wyposażeniu uczestnika w możliwość podejmowania decyzji co do zachowań postaci (a nie tylko śledzenia ich perypetii, jak ma to miejsce w przypadku filmu, teatru i literatury) wyzwalają napięcia nieporównywalne z innymi formami uczestnictwa w kulturze. Gry komputerowe nie tylko angażują emocjonalnie, również bardzo szczerze wypełniają pole tematyczne, które od stu lat było domeną literatury tzw. przygodowej (Przyborowski, Nienacki, Bahdaj, Niziurski, Petek). Atuty, którymi – jeszcze przed półwieczem niepodzielnie – książka uwodziła czytelnika, zostały zawłaszczone przez media elektroniczne.

Nie znaczy to, że współczesny młody odbiorca w mniejszym niż dawniej stopniu odczuwa potrzebę obcowania z przygodą i dynamizmem fabularnym. Nic na takie przesunięcia w sferze preferencji nie wskazuje, można powiedzieć nawet, że owszem, potrzebę tę nastolatek ma rozwiniętą w stopniu wyższym niż dawniej, ponieważ rozbudza ją bezustannie, od najmłodszych lat telewizja (dynamizm filmów animowanych w przy-

¹⁰⁴ K. Kuliczowska: *W świecie prozy dla dzieci*. Op. cit., s. 65.

¹⁰⁵ H. Skrobiszewska: *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 1971, s. 408 i 428.

padku dzieci, ostre i szybkie montaż w przypadku młodzieży oglądającej programy emitowane w MTV) i Internet. Jednak potrzeby te zaspokajają w ogromnym stopniu ta sama sfera, która je rozbudziła: media elektroniczne. Mamy więc do czynienia z klasyczną spiralą: telewizja i gry komputerowe rozbudzają żądzę przygód i ekscytujących doświadczeń, odbiorca zaspokaja te potrzeby poprzez kontakt z tymi samymi mediami, które oczekiwania te rozbudzają. Książka przynależy do innego kręgu, innego świata, innego porządku, innej rzeczywistości kulturowej. Nie znaczy to, że jest zbędna, przeciwnie: rozbudza bowiem i zaspokaja inne, swoiste potrzeby.

Wyjąwszy prozę fantasy, operującą kanonicznymi schematami sensacyjnymi i awanturycznymi, nowa, eksplorowana w prozie inicjacyjnej schyłku XX i początku XXI w. przygoda, jeśli termin ten wciąż oddaje istotę zjawiska, obejmuje już nie tylko przebieg zdarzeń, również inne kategorie literackie, związane przede wszystkim z konfliktami przebiegającymi na przecięciu światów dorosłego i nastolatka oraz wewnątrz samego środowiska młodzieżowego; z perspektywy aksjologicznej możemy mówić o konflikcie wartości i postaw (*Tu nie wypada kochać* Marka Sołtysika). Nawet wówczas, gdy warstwa fabularna dotyczy konfliktów wewnątrzśrodowiskowych (*Czekoladowa wojna* i *Pokłosie czekoladowej wojny* Roberta Cormiera, *Do pierwszej krwi* Grzegorza Gortata, *Pozłacana rybka* Barbary Kosmowskiej), w oczywisty sposób konflikty odnosi do napięć między światem dorosłych z jednej i nastoletnich bohaterów z drugiej strony. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że – jak w powieściach Cormiera czy Greena – dochośli często wzniecają konflikty w grupie nastolatków, cynicznie, bez skrupułów, niepomiernie konsekwencji wykorzystują młodych bohaterów do realizacji własnych celów. Inaczej było w powieściach klasycznych. W *Chłopcach z Placu Broni* Molnára czy we *Władcy much* Goldinga młodzi chłopcy pod nieobecność dorosłych sami przekraczają granice sprawiedliwości i dobra, dorosłych w momentach kulminacyjnych po prostu nie ma, a jeśli się na drugim czy dalszych planach pojawiają, nie wpływają modelująco na relacje w grupie rówieśniczej. Podobnie było w powieściach Günтера Grassa (*Kot i mysz*) czy Roberta Musila (*Niepokoje wychowanka Törlessa*). W polskiej powieści szkolnej i harcerskiej lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nastoletni bohaterowie zmagają się dorosłymi przestępcami, skutecznie pomagając organom władzy w ujęciu zлочyńców (Niziurski, Nienacki, Tomaszewska). Dopiero przełom stuleci XX i XXI wprowadza – na zasadzie obiegowego motywu – jako zasadniczy element intrygi konieczność zmagania się nastoletnich bohaterów ze zdemoralizowanym światem dorosłych niszczących osobowość, wrażliwość i postawę moralną młodzieży (*Zerwać paki, zabić dzieci* Kenzaburó Ōe). Doskonale ilustruje to zjawisko arcydzieło literatury popularnej – *Harry Potter* Joanne K. Rowling: grupa zaprzyjaźnionych nastoletnich bohaterów musi zmagać się ze złem uosobionym w postaciach posepnych nauczycieli. Podobnie jest w powieściach Roalda Dahla (*Matylda*, *Panstwo Głuptakowie*, *Wielkomilud*), Neila Gaimana (*Koralina*, *Księga cmentarna*) czy Philipa Pullmana (*Byłem szczurkiem*, *Zegar...*, *Mroczne materie*); z pisarzy polskich ilustruje tę prawidłowość Grzegorz Gortat (*Do pierwszej krwi*).

Zapowiedzi tego typu przekształceń znaleźć można w prozie Frances Hodgson Burnett, Johanny Spyri, Janusza Korczaka czy Kornela Makuszyńskiego, w prozie wspomnieniowej (*Zmory* Emila Zegadłowicza, *Chodź, obudzimy słońce* José Mauro de Vasconcelosa), w bliższych naszej współczesności powieściach Jerôme'a i Davida Salingera. Jeśli współczesna proza inicjacyjna przesuwając linie konfliktów i napięć do wewnątrz środowiska rówieśniczego, a więc z pominięciem lub przy marginalizowaniu konfliktów międzypokoleniowych, prowadzi czytelnika przez mroczne obszary nienawiści, agresji, samouniżenia (Stefan Casta), nietolerancji (Grzegorz Gortat, wcześniej Maria Borowa) i zagrożeń płynących ze strony środowisk przestępczych (Heidi Hassenmüller). Sytuacje konfliktowe stają się pretekstem głębszej, psychologicznej analizy postaw i zachowań nastolatków, prowadzą do poszukiwania źródeł ich problemów ze światem i samymi sobą (John Green).

Współczesna proza inicjacyjna nie przestała być „przygodowa”, nie zatraciła impetu fabularnego. Owszem, konsekwentnie nastawiona jest na przygodowość, ale przygodowość ta nie jest już zasadniczym czynnikiem ogniskującym materiał literacki, nie jest zasadniczym elementem uwodzenia czytelnika. Przygodowość jest przy tym kategorią psychologiczną: obejmuje to, co w prozie XVIII w. określano mianem przypadków, czyli zbioru doświadczeń (*Doświadczynski* Krasickiego, *Robinson Kruzo* Defoe).

W niektórych współczesnych powieściach środowiskowych czy psychologicznych klasyczne elementy sensacji pojawiają się (*Do pierwszej krwi* Grzegorza Gortata, powieści Briana Moore'a, Anne Provoost i Johna Greena), nie ulega jednak wątpliwości, że wątki sensacyjne czy przynajmniej typowe powieści akcji stanowią jedynie rodzaj spoiwa, łączącego liczne elementy powieściowe w całość złączoną przebiegiem fabuły i podjętą problematyką. W końcu przedmiotem zainteresowań Gortata jest analiza środowiska nastolatków z warszawskiej Pragi, z poczynionych obserwacji wyprowadza autor refleksje nad zachowaniami, postawami, dylematami i wartościami młodego pokolenia zrodzonego już w III Rzeczypospolitej, po „okrągłym stole”; Brian Moore mówi o procesie dojrzewania do prawdy, wewnętrznego ładu, o sprzeciwie wobec zła i śmierci; Anne Provoost skłania do refleksji nad moralnym obliczem nazizmu czasu wojny i terroryzmu czasu pokoju; John Green dotyka tajemnicy człowieka, podejmuje problem odpowiedzialności za siebie i innych, zmusza do refleksji nad egzystencjalnym bólem skrywanym za zasłoną nihilizmu i hedonizmu.

Na tym właśnie polega owo „spojrzenie z ukosa”, o którym pisał Baudrillard. Za intrygą fabularną, często manifestacyjnie schematyczną, ograniczoną do paru zdarzeń rozciągniętych w czasie, niekiedy nawet nie zakończonych, nie rozwiązanych (Robert Cormier), kryją się ważne i skupiające uwagę czytelnika pytania o porządek wartości, sens życia, ludzkie postawy, problem tożsamości. Powieść współczesna nie daje aksjologicznych rozstrzygnięć, pozostawia czytelnika z garścią pytań, rodzących niepokój i wewnętrzny, twórczy ferment. Ten ferment właśnie jest źródłem czytelniczych przeżyć.

4. Supremacja refleksyjności

W ciągu kilkunastu lat proza inicjacyjna przestała być rodzajem „opium” dla maluczkich, rodzajem „wypełniacza czasu”, rozrywką, skoncentrowała się na problemach głębszych – przede wszystkim opisuje świat młodego człowieka, czasu, w których przyszło mu żyć, wyzwania, wobec których staje. Kierunek ewolucji można by określić następująco: od przewagi fabuły do supremacji refleksyjności; od dominacji funkcji ludycznej, skupionej wokół rozrywkowych wymiarów lektury, do dominacji funkcji dialogowej, zorientowanej na refleksyjne wymiary lektury; od funkcji impresywnej, wyraźnie zorientowanej na odbiorcę, do funkcji ekspresywnej, zorientowanej na twórcę i zewnętrznianie jego stanów psychicznych, wyrażającej jego emocje. Ewolucję tę widać doskonale w twórczości Krystyny Siesickiej, w latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych skupionej na prowadzeniu młodego czytelnika przez problemy zasadniczo młodemu wiekowi obce: rozrachunek z własną przeszłością i życiem dojrzałej kobiety (*Piosenka koguta*), egzystencjalna i twórcza sytuacja dojrzałego pisarza (*Chwileczkę, Walerio*), próba uporządkowania doświadczeń kilkudziesięciu lat życia i niemożność ich przekazania młodemu pokoleniu (*Powiem Julce*). Podobne treści niesie *Kotka Brygidy* Joanny Rudniańskiej – powieść przedstawiająca w zdeheroizowany sposób dzieje pokolenia, którego dzieciństwo przypadło na lata wojny, a młodość na czas trudnego, moralnie i politycznie złożonego powojnia. Problemy, o których traktuje powieść Rudniańskiej, zdefiniowały losy pokolenia reprezentowanego przez samą pisarkę, a nie dzisiejszej generacji nastolatków. Więcej w powieści Rudniańskiej pytań niż odpowiedzi, więcej wątpliwości niż rozstrzygnięć. Wydarzenia sprzed lat rzucają światło na współczesny dramat ludzi czasu niegdysiejszej wojny, ludzi w pełni dojrzałych, niekiedy starych i w starości całkowicie osamotnionych.

Dokonująca się w latach dziewięćdziesiątych i po 2000 r. ewolucja prozy inicjacyjnej znajduje w historii literatury analogię: niemal identyczną drogę przemian przeszła w 2. połowie XIX w. powieść realistyczna. W początkowym okresie swego rozwoju była gatunkiem uznawanym przez klasyków (Boileau, Dmochowski) za niski i plebejski, zdominowany przez wywodzących się z gminu bohaterów i uwikłany w fabuły romansowe. Wiek XIX przyniósł arcydzieła literatury światowej, utwory, w których, jak w *Madame Bovary* Flauberta czy *Lalce* Prusa, niezliczonych dziełach Zoli i Orzeszkowej, oparta na wzorach romansowych fabuła stała się jedynie konstrukcją, szkieletem, na którym wznosi się misterna budowla o charakterze filozoficznym, psychologicznym czy socjologicznym. Z perspektywy fabularnej *Lalka* jest romansem opartym na sprawdzonych wzorach dziewiętnastowiecznej powieści popularnej, podobnie zresztą jak dwudziestowieczna *Zazdrość i medycyna* Choromańskiego; ranga tych powieści, ich znaczenie w dziejach literatury i oddziaływanie na czytelników wynikają z pozafabularnych czynników: konstrukcji świata przedstawionego, kreacji bohaterów, perspektywy narracyjnej, wewnętrznych napięć po-

wstających między elementami sensotwórczymi. Podobnie stało się z prozą inicjacyjną. Jeśli nawet warstwę fabularną powieści fundują motywy sensoryjne lub parasensacyjne, jak u Gortata (*Do pierwszej krwi*), Greena (*Szukając Alaski*), Fox (*Karolina XL*), Cormiera (*Czekoladowa wojna, Pokłosie czekoladowej wojny, W kole*) czy Provoost (*Upadki*), wcześniej u Niziurskiego czy Bahdaja, utwór obejmuje rozległe obszary refleksyjne, niesie ważną diagnozę współczesności, prowokuje do pytań o miejsce młodego człowieka w świecie, system wartości, które nadają życiu sens i którym warto służyć, porządek aksjologiczny ludzkiego bytu, tożsamość, odpowiedzialność, heroizm codzienności.

It e właśnie treści decydują o literackiej i intelektualnej randze utworu, jego miejscu na mapie lekturowej młodego człowieka. Jak dziewiętnastowieczna proza fabularna przeznaczona dla nastolatków miała dostarczać pewne kwantum wiedzy z zakresu historii ojczyzny (Przyborowski), przyrody (Urbanowska) czy zjawisk zachodzących w świecie natury (Majewski), tak współczesna proza przede wszystkim pobudza do refleksji. W mniejszym stopniu zaspokajają potrzeby ludyczne czytelnika – tak zorientowana jest np. twórczość Arkadiusza Niemirskiego (*Pojedynek detektywów*) czy Krzysztofa Petka (*Mroczny labirynt, Ostatnia zagadka*), ale przecież nie ci twórcy nadają decydujący charakter literackiemu krajobrazowi współczesności. Proza młodzieżowa o charakterze ludycznym zorientowana na zaspokajanie przede wszystkim potrzeb związanych z obcowaniem z przygodą i sensacyjnością reprezentuje konwencję zamierającą, sferę odebraną literaturze i zawłaszczoną przez filmy akcji i gry komputerowe; za na wskroś nowoczesne, antycypujące tendencje, które uległy pełnej krystalizacji w pierwszych latach naszego stulecia, uznać należy utwory Ireny Jurgielewiczowej (*Niespokojne godziny, Ten obcy, Inna*), Anny Kamińskiej (*W Nieparyżu i gdzie indziej, Żołnierze i żołnierzyki*), Joanny Kulmowej (*Wio, Leokadio*), Wiktora Woroszyńskiego (*Podmuch malowanego wiatru*), Jerzego Broszkiewicza (*Kluska, Kefir i Tutejszy*), a więc twórców powieści refleksyjnych i kameralnych, o ograniczonej fabule, a rozbudowanych partiach psychologicznych (Jurgielewiczowa), filozoficznych (Kamińska, Kulmowa), powieści operujących symbolem, metaforą, parabolą i autotematyzmem (Woroszyński, Broszkiewicz).

Źródła współczesnej prozy sięgają z jednej strony literackiego eksperymentu, koncepcji powieści „wariackiej” i „szalonej”, zrywającej z tradycyjnymi wyznacznikami gatunkowymi (utwory Wiktora Woroszyńskiego: *Podmuch malowanego wiatru, I Ty zostaniesz Indianinem, Mniejszy szuka Dużego*), z drugiej – prozy tzw. szkolnej Edmunda Niziurskiego, skoncentrowanej na literackich portretach postaci (*Sposób na Alcybiadesa, Lizus*). Klasyczny nakaz podporządkowania utworu jasnej, wypracowanej w antyku zasadzie kompozycyjnej – od zawiązania akcji poprzez punkt kulminacyjny do jej rozwiązania – został unicestwiony także w powieściach czerpiących z doświadczeń fantazy, przykładem utwory Marty Tomaszewskiej (*Królowa Niewidzialnych Jeźdźców, Wielkolud z Jaskini Piratów albo Tajemnica czwartej ściany*) i Doroty Terakowskiej (*Córka czarownicy, Tam, gdzie spadają Anioły, Samotność Bogów*).

Dowodem przekształcania tradycyjnych schematów fabularnych, a więc pośrednio dowodem ewolucji oczekiwań i nawyków lekturowych publiczności czytającej, jest rozpowszechniony w literaturze młodzieżowej przełomu wieków XX i XXI zabieg narracyjny polegający na uprzedzaniu czytelnika o przebiegu wątku fabularnego, w szczególności zdradzanie na początku opowieści – jej końca, czyli rozwiązania akcji. Nietrudno zauważyć, że jest to sprzeczne z utrwalonym w społecznej świadomości przekonaniem, iż uprzedzające wyjawienie finału utworu jest równoznaczne ze zniwelowaniem napięcia lekturowego. Autorzy recenzji książkowych, podobnie jak krytycy filmowi, dokładają starań, by omawiać utwory w sposób „dyskretny”, by nie tylko nie ujawnić, ale nawet nie sugerować sposobu zamknięcia cyklu fabularnych zdarzeń i rozwiązania intrygi leżącej u jej źródła. Tymczasem przeznaczone dla młodego wieku powieści minionego dwudziestolecia bardzo często już w pierwszych słowach zdradzają finał, zwykle zresztą pozbawiony oczywistego w literaturze popularnej happy endu, którego – zgodnie z rozpowszechnionymi przekonaniem – każdy odbiorca oczekuje. Owa narratorska informacja o nieszczęśliwym, niepomyślnym dla bohaterów rozwiązaniu jest prowokacją wobec czytelnika, który przecież nie zmienił się na tyle, by przewrotnie, nieledwie masochistycznie gustować w nieszczęściach, dramatach i tragediach, które spotykają pierwszoplanowe postaci. Młody odbiorca na skutek procesu identyfikacji przeżywa sytuację bohatera głęboko emocjonalnie¹⁰⁶, często poprzez odniesienie jej do własnej sytuacji egzystencjalnej, tymczasem już tytułatura wielu powieści sygnalizuje „straszne” zakończenia, ujawnia fatalizm losów powieściowych bohaterów (*Straszny koniec* Philipa Ardagha, *Przykry początek i seria niefortunnych zdarzeń* Lemony Snicketa). Jedną z powieści rozpoczynającą takim oto skierowanym do czytelników wstępem:

Jeśli szukacie opowieści ze szczęśliwym zakończeniem, pomyślcie sobie lepiej coś innego. Ta książka nie tylko nie kończy się szczęśliwie, ale nawet szczęśliwie się nie zaczyna, a w środku też nie układa się wesoło¹⁰⁷.

Zgodnie z zawartą we wstępie zapowiedzią zakończenie opowieści jest mroczne, posępne i przygnębiające. Czyżby zainteresowanie młodych czytelników tego typu lekturami, masowo obecnymi w ofercie księgarskiej i bibliotecznej (dowodem tej powszechności zainteresowań są ekranizacje), było reakcją na „przymusowy” optymizm, który charakteryzuje dzisiejszego dobrze przystosowanego do życia człowieka i współczesne społeczeństwo? reakcją na optymizm kandydatów do urzędów publicznych, na optymistyczną wizję świata w reklamach, na utrwalony w kulturze wzorzec „człowieka sukcesu”? Pojęcie „sukcesu emocjonalnego” na trwałe weszło do języka współczesnej psychologii, usuwając w cień dawniejszą, wprowadzoną z filozofii Nietzschego kategorię samorealizacji¹⁰⁸.

¹⁰⁶ J. Papuzińska: *Dziecko w świecie emocji literackich*. Warszawa 1996.

¹⁰⁷ L. Snickett: *Seria niefortunnych zdarzeń. Księga pierwsza: Przykry początek*. Ilustr. Brett Helquist. Tłum. J. Kozak, Warszawa 2002, s. 7.

¹⁰⁸ Por. J. Santorski: *Sukces emocjonalny*. Warszawa 1998.

Przed dziećmi ciągnęły się ciemne ulice, którymi zbiegł hrabia Olaf, aby gdzieś w ukryciu planować dalsze podstępny. Z tyłu została dobra pani sędzia, tak troszczyła się o ich los. [...] Nie rozumieli, dlaczego tak się dzieje, ale z niefortunnymi zdarzeniami tak już w życiu bywa: sam fakt, że ich nie rozumiemy, nie znaczy, że nie mają miejsca. Sieroty Baudelaire przytuliły się do siebie w obronie przed nocnym zimnem i długo jeszcze machały przez tylną szybę. Auto oddalało się coraz bardziej, aż w końcu Sędzia Strauss stała się punkcikiem w ciemności, a dzieci poczuły, że podążają w zgoła niepożądanym – zgoła niepożądanym znaczy tu: bardzo niewłaściwym i wróżącym wiele zmartwień – kierunku¹⁰⁹.

Pierwszoplanowym czynnikiem wzbudzającym zainteresowanie czytelnika przestały być losy głównych bohaterów, zmaganie się dobra i zła, intryga fabularna, wokół której budowane są zarówno napięcia utworu, jak i sensy, przesłanie autorskie, wymowa itd. Skoro bowiem znany jest niepomysłny finał powieściowych zdarzeń, akcja rozbudowuje inne niż fabularne przestrzenie zainteresowań czytelniczych. W przypadku Snicketta są to: zabawa autotematyczna (ujawnienie nadrzędnej roli autora względem tworzonego przezeń tekstu), gra konwencją literacką (synkretyczne łączenie powieści komicznej i horroru, wykorzystywanie schematów powieści detektywistycznej i „czarnego kryminału” i łączenie ich z niejako zaprzeczoną, wydrwioną formą osiemnastowiecznej powieści edukacyjnej), karykaturalny i wyolbrzymiony do groteskowych rozmiarów obraz świata dorosłych (zgodny z dziecięcą wizją „świata na opak”¹¹⁰), wreszcie portrety bohaterów (w portretach tych hipotetyczny odbiorca znajduje odzwierciedlenie własnego sposobu postrzegania relacji dorośli – dzieci; świat dorosłych jest tu, oczywiście, malowany w krańcowo minorowych barwach).

Kryzys klasycznej fabuły potwierdzają również powieści, w których zagadka, leżąca u źródeł pomysłu fabularnego, nie zostaje rozwiązana – tak dzieje się np. w powieści Johna Greena *Szukając Alaski*, w której właśnie nie o rozwiązanie zagadki chodzi czy o rekonstrukcję okoliczności, które doprowadziły do tragicznych zdarzeń, lecz przeciwnie: o zachowania i postawy bohaterów, o ich wybory życiowe, o dojrzałość moralną nastolatka i jego odpowiedzialność za drugiego człowieka. Powieść Greena skupia uwagę odbiorcy na pytaniach dotyczących sensu życia, porządku wartości, kolei ludzkiego losu, filozoficznego wymiaru egzystencji. Następuje jakby odwrócenie tradycyjnej sytuacji powieściowej. O ile dawniej, w prozie klasycznej właśnie intryga fabularna oraz leżąca u jej podłoża konflikt były katalizatorami ewolucji bohaterów, okoliczności zmuszały ich bowiem do zajęcia jakiejś postawy, opowiedzenia się po jednej ze stron sporu czy konfliktu, o tyle w powieści Greena jest odwrotnie: właśnie postawy bohaterów są katalizatorami powieściowych wydarzeń. Wydarzenia te nie muszą więc się „wyjaśniać”, narracyjne czy autorskie dopowiedzenie może okazać się zbędne w obliczu faktu, że materię powieści tworzą dociekania nie nad prawdą świata, lecz nad prawdą człowieka, nie nad prawdą materialną, lecz nad prawdą wewnętrzną, intymną i własną, na której wznosi się czło-

¹⁰⁹ L. Snickett: *Seria nieformalnych zdarzeń. Księga pierwsza*. Op. cit., s. 172.

¹¹⁰ O dziecięcej wizji świata na opak pisał K. Czukowski w książce *Od dwóch do pięciu*. Tłum. i oprac. W. Woroszyński, Warszawa 1962.

wieczność bohaterów, renesansowa kategoria *humanitas*. Podobny charakter ma powieść Anniki Thor *Prawda czy wyzwanie*, skoncentrowana wokół dylematów moralnych młodziutkiej dziewczyny nie mającej oparcia ani w grupie rówieśniczej, ani w rodzinie. Istotą zdarzeń fabularnych, jak u Greena, jest nie narastanie konfliktu czy „detektywistyczne” wyjaśnianie wszystkich okoliczności, lecz przeciwnie: zagęszczanie atmosfery, kumulowanie napięć psychicznych między bohaterką i jej matką z jednej oraz rówieśnikami z drugiej strony.

Zdarza się, że zdarzenia fabularne – znowu prowokacyjnie wobec tradycyjnych schematów powieściowych – nie prowadzą do wyjaśnienia zagadek, oświetlenia zdarzeń, ułożenia ich w całość spójną i logiczną, lecz przeciwnie: wraz zbiegiem zdarzeń wszystko, co jest przedstawione, ulega coraz większemu skomplikowaniu, fakty, początkowo rysujące się w sposób wyrazisty i logiczny, nabierają charakteru właściwego fantazmatom, urojeniom, a nie realnej, empirycznej rzeczywistości. Czytelnik w trakcie lektury zostaje poddany nieustannym próbom, jego pozyskana od narratora, dopowiedziana czy zbudowana na podstawie dialogów wiedza zostaje wciąż na nowo poddawana w wątpliwość. Czytelnik, krótko mówiąc, wie coraz mniej – i o postaciach, i o zdarzeniach, i o przestrzeni, i o czasie. Szczególnie jaskrawym przykładem zastosowania strategii narracyjnej polegającej na stawianiu czytelnika w sytuacji najgłębszej niepewności co do charakteru i przebiegu zdarzeń, w konsekwencji więc niepewności co do charakteru i istoty prawdy o świecie i człowieku, jest powieść Roberta Cormiera *W kole*. Nie tylko czytelnik nie ma żadnej pewności, żadnej wiedzy o tym, kim jest bohater utworu, jakie okoliczności spowodowały jego niekończące się, pourywane rozmowy z tajemniczą postacią (którą może być zarówno psychoterapeuta, jak i tajemniczy, wrogi agent służb specjalnych), dodatkowo on sam, Adam Farmer, nie wie, kim naprawdę jest, jak w rzeczywistości się nazywa, co sprawiło, że jedzie (a może jechał) rowerem, że znajduje się w szpitalu (a może jednak jedzie rowerem), kim są jego rodzice, czy ojciec zginął – w wypadku? w zamachu? a może żyje? Na niezrozumiałą i pozbawioną logicznego uporządkowania rzeczywistość nakładają się wspomnienia – pierwsza miłość, marzenia o zostaniu pisarzem, o sławie... Mieszają się czasy – współczesność łączy z przyszłością, zacierają granice przeszłości... Zakończenie powieści niczego nie rozwiązuje, nie wyjaśnia żadnej z tajemnic, które osaczają młodziutkiego Adama i podcinają korzenie jego tożsamości. Czytelnik zostaje pozostawiony wobec fundamentalnych pytań dotyczących ludzkiego jestestwa – pytań o to, kim się jest, kim są otaczający ludzie, jaki jest otaczający świat – czy można mu zaufać, czy też lepiej zdystansować się od jego praw... pytań o granice życia i śmierci, prawdy i złudzenia, dobra i zła. Jednocześnie powieść oddaje tragiczną i bolesną prawdę o egzystencjalnej samotności współczesnego młodego pokolenia, samotności wynikającej nie z czyjejś złej woli, lecz z samej materii bytu.

Z polskich powieści tego typu należy przede wszystkim wskazać na utwory Marty Fox, szczególnie jej utrzymany w formie dziennika zapisywany w komputerze rozbudowany monolog nastoletniej dziewczyny

Magda.doc, przejmującą analizą wzajemnej obcości matki i córki – młodziutkiej maturzystki, która zaszła w ciążę i w obliczu tego doświadczenia granicznego potrafiła zdobyć się na odpowiedzialność i dojrzałość, w przeciwieństwie do wszystkich otaczających ją osób. Formę elektroniczną jako postać narracyjnego zapisu wykorzystała Marta Fox również w powieści *Niebo z widokiem na niebo* – jest to „czatowy” dialog, jaki toczą młodzi zakochani w sobie bohaterowie; w dialogu tym rozmawiają ze sobą za pośrednictwem przesyłanych wierszy przede wszystkim współczesnych, ale również dawniejszych poetów. Romansowa fabuła skreślona jest kilkoma posunięciami – w ten sposób uwaga czytelnika koncentruje się nie na śledzeniu perypetii nastoletnich kochanków, lecz obserwowaniu ich wewnętrzznego świata, dynamizmu postaw, zmienności poglądów.

Ta strategia narracyjna osiągnęła szczególny stopień krystalizacji w tomie *Coraz mniej milczenia*, zawierającym cztery przejmujące, wyrwane z życia portrety literackie autentycznych postaci uwikłanych w najtragiczniejsze doświadczenia współczesnej młodzieży; reportażowym dopełnieniem książki są rozmowy autorki z dotkniętymi cierpieniem i krzywdą postaciami, które były pierwowzorami książkowych bohaterów. *Karolina XL* jest kolejną zasadniczo niefabularną powieścią – choć bowiem powieściowe zdarzenia układają się w ciąg przyczynowo-skutkowy, istotą utworu jest obserwacja zachowań nadmiernie tęgiej dziewczyny, poszukującej akceptacji w świecie, w którym modna jest i powszechnie akceptowana figura lalki Barbie: „wąska talia, wyraźnie podkreślony biust oraz wygląd jak z żurnala”¹¹¹. Dave Barry kpił: Barbie „jest przedstawieniem kobiecego piękna, jeżeli uważasz za piękną kobietę, która ma pięć stóp dziewięć cali wzrostu [175 cm] i waży 52 funty [23,5 kg], z czego 37 [niemal 17 kg] waży jej biust...”. Jedną z reklam Barbie głosiła: „Wszystkie spojrzenia kierują się na nią, gdy wchodzi: majestatyczna postać spowita w miękkiej, błękitny atlas”. Mary F. Rogers dowodzi, że lalka Barbie jest kumulacją kobiecości w dwóch wymiarach: z jednej strony idealnie odtwarza społeczne wyobrażenia o seksualności kobiecej, z drugiej strony je kreuje: „Wszystko, co wiemy na przykład o zniekształceniu wizerunku własnego ciała, o chronicznym odchudzaniu się i nienawiści do tęgich ciał, wskazuje na znaczną spójność kobiecych wyobrażeń niezależnie od pochodzenia społecznego, orientacji seksualnej oraz w pewnym stopniu przynależności do grup etnicznych i rasowych. Być dziewczyną atrakcyjną i sexy znaczy w takim razie bardziej być niż nie być Barbie”¹¹². Właśnie z tej perspektywy hipotetyczny nastoletni czytelnik powieści Marty Fox odbiera egzystencjalną sytuację młodziutkiej dziewczyny pogrążonej w kompleksach, wyśmiewanej i nieakceptowanej przez środowisko. Podyktowane krótkotrwałą radością wynikłą ze znalezienia akceptacji w oczach „supermana” decyzje popychają dziewczynę na samo dno rozpacz, ale też pozwalają przemyśleć własną życiową postawę, ujrzeć własny dramat w nowym świetle, w końcu – zaakceptować siebie i znaleźć mądre porozumienie z bliskimi. Aby jednak tą

¹¹¹ M. F. Rogers: *Barbie jako ikona kultury*. Przeł. E. Klekot, Warszawa 2003, s. 49.

¹¹² Tamże, s. 30, 46, 47.

drogą prowadzić bohaterkę, Marta Fox odwołała się do sprawdzonych schematów romansowych. Paradoksalnie – nic w warstwie fabularnej czytelnika nie może zaskoczyć, tym większe więc zaskoczenie przemianami psychicznymi, tym większa uwaga skoncentrowana na drobiazgach – gestach, odruchach, emocjach, ujawniających dynamizm życia wewnętrznego.

W podobnej poetyce utrzymane są „drapieżne” powieści Ewy Przybylskiej (*W Dolinie Klonowego Liścia*, *Trzeci świat Mateusza*).

* * *

Podsumujmy: zaprojektowany przez utwór literacki nastoletni odbiorca zmuszony jest skoncentrować uwagę nie na przebiegu wątku fabularnego, nie na klasycznie rozumianej intrydze czy anegdocie, lecz na treściach na różne sposoby ukrytych, wymagających refleksji, wrażliwości, lekturowej, czytelnicznej uwagi. Ze streszczenia tego rodzaju powieści młody odbiorca nie będzie w stanie wyprowadzić żadnych wniosków co do charakteru utworu i jego warstwy ideologicznej, intelektualnej, filozoficznej czy psychologicznej. Akcja przestała w prozie inicjacyjnej pełnić rolę sensotwórczą, fabuła bowiem jest ostentacyjnie schematyczna, łatwa do rekonstrukcji po lekturze niewielkich partii tekstu, niekiedy wręcz banalna – jak banalna jest akcja Prusowskiej *Lalki*, skoncentrowana na żalonych zabiegach podstarzałego lowelasa usiłującego zaskarbić łaski panny z wyższych sfer, przypadkowo ujrzanej w teatrze. Mistrzostwo Prusa polega na wykorzystaniu fabuły romansowej dla przedstawienia panoramy społeczeństwa lat osiemdziesiątych XIX w. Tą drogą idą twórcy prozy młodzieżowej naszej współczesności.

Powieść inicjacyjna za sprawą ekspansji mediów elektronicznych zrzuciła z siebie płaszcz Konrada, zrezygnowała z żonglowania skostniałymi, powtarzalnymi schematami mającymi utrzymać w napięciu uwagę czytelnika; owszem, schematy te wykorzystuje, ale w specyficzny sposób: jako formę, konstrukcję, rusztowanie, na którym wznosi się misterna tkanka literacka obejmująca różne obszary refleksji, spostrzeżeń, diagnoz współczesności, ocen świata i człowieka. Fabularne schematy, wyprowadzone z różnych odmian literatury popularnej (romansu, powieści detektywistycznej i kryminalnej, powieści przygodowej, wojennej itd.), pełnią funkcję osnowy, spoiwa. Zmienia się więc zaprojektowany przez utwór literacki sposób odbioru – lektura w znacznie mniejszym stopniu jest czynnością wykonywaną „dla rozrywki” czy „dla zabicia czasu”, w większym zaś angażuje czytelnika intelektualnie, uzewnętrznia napięcia, jakie rodzą się między nim i światem, którego jest częścią i wobec którego musi się opowiedzieć, wydobywa psychologiczne i światopoglądowe dylematy rówieśników, stawia go w obliczu wolności i nakazuje mu samodzielnie poszukiwać prawdy o sobie i człowieku, samodzielnie dokonywać ocen i wyborów. Po cóż bowiem we współczesnym świecie książka, która zaspokaja jedynie potrzeby ludyczne? Po co książka, która „zabija czas”? Otaczająca młodego człowieka przestrzeń kultury wypełniona jest dostarczającymi silnych

emocji i wrażeń „zabijaczami czasu”. Dzięki temu książka wydobyła się z okowów pauperyzacji. Zanikają takie właściwości prozy dla młodego wieku, jak ekonomika narracyjna (brak w narracji elementów spowolniających relacjonowanie zdarzeń, np. opisów czy tzw. dłużyzn), dialogowość (prowadząca do dominacji dialogu nad narracją), ułatwiająca identyfikację czytelnika z bohaterem jednoznaczność typologiczna i moralna postaci (np. silny, odważny bohater potrafiący przeciwstawić się niesprawiedliwości, wrażliwa, piękna i mądra dziewczyna potrafiąca zjednać środowisko i pozyskać względy ukochanego). Ich miejsce zajmują właściwe już nie prozie popularnej, lecz wysokoartystycznej: nadawanie narracji charakteru monologu wewnętrznego, liryzacja języka, oszczędność dialogów, niejednoznaczność moralna postaci.

Książka stała się bardziej książką, teatr – w większym stopniu wykorzystuje formy właściwe teatrowi, film wyzyskuje pełnię środków tylko jemu dostępnych. Odbiorca wybierając którąś z form sztuki wiąże się z nią dzięki temu właśnie, że forma ta przemawia jej właściwymi, niepowtarzalnymi i nie dającymi się przenieść na inny grunt środkami wyrazu. Sformułowanie Wyspiańskiego „teatr mój widzę ogromny” można by przenieść na literaturę i czytelnicze marzenie o „księdze ogromnej” ucieleśniającej i uobecniającej wszystkie inne księgi. Spektakularne sukcesy niektórych tytułów, czytelnicze mody i snobizmy dowodzą jednoznacznie, że nie mamy do czynienia ze zmierzchem książki dla młodych odbiorców, lecz przeciwnie: z ciągłym jej poszukiwaniem, przekształcaniem, dynamizmem przemian gatunkowych.

Dowodzi to żywotności książki, ale jednocześnie stawia przed pośrednikami zadanie polegające na wiecznym, bezustannym nadażaniu za nowymi zjawiskami – tak, by każda biblioteka była zwierciadłem czasu, a nie świątynią przeszłości. Książnica – domowa, biblioteczna, szkolna – nie może być cmentarzyskiem, choćby cmentarzysko to było usytuowane w sercu Europy. Na paryskim Panteonie znajdują się grobowce tych, którym zawdzięczamy kształt naszego świata: Voltaire’a, Jeana Jacquesa Rousseau, Victora Hugo, Emila Zoli, Marii Skłodowskiej-Curie, Louisa Braille’a... Nie godzi się zapominać o wielkościach, gardzić przeszłością i podążać wyłącznie za tym, co nowe lub modne. Ale prawdziwe, bujne, nieokiełznane życie toczy się poza murami monumentalnego, posępnego gmazyska Panteonu. Za te mury zaglądamy tu nieliczni, dojrzały, wykształceni, światli turyści, którzy chcą obcować z cieniami przeszłości; ale młodzi wędrowcy na wzgórzu Montmartre godzinami śpiewają piosenki, siedząc na schodach prowadzących pod eklektyczną bazylikę Sacré Coeur (Świętego Serca). Śpiewają obojętni na przeszłość, nie wiedzą przecież, że to tutaj, na wzgórzu Montmartre, przesiadywali w cieszących się podejrzaną sławą kafejkach Vincent Van Gogh, Hector Berlioz, Fryderyk Chopin, Auguste Renoir, Edgar Degas, Henri Toulouse-Lautrec, Wacław Nizyński, Pablo Picasso... Nie wiedzą, że w 1534 r. Ignacy Loyola właśnie na tym wzgórzu złożył śluby powołania zakonu jezuitów. Nie, nikt z nich o tym nie wie. Ale czyż ludzie stają się lepsi i wzbogacają swoje człowieczeństwo, gdy poszerzają wiedzę o przeszłości, czy też raczej wtedy, gdy kontemplują

własne życie, własne zwycięstwa i porażki, napięcia między wolnością i odpowiedzialnością, przeżywają wzruszenie w kontakcie ze sztuką, ocierają się o tajemnicę bytu? Historia, jak biologia, jak geografia, jak matematyka, jest wiedzą. Siedzący na schodach bazyliki Świętego Serca nie szukają wiedzy. Spiewają o swoich czasach, swoich miłościach, swoich ślubach, w których udało im się wytrwać lub które złamali, o swoich porażkach i swoim cierpieniu. I jeśli sięgną po książkę, właśnie o tym będą chcieli czytać.

Te dwa miejsca Paryża – pełen ciszy Panteon i pełne śpiewu schody do Sacré Coeur – to jakby dwa skrzydła kultury: tej zakorzenionej w przeszłości i tej na przeszłość obojętnej, za to zanurzonej w tu i teraz. Biblioteka jest albo Parnasem: klasycystyczną monumentalną budowlą przeznaczoną dla czcicieli „narodowego pamiątek kościoła”, albo schodami prowadzącymi na wzgórze Montmartre: świątynią życia. Jej półki albo zachęca doświadczonych, wytrawnych zdobywców, albo też skuszają i uwiodą przypadkowego wędrowca, jak witryny sklepów i plakaty filmowe. W koncepcji Platońskiej biblioteka to Parnas, każda książka powinna znaleźć się na Parnasie, każda bowiem zawiera w sobie część wielkiej, niemal boskiej księgi, część ideału – każda więc jest poniekąd świętością. Z tej perspektywy rozumiały staje się opór przed bibliotecznymi czystkami, przed unicestwianiem szacownych staroci, które nie uwodzą i nie kuszą, są jak groby cudzych myśli. Nie godzi się bezcześcić grobów. Ale te groby myśli utwierdzają młodego człowieka w przeświadczeniu, że książka przynależy do świata martwego muzeum, a nie tętniących życiem, rozświetlonych i radosnych ulic Paryża, kuszących rozkoszami godnymi stolicy świata.

W ujęciu Arystotelesa jest inaczej. Arystoteles posługiwał się metaforą „drgającego punktu”¹¹³. Ów „drgający punkt” (*punctum sapiens*) to – jak twierdzi filozof – środek jajka, z którego, jak sądził, rozwija się serce ptaka. Zanim termin ten na dobre zagościł w świadomości Europejczyków i wszedł do języka potocznego, był stosowany w ornitologii, później w embriologii na oznaczenie małej grupki komórek, z której rozwija się embriion zarodka. Ten embriion to wedle Arystotelesa przyszłe serce.

Książka jest takim „drgającym punktem”, sercem, tworzywem człowieka. Punkt, z którego rodzi się serce ptaka, nie może być martwy, unieruchomiony, statyczny. Zawsze, od czasów starożytnych, twórców fascynował ideał człowieka harmonijnego, ale fascynacjom tym towarzyszyły zainteresowania odmienne: człowiekiem pełnym wewnętrznego dynamizmu, nieuledzonym i nieuporządkowanym. By użyć metafory Nietzschego – pierwiastek apolliński (harmonia, ład, powściągliwość emocji) i pierwiastek dionizyjski (szał zmysłów, huragan emocji, niepokój wewnętrzny) tworzą symboliczne ramiona kultury. Młodemu wiekowi właściwa jest dionizyjska postawa, którą wiek dojrzały gardzi i którą piętnuje. „Boże, zdejm z mego serca jaskółczy niepokój” – wołał prowokacyjnie Kordian Słowackiego; prowokacyjnie, bo właśnie w niepokojach, a nie w jasności idei, rodzi się to, co nowe. Przynajmniej zdaniem romantyków. A młodość z samej swej natury jest romantyczna, więc i dionizyjska.

¹¹³ *Historia naturalna zwierząt*, VI, 3.

Niepodobna zamknąć młodego człowieka w jaskini filozofów i kształtować go pośród cieni, które rzuca ognisko rozpalone za jego plecami. Prędzej czy później nastolatek z takiego przybytku ucieknie, a poznawszy bogactwo i różnorodność życia będzie książkową jaskinię dzieciństwa omijał z daleka. Może właśnie dlatego książka tak często jest rugowana poza margines zainteresowań młodego wieku? Może właśnie dlatego, że my, dorośli, chcemy w niej widzieć cienie wielkich idei, a nie drgające punkty? że wzory życia godziwego, które zinterioryzować może tylko wiek dojrzały, a nie właściwy młodości „jaskółczy niepokój”, uważamy za największą cnotę sztuki?

POCZTÓWKI Z ODENSE

Pierwszy warunek szczęścia to urodzić się w sławnym mieście.
Plutarch, *Żywot Demostenesa*

1. „Owad w bursztynie”

Dzieciństwo jest obszarem pamięci, obszarem zarówno biografii rzeczywistej rozumianej jako korpus faktów, jak i biografii poddanej różnym przeobrażeniom na skutek obecnych w kulturze powszechnych wyobrażeń i schematów¹¹⁴. Skoro – jak deklaruje Przyboś¹¹⁵ – na „grotach pamięci” bazuje artysta, na tych samych „grotach pamięci” może wznosić się sztuka odbioru dzieła, sztuka jego rozumienia, dekodowania, rozpoznawania sensów symbolicznych, sfery ideowej i intelektualnej. Krótko mówiąc, jeśli wyłączyć czytanie profesjonalne (prowadzone z perspektywy różnych dziedzin, szczególnie teorii, historii lub krytyki literatury, kulturoznawstwa, antropologii, etnografii, filozofii, teologii, pedagogiki, psychologii, historii, historii książki, historii sztuki itd.), lektura utworu funduje się na negatywnych lub pozytywnych, przyjętych przez podmiot lub odrzuconych, poddanych cenzurze pamięci – doświadczeniach dzieciństwa. Trudno mówić o jednoznacznej linii pokrewieństw, utwór literacki jest rzeczywistością dynamiczną, proces jego rozumienia zmienia się zależnie od świadomości lekturowej i sytuacji, w jakiej znajduje się czytelnik, a więc kontekstu lektury. Szczególnie ważnym ogniwem tego kontekstu jest zagadnienie tożsamości podmiotu, odczuwania przezeń jedności biograficznej lub przeciwnie: świadomości jej rozbicia na odrębne, nieprzystające fazy. „Pierwszy dzień pierwszej miłości jest ostatnim dniem twojego dzieciństwa, **dotąd nie istniałeś**” – pisze Jerzy Pilch w *Tysiącu spokojnych miast*¹¹⁶. Powołanie do życia następuje za sprawą „pierwszej miłości”; przedtem więc była odrzucona, zepchnięta w niebyt, niezbadana – niczym w teorii rozwoju Wszechświata grawitacyjna osobliwość, po której nastąpił Big Bang, ukształtował się byt, powstał czas, przestrzeń, materia, energia itd. Człowiek w tej koncepcji istnieje od grzechu pierworodnego, podobnie jak Wszechświat od Wielkiego Wybuchu. Nie ma ciągłości tożsamościowej i biograficznej między dzieciństwem i dorosłością, jak nie ma ciągłości między nieskończone gęstą i gorącą materią, o której fizyka nic powiedzieć nie może, i dostępnym poznaniu Wszechświata, który z „płani czasoprzestrzeni” się wyłonił¹¹⁷.

¹¹⁴ Zob. D. L. Schacter: *Siedem grzechów pamięci*. Przel. E. Haman, J. Rączaszek, Warszawa 2003.

¹¹⁵ J. Przyboś: *Uwaga! sztuka dziecka*. W: tegoż, *Sens poetycki*. T. I. Kraków 1967, s. 276.

¹¹⁶ J. Pilch: *Tysiąc spokojnych miast*. Kraków 2002, s. 33; podkreślenie moje – GL.

¹¹⁷ M. Heller: *Ostateczne wyjaśnienia wszechświata*. Kraków 2008, s. 59.

Wychodząc z wieku dziecięcego człowiek „porzuca to, co dziecięce”; dotyczy to szczególnie procesu przeobrażenia dziecka w młodzieńca – zwykle w takiej sytuacji niechęć do wszystkiego, co subiektywnie lub kulturowo odbierane jako dziecinne, czyli infantylnie, jest bardzo silna, wprost proporcjonalna do młodzieńczego poczucia emocjonalnej, intelektualnej i biograficznej przynależności do sfery dojrzałości, zwłaszcza jej wzorów osobowych i przywilejów (w tym przywileju czytania książek wcześniej na różne sposoby niedostępnych). Ślady tego odrzucenia, tego braku jednoznacznej tożsamości człowieka dojrzałego i dziecka znaleźć można w licznych świadectwach kulturowych – od Biblii poczynając¹¹⁸. W nowszej prozie wspomnieniowej ta niejednoznaczność ujawnia się w zachwianiu poczucia tożsamości ja-wspominającego i ja-wspominanego¹¹⁹, w poezji – poprzez eksponowanie różnorodnych przeciwieństw między mną-dzieckiem i mną-dorosłym. Omawiając te zagadnienia Piotr Matywiecki przywołuje myśl Heraklita, wydobytą przez Adama Krokiewicza: „Ze stanowiska logiki racjonalistycznej pomiędzy dzieckiem a starcem, w którego się ono z biegiem lat przemieniło, zachodzi zasadnicza różnica, bo kiedy «jest» dziecko, nie ma jeszcze starca, kiedy «jest» starzec, nie ma już dziecka”¹²⁰. Jednocześnie wskazuje Matywiecki na antynomie tego ujęcia – już bowiem u tego samego Heraklita znajduje Krokiewicz myśl o scaleniu ludzkiego życia, dążeniu do syntezy: „W każdym dziecku kryje się cały człowiek i tak samo cały człowiek kryje się w każdym starcu”¹²¹.

Doskonałą egzemplifikację tej ambiwalencji postaw znajdziemy u Herberta pochyłonego nad fotografią z dzieciństwa:

Z tym chłopcem nieruchomym jak strzała Eleaty
 chłopcem wśród traw wysokich nie mam nic wspólnego
 poza datą narodzin linią papilarną
 [...]

 chłopiec uśmiecha się ufnie jedyny cień jaki zna
 to cień słomkowego kapelusza cień sosny cień domu
 a jeśli luna to luna zachodu

Takie pokrewieństwo, choć znikome i ułomne, skrajnie ograniczone, choć wypełnione gorzką świadomością dystansu, jaki niesie czas, nakłada zobowiązania moralne, istnieje bowiem w ludzkiej świadomości ciągła oscylacja między dawną, związaną z początkiem istnienia, więc w pewnym sensie mityczną wyobraźnią i wrażliwością moralną a sytuacją aktualną podmiotu, świadomością grzechów, zrad, sprzeniewierzenia wartościom – nieuchronnymi ranami wieku dojrzałego. Więc coś z tym dawnym „ja” trzeba zrobić, skoro „uwiera”, dokucza, wywołuje dyskomfort: ocalić lub unicestwić. Nie ma drogi pośredniej. Pamięć lub zapomnienie. Albo wier-

¹¹⁸ List św. Pawła do Koryntian, 1 Kor 13, 1-13.

¹¹⁹ Mamy z taką sytuacją do czynienia w takich utworach jak *Sen, dom i gry dziecięce* Juliana Kornhausera czy *Sezon w Wenecji* Włodzimierza Odojewskiego; zob. na ten temat m.in.: P. Czaplifski: *Wobec biografii. Nowa proza – rytuały inicjacji*. W: tegoż, *Ślady przelotu*. Op. cit., s. 208.

¹²⁰ P. Matywiecki: *W jakim miejscu życia jesteśmy? W: Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*. Red. J. Papuzińska i G. Leszczyński, Warszawa 1998, s. 10.

¹²¹ Tamże.

ność wobec dawnych ideałów, czystych i pierwszych olśnień, albo unicestwienie pamięci, unicestwienie ciągłości.

więc muszę przelać twoją krew mój mały
abyś pozostał niewinny w letniej błyskawicy
już na zawsze bezpieczny jak owad w bursztynie
piękny jak ocalała w węglu katedra paproci

Zbigniew Herbert, *Fotografia*

„Zabójstwo” ukrytego w kadrze chłopca jest wyrazem moralnej niezgody na jedność człowieka-dziecka i człowieka-dorosłego, jedność radości życia i bólu przemijania, świętości ideałów i grzechu zdrad. Lepiej by było, gdyby chłopiec z fotografii pozostał zastygły w przeszłości, istniał jedynie w pamięci. Paradoksalnie, zerwanie tożsamości to sposób ocalenia dziecięcego świata przez degradacją, przed niszczącą siłą czasu, przed moralnym unicestwieniem; ocalenia tego, co święte, przed nieświętym życiem. Tak traktowane dzieciństwo staje się „owadem w bursztynie”, odpornym na sól morza, burze, wichry i sztormy. Rozerwanie tożsamości prowadzi do zwycięstwa nad czasem.

Podobnie jak u Herberta linia pokrewieństw zostaje zanegowana w *Zaciemnieniu* Witolda Zalewskiego. „Ja-dawniej” określone zostało jako „przybysz z daleka”, wędrowiec „nie z tego świata”:

...nie czuję żadnej jedności z tym małym buntownikiem. A przecież jestem nim, byłem... I co to znaczy? Myślę o nim jednak jak o przybyszu z daleka [...] Gdybym mógł się cofnąć... Ale gdzieś więź została zerwana. Rozpostarła się ogromna czarna dziura. Nie mamy sobie nic do powiedzenia.. Nie znam słowa, którym bym mógł go do siebie przywołać¹²².

Rozważania nad częstym we współczesnej literaturze motywem dziecięcej fotografii prowadzą Marka Zalewskiego do wniosku, że motyw ten jest ostatecznym zakwestionowaniem koncepcji nieciągłości tożsamościowej podmiotu – dziecko i człowiek dojrzały ujawniają poszukiwaną jedność: „Obrazy uwiecznione w kadrze ozywają pamięć i wyobraźnię, ich alegoryczny wymiar polega na tym, że stanowią potwierdzenie ukrytego za kadrem porządku, ciągłości życia, całości, z której zostały wyrwane¹²³. Więc jednak tożsamość, choć wątła, istnieje, szczególnie w przypadku twórcy, inaczej kwestia powrotów w przeszłość skrywaną za mrokiem niepamięci nie byłaby w ogóle obecna w literaturze i kulturze jako powracający motyw niezliczonych dzieł, także tych powstających u schyłku XX w. W niewielkiej impresji *Twórca* opowiada Borges historię starego pisarza, nękanego przez wspomnienia z dzieciństwa. Jedna scena ma dla twórczości i życia znaczenie podstawowe, jest jakby antycypacją wszystkiego, co trwało, co – niczym w prawach wyznaczonych przez mit i rytuał inicjacyjny – przez wszystkie dalsze lata odradzało się i aktualizowało.

¹²² W. Zalewski: *Zaciemnienie*. Warszawa 1997, s. 5.

¹²³ M. Zalewski: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1977, s. 68.

Wspomnienie było takie: zranił go jakiś chłopak, a on pobiegł do ojca i opowiedział mu, co się stało. Ten pozwolił mu mówić, jakby go nie słyszał albo nie rozumiał, po czym ze ściany zdjął brązowy sztylet, którego mały potajemnie pragnął. Teraz trzymał go w rękach, zaskoczenie tego posiadania zablizniło otrzymaną ranę, a głos ojca przemówił: „Żeby wiedziano, że jesteś mężczyzną”. W głosie tym był rozkaz. Noc zaciemniała drogi; przytulony do sztyletu, w którym wyczuwał siłę magiczną, wyszedł z domu i po ostrej pochyłości zbiegł nad brzeg morza, wyobrażając sobie, że jest Ajaksem i Perseusem, i zaludniając ranami i bitwami słoną ciemność. Określony smak tamtej chwili był tym, czego teraz poszukiwał; reszta nie miała znaczenia: wyzwanie, tępa walka, powrót ze skrwawionym ostrzem¹²⁴.

Wspomnienie, które Borges opisał, ma wszelkie cechy obrzędu, wzorowane jest na etnograficznych opisach rytualnych zachowań inicjacyjnych ludów pierwotnych: rana jako widomy i niegojący się znak przejścia, sztylet jako odpowiednik totemu, ojciec jako szaman. Analizując znaczenie obrzędów totemicznych Arnold van Gennep zwraca uwagę, że „dziecko musi prędzej czy później dokonać integracji ze swoim totemem, nawet wtedy, gdy założymy, że totem ten został mu niejako przypisany od urodzenia”¹²⁵. Człowiek nie może rozumieć swego życia bez odniesień do momentów symbolicznych, antropologia nie zna społeczeństwa, któremu tego typu rytury by nie towarzyszyły¹²⁶. W opowiadaniu Borgesa archaiczna intuicja podpowiada starym pisarzowi to miejsce w biografii, które na linii zdarzeń odznaczyło się w szczególny sposób: doznana rana rozpoczęła rytualny obrzęd przejścia z jednego okresu życia do drugiego, rite de passage. Posługując się koncepcją Canettiego możemy powiedzieć, że zadawniona rana pozostała na ciele starca do końca jego życia¹²⁷. Budząca się, pulsująca rana z dzieciństwa bohatera jest inspiracją twórczą, daje nieustający impuls do wyruszania w drogę, szukania „smaku tamtej chwili”; w ostatecznym rozrachunku nie mają znaczenia ani zwycięstwa, ani porażki, przynależą bowiem do rozległych, być może nieskończonych i niemożliwych do przewidzenia konsekwencji aktu kreacji artystycznej. Ważny jest sam ten akt, samo działanie się, samo dążenie, niczym w koncepcjach Nietzschego – osiągnięcie celu jest śmiercią. Sztylet, narzędzie „załudniania ranami i bitwami słonawej ciemności”, symbolizuje dziką, nieskrępowaną, spontaniczną energię twórczą. Michael Made przywołuje stare celtyckie porzekadło: „Nigdy nie dawajcie miecza mężczyźnie, który nie umie tańczyć”¹²⁸.

W szerszym sensie opowiadanie Borgesa mówi o tym, że częścią ludzkiej kondycji jest konfrontacja tego, co niosło ze sobą dzieciństwo i co ono zapowiadało, z doświadczeniami chwili bieżącej. „Życie jest pieśnią” – pisał Rilke. Zafascynowało egzystencjalistów to zdanie, w zwężłej formie

¹²⁴ J. L. Borges: *Twórca*. Przekł. Z. Chądzyńska i K. Rodowska-Wiesiołowska, Warszawa 1974, s. 8. Na utwór ten i jego przydatność egzemplifikacyjną zwróciła moją uwagę Weronika Kostecka.

¹²⁵ A. van Gennep: *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. Przekł. B. Biały. Wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006, s. 83.

¹²⁶ Zob. m.in. E. Canetti: *Masa i władza*. Tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 1996.

¹²⁷ Tamże, s. 441.

¹²⁸ Cyt. za: R. Bly: *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*. Tłum. J. Tittenbrun, Poznań 2004, s. 174.

wyrażało absurd istnienia, dramat przemijania i nieodwołalne prawo śmierci. Życie jest jak pieśń, jak muzyka, jak koncert, w którym każdy akord łączy początek z chwilą obecną i w którym sens całości nadaje ostatni dźwięk, nieunikniony i oczekiwany. Jakież sens miałoby słuchanie koncertu, gdyby w pamięci słuchacza zacieraly się i zamierały jego pierwsze dźwięki?

2. „To miasto pójdzie za tobą”

Dotoczy to również doświadczeń lekturowych. Pierwsze dziecięce lektury są matrycą wszystkich lektur późniejszych, które składają się na wewnętrzną bibliotekę, jednostkową i niepowtarzalną: materialnie tworzy ją szereg odcyfrowanych, zdekodowanych linijek – ta droga bywa powtarzalna, bo skończona jest liczba kombinacji tytułów tworzących korpus dostępnych współczesnemu czytelnikowi książek; emocjonalnie – lekturowe przeżycia, olśnienia, zniechęcenia, męki i radości czytania, zaniechania i powroty do przerwanych w pół słowa książek. Ta ostatnia część jest niepowtarzalna, tworzy księgozbiór wewnętrzny, wypełniony emocjami. Tu karty katalogowe nie układają się w żaden system, ani dziesiętny, ani alfabetyczny, ani przedmiotowy, są chaotycznie rozrzucone, bo chaotyczna jest pamięć emocjonalna. Ta własna wewnętrzna biblioteka buduje naszą podmiotowość i wciąż popycha ku nowym lekturom, łączącym wielki początek z aktualnymi poszukiwaniami i doświadczeniami lekturowymi. „Indywidualna książka wewnętrzna, utkana z lektur i fantazji każdej jednostki, oddziałuje na jej pragnienie czytania, czyli na sposób, w jaki szuka książek i w jaki je czyta – pisze Pierre Bayard. – Jest przedmiotem fantazmatycznym, jej poszukiwanie stanowi cel życia każdego czytelnika. Najlepsze książki, na jakie zdarza nam się trafić, zawsze okazują się zaledwie fragmentami książki wewnętrznej, wciąż popychającymi nas do dalszego czytania”¹²⁹.

Świadectwa takiej właśnie „wewnętrznej” lektury stanowią bezcenne źródło wiedzy o samej książce, jak i jej czytelniku. „Od chwili kiedy zaczęłam już płynnie czytać, minęło 55 lat” – pisała Joanna Papuzińska w ostatnim roku XX w. Niczym skrupulatny w szacowaniu spadku rejent, niczym geodeta wytyczający granice złotodajnych działek zliczyła księgi, strony, litery, w ten sposób ułożyła „drukowaną ścieżkę” literackich emocji: „350 metrów lektury razy 2860 tygodni daje piękną liczbę 1001 kilometrów pieszych wędrówek moich oczu po drukowanych ścieżkach. [...] ...w swojej wędrówce czytelniczej dotarłam pieszo z Warszawy do słynnego miasta Odense w Danii”¹³⁰.

¹²⁹ P. Bayard: *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?* Op. cit., s. 79.

¹³⁰ J. Papuzińska: *Drukowaną ścieżką*. Łódź 2001, s. 6.

Z Warszawy do Odense? Czy nie powinno być odwrotnie? Od Andersena do Konwického¹³¹ – zgoda, to jest naturalna droga czytelniczej ewolucji. Więc może powinno być „od Odense do Warszawy”? Może na perspektywę symboliczną nałożyła autorka własną perspektywę biograficzną – wszak urodziła się w Warszawie, tu zaczynała wędrówkę po drogach wybrukowanych grzbietami książek... Więc cyrklem po mapie – odległość wprost do Odense!

„Mędrca szkielko i oko” nie zda się tu na nic, Papuzińska ma rację: z miasta Andersena się, owszem, wychodzi w dalszą podróż, ale wciąż na nowo się do niego wraca. Jest to święte miasto słowa, choć tamtejsze drogi bywały – jak wspomina Papuzińska – „wyboiste i najeżone przeszkodami”¹³²; miasto nietknięte ręką bezbożników, choć wciąż na nowo oblegane przez otchłanie jałowych, ułatwionych wyborów kulturowych, przez śmieci popkultury i zdziczałe obyczaje. W jego mury, niczym w mury Jerycha, uderzają trąby współczesności, do bram łoczące skarłałe człowieczeństwo, ale lekturowe miasto dzieciństwa pozostaje niezwyknięte.

Motyw miasta ma rozliczne odniesienia kulturowe, bywa symbolem upadku i zdziczenia obyczajów (u Jeremiasza¹³³, w *Miasteczku Okurów* Gorkiego), cierpienia („miasto boleści” Dantego) i śmierci („miasto umarłych”); bywa symbolem stałości człowieka („Wieczne Miasto”) i całości człowieczeństwa („Urbi et Orbi”). „Od założenia miasta”, czyli od wędrówek Eneasza po spaleniu Troi, liczono czas. Bo też miasto istnieje tak dawno, jak głęboko sięga człowiecza historia, powstało u źródeł ludzkiej kultury (już na początku czasów „Kain [...] zbudował miasto, nazwał je imieniem swego syna: Henoch”¹³⁴), cywilizacji, zatem również sztuki, religii, moralności. W sensie symbolicznym miasto to duchowe wyposażenie człowieka, swoista ojczyzna związana z pamięcią, ale przede wszystkim z obowiązkami, dziedzictwem, misją człowieka. Kaden-Bandrowski toмовi nastrojowo-lirycznych opowiadań wspomnieniowych nadał tytuł *Miasto mojej matki*. Miasto-symbol jest integralną częścią człowieczeństwa. Dlatego psalmista woła:

Jeśli zapomnę ciebie, Jeruzalem, niech uschnie moja prawica.

Niech przylgnie mój język do podniebienia, jeśli nie będę pamiętał o tobie¹³⁵.

Biblijne Jeruzalem przekracza granice wytyczone przez mury obronne, całą wyznaczoną przez te mury sferą najgłębiej ludzkich wartości wnika w samą istotę człowieczeństwa. Dlatego w wierszu Kawafisa „to miasto pójdzie za tobą”:

Nowych nie znajdziesz krain ani morza.

To miasto pójdzie za tobą. Zawsze w tych samych dzielnicach

¹³¹ Twórczość Tadeusza Konwického zawsze była bliska Joannie Papuzińskiej, efektem tych fascynacji jest tom *Nikt nie chciał być młodym. Materiały z sesji literackiej o twórczości Tadeusza Konwického*. Red. J. Papuzińska, Żabia Wola 2006.

¹³² Tamże.

¹³³ Jon. 1, 1.

¹³⁴ Rdz. 4, 17.

¹³⁵ Ps. 137. Tłum. Cz. Miłosz.

będziesz krążył. W tych samych domach włosy ci posiwieją.
Zawsze trafisz do tego miasta. Będziesz chodził po tych samych ulicach.

K. Kawafis, *Miasto*

Podajmy tę myśl Herberta, eksponując już nie prawidłowości życia, lecz jego wymiar moralny:

a jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden
on będzie nosił Miasto w sobie po drogach wygnania
on będzie Miasto.

Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta*

Obok wielkich miast-symboli ludzkiej kultury – miasta dzwonów (Strasburg), miasta światła (Paryż), miasta Słońca (Heliopolis), miasta siedmiu wzgórz (Rzym), miasta Proroka (Medyna) i miasta Trzech Króli (Kolonja) – staje Odense, miasto lektur dzieciństwa. Tu zaczynają się i po zakrzywionej linii czasu powracają wszystkie ścieżki czytelnicych poszukiwań, *niegdyś* spleta się z *dziś*. Centralną część tego miasta zajmuje Księga, swoisty rynek ludzkiej kultury. Jej początkiem było słowo. Hans-Georg Gadamer przypomina słynną Arystotelesowską definicję istoty człowieka: „człowiek jest żywą istotą, która posiada *logos*”¹³⁶, istotą obdarowaną słowem, zdolną do mówienia i słuchania. W istocie *logos* znaczy więcej niż słowo, także język, myśl, prawo. Znaczenia języka dowodzą już historie biblijne, w szczególności, jak wskazuje Gadamer, scena, w której Bóg daje człowiekowi władzę nad światem, pozwalając mu dowolnie nazywać „wszelkie stworzenie”. Posiadłszy język człowiek sięgnął po Boski atrybut – stał się kreatorem nowej rzeczywistości.

Kreacja jest samo posługiwanie się językiem. Mówienie – dowodzi José Ortega y Gasset¹³⁷ – jest zwyczajem społecznym, uwikłanym w sieć misternych powiązań i kontekstów decydujących zarówno o treści nadanej, jak i sposobach jej rozumienia. Język porządkuje idee, które od dzieciństwa przyjmujemy i w większości wypadków pozostawiamy w dojrzałym wieku bez weryfikacji. Literatura jest formą istnienia języka, obcowanie z nią, jak z każdą formą zachowań językowych, wyrasta z doświadczeń wyniesionych z dzieciństwa, istnieje na zasadzie automatu, poruszanego przez utrwalone i narzucające się normy stereotypowych zachowań.

W jaki sposób te dziecięce normy wpływają na sposób „dorosłego” czytania?

U źródeł naszych doświadczeń lekturowych leży sytuacja analogiczna z tą, z którą mamy do czynienia w przypadku mitu w społeczności pierwotnej. „Mit w społeczności dzikich, to znaczy w swej pierwotnej, żywej postaci, jest nie tylko opowiadaniem, ale i rzeczywistością. Nie ma on charakteru fikcji, z jaką spotykamy się w dzisiejszej powieści” – pisze Bronisław Malinowski. I dodaje: „Mit dla dzikiego człowieka jest tym samym, czym biblijna przypowieść o Stworzeniu, Upadku czy Zbawieniu przez Mękę

¹³⁶ H. G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Red. K. Michalski. Przekł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 47.

¹³⁷ José Ortega y Gasset: *Człowiek i ludzkie*. W: tegoż, *Bunt mas*. Op. cit.

Chrystusa na Krzyżu dla głęboko wierzącego chrześcijanina. Tak jak nasze święte przypowieści żyją w naszych rytuałach, w naszej moralności, kierują naszą wiarą i kontrolują nasze zachowania, tak mit wpływa na dziekię człowieka”¹³⁸.

Sytuacja człowieka pierwotnego i dziecka są pod wieloma względami zbiczne. Opowieści mitologiczne funkcjonowały najpierw w postaci oralnej, podobnie rzecz się ma w przypadku dziecięcej inicjacji literackiej. Zresztą nawet spisanie historii mitologicznych niewiele zmieniło zarówno ze względu na analfabetyzm odbiorców (kolejna zbieżność z dziecięcą „lekturą”), jak obyczaje i nawyki tych, którzy sztukę czytania posiadli: jeszcze w połowie średniowiecza cicha lektura należała do zachowań traktowanych jako osobliwe czy dziwaczne, czytano bowiem głośno, nawet w wypadku intymnej lektury, nie skierowanej do grona słuchaczy. Zwyczaj cichego czytania, który wzbudził jeszcze zdumienie św. Augustyna obserwującego pogrążonego w cichej lekturze Ambrożego, rozpowszechnił się w Europie dopiero po X w.¹³⁹.

Kolejne analogie są również znaczące: słuchacz pierwotny i słuchacz-dziecko traktują opowieści jako relacje o zdarzeniach, które nie tylko miały miejsce, ale również w jakimś sensie aktualizują się w trakcie opowiadania. W obu wypadkach słuchanie prowadzi do działań w sferze rzeczywistej (obrzędy, rytuały, zabawa). W obu wypadkach utwór wpływa na postawę słuchaczy i kształtuje ich wrażliwość moralną, nie jest bowiem odbierany ani jako przekaz równoległy wobec empirycznego czy egzystencjalnego doświadczenia, ani od niego niezależny, przeciwnie – całkowicie doświadczenie to przenika i wpływa na realne życie. Z biegiem czasu człowiek (zarówno w swej jednostkowej biografii, jak w procesie rozwoju całej cywilizacji) traci tę cudowną właściwość, polegającą na całkowitym „zawierzeniu” autorowi, oddaniu mu się we władanie, przyzwoleniu na wywoływanie skrajnych emocji (od śmiechu do płaczu), kształtowanie myśli, poglądów, postawy... Bardzo głębokie i intensywne przeżycia lekturowe dorosłego czytelnika tę dziecięcą i pierwotną postawę aktualizują, a wtedy odbiorca osiąga ten stopień kumulacji zachwytu, te szczyty skupienia, te olśnienia prawdą, które były właściwością odbioru dziecięcego.

Czesław Miłosz odbierając Nagrodę Nobla mówił o dwóch atrybutach poety: są to „chciwość oczu i chęć opisu”. Te dwa walory znalazł w utworze, który – jak mówił – „wpłynął na [jego] pojęcia o poezji”: to *Cudowna podróż Selmy Lagerlöf*¹⁴⁰. „Dorośla” lektura dziecięcej książki stawia czytelnika w sytuacji szczególnej i rzadkiej: narzuca mu taki „styl odbioru”¹⁴¹, taki jego model, który łączy dwa, zdawałoby się, całkowicie wykluczające się paradygmaty lektury: dziecięcy i dorosły. Jest „wychyleniem” dorosłego czytelnika ku lekturowej pamięci, przechowującej sposób czytania dziecka.

¹³⁸ B. Malinowski: *Mit w psychice człowieka pierwotnego*. W: tegoż, *Dzieła*. T. V. Przeł. B. Leś. Red. nauk. A. K. Paluch, Warszawa 1987, s. 348.

¹³⁹ Por. E. Gilson: *Lingwistyka a filozofia*. Przeł. H. Rosnerowa, Warszawa 1975.

¹⁴⁰ Cz. Miłosz: [Przemówienie w:] *W Królewskiej Akademii Szwedzkiej, Sztokholm, grudzień 1980*. „Kultura” 1981 nr 1/2. Wyd. cyt.: Cz. Miłosz: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985, s. 345.

¹⁴¹ M. Głowiński: *Styl odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977.

Proces lektury jest zjawiskiem dynamicznym, co silnie akcentują współczesne kierunki badań literackich, negujących nieodróżniane, uniwersalistyczne odczytywanie utworu. Krytyka feministyczna wprowadziła czytelniczną perspektywę związaną z płcią („gender lektury”¹⁴²), przy czym kategoria płci odnosi się z jednej strony do rzeczywistej, biologicznej sfery człowieka, z drugiej – do zespołu psychicznych właściwości (w pewnym sensie niezależnych od płci biologicznej) decydujących o sposobie rozumienia utworu¹⁴³. Ewa Kraskowska traktuje krytykę feministyczną jako „nowy styl odbioru dzieła literackiego, nową szkołę interpretacji, dającą [...] szansę czytania i badania utworów «jako kobieta»”¹⁴⁴. Krytyka feministyczna wypracowała takie narzędzia interpretacyjne, które pozwoliły niezależnie akt odbioru od faktycznej płci danego odbiorcy: „Wierzę, że kobieta «jako kobieta» czyta inaczej niż mężczyzna – pisze Kraskowska w innej pracy. – Co gorsze – wierzę, że mężczyzna może czytać «jako kobieta»”¹⁴⁵. Egzemplifikację tego modelu odbioru znajduje autorka w Miłoszowej lekturze tomu wierszy Anny Świrszczyńskiej *Jestem baba*¹⁴⁶: „Czesław Miłosz z czasem nauczył się czytać jako kobieta”¹⁴⁷.

Judith P. Butler odnotowuje wątpliwość pod adresem tego typu ujęcia – formułuje pytanie, czy takie interpretowanie literatury nie jest „ryzykowne, sugeruje bowiem, że jeśli mężczyzna odgrywa kobiecość lub kobieta odgrywa męskość (w tym drugim wypadku mniej jest gry, ponieważ płeć kobieca traktowana jest jako mniej spektakularna), to mamy do czynienia z przywiązaniem, z utratą i sprzeciwem wobec kobiecości w wypadku mężczyzny, a męskości w wypadku kobiety”¹⁴⁸. Nie chodzi jednak o rezygnację. Ten typ lektury nie zuboża odczytania, przeciwnie: niesie ważne doświadczenie i istotne przeżycie czytelnicze, lektura bowiem staje się rodzajem albo spotkaniem z Innym (przyjęcie „cudzej” perspektywy opisu i oceny świata), albo spotkaniem ze sobą (lektura apeluje do najgłębszych warstw psychiki).

Za sprawą krytyki feministycznej zyskujemy obraz zróżnicowania odbioru zależnie od płci rzeczywistej i płci traktowanej jako summa predyspozycji. Analogicznie można sformułować koncepcję **czytania jako dziecko**. O koncepcji poety-dziecka głośno mówiło się już u schyłku XIX w., ale przecież, skoro twórca staje się dzieckiem, dzieckiem poprzez akt lektury może stać się również odbiorca: czytelnik, słuchacz, widz. Miłosz powoływał się na Selmę Lagerlöf jako czytelnik jej książki; nauczył się

¹⁴² Por. m.in. N. K. Miller: *Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka*. Przekł. K. Kłosińska i K. Kłosiński. W: *Teorie literatury XX w.* Red. A. Burzyńska i M. P. Markowski, Kraków 2006.

¹⁴³ Na poziomie lektury następuje dekonstrukcja biologicznej i kulturowej opozycji mężczyzna – kobieta, zastępuje ją „rozdanie” ról odbiorczych, niezależnych od biologicznej płci, zależnych od pragmatyki tekstu i predyspozycji intelektualnych odbiorcy.

¹⁴⁴ E. Kraskowska: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 1999, s. 9.

¹⁴⁵ E. Kraskowska: *Czytelnik jako kobieta*. W: *Wiek kobiet w literaturze*. Red. J. Zacharska i M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 15.

¹⁴⁶ Cz. Miłosz: *W stronę kobiet*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4-6.

¹⁴⁷ E. Kraskowska: *Czytelnik jako kobieta*. Op. cit., s. 25.

¹⁴⁸ J. P. Butler: *Krytycznie «Queer»*. Przekł. A. Rzepa. W: *Teorie literatury XX w.* Op. cit., s. 543.

więc czytać nie tylko „jako kobieta”, jak dowodziła Kraskowska na podstawie jego eseju o Swirszczyńskiej, również „jako dziecko”, czego dowodzi przemówienie wygłoszone w Królewskiej Szwedzkiej Akademii Nauk. Z pewnym uproszczeniem można by powiedzieć, że w analogicznej sytuacji staje każdy dorosły, który czyta książkę dziecięcą. Ta sytuacja zasadniczo nie wymaga opisu, bardziej interesująca wydaje się kwestia inna: bywa, że dorosły **czyta** przeznaczoną dla dorosłych książkę **jako dziecko**; rzadko całą, takie wypadki są incydentalne, na ogół zaledwie fragmenty. Aby jednak zechciał wyruszyć do Odense, w pielgrzymkę, na której znakami orientacyjnymi są przede wszystkim baśń¹⁴⁹ i liryka¹⁵⁰, dwie grupy utworów z okresem dzieciństwa szczególnie silnie związanych, muszą pojawić się w utworze pewnego rodzaju sygnały. Pozwalają one na uruchomienie mechanizmów pamięci emocjonalnej, przywołującej atmosferę i napięcie dziecięcej lektury.

Innymi słowy, w utworze literackim muszą pojawić się w różny sposób zaszyfrowane komunikaty o treści: czytaj jak dziecko. Są one niczym nadсылane z Odense pocztówki. Choć każdy wędrował po tym mieście swoimi ścieżkami, choć jedni o świcie, a inni o zmierzchu, choć jedni widzieli uliczki w strumieniach deszczu, inni – rozpromienione słońcem, wszyscy na tych pocztówkach, niekiedy bez udziału świadomości, rozpoznają architekturę miasta i kontury domu przy Munkemille 3, znanego z akwareli Johana Hancka.

3. Pocztówka pierwsza: „W ojczyźnie baśni”

Najbardziej charakterystycznym sygnałem nakazującym czytanie jako dziecko jest odniesienie „dorosłego” utworu do form gatunkowych kojarzonych niezmiennie i niemal automatycznie z pokojem dzieciennym: kołysanki i baśni. Podobną funkcję ma wspomnieniowy motyw księgi, choćby przez dziecko obserwowanej, niekoniecznie oglądanej bądź czytanej. Jest w tej dziecięcej perspektywie lustracji księgi bezmiar fascynacji wywołanej magią liter, pochyleniem czytających dorosłych, obietnicą przyszłych rozkoszy. To na taką księgę powołuje się narrator Leśmianowski *Klehd sezamowych* – miał ją posiadać czarodziej z *Baśni o Alady-nie i lampie cudownej*:

Przepisaliśmy tę baśń dokładnie z olbrzymiej czarodziejskiej księgi, którą pewien czarodziej posiada w swojej bibliotece. Baśń ta była drukowana złotymi literami na czerwonym pergaminie¹⁵¹.

¹⁴⁹ Pisałem o tym szerzej w książce *Magiczna biblioteka. Zbójcekie księgi młodego wieku*. Op. cit., rozdz. *Pre-tekst i pra-lektura*.

¹⁵⁰ O ile baśń tworzy swego rodzaju aksjologiczną „mapę” ludzkiego życia, mapę świata i człowieka, o tyle liryka (piosenka, kołysanka, wiersz) kładzie podwaliny pod specyficzną dla dzieciństwa sytuację komunikacyjną dziecko-słuchacz: dorosły-spiewak.

¹⁵¹ B. Leśmian: *Klechy sezamowe*. Warszawa 1968, s. 128.

Podobna księga wpada w ręce Bastiana z *Niekończącej się historii*:

Nie mógł po prostu oderwać od niej oczu. Zdawało mu się, że technie ona jakąś magiczną siłą, która przyciąga go nieodparcie. Zbliżył się do fotela, powoli wyciągnął rękę, dotknął książki – i w tej samej chwili coś w nim zabrzęczało, tak jakby zatrzasnęła się pułapka. Bastian miał niejasne wrażenie, że wraz z tym dotknięciem zaczęło się coś nieodwołalnego i odtąd potoczy się swoim biegiem¹⁵².

Herman Hesse wspomina bibliotekę dziadka i wielką księgę, równie czarodziejską i magiczną, równie baśniową jak ta z *Klehd*. . . :

W ogromnej bibliotece dziadka znajdowała się wielka, okropnie ciężka księga. Często ją wyciągałem i czytałem¹⁵³.

Zapamiętana z dzieciństwa Hessego księga jest niezwykła i magiczna nie tylko z racji swych rozmiarów – ma własny, niezrozumiały mikroporządek, kusi, mami, zwodzi, zdaje się igrać ze swym małym, niewprawnym w lekturze czytelnikiem: niczym obdarzona wolą i świadomością istota to chowa ilustrację, to je wydobywa, to ukrywa ulubioną opowieść, to znowu pozwala, by niecierpliwe ręce rozchyliły strony wprost na niej. Księga jest przedmiotem z pogranicza jawy i snu, świata rzeczywistego i świata wyobrażonego, czującą, żywą cząstką wszechświata dzieciństwa.

Ten niewyczerpany tom pełen był starych, dziwnych obrazów. Czasem ukazywały się one oczom przeglądającego zaraz przy pierwszym otwarciu lub przy przeczuciu stron, wyraźnie i zapraszająco, za to następnym razem trzeba było ich szukać długo i bezskutecznie: uciekały i przepadały jak z czarowane, jakby ich nigdy nie było. Wielokrotnie odczytywałem jedną historię, niezwykle piękną i jasną. Nie zawsze jednak udawało mi się ją znaleźć, musiała być po temu odpowiednia godzina; opowieść często znikła zupełnie i pozostawała w ukryciu, czasem wydawało się, że zmieniła miejsce pobytu, bywało, że w lekturze stawała się przyjazna i prawie zrozumiała, za kolejnym zaś razem – ciemna i zamknięta jak drzwi na strychu, zza których niekiedy o zmierzchu dało się słyszeć chichoczące albo jęczące dźwięki. Wszystko było zarazem i rzeczywiste, i z czarowane, obie sfery współistniały obok siebie w doskonałej zażyłości, obie należały do mnie¹⁵⁴.

Podobny motyw i zaskakująco podobny opis znajdziemy w słynnej *Księdze Schulza*:

Księga... Gdzieś w zaraniu dzieciństwa, o pierwszym świecie życia jaśniał horyzont od jej łagodnego światła. Leżała pełna chwały na biurku ojca, a ojciec, pogrążony w niej cicho, pocierał poślinionym palcem cierpliwie grzbiet tych odbijane, aż ślepy papier zaczynał mglić się, mętnieć, majacząc błogim przecuciem i z nagłą zatłuszczał się kłakami bibuły i odsłaniał rąbek pawiooki i utrząsiony, a wzrok schodził, mdlejąc, w dziewiczy świat bożych kolorów, w cudowną mokość najczystszych lazurów. O, to przetarcie się bielma, o, ta inwazja blasku, o, błoga wiosno, o, ojczyste...¹⁵⁵.

¹⁵² Michael Ende: *Niekończąca się historia od A do Z*. Przel. Sławomir Błaż, Warszawa 1986, s. 10.

¹⁵³ H. Hesse: *Dzieciństwo czarodzieja*. Wybrali i przeł. Ł. Jurasz-Dudzik i W. Dudzik. Warszawa 2003, s. 12.

¹⁵⁴ Tamże, s. 12-13.

¹⁵⁵ B. Schulz: *Księga*. Wyd. cyt.: B. Schulz: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*. Kraków 1978, s. 113-114.

Schulzowska księga jest elementem świata z samej swej istoty baśniowego, jest przedmiotem cudownym i tajemniczym, zachwycającym, pełnym – i tu przekracza Schulz horyzont wyznaczony przez Hessego – blasku prawdy, ku której zmierza ludzkie życie. Wobec tej mitycznej księgi, która pojawia się u źródła czasu i która wciąż ożywa w różnych ludzkich doświadczeniach, w różnych sytuacjach i momentach, wszystkie inne są zaledwie echem, cieniem tamtej pierwszej, niedoskonałym falsyfikatem, nieudolną podróbką. Tak więc dorosły, wieczny książkowy tułacz, wieczny pielgrzym do świętego miasta ksiąg, może za Schulzem powtórzyć: „Dlaczego dajesz mi skazony apokryf, tysięczną kopię, nieudolny falsyfikat? Gdzie ukryłeś Księgę?”¹⁵⁶

W motywie księgi przywoływanej z dzieciństwa kryje się tęsknota nie tyle do samego zamkniętego przecież i niedostępnego okresu, który bezpowrotnie minął, ile do sposobu lektury, do samej intensywności doznań książkowych, magii czytania. Charakteryzuje tę niezaspokojoną nigdy tęsknotę Dorota Terakowska w *Córce czarownicy*:

Była to [...] tęsknota do długich, spokojnych, choć fascynujących zarazem wieczorów, w czasie których stronice Księgi jaśniały pod lampą na stole; tęsknota do tego pierwszego czarownego momentu, gdy mały pajączek, spadając ze stołu, przeobraził się w barwny kłębuszek włóczki¹⁵⁷.

Schulzowski motyw księgi dowodzi, że lektura dorosłego dokonywana z perspektywy dziecka nie oznacza regresu kulturowego. Wedle Schulza, jak pisze Jerzy Ficowski, „być w dzieciństwie – to znaczy znajdować się w ojczyźnie baśni”¹⁵⁸. Całe lekturowe dzieciństwo sprowadza się do przemierzania uliczek i zaułków Odense, rozpoznawania symbolicznych właściwości Księgi, która jest nie tylko ojczyzną dzieciństwa, również więżą Babel naszych czasów – jak języki przez swą różnorodność dzieła, tak książki przez tę samą różnorodność łączą. Nie ma przecież jednej książki dzieciństwa, książki w ogóle, tak jak nie ma dzieciństwa w ogóle, jest dzieciństwo każdego, zniekształcane przez ułomności pamięci i modelowane przez wzorce kulturowe, ale zawsze jednostkowe, zawsze indywidualne. „Drukowana ścieżka” biegnie szlakiem naszych własnych, niepowtarzalnych doświadczeń i przeżyć.

4. Pocztówka druga: „Leonowi Werth”

Z Małego Księcia: „Leonowi Werth, gdy był małym chłopcem”¹⁵⁹. Dedykacja, choć jest elementem wyposażenia metatekstowego, wpływa modelująco na zachowania czytelnika. Ponieważ każdy był „małym chłop-

¹⁵⁶ Tamże, s. 116.

¹⁵⁷ D. Terakowska: *Córka czarownicy*. Kraków 2002, s. 29.

¹⁵⁸ J. Ficowski: *Regiony wielkiej herezji i okolice*. Bruno Schulz i jego mitologia. Sejny 2002, s. 31.

¹⁵⁹ Przekł. Jana Szwykowskiego.

cem¹⁶⁰, każdy w akcie lektury niejako ożywia właściwe czytaniu dziecięcemu doświadczenia. Dziecięca forma książkowa *Małego Księcia*¹⁶¹ to jedynie konwencja, pretekst, by z pełną otwartością mówić o najważniejszych problemach ludzkiego bytu, które zazwyczaj są przejryste w swej prostocie i jasności. Paul Henri Simon twierdzi, że Saint-Exupéry „napisał swoją książkę dla dorosłych, którzy zapomnieli, że byli dziećmi”¹⁶². Lektura opowieści budzi dziecko-czytelnika w dorosłym-czytelniku. Jest to efektem strategii narracyjnej i książkowego konceptu nadawcy.

Podobny zabieg stosuje Piotr Ibrahim Kalwas w powieści *Czas*. Podróż narratora do egzotycznej Erytrei śladami czytanej w dzieciństwie powieści (byli to klasycy dziś *Poławiacze pereł* Mirko Paška) pozwala na – podobny do sytuacji pilota-rozbitka oglądającego świat oczami dziecka u Saint-Exupéry’ego – zdystansowany ogląd cywilizacji Zachodu. Nasze podmiotowe oczekiwania wobec siebie i drugiego człowieka, świata i kultury wznoszą się na fundamentzie dziecięcych doświadczeń lekturowych; książka Kalwasa obliuguje czytelnika do odbycia własnej podróży śladem własnych lektur, do oceny świata i człowieka dokonanej z perspektywy lekturowych doświadczeń dzieciństwa. Ocena ta u Kalwasa jest gorzka, konfrontacja dziecięcego idealizmu (czytana książka) z nihilizmem cywilizacji Zachodu (doświadczenie, poznanie, obserwacja rzeczywistości pozalite-rackiej) prowadzi w stronę poszukiwania tego, co proste, wszechogarniające i tajemnicze zarazem, co wymyka się i dzieciństwu – jako zbyt intelektualne, i dorosłości – jako zbyt idealistyczne, a co jednocześnie czerpie z dzieciństwa otwartość spojrzenia, a z dorosłości – powściągliwe marzenie o surowej i prostej drodze życia. Opowiadając o swoim przejściu z katolicyzmu na muzułmanizm Kalwas konsekwentnie dowodzi, że zawsze był i pozostaje człowiekiem Księgi: najpierw dziecięcych *Poławiaczy pereł*, potem Nowego Testamentu, wreszcie Koranu.

Dziecięcych lektur szuka również narrator sylwicznej powieści Aleksandra Jurewicza *Popiół i wiatr*. Komentując *Małego pisarczyka* z Florencji Amicisa pisze: „Pamięć – nasze drugie «teraz», przekleństwo i otucha; «jesteśmy tymi, którzy byli...»”¹⁶³. Uzupełnia własną refleksję cytatem z Danilo Kiša: „Nie możesz uciec od zgiełku świata, przeciwnie, szukasz go, gdyż cisza samotności to piekło, a piekło to ty sam. Pokoje dzieciinne (jeśli w ogóle były) ogrzewała dobroć i ciepłe słowa”¹⁶⁴. W innym miejscu przywołuje wyznanie Bergmana: „Prawda jest taka, że ja wciąż żyję w świecie mojego dzieciństwa”¹⁶⁵. Wyznania różnych twórców, a zarazem

¹⁶⁰ Kategoria płci jest w tym wypadku neutralna, podobnie jak ma to miejsce w baśniach, w których odbiorca identyfikuje się z bohaterem niezależnie nie tylko od własnej płci, ale również własnego biologicznego wieku i sytuacji rodzinnej – może być więc dziewczynką najstarszą z rodzeństwa czy nawet jedynaczką, a obraz własnych emocji i własnego „ja” odnajduje poprzez identyfikację z najmłodszym z braci (por.: B. Bettelheim: *Cudowne i pozyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przel. D. Danek, Warszawa 1985).

¹⁶¹ Utwór od samego początku pomyślany był jako książka, nie tylko tekst do książki dla dziecka lub głośnej lektury, świadczą o tym ilustracje autorskie.

¹⁶² P. H. Simon: *A la rencontre du Petit Prince*. W: *Saint-Exupéry*. Paris 1963, s. 196.

¹⁶³ A. Jurewicz: *Popiół i wiatr*. Gdańsk 2005, s. 62.

¹⁶⁴ Tamże, s. 63.

¹⁶⁵ Tamże, s. 117.

własne dociekania prowadzą narratora do wniosku, że lekturowa rekonstrukcja dzieciństwa jest sposobem akceptacji przemijania, drogą ku oswojeniu własnej sytuacji egzystencjalnej, formą integrowania osobowości rozpadającej się na cząstkowe wcielenia dzielone sekwencjami upływającego czasu. Powrót do lektur, przedmiotów, fotografii, zdarzeń dzieciństwa, powiązany ze świadomością *hic et nunc*, zakotwiczony w dorosłej rzeczywistości to nie ucieczka przed życiem w stronę mitycznego dziecięcego raju, gdzie ni trosk nie było, ni cierpienia, a czas płynął powolnie i, jak w wierzeniach ludów pierwotnych, po zakrzywionej linii koła. Ten powrót to rozpoznawanie siebie współczesnego i dawnego jednocześnie, doświadczenie tej jednoczesności, którą zniwelował czas. Do granic, poza którymi następuje rozerwanie spójności biograficznej, Jurewicz eksponuje i napręza dwoistość postawy podmiotu, dwoistość jego osoby, podwójną tożsamość scalającą ja-dzisiaj i ja-dawniej. „Jak to możliwe, że był kiedyś tamten chłopiec, a czas przeszedł nie jest omyłką? Dorosły idzie śladami dawnej ścieżki, klucząc między zapomnianymi grobami”¹⁶⁶ – pisze. I dodaje: „...odnajduje w sobie żyjące kiedyś dziecko”¹⁶⁷.

W trakcie lektury owo „żyjące niegdyś dziecko” odnajduje w sobie również czytelnik. Lektura hipotetycznego odbiorcy ma dzięki temu charakter dwutorowy: na jednej płaszczyźnie odnosi się do świata dzieciństwa, na drugiej – do doświadczeń dorosłości. Z jednej więc strony lektura pierwotna, jak gdyby „zza grobu czasu”, z drugiej – lektura, na którą bardzo silny wpływ wywiera doświadczenie biograficznej współczesności, podmiotowego „teraz”. Ja-dawniej i ja-dzisiaj to już „nie wrogi, lecz na słońcach swych przeciwnych – Bogi”; następuje zespolenie czytania z perspektywy dziecka i czytania z perspektywy dorosłego. Ten model lektury wymaga akceptacji dzieciństwa, czyli oparty jest na poszukiwaniu siebie-kiedyś, siebie-dawniej. Jak w pewnej chwili życia dojrzewający młodzieniec był wtajemniczany w dorosłość, tak w innej chwili człowiek dojrzały doznaje za sprawą utworu literackiego powtórnego wtajemniczenia, wtajemniczenia à rebours: w dzieciństwo.

Wtajemniczenie młodzieńcze w społecznościach pierwotnych polegać miało na wyjściu z rodzinnego domu, na porzuceniu, rozstaniu z własną przeszłością. „Dojrzewanie to nic innego niż opuszczenie rodzinnego kręgu; to, co poza tym kręgiem, jawi się jako piękne i pociągające” – pisze Stefan Chwin w *Krótkiej historii pewnego żartu*¹⁶⁸. Przekroczeniu linii oddzielającej dzieciństwo od dorosłości, wtajemniczeniu młodzieńczemu zawsze towarzyszyły rytuały czy znaki, dziś sprowadzone do niewiele znaczącego epizodu określanego mianem „egzaminu dojrzałości”. Epizod może niewiele znaczyć, ale jednak określa, przynajmniej orientacyjnie, czasowe i egzystencjalne okolice punktu zwrotnego w biografii młodego człowieka, jest znakiem odsyłającym do wielkiej tradycji rytów, symboli i obrzędów przejścia. Takich znaków jest zresztą wiele, zazwyczaj łatwo je odtworzyć z perspektywy biograficznej – to momenty, gdy dziecko do-

¹⁶⁶ Tamże, s. 29.

¹⁶⁷ Tamże, s. 57.

¹⁶⁸ S. Chwin: *Krótką historią pewnego żartu*. Kraków 1990, s. 4.

świadcza świata przed nim wcześniej skrywanego lub zamkniętego albo zaczyna rozumieć widziane wcześniej zjawiska w pełnej ich dosłowności: wydarzenia dziejowe, zetknięcie ze śmiercią, doświadczenie seksualne, upojenie alkoholowe...

4. Pocztówka trzecia: „Poczucie zbłąkania się w inny czas”

Nie było nigdy obrzędów polegających na powrotnym wprowadzaniu dorosłego w świat dzieciństwa. Jest za to wiele kulturowo rozpoznawalnych i opisanych momentów biografii człowieka, w których to powtórne wtajemniczenie, wtajemniczenie we własną odrzuconą część „ja”, wtajemniczenie powrotu dokonuje się. To nie jednostkowy akt, jakim w powieści inicjacyjnej bywa doświadczenie erotyczne, po którym człowiek, jak po pierwszym grzechu biblijni Adam i Ewa, zostaje wrzucony w dojrzałość; powrót do odrzuconego dziecięcego „ja” dokonuje się stopniowo i trwa przez lata, jak przez lata dokonuje się integracja tożsamości i biografii czy osvajanie własnego przemijania. Oswojenie to prowadzi do akceptacji upływu czasu. Ani jego zatrzymanie, ani powrót do tego, co minione, nie są możliwe. Trzeba doprowadzić do połączenia dawniej i dziś, syntezy różnych momentów biograficznych. Inaczej zawodzi każdy, nawet tak literacko sprawdzony „wehikuł”, jak bajeczka słyszana w dzieciństwie, wiersz z dziecinnych lat, powrót do miejsc z dzieciństwem związanych: na ich dźwięk – wyznaje narrator Jurewicz – „czuję tylko smak popiołu”¹⁶⁹. Również tytułowe opowiadanie z tomu Odojewskiego *Jedźmy, wracajmy* ujawnia klęskę tego typu ideałów. Piękno rodzinnej ziemi, bezkresnych równin, małych miasteczek, ludzi stanowi tło pełnych dramatyzmu przeżyć czasu wojny i jeszcze bardziej dramatycznego poczucia dzisiejszej, sensualistycznej samotności: syn towarzyszący ojcu w nostalgicznej „podróży sentymentalnej” do ziemi dzieciństwa jest postacią z innego już porządku rzeczywistości, z innego niż ojciec świata. Przekaz pamięci – ostatnia nadzieja odchodzących – jest jeszcze jednym traconym złudzeniem. Przeszłość to bowiem czasoprzestrzeń własna, głęboko intymna, osobista, niewyraźna, niemożliwa do przekazania. I znowu następuje, wywołane przez podróż do miejsc dzieciństwa, charakterystyczne napięcie lekturowe, które nakazuje czytelnikowi odczytywanie jego własnego, osobistego świata w podwójnej perspektywie: ja-dziś i ja-wczoraj.

Podobny motyw sentymentalnego, nostalgicznego powrotu do rodzinnego miasta podejmuje Saint-Exupéry w *Ziemi, planecie ludzi*, ale powrót ten prowadzi do innych refleksji – próby spojenia różnych perspektyw czasowych i lekturowych, podobnie jak w *Małym Księcu*. Autor przybył do miasta wieczorową porą, gdy park, w którym niegdyś spędzał długie godziny wypełnione szczęściem i zabawą, był już zamknięty. Zawiedziony

¹⁶⁹ Tamże, s. 89.

i zmartwiony obszedł mury dookoła. Scena ta nabrała w utworze znamion symbolu: fizyczny wstęp do parku dzieciństwa jest dla dorosłego zamknięty na zawsze. Pewnie można by po sztubacku przeskoczyć mur albo, już całkiem racjonalnie, poczekać z wejściem do ogrodu do rana, gdy bramy zostaną otwarte. Byłby to jednak powrót skazujący na gorzkie doświadczenie obcości. Pozostaje jednak zawsze aktualne łączenie czasu minionego ze współczesnością: powrót do dziecięcych „zasad gry”, nie do parku.

Z tego parku wypełnionego cieniami dzieciństwa [...] cóż pozostaje, kiedy, wróciwszy w wieku dojrzałym, obchodzi się go wzdłuż niskiego muru z szarych kamieni, z rozpaczą i ze zdumieniem, że w tak szczupłej przestrzeni zamknięta była kraina, która miała kiedyś walor nieskończoności! Wiek dojrzały rozumie, że do tej nieskończoności nie ma powrotu nigdy, bo powrócić trzeba by było do zasad gry, a nie do parku¹⁷⁰.

Niedostępny ogród i pisarz wędrujący wzdłuż niepokonanych murów symbolizują prawidłowość ludzkiego losu. Adam i Ewa nie wracają do raju, bram strzeże anioł, ale powód pozostania prarodziców na ziemi jest chyba inny, ważniejszy: ludzkie życie rozpina się między tęsknotą do raju i doświadczeniem tułaczki, między bezkresem radości i oceanem bólu, świętością i upadkiem, życiem i śmiercią, dobrem i złem. Kto mieszka jedynie w raju, nie jest w pełni człowiekiem, dlatego w Mickiewiczowskich *Dziadach* dwójka dzieci prosi o ziarno gorzycy. Pełnia człowieczeństwa polega na łączeniu przeciwieństw, a nie na infantylnym zamykaniu się w mitycznej przeszłości.

Powrót do miasteczka, w którym spędził dzieciństwo, opisuje Aleksander Jurewicz w *Lidzie*. Przygotowywał się do tej wyprawy długie lata, odnalazł ulicę, dom, rozpoznał zapamiętane drzewa, osoby, nawet parkany... Towarzyszyło mu jednak niemożliwe do zamazania „poczucie zbłąkania się w inny czas”. Jest to inne niż u Odojewskiego i Saint-Exupéry’ego doświadczenie, już nie obcość (Jurewicz czuje się w Lidzie jak w swoim własnym świecie), lecz pomylenie czasów i miejsc. Niemal jak wędrownica w głąb fotografii, uświadamiająca – przywołajmy raz jeszcze cytowanego na początku rozdziału Marka Zalewskiego – istnienie „ukrytego za kadrem porządku, ciągłości życia, całości”¹⁷¹.

Przebudziłem się w pokoju dzieciństwa, łóżko było pod oknem, kiedyś w tym miejscu stała maszyna do szycia ojca, obok krawiecki stół, już dawno wywietrzał zapach węgli drzewnych z żelazka do prasowania. [...] I wyszedłem przed dom, i wyszedłem na świat, a ta chwila na zawsze pozostanie dla mnie jedną ze świętych chwil życia. Przede mną otworzyła się przestrzeń, którą już skądś znałem i do której przyzwyczajałem już swoje dorosłe oczy. [...] Jednak poczucie zbłąkania się w inny czas i inne miejsce odbywało się co kilka kroków¹⁷².

Czas dzieciństwa i czas dojrzałości spajają się ze sobą, koło czasu domyka się. Podobne zjawisko, może w mniej manifestującej się formie, charakteryzuje niektóre powieści wspomnieniowe, np. dylogię Vasconce-

¹⁷⁰ A. de Saint-Exupéry: *Ziemia, planeta ludzi*. Op. cit., s. 152.

¹⁷¹ M. Zalewski: *Formy pamięci*. Op. cit.

¹⁷² A. Jurewicz: *Popiół i wiatr*. Op. cit., s. 42-43.

losa *Moje drzewko pomarańczowe* i *Chodź, obudzimy słońce*, gdzie perspektywa narracyjna konsekwentnie, zwłaszcza w drugim tomie, oscyluje między świadomością dorosłego i dziecka. W końcowej części opowieści narrator jest czterdziestoletnim mężczyzną, pozostaje jednak dzieckiem: „Nie wydorostałem. Byłem ciągle Chuchem” (*Lidę* rozpoczyna Jurewicz od zdania: „Wciąż mam pięć lat i marynarski mundur na sobie”¹⁷³). Odwiedziny u umierającego przyjaciela przywodzą na myśl zbliżającą się śmierć i ewokują dziecięce o niej wyobrażenia:

W najbliższych dniach [...] dostanę pewnie wiadomość, że odszedł. Do dzisiaj, mimo moich czterdziestu lat, wierzę całym sercem, że polecą prosto do nieba na swoich anielskich skrzydłach. Jak anioł, który leci bijąc powietrze skrzydłami, niby ptak lub motyl. [...] Naucz mnie jeszcze raz budzić słońce. Godzić się z powinnością nieustającego marszu do przodu, z przemijaniem. [...] Dorosli nie potrafią budzić słońca. Być może więc dobroć Boga sprawi, że jutro słońce wstanie samo¹⁷⁴.

Napięcia dwóch perspektyw narracyjnych są tu bardzo widoczne. W akcie lektury pojawia się analogiczne napięcie dwóch różnych sposobów odbioru.

Cytowany wielokrotnie *Popiół i wiatr* Jurewicza jest szczególnie cennym *exemplum*, daje bowiem rzadkie świadectwo takiego stylu lektury, w którym następuje sprzężenie perspektywy dojrzałej i dziecięcej. Przywołajmy stosowny ustęp, by zorientować się w charakterze tej lektury i jej specyfice:

Szukam w literaturze zapisanego czyjegoś losu, a nie czyjejś biografii. Pisania będącego grzebaniem w śmietniku świata, a nie produkującego papierowe gadżety. Szukam obrony wartości, które dewaluują się na naszych oczach, jasnego wytyczenia granicy końca dobra a początku zła. Która nie odwraca Dekalogu na drugą stronę, a przypomina o kilku prostych sprawach w życiu, tych sprawach, na które patrzyliśmy i które rozumieliśmy tak prosto i czysto, kiedy byliśmy dziećmi¹⁷⁵.

Poszukiwanie w literaturze wartości właściwych dzieciństwu jest, oczywiście, manifestacją tęsknoty za jasną wizją świata i człowieka, pragnieniem zrozumiałym u człowieka żyjącego w czasach wielkich dekonstrukcji i przewartościowań. Tego typu poszukiwania pozwalają przeorientować własny warsztat twórczy w taki sposób, by efekty tych czytelnicznych poszukiwań miały przełożenie literackie.

I poczęłam patrzeć na świat i życie jakby z kołyski, jakby od pierwszego dnia stworzenia, zaczynając od spojrzenia na rzeczy najprostsze i najpierwsze. Zobaczyłem, że to wcale nie zawężyła pola widzenia, ta kołyska naszego dzieciństwa, a wprost przeciwnie – ona otwiera horyzont aż po bezkres. Oczywiście i bezbronnością dziecka zacząłem oglądać historię, patrzeć na świat wymyślony przez dorosłych [...] i w najprostszyc

¹⁷³ A. Jurewicz: *Lida*. Kraków 2004, s. 9.

¹⁷⁴ J. M. de Vasconcelos: *Chodź, obudzimy słońce*. Przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1980, s. 194-795.

¹⁷⁵ A. Jurewicz: *Popiół i wiatr*. Op. cit., s. 104.

iwnie dziecięcy sposób przeciwstawić się Złu, które było nieodłączną częścią życia tutaj. Choć to może brzmieć infantylnie, ale tak myślałem, to było siłą trzymającą mnie przy stole i nad kartką. Lecz tym samym z jeszcze większą mocą uświadomiłem sobie, że Zło nigdy się nie kończy, ewentualnie przybiera inną postać i tylko od nas zależy, czy mu ulegniemy, czy przeciwstawimy się, mając w ręku nie kamień, ale słowo. [...] Pokora, że nie wszystko wiem i że nie o wszystkim mam prawo mówić, zawsze była moim wędzidłem. Pomagała też nie usypiać wrażliwości, która jest najczulszym instrumentem czegoś, co dawniej nazywało się duszą¹⁷⁶.

Ten typ dyskursu, którego zasadniczym elementem jest napięcie między ja-wczoraj i ja-dziś, ja-dziecko i ja-dorosły, napięcie spajające oba te punkty obserwacji świata i refleksji nad nim, określić można mianem **dyskursu paidycznego**, od greckiego παιδι (paidi – dziecko). Analogicznie – styl czy model lektury, który dorosłego odbiorcę stawia w sytuacji działania pod dyktando dawnych czytań, dawnych lektur i który jednocześnie tę dawność nakłada na współczesną dojrzałość i współczesne doświadczenia czytelnicze i biograficzne odbiorcy, określić można mianem **lektury paidycznej**. Cechuje ją wzajemne przenikanie czytania „jako dorosły” i „jako dziecko”, ale nie homogenizacja tych przeciwstawnych stylów; dwutorowość, ale nie „złoty środek”; nie kulturowy regres, nie infantylna rzewność wspominanych książek i emocji lekturowych, lecz dojrzała lektura oparta na świadomości bądź intuicji, że jej „młodsza siostrą” była lektura dziecinna.

Bycie w drodze łączy to, co było na początku wędrowki, z tym, co będzie na jej końcu. Podróż nie polega na pospiesznym zapomnianiu mijanych przystanków, przeciwnie: tym jest bogatsza, im bardziej wędrowiec trwa w minionym i spaja dawne z obecnym. Koncert łączy każdą chwilę „teraz” z tym, co było na początku i co będzie w przyszłości jako spodziewany moment zakończenia, ku któremu nieuchronnie muzycy zmierzają. Wrażliwy słuchacz nie usuwa z pamięci odegranych już kadencji utworu, by oddać się całkowicie chwili bieżącej, przeciwnie: świadomie bądź nieświadomie pielęgnuje to, co było, by móc odbierać chwilę obecną jako palimpsest: pod nowym, aktualnym skrywa się to, co dawne, minione, na różne sposoby ukryte w pamięci. I widz przedstawienia teatralnego wiąże aktualny moment dramatu z partiami minionymi – czyż inaczej można w ogóle zrozumieć teatr? albo film? albo powieść? Czyż inaczej można zrozumieć własne życie?

Możliwa jest paralelna sytuacja lekturowa: odbiorca z aktualnej pozycji i aktualnego momentu biografii, który określimy skrótowo jako *praesens*, a więc z perspektywy obecnej świadomości, wysnuwa projekcję lektury przyszłości, *futurum*. Tak więc obecna, dostępna za sprawą doświadczeń biograficznych perspektywa lekturowa narzuca spojrzenie z perspektywy przyszłości, gdy świadomość w wyniku upływu czasu zmieni się: albo zawęzi, utraci jakieś walory i predyspozycje, albo przeciwnie – rozszerzy o niesprawdzone obszary przeżyć. Tego typu lektura może prowadzić do

¹⁷⁶ Tamże, s. 104-105.

różnych efektów, np. przemodelowania własnego życia czy buntu wobec obrazu mnie-w-przyszłości. Świadectwo takiego odbioru znajdziemy we wspomnieniach Hermmana Hessego:

W pewnym śpiewniku, z którego się uczyłem, znajdowała się pieśń z zastanawiającym refrenem: „Jak błogo, jak błogo, dziecięciem jeszcze być”. Oto tajemnica. Istniało coś, co posiadały dzieci, a czego brakowało dorosłym, oni nie tylko byli więksi i silniejsi, ale pod jakimś względem ubożsi od nas! I to oni, którym tak często zazdrościliśmy wzrostu, dostojeństwa, wszelkich pozorów wolności i niezależności, zarostu i długich spodni! Tymczasem oni czasami zazdrościli nam, małym, i nawet śpiewali o tym w pieśniach!¹⁷⁷

Dziecko niejako „wychyla się” ku dorosłości i odbiera utwór dwutorowo, próbując odgadnąć lekturę dorosłą, dorosłe rozumienie utworu. Dzięki zastosowaniu przez narratora zmiennych punktów widzenia czytelnik ma możliwość lektury **paidycznej** (wychylony ku dzieciństwu odbiór przez dorosłego) i **enilikasycznej** (wychylony ku dorosłości odbiór przez dziecko; od greckiego ενήλικας, enilikas – dorosły) jednocześnie.

To zderzenie dwóch perspektyw interpretacyjnych jest podstawą strategii narracyjnej powieści Korczaka *Kiedy znów będą mały*. W trakcie lektury czytelnik zostaje zmuszony do postawienia zależnego od własnego biologicznego wieku pytania: jak tę książkę zrozumiałby dorosły?, jak tę książkę zrozumiałoby dziecko? Więcej: pytanie „jak zareagowałoby dorosły na lekturę książki?” jest właśnie przyjęciem enilikasycznego „stylu odbioru”.

Ten podwójny typ lektury, tę dwutorowość czytania sygnalizuje już Korczak w dedykacji. Choć należy ona do sfery metatekstowej, modeluje sposób czytania, podobnie jak w *Małym Księciu*:

DO DOROSŁEGO CZYTELNIKA

Powiadacie:

– Nuży nas obcowanie z dziećmi.

Macie słuszość.

Mówicie:

– Bo musimy się zniżyć do ich pojęć.

Zniżyć, pochylać, naginać, kurczyć.

Mylicie się.

Nie to nas męczy – ale że musimy wspinać się do ich uczuć.

Wspinać, wyciągać, na palcach stawać, sięgać.

Żeby nie urazić.

DO MŁODEGO CZYTELNIKA

W powieści tej nie ma ciekawych przygód. Jest to próba powieści psychologicznej.

Nie psychologiczna, że o psach. Nie psy, tylko jeden, Łatek.

A że po grecku psyche znaczy dusza.

Mówi się tu, co się dzieje w duszy człowieka: o czym myśli, co czuje¹⁷⁸.

¹⁷⁷ H. Hesse: *Dzieciństwo czarodzieja*. Op. cit., s. 23.

¹⁷⁸ J. Korczak: *Kiedy znów będą mały*. Wyd. cyt.: J. Korczak: *Dzieła*. Red. H. Kirchner i in., t. IX: *Bankructwo małego Dżeka, Kiedy znów będą mały*. Warszawa 1994, s. 185.

Zwrot do adresata eksponuje – poprzez stylistykę, sferę odniesień i sposób wyrażania myśli – podwójną perspektywę lekturową, każdy z hipotetycznych odbiorców zmuszony jest do odczytywania utworu dwutorowo: „jako dorosły” i „jako dziecko” jednocześnie. Opowieść Korczaka oparta jest na dość banalnym pomysle fabularnym: dorosły bohater-narrator zostaje przeniesiony w świat dzieciństwa, marzył bowiem o powrocie do „szczęśliwych lat”, kiedy to był naprawdę szczęśliwy i żył pełnią życia, wolny od obowiązków, utrapień i trosk wieku dojrzałego:

Sto razy lepiej być dzieckiem. Dorosli są nieszczęśliwi. Wcale tak nie jest, że dorośli mogą robić, co chcą. Nam mniej jeszcze wolno niż dzieciom. Cięższe mamy obowiązki. Więcej mamy zmartwień. Rzadziej mamy myśli wesole. Już nie płacemy – to prawda – ale chyba dlatego, że nie warto płakać. My tylko ciężko wzdychamy¹⁷⁹.

W końcowych częściach powieści wyznaje: „Chcę być duży. – Już pragnę być dorosły”¹⁸⁰. Zamieniony na powrót w dorosłego pozostaje ze świadomością, jak wielkie troski i cierpienia niesie ze sobą „szczęście” dzieciństwa. Powieść pisana jest konsekwentnie z perspektywy dziecka, konsekwentnie też buduje napięcia między dorosłym i dziecięcym postrzeganiem rzeczywistości. „Nie skądinąd też, jak tylko ze szkolnego zeszytu wysnuty jest styl tej książki”¹⁸¹ – komentowała w „Wiadomościach Literackich” Maria Dąbrowska. W istocie, styl ten skutecznie eksponuje dziecięcą perspektywę narracyjną. Świadomość dorosłego pozwala na trzeźwy i zdystansowany, logiczny, intelektualnie sprawny ogląd sytuacji egzystencjalnej dziecka.

Napięcia między lekturą paidyczną (dorosły zmuszony do zajęcia postawy dziecka-czytelnika) i enilikasyczną (dziecko zmuszone do zajęcia postawy czytelnika-wychowawcy) widoczne są w wielu momentach.

Gdy będę nauczycielem, spróbuję porozumieć się z uczniami. Żeby nie było dwóch jakby wrogich obozów: z jednej strony klasa, a z drugiej oni i kilku lizuchów. Spróbuję, żeby była szczerota¹⁸².

W odbiorze dziecka jest to lekturowe odczytanie ja-jutro z perspektywy ja-dziś, a więc poniekąd początek kształtowania tego *futurum*, tej wizji własnej przyszłości, która – postrzegana oczami dziecka – jest z kolei dla dorosłego drogą do *temps passé*. W gruncie rzeczy bowiem czytanie paidyczne to odpowiedź na literackie zaproszenie do lektury relacyjnej, palimpsestowej, to wydobywanie spod nowego obrazu konturów starego, który na różne sposoby przeziera i apeluje do czytelnika, zmusza do otwarcia na niegdysiejszego siebie, spotkania z nim. Czytanie enilikasyczne z kolei to rozpoznawanie konturów obrazu, który wobec nieuchronnych

¹⁷⁹ Tamże, s. 192.

¹⁸⁰ Tamże, s. 338.

¹⁸¹ M. Dąbrowska: *Za kulisami dzieciństwa*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 14.

¹⁸² J. Korczak: *Kiedy znów będę mały*. Op. cit., s. 243.

praw czasu będzie musiał przykryć obecny, stopniowo zacierając jego szczegóły, zmieniając postaci i tło w barwne plamy¹⁸³.

Tak rozumiana lektura nie jest więc spotkaniem z Innym, lecz z sobą samym, z własnym podmiotowym ja. W procesie lektury może nastąpić spojenie biografii, która przestaje się rozpadać na ja-dawniej i ja-dziś lub ja-dziś i ja-jutro, owe „dawniej – dziś”, „dziś – jutro” tworzą integralną całość, są jak początek i koniec tego samego procesu przemian świadomości, jak alfa i omega tego samego alfabetu.

¹⁸³ Niektóre utwory literackie są zaprojektowane w taki właśnie sposób, np. spośród powieści kierowanych do młodego czytelnika *Majówka* Sołomowicz-Olbrychskiej czy *Zegnaj dziadku, powie-działem cicho* Elfie Donnelly, kameralne refleksyjne historie starych ludzi, skupione na ich przeży-ciach w obliczu samotności (Sołomowicz-Olbrychska), choroby i śmierci (Donnelly). Obojętność oto-czenia na przeżycia starego człowieka, widoczna w pełnych okrucieństwa lub cynizmu postawach średniego pokolenia, wywołuje protest młodego czytelnika, zmusza go do przyjęcia postawy buntu wobec niesprawiedliwości, krzywdy i poniżenia; efektem finalnym może być perspektywa „zemsty” na własnych rodzicach lub planowanie własnej dorosłości w innych kategoriach, zamiar podporządko-wania jej innym wartościom niż te, które reprezentują dorośli antybohaterzy. Lektura w tym wypadku wiąże różne momenty życia: ja-teraz i ja-w-przyszłości, jest więc wychylona nie ku temu, co było, lecz ku temu, co będzie. Zasada nadrzędna, dialogowe łączenie perspektyw odczytywania symbolicznych sensów przedstawionych w utworze postaw, zachowań, słów, gestów bohaterów, pozostaje niezmienio-na. Z pewnych względów do takiego dwutorowego odbioru może skłonić dziecko lektura baśni.

CZEŚĆ III

W POSZUKIWANIU
STRACONEGO ŁADU

GRA W WARTOŚCI

Czy w dobie rozwiniętego Internetu, w czasach powszechnego dostępu do tematycznych kanałów telewizyjnych, tysięcy czasopism i książek edukacyjnych – współczesna proza dla młodzieży powinna jeszcze pełnić funkcje poznawcze? Może edukacyjna misja literatury uległa wyczerpaniu? Może to nasze pokolenie, pokolenie mocno dojrzałych ludzi, ukształtowane w innej rzeczywistości, wzrastające na tradycyjnym myśleniu o książce, nadaje jej, niejako siłą rozpędu dziejowego, znaczenie edukacyjne, a książka z edukacyjnego brzemienia już się wyzwoliła?

Gdy wziąć pod uwagę treści poznawcze i edukacyjne, bilans współczesności jest dla książki nader trudny, a formułowanie diagnoz wprawia w zakłopotanie. Powieść krajoznawcza dziesiątki lat temu utraciła bezpowrotnie rację bytu, bo wędrowniki po nieznanych lądach i kontynentach (Umiński, Sienkiewicz, a bliżej naszych czasów Bahdaj, Centkiewiczowie, Szklarski, Fiedler, Majchrowski, Smolarski, Brandys) wyparte zostały przez dynamizm podróżniczej egzotyki międzygwiazdnej, a spotkania z inną rasą i kulturą (robinsonady Krakowowej, Gębarskiego, Umińskiego, Ochorowiczowej, Zaleskiej, Hoffa, Ossendowskiego, Centkiewiczów, Fiedlera, proza Szczepańskiej, Sat-Okha, Wernica) stały się mało atrakcyjne wobec konfrontacji Ziemi z nieznanymi formami pozaziemskiego życia (Zuławski, Lem, Zajdel). Graniczące z oczywistością spostrzeżenie, że w XX w. literackie obrazy rewolucji i wojen zostały zastąpione efektywnymi wizjami buntu robotów (Fiałkowski, Parowski, Wnuk-Lipiński) i starć wrogich cywilizacji (Lem), a dziejowe katastrofy – katastrofami kosmicznymi (Kuczyński, Braun), prowadzi w stronę kolejnego utraconego królestwa: historii. Po roku 1989 proza historyczna dla młodzieży rozwija się skromnie, wstydliwie, na marginesie głównych nurtów literackich. Jest to zjawisko zaskakujące: właśnie wówczas, gdy można było podejmować tematy wcześniej zakazane, gdy obszary „białych plam” przestały obowiązywać, zabrakło historii. W latach PRL-u, niesprzyjających swobodzie tematyki literackiej, wielu autorów „uciekało” od współczesności, znacznie silniej niż przeszłość kontrolowanej przez państwo (Broszkiewicz, Bunsch, Mrówczyński, Sieciechowiczowa). Próbę stworzenia nowoczesnej powieści historycznej podjęła Ludmiła Marjańska w *Pimpinelli i Tatarach* (1994). Wydała kilka tytułów historycznych niestrudzoną Ewa Nowacka (znakomite wcześniejsze powieści *Ursa z krainy Urartu*, *Sliczna Tamit*, *Biały koń bogów*, nowsze *Proszę bilet na wieżę Babel*, 1998, *Rogi Minotaura*, 1998; ponadto tomy związane z ludową mitologią słowiańską *Bożęta i my*, 1995, oraz średniowiecznymi opowieściami heroicznymi *Legendy rycerskie*, 2006). Tę skromną „listę nieobecności” dopełniają książki Kazimierza Szymeczki (*Historia Polski w opowieściach*, 1999) i Wienęczyława Polaczka (*W obronie grodu*, 1998 – współczesny obraz bohaterskiej obrony Głogowa, motywu znanego z wcześniejszych ujęć).

Jak tematykę podróźniczą wyeliminowały media elektroniczne i nurt science fiction, tak historię z prozy młodzieżowej wyrugowała moda na fantasy (Terakowska, Rudniańska, Sapkowski). Dla fantasy bowiem pożywką jest gotycyzm i namiastka naskórkowo rozumianej mistyki średnio-wiecznej, krąg ludowych wier i naukowych poszukiwań tego czasu, obyczajów, wojen, architektura i sfera etnograficzna, ale przecież historia istnieje tu nawet nie na skarłałych prawach, jakie nadali jej Walter Scott i Alexander Dumas: u Scotta i Dumasa zgadzały się z rzeczywistością dziejową chociaż kreacje postaci historycznych, realia, odniesienia zdarzeniowe; fantasy, by użyć sformułowania Orzeszkowej sprzed 150 lat, „buja samopas po niebie, piekle i ziemi i pokazuje za prawdę to, co tylko bajką być może”¹. Próby rekonstrukcji książki historycznej, jakie po 2000 r. podjęło wydawnictwo Muchomor (*Halicz* Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel i *Mały powstaniec* Szymona Sławińskiego), są ważnym znakiem naszych czasów, ale wynikają raczej z zamysłu wydawniczego, a nie z rzeczywistego zapotrzebowania społecznego czy czytelniczego. Na żadnej z bibliotecznych półek z „gorącymi”, często wypożyczanymi książkami nie ma wielkich powieści historycznych. Od dziejów opisanych w *Szwolężerach gwardii* Gąsiorowskiego bliższe są młodemu czytelnikowi fikcyjne perypetie młodziutkiego tytułowego bohatera powieści Rafaela Ábalosa, poszukującego tajemnicy ukrytej w bibliotece klasztornej, ocierającego się o zagadkę templariuszy i kamienia filozoficznego (*Grimpow. Sekret ośmiu mędrców*²); *Szwedzi w Warszawie* Przyborowskiego stracili na atrakcyjności wobec sagi o perypetiach Wiedźmina Andrzeja Sapkowskiego czy powieści Doro-ty Terakowskiej (*Samotność Bogów, Córnka czarownic*).

Także proza dla dorosłych nie obfituje w powieści historyczne, nazwi- ska Gołubiewa, Parandowskiego, Parnickiego czy Terleckiego to śpiew przeszłości. Literatura naszych czasów odwraca się od scjentyzmu i empi- ryzmu, wyrasta na załamanych wyobrażeniach o człowieku realizującym w określonych uwarunkowaniach własną misję czy posłannictwo, jej do- meną jest rozbudowany monolog wewnętrzny, skrajnie zsubiektywizowa- ne poszukiwanie granic prawdy (własnej, wewnętrznej, prawdy czasu, prawdy człowieka i jego ludzkiej kondycji), niekiedy na różny sposób rozu- mianego Absolutu. Książka dla młodzieży nie jest „samotnym białym żaglem”, oddaloną od cywilizowanych lądów wyspą, do której dostęp mają jedynie najmłodszy żeglarze, nie tworzy getta w środku gwarne go miasta. Przeciwnie: poddana jest procesom, jakie charakteryzują czas i miejsce. Również jej odbiorca nie jest Małym Księciem, który przybył na Ziemię z nieznanych konstelacji czy planet. Dorosły pośrednik chciałby go trakto- wać jak Robinson swojego Piętaszka czy Staś Tarkowski Kalego. Ale młody człowiek nie jest ani ludożercą z bezludnej wyspy, ani mieszkańcem od- ciętej od świata czarnej Afryki. Żyje w tym samym świecie, w którym żyją jego rodzice i nauczyciele, docierają do niego te same komunikaty medial-

¹ E. Orzeszkowa: *Kilka uwag nad powieścią*. W: tejsze, *Pisma historycznoliterackie*. Wrocław – Kraków 1959, s. 28.

² R. Ábalos: *Grimpow. Sekret ośmiu mędrców*. Tłum. M. Mróz, Warszawa 2006.

ne, formuje go ta sama kultura czytelnicza, która jest udziałem społeczeństwa. Może więc ten współczesny odbiorca nie chce już książek o walorach edukacyjnych i poznawczych? Może – słusznie czy niesłusznie – oddaje pole wychowania rodzicom i szkole, a lekturę traktuje jako rodzaj bezinteresownej rozrywki lub pożywkę ekscytujących przeżyć? Nie dysponujemy pogłębionymi badaniami czytelniczymi, które pozwoliłyby odpowiedzieć na tak postawione pytanie. Z sondażu przeprowadzonego przez moich studentów w pierwszych latach nowego stulecia na piętnastolatkach z kilkunastu rozrzuconych po kraju szkół gimnazjalnych wynika, że młodzież jednoznacznie deklaruje chęć znalezienia w książce wartości poznawczych, więcej: jednym zasadniczym powodem sięgania po książkę jest w ocenie ankietowanych – obok dążenia do zabicia nudy i do ucieczki od rzeczywistości – poszukiwanie wiedzy.

Po książkę sięgam, gdy...	Dziewczęta***	Chłopcy***	Ogółem***
...nie mogę się z nikim dogadać	20	23	22
...czuję się samotnie	23	32	28
...mam problemy	24	8	16
...jestem smutna (smutny)	26	19	23
...mam dobry nastrój	27	5	16
...mam zły nastrój	31	37	34
...szukam odpowiedzi na ważne pytania	42	40	41
...chcę „uciec od rzeczywistości”	62	78	70
...chcę poszerzyć swoją wiedzę	65	78	72
w innych sytuacjach	65	9	37
...nudzę się	70	85	78
...choruję	81	82	82

*** Dane liczbowe w procentach.

Danuta Świerczyńska-Jelonek na podstawie prowadzonych przez siebie badań czytelniczych dowodzi, że „nastolatek z przełomu XX i XXI w. sięga po książkę również dlatego, że «szuka mądrości». Prawie połowa nastolatków twierdzi, że czytanie poszerza wiedzę, pozwala zdobyć wiadomości z różnych dziedzin, a ok. 40% wskazuje na książkę jako źródło kształtowania uczuć, wzruszeń i emocji; tak emocjonalnie odpowiadają młodzi czytelnicy na fabularne ukształtowanie losów bohaterów literackich; takie reakcje nastolatków wskazują książkę jako czynnik wspomagający rozwój

empatii”³. W szczeroci tych deklaracji trudno wapcic, w istocie jednak wyrazaj one bardziej pewne ogólniejszych natury opcje, pewne bliziej niesprecyzowane pragnienia, ni rzeczywiste motywacje. Gdyby tak nie bylo, bestsellerami czytelniczymi początku XXI wieku bylyby ksiązki typu *Mały powstaniec* Szymona Sławińskiego i *Halicz* Roksany Jędrzejowskiej-Wróbel, a nie *Harry Potter* Joanne Rowling czy cykl o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego. Mamy tu do czynienia z bedem metodologicznym, na który nieuchronnie skazane są ankietywne badania postaw społecznych – na pytanie typu: „co w zyciu jest wazniejsze: miłość czy pieniądze?”, respondenci gremialnie wybierają odpowiedź pierwszą (miłość), ale zycie podporzadkowuj drugiej (pieniądze). Deklaracje młodzieży rozmijają się z czytelniczymi wyborami. Rzeczy typowo poznawcze znalazly się w naszych czasach w „literackim czyśccu”, by posluyć si okrešleniem Czesława Miłosza. Co prawda Miłosz mówił o czyśccu pisarskim, czyśccu zapomnienia o pisarzu po jego śmierci, ale zapomnienie to dotyczy bezpošrednio ksiązek, przez ksiązki się wyraża. Czytelnicy glosuj poprzez swoje lekturowe wybory, a wybory te z kolei warunkują decyzje wydawców, którzy poszukuj takich utworów, które odpowiadają gustowi albo potencjalnych czytelników, albo krytyki literackiej i środowisk opiniotwórczych.

Współczesna ksiazka kierowana do młodego czytelnika nie jest pozbawiona walorów edukacyjnych i poznawczych, choć walory te rozumieć trzeba inaczej, niż pojmwano je tradycyjnie. Współczesny pisarz – co wydaje się zrozumiale i oczywiste w świacie pozbawionym autorytetów, mistrzów i przewodników – przestal być nauczycielem, wiedza, którą dysponuje, straciła w oczach młodego człowieka na atrakcyjności. Lektura nie jest radosnym odkrywaniem nieznanego świata, gdyż świat jawi się hipotetycznemu czytelnikowi jako już odkryty i dostępny, dobrze rozpoznany. Ješli kryje zagadki, to przybierają one charakter sensacji; ješli skrywa obszary niezbadane, to jest to wyzwanie dla nauki, która ma moc wyjašniania wszystkiego. Dlatego też literatura, a wraz z nią film, docieka raczej tego, czego ani nazwać tajemnic nie można, ani naukowo wyjašnić niepodobna: przyszłości rozumianą jako projekcja wyobrażeń stanu rozwoju nauki i cywilizacji technicznej (science fiction) lub przeszłości rozumianą jako rezerwuwar swobodnie przekształcanych motywów (fantasy).

Pisarz jest w tej sytuacji kreatorem wyobraźni, a nie nauczycielem czy mentorem. Nie licz się jego kompetencje naukowe, jego wiedza na tematy historyczne, geograficzne, filozoficzne czy jakiegokolwiek inne, liczy się umiejętność zawłaszczania wyobraźni czytelnika, umiejętność uwodzenia go. Lepiej, by współczesny pisarz był wrażliwym obserwatorem społecznym (Musierowicz, Gortat, Brooks), miał wycucie psychologiczne (Fox, Kosmowska, Provoost) i potrafił sformułow trafną diagnoz wynikają z rozpoznania egzystencjalnej sytuacji współczesnego nastolatka (Onichimowska, Green), ni był wytrawnym i došwiadczonym nauczycielem; jed-

³ D. Świerczyńska-Jelonek: *Prowadzić w zycie między ludzi. Kilka uwag na temat wrażliwości antropologicznej współczesnej literatury młodzieżowej*. W: *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci – perspektywy badawcze – problemy animacji*. Red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając. Warszawa 2009, s. 249-250.

nym z niewielu „trafionych”, zaakceptowanych społecznie fenomenów jest twórczość Josteina Gaardera, ale to przysłowiowy wyjątek potwierdzający regułę. Pisarz, po dwustu latach służebności wobec szkoły i oczekiwań wychowawców, dwustu latach pełnienia misji polegającej na kształceniu charakterów, dusz, umysłów, poszerzaniu wiedzy i realizowaniu szeregu innych przypisanych literaturze młodzieżowej powinności, znalazł się w samym centrum żywość sztuki, w centrum takiego myślenia o sztuce, które daje jej prawo pełnej suwerenności i wolności kreacji.

Sztuka nie jest po to, by czytelnik poznawał świat, nie po to, by wraz z pisarzem odbywał podróże po mapie (Umiński) lub terenach, których poznanie odbiorca może zawdzięczać jedynie literaturze (Szklarski), ale po to, by nastolatek mógł radować się kontaktem z nią, odczuwać rozkosz obcowania z utworem literackim. Rozkosz ta, ta radość jest wprost proporcjonalna do wartości czytelniczej utworu, a nie do jego wartości poznawczych czy kształcących.

Wartości te pozostają „elementem naddanym”, powiedzmy: bonusem, który czytelnik może otrzymać w akcie lektury. I chyba ta właśnie perspektywa jest we współczesnej prozie bardzo ważna, bardzo ważna w wyborach czytelniczych i czytelniczych przeżyciach: to, co stanowi o realizacji przez utwór funkcji poznawczej, jest wartością dodaną, a nie wartością samą w sobie. Krótko mówiąc: jeśli czytając powieść odbiorca dowiaduje się czegoś o świecie, człowieku, filozofii, uzyskuje dodatkowe wartości, wzmacnia radość lektury. Jeśli obcuje z wypracowaną przez wieki mądrością i konfrontuje własne spostrzeżenia ze spostrzeżeniami, które stanowią wielkie dziedzictwo ludzkości, swój świat ze światem innych, swoje doświadczenia i przeżycia z doświadczeniami i przeżyciami innych, poszerza swoją przestrzeń psychiczną, wzrasta w mądrości. Ale są to – powtórzmy – wartości dodane. Nie sięga się po książkę po to, by z niej czegoś się dowiedzieć, lecz by rozpoznać samego siebie i świat własnych emocji.

Ileż razy Małgorzata Musierowicz cytuje Senekę! ale przecież nie po to czytelnik sięga po *Jeżycjadę*, by dowiedzieć się, jakie myśli formułował Seneka, kim Seneka był, jakie miał pochodzenie, jak umarł, czym był synem itd., bo dla zaspokojenia wiedzy w tych kwestiach wystarczy Internet.

1. Klasyczna formuła edukacyjna i poznawcza

Rozwojowi gatunkowemu zrodzonej z ducha oświecenia powieści edukacyjnej sprzyjała dziewiętnastowieczna proza tendencyjna, oparta na wypróbowanych schematach perswazyjnych, teoretycznie uzasadnionych przez pokolenie Prusa i Orzeszkowej (Urbanowska, Papi, Zaleska, Niewiadomska). Oparte na schematach moralizatorsko-dydaktycznych powieści nie przetrwały próby czasu, są dziś martwym ogniem przeszłości. Również kontynuujące ten typ pisarstwa utwory powstałe w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku są zamkniętą kartą dziejów literatury nie tylko ze względu na ideologiczny fałsz, również z uwagi na samą formę gatunkową,

samą konwencję, opartą na asymetrycznej relacji między autorem i czytelnikiem. Jak w pozytywistycznej i socrealistycznej prozie tendencyjnej czytelnik traktowany był jak dziecko, które niewiele rozumie, musi więc być przez autora oświecone i wychowane, tak w prozie młodzieżowej nastoletni odbiorca był – by zastosować poręczny termin Gombrowicza – „upupiany”. Kompromitacja tendencyjności i socrealizmu była wynikiem procesów kulturowych, społecznych i estetycznych; odejściu od tendencyjności i formuły edukacyjnej w prozie inicjacyjnej, kompromitacji dogmatu o jej społecznym posłannictwie sprzyjały zmiany, które nastąpiły w relacjach międzypokoleniowych.

Margaret Mead, amerykańska socjolog i antropolog kultury, opisując wariantywny systemy kulturowe i ich przemiany od społeczeństwa pierwotnego do naszych czasów, stosuje termin kofiguracja, którym określa proces transmisji wzorów od jednych członków wspólnoty czy społeczności do innych. Margaret Mead wyróżnia trzy typy kultur: kultury postfiguracywne, w których młode pokolenie uczy się od pokolenia rodziców; kultury kofiguracyjne, w których wszyscy członkowie społeczności uczą się od własnych rówieśników – dzieci od dzieci, młodzież od młodzieży, dorośli od dorosłych; wreszcie kultury prefiguratywne, w których dorośli członkowie społeczeństwa uczą się również od pokolenia młodego – dzieci i młodzieży. W społeczeństwie prefiguratywnym, a wszystko wskazuje na to, że jest to model społeczeństwa naszych czasów, starsze pokolenia zostały zmarginalizowane, utraciły uprzywilejowaną pozycję, która wcześniej gwarantowała możliwość przekazywania dziedzictwa historycznego – wiedzy, wartości, postaw itd. W kulturze naszych czasów dominuje pokolenie młode i to ono jest obiektem społecznej adoracji, narzuca wzory zachowań, mody, sposoby uczestniczenia w życiu publicznym i formy komunikowania się (w tym powszechnie stosowane formy językowe). Dla młodego człowieka większym autorytetem jest jego rówieśnik niż nauczyciel, rodzic, ksiądz, bibliotekarz, ktokolwiek, kto mógłby pełnić rolę przewodnika, który w dawnym, postfiguratywnym społeczeństwie był „arką przysiężną między dawnymi i nowymi laty”, łącznikiem teraźniejszości z przeszłością, podtrzymywał poczucie tożsamości grupowej, przekazywał młodemu pokoleniu arsenał wiedzy, dominował w procesie transgresji wzorców kulturowych. Więcej: ten właśnie młody człowiek, ten – przywołajmy raz jeszcze określenie Ortegi y Gasset – „zadufany paniczek” jest dla współczesnego starszego pokolenia źródłem wiedzy o świecie i autorytetem w wielu dziedzinach, ze sposobami korzystania z komputera, Internetu i telefonii komórkowej na czele.

Właściwy wiekowi dojrzewania krytycyzm i kryzys wiary w mądrość starszego pokolenia został spotęgowany przez negującą autorytet starszych kulturę postfiguratywnego społeczeństwa. Zjawiska te wymusiły odejście od klasycznej formuły powieści edukacyjnej. Powieściopisarz jako dysponent wiedzy znalazł się na cenzurowanym. Musiał zrzucić z ramion płaszcz mentora, zadaniem autora, a więc również narratora stało się pełnienie roli „towarzysza podróży”, kustosa prawdy, prowadzącego czytelnika ścieżkami trudnych pytań i doniosłych dylematów egzystencjalnych.

Nowoczesny model powieści o znamionach edukacyjnych przynosi czerpiąca z doświadczeń wielkiej prozy realistycznej Jeżycjada Małgorzaty Musierowicz. Właśnie z realizmem, lokującym swe artystyczne ambicje w ukazywaniu prawdy o świecie i człowieku, a nie w manipulowaniu nią, wiąże Musierowicz swoją pisarską misję – przedstawianie rzeczywistości to nie tylko wierność Stendhalowskiej zasadzie powieści jako zwierciadła obnoszącego się po gościńcu, ale przede wszystkim dociekanie etycznego wymiaru historycznych przemian obyczajowych i mentalnych, jakie dokonały się i dokonują na przestrzeni lat. Nad tą niejako kronikarską prawdą nadbudowuje pisarka refleksję nad tym, jak znaleźć drogowskazy w chwilach trudnych wyborów, jak hartować młodość w ogniu przeciwieństw, by czas młodości nie zamienił się w czas piekła, jak szukać mądrości u tych, którzy mądrość tę zdążyli osiągnąć i dać jej świadectwo.

Cykliczność dzieła otwiera przed każdym odbiorcą możliwość wędrowania na ukos po zdarzeniach, postaciach i tematach, zagłębienia w dowolny moment przeszłości, która buduje ludzką tożsamość i kondycję. Takie wędrowniki wstecz, do których sama autorka zachęciła pisząc układającą się wedle odwróconego porządku zdarzeń *Kalamburkę*, są literacką przygodą, niosą ten rodzaj radosnego doznania, który staje się udziałem każdego, kto po raz pierwszy otwiera album fotograficzny i ze zdumieniem odkrywa, że jego rodzice byli nieporadnymi dziećmi w podartych koszulach i wyrosniętych spodniach. Rzeczywistość okazuje się palimpsestem, pod skrawkami codzienności kryją się zapoznane fotografie, pod nowym tekstem – stare rękopisy pełne tajemnic i zagadek, krętych labiryntów tkanych z ludzkich losów.

Takich ukrytych w *Jeżycjademie* głębokich przestrzeni jest wiele, a każda z nich wymaga pieczołowej rekonstrukcji, „zaczynania się”, pokonania naskórkowego oglądu zdarzeń i zjawisk. Dopiero wtedy tekst niespodzianie odsłania wielowarstwowość, ujawnia głębokie treści w ciągu czytelnicych refleksji, dociekań, obserwacji zachowań bohaterów, zmienności czasu i trwałości podstaw.

***Palimpsest pierwszy: księga**

To chyba najbardziej wyrazista konstrukcja palimpsestowa: w końcu sam (mityczny) protoplasta rodu, Ignacy Borejko, odsyła w niezliczonych cytacjach współczesność do głębokiej (mitycznej) przeszłości, przywołuje Horacego, Wergiliusza i Senekę, umieszcza obok nich Novalisa, Kubiaka i Tischnera, budując „arki przymierza między dawnymi a nowymi laty”. Czytane w *Jeżycjademie* lektury utworzyłyby wielką bibliotekę, leżącą u źródeł naszej współczesności. Szekspir, Dickens, Prus, Mickiewicz, Norwid, Blake, Voltaire, Tuwim, Wyspiański, Stendhal, Syrokomla, Brodski, Tyrmand, Jane Austen, Kierkegaard, Heidegger, Spinoza, Saint-Exupéry, Tove Jansson, Andersen... wielki tygiel kształtujący ludzką kulturę, cywilizację, myśl, wrażliwość moralną. Bohaterowie żyją w tej Wieży

Babel, która nie jest śmietnikiem historii, wysypiskiem czcigodnej tandety, przeciwnie: ślady herbertowego „królestwa bez kresu i miasta popiołów” trwają w codzienności, w zwykłych ludzkich dylematach, rozterkach, wyborach, dyskusjach, w ludzkim cierpieniu. Grzebanie w książkach i niestająca gimnastyka aforyzmów jest ratunkiem przed nihilizmem, jest szukaniem pomocy i oparcia u tych, którzy mieli odwagę mężnie myśleć i żyć.

Na wyblakłych kartach dawności wypisuje Małgorzata Musierowicz nowe znaki, znaki naszego czasu, naszej historii, naszych poszukiwań. Pisarz żyje w wielkiej bibliotece, jego tekst powstaje na glebie przygotowanej przez innych. I czytelnik żyje pośród ksiąg, porusza się pośród dzieł i tradycji. A że zasadniczym czytelnikiem *Jeżycjady* jest młody, może nawet bardzo młody człowiek, saga poznańska stanie się punktem wyjścia dalszych doświadczeń. To nie Ignacy Borejko przywoła w jego świadomości Senekę, lecz spotkany na ścieżkach mądrości Seneka przypomni Ignacego, Hamlet – profesora Dmuchawca, a Antony de Mello – Tomka Kowalika. Zza starych pergaminów będzie przebijał współczesny tekst, a wraz z nim współczesne świadectwo nieśmiertelności Piękna i Dobra, które tworzą nierozdzielną jedność, określoną przez Platona i Isokratesa jako kalokagatia.

Czytane u Borejków dzieła literackie i filozoficzne byłyby ozdobą niejednej biblioteki⁴. Gdy u Borejków czyta się książki, jest wieczór, w domu robi się ciepło, cicho i przytulnie.

Dobrze mu było z rodzicami, w ich szerokim wygodnym łóżku! Leżał sobie tak, jak lubił, pomiędzy nimi, dwie duże poduszki podparły mu plecy, a on w skupieniu wodził paluszkami po literach; po lewej ręce miał tatę, który, w podobnej pozie, tak samo marszcząc brwi i przygryzając wargę, przeglądał jakąś abrakadabrę o komputerach. Czytali sobie we troje, wygodnie i ciepło, w zupełnej ciszy⁵.

***Palimpsest drugi: człowiek**

Czytanie księgi jest lekturą człowieka. Codzienne zachowania, decyzje, gesty odsyłają do ukrytych, niewyrażonych wprost przestrzeni ludzkiej egzystencji. Małgorzata Musierowicz każe „czytać” ludzi, zatrzymuje swoich bohaterów w chwilach najbardziej zwyczajnych, wyrwanych z chaosu zdarzeń – by pytać o sens powszedniej krzątania, zwyczajnego bytowania w niespiesznie zmieniającym się świecie. Żywioł obowiązków, lektura książki, przypadkowe spotkania – gdzieś pośród tych codziennych spraw, w małości wyzwań, jakie stawia powszedniość, kryje się heroizm istnienia, trud trwania i wierności wobec spraw, które w innym (rycerskim, bohater-skim) kontekście nabierałyby barwy etosu. Heroizm Borejków wydaje się pozornie mało znaczący, ale właśnie w nim realizuje się przestrzeń nadziei, dojrzewa i spełnia się renesansowe *humanitas*.

Dlatego tak ważne miejsce zajmują obrzędy, święta, wspólne spotkania, całe misterium kulinariów, potok spraw, które absorbują i niosą wiarę,

⁴ Por. na ten temat: B. Męczyńska: *Książka i jej funkcje w świecie Jeżycjady*. „Guliwer” 1996 nr 5.

⁵ M. Musierowicz: *Imieniny*. Łódź 1998, s. 106.

że coś się spełni. Autorka nie stawia swoich bohaterów wobec wielkich wyzwań, nie każe im wybierać spośród nieznanych dróg. Żaden z nich tak naprawdę niczego nie wybiera. Oni tylko odczytują swoją drogę, swoje miejsce w życiu, swoje powołanie, odczytują siebie. Jeśli znajdują – idą prosto, niczego nie żałując, choćby wbrew innym, choćby pod prąd. Nie mają żadnej gwarancji udanego życia. Trud istnienia polega na szukaniu siebie i wierności sobie.

*Palimpsest trzeci: codzienność

Cykl powieściowy Małgorzaty Musierowicz towarzyszy przemianom polskiego społeczeństwa na przestrzeni kilkudziesięciu lat, zapisuje wierne dylematy inteligencji, przemiany postaw i nastrojów społecznych, oddaje emocje nawarstwiającej się w poszczególnych dekadach, namiętności życia publicznego. Akcja kolejnych tomów rozgrywa się w wyraziście określonej przestrzeni dostępnej doświadczeniu odbiorcy. Widać tu troskę o detale topograficzne; tak czynił Walery Przyborowski opisując historyczne wydarzenia rozgrywające się w Warszawie – znał staromiejskie kamieniczki, wiedział, ile trzeba czasu, by przebiec z Podwala na Freta, w którym z domów jest wykusz kamienny i który ma od podwórza specjalne wejście dla służby. Podobnie Małgorzata Musierowicz – prowadzi swych bohaterów przez poznańskie skwery i uliczki, wiecie przez place i podmiejskie osiedla, nakazuje ostrożność, gdy wieczorami przyjdzie im chodzić co niebezpieczniejszymi zaułkami⁶. Czytelnik nabiera od autora zaufania, zaczyna mu wierzyć dostrzegając troskę, jaką wkłada on w oddanie prawdziwości scenerii, miejsc, przestrzeni, a dalej, już jakby w oczywisty sposób – poszczególnych postaci, ich przeżyć, dylematów, postaw, wyborów. Zaufanie do autora każe traktować stworzony przezeń świat jako prawdziwy, pewny, poniekąd sprawdzony, a więc i wiarygodny. To jest efekt powagi, z jaką twórca traktuje swoich czytelników, za każdym razem pochylając się nad prawdą o czasie i o człowieku.

Musierowicz daleko do kompleksu mentora: nie epatuje obrazami *fin de siècle*'u, nie sięga ku rozkładowi wartości, ku głębokim ranom społecznym i rodzinnym. W świecie ogarniętym przez rozszalałe zło, w świecie ludzkiego upadku i rozkładu więzi, w świecie międzyludzkiej obcości – jej głos dźwięczy czysto, przypominając o podstawowych wartościach: lojalności, uczciwości, miłości, o których tu, w tych książkach po prostu nie wstyd mówić, a które realizują się w szarej codzienności – krojeniu chleba na wspólną kolację, wieczornym czytaniu książek, poważnej mądrej rozmowie. „Nie ma żadnego ja, pomyślała Gabriela. Nie ma żadnego ty, bo sami w sobie nie istniejemy. Swoje istnienie czerpiemy z wzajemnej zależności wszystkich od wszystkich i wszystkiego od wszystkiego. Jesteśmy – jednym”⁷.

Jedną z większych pomyłek krytyki było związanie jej pisarstwa z tradycją Makuszyńskiego⁸. Trudno zgodzić się z taką konstatacją. Dla Ma-

⁶ Por. na ten temat: J. Cieślowski: *Walerego Przyborowskiego powieść historyczna dla dzieci*. Op. cit.

⁷ M. Musierowicz: *Imieniny*. Łódź 1998, s. 107.

⁸ *Małgorzata Musierowicz*. Oprac. S. Frycie, Warszawa 2002.

kuszyńskiego podstawowym czynnikiem przywracającym światu zachwiany porządek aksjologiczny był młody (niekiedy bardzo młody) człowiek nieskażony złem i schematyzmem myślenia. Musierowicz tworzy kilkadziesiąt lat później i już nie ulega tego typu mitycznym schematom. Jej twórczość wywodzi się raczej z tradycji dziewiętnastowiecznego realizmu – z jego skłonnością do wielkich portretów i syntez społecznych (*Emancypantki Prusa*, *Rodzina Polanieckich Sienkiewicza*); nieobce było tej literaturze rozumienie pisarstwa jako służebności społecznej, wyrażającej się i w realizowaniu imperatywu wyjaśniania praw współczesności, i w dążeniu do oddziaływania na tę współczesność poprzez formowanie postaw czytelników. Widać u Musierowicz wpływy Balzaka z jego skłonnością do skupiania się nad codziennością, a idąc dalej tym tropem – Dąbrowskiej i Kuncewiczowej.

Najbardziej oczywistym kręgiem nawiązań jest powieść-rzeka (Galsworthy, Mann) uskazująca upływ i zmienność czasu. U źródeł tej konwencji leżało jednak gorzkie przeświadczenie o nieuchronnym odchodzeniu „starego świata” w przeszłość, były więc te powieści rodzajem pożegnań, rejestrowały i oddawały płynność materii bytu.

Pośród ksiąg, postaci i miejskich ulic kryje swą obecność autor – współczesny Dedal, który jednak nie ucieka przed swą tożsamością. Chyba że w wszystkich pisarskich obowiązkach najbliższe są mu dwa: obowiązek spokoju, pogody i uśmiechu oraz obowiązek prawdy. Rzeczywistość jest w *Językjadzie* niekiedy trudna i bolesna, ale zawsze rozjaśniana doniosłością podstawowych aksjomatów, które mogą wydawać się oczywiste, ale dopiero obleczone w sieć ludzkich losów ujawniają swój humanistyczny sens. Każde dzieło powinno obnażać prawdę o świecie i człowieku, nawet liryka, z natury bardziej skupiona na autorskim „ja”. Małgorzata Musierowicz jest wsłuchana we współczesność, w dylematy dzisiejszego człowieka, jego rozterki. Z tego zaśłuchania rodzi się jej twórczość, z bycia tu i teraz, z zanurzenia w świat ksiąg, ludzi i ulic.

2. Edukacja, czyli gra z czytelnikiem

W tym samym sensie możemy nazwać edukacyjnymi powieści Ewy Nowackiej, ich lektura jest bowiem lekcją człowieka i człowieczeństwa. Przykładem *Miłość, pisakrew!*, powieść nawiązująca do niektórych motywów *Romea i Julii*, w istocie jednak prowadząca skupioną, głęboką analizę dynamizmu miłości: od zauroczenia do niechęci, od przyjaźni i fascynacji do wrogości. Pojawienie się dziecka jest katalizatorem postaw i przyspieszonego dojrzewania; motyw ciąży młodziczej dziewczyny powraca w takich powieściach jak *Magda.doc* Marty Fox, *Ania* Barbary Crwoniuk, *Małe kochanie, wielka miłość* Ewy Nowackiej. Motyw *Romea i Julii* w powieści *Miłość, pisakrew!*, podobnie jak motywy baśniowe w *Emilii z kwiatem lilii leśnej* tejże autorki, jest przedmiotem literackiej gry z czytelnikiem, wymaga od niego wcześniejszej wiedzy i odczytania, w tym sensie

stawia mu niejako wstępne warunki odbioru, które musi on spełnić, by rozumieć ukryte warstwy tekstu i literackie aluzje.

Niekiedy autor, zgodnie z zasadami intertekstualności, prowadzi jawną grę z literaturą, z samą literacką konwencją, ujawnia ją, a następnie poddaje deziluzji. Tak jest w eksperymentalnych powieściach Krystyny Siesickiej (*Dziewczyna mistrza gry*, *Chwileczkę*, *Walerio*), podobnie w skupionej książce Marty Fox *Coraz mniej milczenia*, w której autentyczne historie młodych ludzi zderzone z literackimi, „obrobionymi” opowieściami o nich, ich biografiami, traumatycznych przeżyciach i sytuacji psychicznej, w jakiej się znaleźli, ujawniają aktorstwo literatury, a jednocześnie dają czytelnikowi okazję poznania schopenhauerowego „ból istnienia”, wyrażającego się w każdej, także młodzieńczej egzystencji. Poznanie tych doznań, przejście za pośrednictwem literatury przez „doświadczenie graniczne” (pojęcie Karla Jaspersa) pozwala na nowe rozpoznanie własnej sytuacji egzystencjalnej, zdystansowanie się do własnych problemów, które – nawet jeśli mają wymiar podobny co opisywane w prezentowanym utworze (molestowanie seksualne, przemoc psychiczna) – dają się nazwać, opisać, określić, w końcu pozwalają na zrozumienie siebie, odnalezienie własnych dramatów wśród przeżyć pokolenia. Z kolei te same Marty Fox *Niebo z widokiem na niebo* to opowieść o „czatowej” miłości dwojga nastolatków, którzy zamiast intymnych wyznań i refleksji przesyłają sobie wzajemnie wiersze, oddające ich przemyślenia i stany emocjonalne. Oczywiście, łatwo można wskazać edukacyjny wymiar powieści (zaznajomienie odbiorcy z poezją współczesną), ale istota utworu wykracza daleko poza instrumentalne rozumienie literackiego przekazu: czytelnik zostaje postawiony wobec własnych uczuć, własnych stanów emocjonalnych, które znajdują czy mogą znaleźć wyraz w czytanej poezji. Owo przeżycie czytelnicze jest kwestią tysięcy ważniejszą niż mechaniczne „zaliczenie” kilkudziesięciu utworów literackich. Konwencję internetowego blogu wykorzystuje Floria Netnicka w dowcipnym *Dzienniku klikomanki*, w którym w żartobliwej formie przemycono liczne informacje i ciekawostki z dziedzin kultury nie cieszących się powszechnym uznaniem i zainteresowaniem młodzieży: teatru, opery i baletu; sfera poznawcza, ujęta żartobliwie i z dużą kulturą literacką, jest w mistrzowski sposób podporządkowana zarówno charakterystyce bohaterki-narratorki, jak i prezentowanych przez nią karykaturalnie postaci. Być może właśnie nowoczesność formy połączona z humorem (Netnicka) lub liryzmem (Fox) stwarzają możliwość dotarcia z przekazem poznawczym do młodego pokolenia.

Prowadzenie literackiej gry z czytelnikiem odnosi się nie tylko do motywów kultury i literatury (Nowacka) i formy literackiej (Fox, Netnicka), obejmuje również problemy związane z wiedzą i świadomością historyczną. W *Kotce Brygidy*, jednej z najznakomitszych powieści pierwszego dziesięciolecia XXI w., Joanna Rudniańska opowiada o życiu dziecka w okupacyjnej Warszawie. Manifestacyjne ograniczanie wiedzy narratora, widoczne np. w całkowitym pominięciu powstania warszawskiego, koncentracja uwagi na epizodach i sferze dziecięcych przeżyć – wszystko to powoduje, że opowiedziana przez Rudniańską historia wywołuje napięcia

między wiedzą czytelnika o realiach tamtych czasów a wiedzą i obszarami świadomości małej dziewczynki. Bez tej uprzedniej wiedzy, którą ponad wszelką wątpliwość hipotetyczny odbiorca musiał posiadać przed rozpoczęciem lektury, zrozumienie opowiedzianej historii nie jest możliwe. Autorka tej wiedzy wymaga, ale ani jej nie weryfikuje, ani nie poszerza, ani nie aktualizuje: opiera grę z czytelnikiem na jego świadomości, pozwala świadomość tę poddać „próbę człowieczeństwa”, bo wielkie dramaty czasu, podobnie jak niegdyś w *Zołnierzach i żołnierzkach* Anny Kamieńskiej, wielkie dramaty historii zostają sprowadzone do indywidualnego ludzkiego losu, losu wrażliwego, zagubionego w chaosie świata dziecka.

Kontrapunktem literackich obrazów w powieści Rudniańskiej jest czytelnicze wyobrażenie realiów życia w okupowanej Warszawie, przeświadczenie o ludzkich postawach i zachowaniach. Zderzenie tych przeciwieństw wyzwala dynamizm emocji towarzyszących lekturze. Przykładowo: na jednym planie czytelnik obserwuje aryjską dziewczynkę, która marzy o opasce z gwiazdą Dawida, noszonej przez żydowskiego rówieśnika, wyobraża sobie, że opaska ta jest magicznym znamieniem królewskim, na planie drugim ożywia własną wiedzę na temat wojennej gehenny Żydów i znaczenia, jakie miało zmuszanie ich do noszenia opasek, znaku napiętnowania i poniżenia. Gwiazda Dawida jest jednocześnie źródłem pożądania (perspektywa literacka) i stygmatem (perspektywa świadomości czytelniczej). Rudniańska konsekwentnie przedstawia świat widziany oczami dziewczynki: żadnych komentarzy, żadnych ech dramatu, który dokonuje się wokoło. W podobny sposób, poprzez odwołanie do czytelniczej wiedzy hipotetycznego odbiorcy, budował zakończenie *Quo vadis* Henryk Sienkiewicz: powieść kończy się zagładą uciemnionej i rozproszonej gminy chrześcijańskiej, w istocie jest apologią moralnego zwycięstwa chrześcijan, oczywistym wyposażeniem świadomościowym zakładanego odbiorcy jest wiedza, że cywilizacja chrześcijańska, u źródeł niszczonej w najbardziej okrutny i bezwzględny sposób, jaki zna historia, zwyciężyła apokalipsę Nerona. Analogicznie postąpił Bolesław Prus w *Omyłce*, gdy z perspektywy dziecka opisywał tajemniczego człowieka posądzonego przez społeczność o szpiegostwo.

We wszystkich przywołanych przykładach dochodzi do sytuacji, w której czytelnik wie więcej niż narrator, w tym sensie nie tyle dowiaduje się z lektury czegoś istotnego na temat prezentowanych zdarzeń historycznych, ile konfrontuje własną wiedzę z rzeczywistością przedstawioną w utworach, z literackimi obrazami i portretami bohaterów. Z konfrontacji tej wynikają sensy daleko wykraczające poza faktografię. Dzieło literackie, w przeciwieństwie do przekazów typowo edukacyjnych, apeluje do indywidualnych przeżyć czytelniczych, emocji, wrażliwości, przekształca ogólne pojęcia i wyobrażenia związane z biegiem dziejów na ludzkie biografie, ludzką, w przypadku utworów przeznaczonych dla młodego odbiorcy dziecięcą czy młodzieżową, kondycję, stawia pytania o autonomię jednostki poddanej ciśnieniu historii. To, co zobiektywizowane, zostaje skonfrontowane z tym, co subiektywne; to, co powszechne – z tym, co jednostkowe. Stąd tak wiele niejasności i miejsc niedookreślenia. Oto np. ojciec dziew-

czynki z powieści Rudniańskiej, jak wielu mu współczesnych, w swoim domu w okupowanej Warszawie ukrywał Żydów, narażając w ten sposób nie tylko siebie, także własną rodzinę i sąsiadów. Nie wiadomo jednak, czy czynił to z pobudek humanitarnych, z czystej ludzkiej solidarności, poczucia braterstwa, czy też z inspiracji niskich, nikczemnie żądając od ukrywanych korzyści majątkowych. Zresztą – może oczekiwanie korzyści nie było nikczemnością? Utrzymanie dodatkowych osób kosztowało, dostęp do żywności był reglamentowany... Więc może „on tylko nie chciał na tym stracić”? a może „to był tylko interes”? Ta niemożność oceny postaci ma ogromne znaczenie: sensy powieści ulegają daleko idącemu zwielokrotnieniu. Prosta prawda wojenna, wedle której jedni byli bohaterami, inni konformistami lub zdrajcami, okazuje się niewiele wartym uproszczeniem, wątpliwości narastają z biegiem czasu, a etykieta bohaterstwa, mechanicznie doczepiana do ocen Pokolenia „Kolumbów”, tuszuje ludzkie dramaty, także dramaty codziennych wyborów. Sprawy dodatkowo komplikują tragedie późniejszego życia powieściowych postaci: ojciec dziewczynki pod koniec wojny stracił warsztat pracy, żona opuściła go dla byłego SS-mana, a dawny przyjaciel stał się aparaczką nowego reżimu zaprowadzonego przez Armię Czerwoną... Prawdziwy egzystencjalny dramat dotyka małą dziewczynkę: u schyłku powieści jest starą kobietą, nękaną przez cienie przeszłości, noszącą w sobie nigdy nie wypowiedziany ból.

Powieść jest znakomitym przykładem nowej formuły utworu literackiego dla młodego czytelnika. Rolą literatury nie jest już wyręczenie szkoły czy rodziny w dziele edukacji, lecz przekształcanie jednoznaczności edukacyjnych treści w niejednoznaczność sądów i ocen, zamienianie wiedzy mechanicznej w głęboką wrażliwość na prawdę, która zawsze wymyka się obiektywizmowi przekazów dydaktycznych i poznawczych. Prawdziwe, pełne poznanie sięga – gdy wziąć pod uwagę perspektywę humanistyczną – ludzkich wątpliwości, przeżyć i postaw, które łatwo zbanalizować i sprowadzić do roli „wzorów danych młodzieży do naśladowania”. Zadaniem literatury nie jest ani budowanie pomników, ani ich obalanie, lecz ożywianie zastygłych postaci, penetracja obszarów cierpienia i wątpliwości, szukanie prawdy o człowieku i czasie, w którym przyszło mu żyć.

3. Spotkanie ze sobą, spotkanie z Innym

Ta wrażliwość na prawdę człowieka pozostaje w ścisłej korelacji z piarską wrażliwością na odbiorcę. Lektura, jak w przypadku przywołanych już powieści Małgorzaty Musierowicz, Ewy Nowackiej czy Marty Fox, prowadzi do autopoźnania. Rola edukacyjna i poznawcza to przede wszystkim tworzenie wewnętrznej mapy, która pozwoli czytelnikowi na rozpoznanie własnych stanów emocjonalnych, przyjrzenie się – poprzez konfrontację z innymi – własnej postawie, motywacjom, które leżą u podstaw własnych decyzji, własnym uczuciom, emocjom, rozpoznanie wartości. Jak w powieści Rudniańskiej następowała konfrontacja materialnej i faktograficznej wiedzy z przeżyciami ludzkimi, pozwalająca na weryfikowanie tego, co jest

martwą prawdą dziejów, z tym, co jest żywym dramatem człowieka, tak lektura powieści współczesnej pozwala na konfrontację ogólniejszej wiedzy o życiu, wartościach i człowieku z własnymi doświadczeniami czytelnika.

Tę drogę wybrał Grzegorz Gortat. Powieść *Do pierwszej krwi* przedstawia konfrontację dwóch światów: pozabawionej perspektyw młodszy ze starych, zaniedbanych kamienic warszawskiej Pragi, ze środowisk dotkniętych patologią, i młodzieży z „lepszego świata”, ogrodzonych szczególnie i strzeżonych apartamentowców. Jedni nie mają perspektyw życiowych po ukończeniu zawodówek, przed drugimi życie rozpościera perspektywy „sukcesu”. Konflikt nieunikniony. Wartość poznawcza powieści leży – jeśli dosłownie rozumieć tę „tłumaczącą” czy „objaśniającą” funkcję utworu literackiego – w prezentacji znanych czytelnikowi podziałów społecznych społeczeństwa, narastających i dotkliwych; pisarz mówi więc o tym, co jest doświadczeniem czytelnika, jego codziennością, dramatem jego lub jego rówieśników. Można, oczywiście, sformułować zastrzeżenie odnoszące się nie tyle do tej powieści, ile do samej ontologii literatury młodzieżowej: w sprawach własnego świata i własnego środowiska ten, kto w tym środowisku trwa, ma więcej do powiedzenia niż ten, kto patrzy na nie z dystansu. Więcej o życiu w zakładach karnych wiedzą więźniowie niż ci, którzy pozostają na wolności. Więcej o życiu współczesnej młodzieży wiedzą dzisiejsze piętnastolatki niż pięćdziesięciolatki. Dorosłe poznanie środowiska młodzieżowego jest zaledwie cząstkowe i poniekąd skażone subiektywnością dorosłości, która pozwala na dystans, ale jednocześnie narzuca przepaść wiedzy i doświadczeń. Jednak w istocie wartość poznawcza lektury jest trudna do przecenienia: w akcie lektury bowiem czytelnik postrzega własne problemy, dylematy i doświadczenia z dystansu, poznaje samego siebie, patrzy na własne środowisko niejako raz przez jedną, właściwą, to znów przez odwrotną stronę lunety. Jest to wiedza nie do przecenienia i nie do zastąpienia przez inne środki przekazu.

O ile powieści typu *Do pierwszej krwi* Gortata mogą być dla czytelników źródłem poznania problemów i socjologicznego obrazu środowiska młodzieży z wielkich miast, o tyle powieści typu *Zła dziewczyna* Beaty Ostrowickiej i *Zosia pleciona* Zdzisława Domolewskiego wprowadzają odbiorcę w świat prowincji, ubogiej – jak u Domolewskiego – popegerowskiej wsi, istnego skansenu biedy, bezrobocia i braku nadziei. Tu, podobnie jak u Gortata, warstwa poznawcza utworu jest rodzajem ekspozycji, na wyższym piętrze zostają poddane analizie dylematy młodego bohatera, jego decyzje, które lokują się między konformizmem i maksymalizmem moralnym. To powoduje, że lektury te, bazując na prawdzie w przedstawianiu świata i człowieka, niosą istotne przesłanie humanistyczne, pouczają – jeśli wolno w tym miejscu użyć słowa dziś niemodnego i skompromitowanego – o heroizmie człowieka, wskazują, że ludzka godność realizuje się nie w łatwych wyborach, w kierowaniu się korzyścią własną, czerpaniu z życia przyjemności i szukaniu łatwych rozrywek, nie w realizacji wniosków płynących z przekonania, że przyjemność jest jedynym pożądanym dobrem i stanowi prymarne kryterium wolicjonalne i decyzyjne, jak chcieli tego hedoniści (od Arystypa po Jeremiego Bentha-

ma), lecz w postępowaniu zgodnym z pożądanymi cnotami i wzorami osobowymi (Platon, Arystoteles, Tomasz z Akwinu), z dobrem ogółu (Maria Ossowska), w minimalizowaniu ludzkich cierpień i dążeniu do harmonii z otoczeniem (Stephen Edelston Toulmin).

Oczywiście, czytelnik powieści współczesnych nie znajdzie ani w wywodach narracyjnych, ani – wyjąwszy sagę Małgorzaty Musierowicz – w wypowiedziach bohaterów szczegółowych odniesień do myśli filozoficznej; taką potrzebę edukacyjną zaspokajają kierowane do młodego czytelnika znakomicie przyjęte w Polsce *Świat Zofii*, który, wspólnie z *Magiczną biblioteką Bibbi Bokken* i *Tajemnicą Bożego Narodzenia* tegoż Josteina Gaardera, a także serią *Biblioteka «Świata Zofii»* (*Pippi i Sokrates* Jørgena Gaare'a i Øysteina Sjaastada, *Mistrz i czterech skrybowie* Ulfa Nilssona, *Podróż Theo* Catherine Clément) i niektórymi innymi pozycjami wydawnictwa Jacek Santorski (*Czternastu dalaJamów* Glenna H. Mullina – o współczesności Tybetu, dwie książki Sassa'y Buregren: *Mała książka o demokracji* oraz *Mała książka o feminizmie*) wypełnia dotkliwą lukę lekturowych propozycji o charakterze stricte poznawczo-edukacyjnym, prezentujących w atrakcyjnej literacko formie problemy nauki oraz współczesność i historię ludzkiej cywilizacji i kultury.

Polska proza dla młodych czytelników podąża przede wszystkim drogą, którą z perspektywy czytelniczej można by określić jako rozpoznawanie dróg życia młodzieży współczesnej. Przykładem *Dziesięć stron świata* Anny Onichimowskiej. Portrety współczesnych nastolatków żyjących w różnych miejscach globu niosą potężny ładunek informacyjny, prezentują sytuację, w jakiej żyją dziesiątki tysięcy młodych ludzi. Piętnastoletnia Ukrainka szuka ucieczki od biedy w marzeniach o wyjeździe na Zachód, gdzie ma nadzieję zdobyć pieniądze na ratowanie chorego brata; nastoletnia Kolumbijka zmuszona do prostytucji marzy, by być królową Samby; młodziutki Hindus od niewolniczej pracy tak stracił wzrok, że stał się nieledwie ociemniały... Prawdziwa wartość lektury wykracza poza wąskie sfery edukacyjno-poznawcze, nad nimi nadbudowuje się bowiem czytelnicza refleksja nad portretem współczesnego pokolenia, jego marzeniami i trudami życia, nad ludzką kondycją dzisiejszych nastolatków uwikłanych w najtrudniejsze dylematy, jakie kiedykolwiek znajdował człowiek na drogach swego losu. Podobne sensory niesie lektura *Jabłka Apolejki* Beaty Wróblewskiej: rozpoznanie sytuacji młodziutkiej dziewczyny, starszej siostry autystycznego dwunastolatka, stwarza znakomitą możliwość poszerzenia horyzontu wiedzy o chorobie i konsekwencjach, jakie wywołuje ona w otoczeniu, jednak w istocie stawia czytelnika wobec pytań o charakterze egzystencjalnym, wobec wyzwań moralnych.

Problem choroby młodego człowieka jest we współczesnej prozie szczególnie częsty. Mistrzostwo osiągnęła Barbara Kosmowska w *Pozłacanej rybce*, powieści o bolesnym i trudnym dojrzewaniu, o zmaganiu się nastolatka z fundamentalnymi pytaniami, o trudnych wyborach. Rozwód rodziców, motyw obecny w polskiej prozie młodzieżowej od dobrych pięćdziesięciu lat, powoduje, że młodziutka dziewczyna musi od nowa znaleźć ład we własnym życiu, ułożyć relacje z rodzicami, zrozumieć ich i własną

sytuację. To nie jedyny problem – jeszcze pierwsza miłość, wcale nie romantycznie beztraska, jeszcze problemy anoreksji i narkotyków, w końcu ciężka choroba przyrodniego brata.

Bohater powieści Magdy Papuzińskiej *Wszystko jest możliwe* to kaleki trzynastolatek, od wczesnego dzieciństwa skazany na powolne umieranie. Poprzez rozbudowany monolog wewnętrzny, surowy w formie, oddaje autorka przeżycia chłopca. Unika sentymentalizmu i pokusy łatwych rozwiązań, nie oszukuje czytelnika, nie ukrywa przed nim trudnej prawdy o nieuleczalnej chorobie. Zółwika (tak pieszczotliwie nazywa go matka) czeka rychła śmierć i właśnie w tym otwarciu perspektywy śmierci zawarte jest humanistyczne przesłanie powieści: unieruchomiony chłopiec w końcu zostaje wyprowadzony z otoczenia domowego, pokochany przez brata i jego koleżankę, którzy otwierają przed nim przeżycia prawdziwej, głębokiej i szczerzej przyjaźni. Tu jest perspektywa, jak mawiał Józef Tischner, „heroicznej nadziei”: w przewyciężeniu samotności, w przekroczeniu granic tego, co nieprzekraczalne.

Jest to książka o trudnej radości życia. „Dawno powinienem nie żyć. Ale żyłem, chciałem żyć i cieszyłem się, że żyję” – myśli chłopak. I dodaje: „Załużę, czasami, że nie mogę powiedzieć, przekazać im wszystkim, jak bardzo się cieszę, że żyję, że jestem”. Życ, trwać, cieszyć się kalekim życiem – to pochwała życia w każdej jego postaci, życia, które z jakąś niezrozumiałą siłą okazuje swoją pełnię w każdej ludzkiej istocie, nawet tej skazanej na śmierć, niemiej i sparaliżowanej, odciętej od świata i zamkniętej w upiornej samotności. Życie, które rozkwita na strzępach życia, jest wyzwaniem dla innych: matki, brata, rówieśnej dziewczyny, która jako pierwsza spostrzeża, że Zółwik umie czytać. Nie wszyscy podoleją tej trudnej miłości. Tulić dziecko, obejmować, cieszyć się jego wzrastaniem – jakie to proste! Unieść ciężar cudzego cierpienia, dzień po dniu karmić przecieraną zupą, godzinami nacierać ciało w gasnącej nadziei, że może coś się zmieni, mówić jak do kamienia i jak kamień ogrzewać własnym ciepłem – temu trudowi nie każdy podolea. Nie podolea ojciec, który porzuci dom, nie podolea siostra-bliźniaczka.

O tym jest ta książka: o zadaniu, jakim jest życie, zadaniu wobec innego człowieka, zmuśnionym, niewdzięcznym – bo Zółwik nawet nie potrafił się uśmiechnąć. Kiedy jednak zobaczył morze, z jego oczu popłynęły łzy wzruszenia. Nikt nie oszuka śmierci, która coraz bardziej i coraz zachłanniej wydziera chłopca życiu. Można tylko oszukać siebie i uśpić własne człowieczeństwo. „Każdego dnia mama na coraz dłuższą chwilę zdejmowała mój baldachim, żebyśmy się trochę opalili. Wyobrazałem sobie, jak miękki i ciepły jest piasek, na którym wylegają się tłumy golasów. Nie ośmieliłem się marzyć, żebym któregoś dnia mógł też tak leżeć, nagą skórą dotykając piasku. Ale był to czas spełniania marzeń”. Matka odważyła się położyć chłopca na piasku, a brat tylko na to czekał: wciągnął Zółwika na materac. „Stróżki wody lizaly moje ciało, a kiedy obok przebiegło jakieś dziecko, kilka kropel prysnęło na moją twarz i kawałek morza wpadł mi do ust. Było słone”.

Walory edukacyjne opowieści są oczywiste: poprzez ukazanie świata chorego chłopca autorka w istocie przedstawia te same kategorie, które w inny już sposób i dla innego, bo dorosłego i wyrobionego intelektualnie czytelnika prezentowali Krystyna Osieńska (*Twórcza obecność chorych*), Małgorzata Baranowska (*To jest wasze życie*), Antoni Kępiński (*Lęk*). Poznanie świata chorego człowieka jest wartością samą w sobie, a za sprawą przeżycia literackiego nabiera ono nowych, ważniejszych niż poznawcze wymiarów: lektura ma charakter spotkania z Innym, poznanie inności pozwala nie tylko na rozumienie drugiego człowieka, który zawsze jest postrzegany przez podmiot z subiektywnej perspektywy, ale także na rozpoznanie samego siebie, a w konsekwencji – zaakceptowanie własnej „inności”, własnego świata.

Niektóre utwory kierowane do nastolatków wprost o tym spotkaniu z Innym mówią, o spotkaniu, które będzie lub już jest udziałem młodego pokolenia – w Polsce żyje zbyt wielu obcokrajowców, by można mówić o homogeniczności kulturowej i narodowej młodzieżowych środowisk. Podejmuje ten temat we wspomnianej wyżej powieści Grzegorz Gortat; stereotypy narodowościowe, manifestujące się niechęcią wobec „Żydków”, „Żółtków” i „Arabusów”, powodują, że w szczególnie trudnej sytuacji znalazł się młody Wietnamczyk Than, podobnie zresztą jak jego kaleki brat. Sytuacja komplikuje się, gdy chłopak, wciągnięty w wir dramatycznych zdarzeń, musi opowiedzieć się po jednej ze stron, a sprawy natury kryminalnej mogą zakończyć się dla całej rodziny eksmisją z Polski. O „obcym” pisze Ewa Grętkiewicz w powieści *Szczekająca szczeka Saszy*. Problemy są tu mniej dramatyczne, bo pełna humoru narracja, prowadzona z perspektywy jedenaśmioletniej dziewczyny, łagodzi napięcia psychologiczne i etniczne. Uczący się w polskiej szkole nastolatek z Białorusi, złośliwie piętnowany przez szkolnych rówieśników („Ruski”, „Rusek”, „Szczekaczka”, „Szczekająca Szczeka”), prowokowany i zaczepiany, znajduje w końcu uznanie w oczach tych, na których przyjaźń – jak się zdawało – nie mógł już liczyć.

Poznawcza funkcja literatury polega na odsyłaniu świata przedstawionego utworu do rzeczywistości pozaliterackiej – społecznej, historycznej, kulturowej i psychologicznej. Im dalej odchodzimy od książki dla najmłodszych dzieci, tym trudniej o realizację tej funkcji, ponieważ czytelnik w wieku dojrzewania jest szczególnie wrażliwy na literacką prawdę, a każde od niej odejście traktuje jako dowód zafałszowania rzeczywistości w utworze, a stąd niedaleko już do zniechęcenia lekturą i zarzucenia książki, niekiedy, przy serii powtarzających się negatywnych doświadczeń czytelniczych, czytania w ogóle. Posądzenie literatury o fałszowanie rzeczywistości, przekonanie o jej instrumentalnej naturze, niezależnie od mody na kontestację modeli zachowań i postaw czytelniczych propagowanych przez starsze pokolenie – to ważne przyczyny niechęci do książki. Skoro bowiem czytelnik nie może w niej obcować z prawdą – po cóż ma czytać?

Podobnie rzecz ma się z książkami typowo edukacyjnymi. W przypadku oferty przeznaczanej dla dzieci młodszych odnalezienie wydawnictw dotyczących poszczególnych zakresów tematycznych nie następuje trudności. Książki te układają się w niekiedy obszerne serie bądź cykle wydawnicze, bogato zdobione, wyposażone są w atrakcyjną oprawę edytorską,

efektownie eksponowane we wszystkich księgarniach, nie tylko dużych, z bogatym asortymentem, ale również w małych punktach sprzedaży książek usytuowanych w gminnych sklepikach i kioskach. Wraz z wiekiem młody człowiek przestaje szukać klasycznie rozumianej wiedzy, tę dostarcza mu w postaci obligacji sfera obowiązku szkolnego i zainteresowań realizowanych za pośrednictwem mediów elektronicznych bądź specjalistycznych wydawnictw; nastolatek szuka w kontakcie z utworem literackim bardzo swoistych wartości edukacyjnych, mianowicie związanych z określeniem, opisaniem i nazwaniem jego własnej sytuacji społecznej, egzystencjalnej i psychologicznej, jego przeżyć i emocji, jego cierpienia i jego radości. Krótko mówiąc, czytelnik młodzieżowy szuka w książce siebie, swojego świata, ale także oczekuje na spotkanie z Innym.

Literatura wychodzi na przeciw tym potrzebom, analogicznym przecież z tymi, które leżą u źródeł decyzji lekturowych ludzi określanych mianem dojrzałych. Słuchamy muzyki zwykle nie po to, by ją poznać, lecz by poddać się jej nastrojowi, by przeżyć spotkanie z nią, bezinteresownie bowiem kontemplujemy piękno. Oglądamy dzieła malarskie zwykle nie w tym celu, by uzupełnić swą edukację o wiedzę z zakresu choćby technik malarskich czy kierunków estetycznych, lecz by malarską wizję świata stworzoną przez twórcę przyjąć jako rozszerzenie naszej własnej subiektywności lub by doświadczyć subiektywności epok minionych, ich świata, ich wyobrażeń, ich myślenia. Architektura sakralna daje się „czytać” poprzez odnajdywanie zamysłu architekta, jego idei i myśli, która wyraża się poprzez bryłę świątyni; jeśli potrafimy rozpoznawać i nazywać architektoniczne wiązania, widzimy łuki i linie napięć, nasze postrzeganie staje się bogatsze, tak jak więcej widzimy w obrazie, gdy mamy wiedzę z zakresu sztuki, więcej słyszymy w muzyce, jeśli nasze słuchanie wzbogaca choćby orientacyjne rozpoznanie twórców, prądów, instrumentów. Krótko mówiąc: wiedza pozwala na głębsze przeżywanie, nie jest przecież celem samym w sobie. Nastolatek w swoich poznawczych poszukiwaniach zmierza drogą człowieka dorosłego, a nie drogą dziecka, drogą samopoznania, drogą pytań a nie odpowiedzi, drogą przeżyć a nie informacji. Nauczyciele i mistrzowie są zawsze potrzebni, wyznaczają punkty pozwalające orientować się w bezdrożach i trudach, pozwalają znaleźć wyjście z – jak to określił Janusz Korczak w *Spowiedzi motyla* – „szaleństwa młodości”.

4. „Literatura wrażliwości antropologicznej”

Danuta Świerczyńska-Jelonek w cytowanym już studium wskazuje, że „badania czytelnicze z przełomu wieków ujawniają [...] nieznaczną tendencję wzrostu odnotowaną na przestrzeni niemalże 10 lat: liczba uczniów – przede wszystkim dziewcząt – deklarujących czytanie prozy: obyczajowej, «książek o życiu dzieci i młodzieży» i psychologicznej «o przeżyciach ludzi, o miłości, o przyjaźni», a także prozy dla dziewcząt wzrosła od 2 do 5%”⁹.

⁹D. Świerczyńska-Jelonek: *Prowadzić w życie między ludźmi*. Op. cit., s. 250.

W sytuacji odnotowywanego w wielu badaniach powszechnego regresu czytelnictwa taki niewielki wzrost jest znaczący, wskazuje na kierunek poszukiwań lekturowych, obszary psychologicznych i czytelniczych potrzeb młodego wieku. „Książki, które mówią o doświadczeniach i przeżyciach młodości, literatura, która niesie czytelnikowi zarówno doświadczenie smutku i bólu ludzkiej egzystencji, jak i nadzieję odkrycia tajemnicy udanego życia, spełnionych miłości i marzeń, nigdy dla młodości nie za dużych, ma więc swoje ustalone miejsce w życiu współczesnych nastolatków, przede wszystkim dziewcząt, bo to przede wszystkim one czytają”¹⁰ – konkluduje autorka rozprawy. Omawiając humanistyczne wartości prozy młodzieżowej przełomu stuleci Świerczyńska-Jelonek wprowadza pojęcie *wrażliwości antropologicznej*. Kategoria ta wyraża się „zainteresowaniem różnymi sposobami życia ludzi, dostrzeganiem różnorodnych doświadczeń oraz zróżnicowań wyborów dokonywanych przez człowieka w znaczących momentach egzystencji. Literatura wrażliwa antropologicznie ucieka od schematyzmu i broni się przed powinnościami dydaktycznymi. Nie pragnie młodym mówić, jak mają żyć; chce jednak rozmawiać z nimi o życiu i o tym, jak żyć warto. Daje materiał (literacki), z którego właśnie ów młody «człowiek poszukujący mądrości», mógłby sam dla siebie wyciągnąć naukę. Wrażliwość antropologiczna tekstu prowadzi bohatera i czytelnika ku światopoglądom «innych», obcych, nie-naszyc, do kulturowych odmieńców i dziwaków”¹¹.

Jest to więc przede wszystkim literatura pytań, nie zaś odpowiedzi, literatura wyrosła na gruncie dwudziestowiecznego krytycyzmu wobec wszelkich autorytetów, także autorytetu pisarza, w konsekwencji również pisarskich postaci stanowiących w klasycznej prozie tendencyjnej narzędzia realizacji misji wychowawczej: narratora i rezonera. W świecie kryzysu prawdy, całkowitego zwątpienia w jej sens i zastępowania jej w życiu społecznym standardami użyteczności, celowości, skuteczności i pragmatyzmu – wszelkie dogmaty wydawać się mogą jałowe, a formułowanie ogólnych zaleceń, co niegdyś postrzegano jako pierwszoplanowe zadanie literatury, kompromitujące dla mówiącego. Dowodów dostarcza obserwacja życia literackiego – choćby czytelnicza banicja Andrzeja Perepeczki, skazanego na niebyt za „niepoprawny” dydaktyzm i zbytnią powagę w pełnieniu przez pisarza roli wychowawcy i nauczyciela. Takich wyrzuconych poza nawias obiegu czytelniczego dydaktyzujących pisarzy młodzieżowych jest bardzo wielu. Oczywiście, w wyjaśnianiu tego zjawiska może znaleźć zastosowanie stara, odrzucona teza Krystyny Kulickowskiej: literatura dla dzieci i młodzieży rozwija się po linii biegnącej od dydaktyzmu do artyzmu¹²; ale przecież dokonuje się tu przesunięcie znacznie ważniejsze i bardziej znaczące zarówno dla kształtu dzieła, jak i procesu jego odbioru.

Otóż w prozie dla młodzieży zachodzi zjawisko, które analogię znaleźć może we wpływie tendencji emancypacyjnych na literaturę 2. połowy XIX w. Emancypacja kobiet doprowadziła do przekształcenia obrazu ko-

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 251.

¹² K. Kulickowska: *W świecie prozy dla dzieci*. Warszawa 1982, s. 15 i n.

biety w literaturze. Przekształcenie to dokonało się za sprawą odkrycia specyfiki przeżyć kobiecych¹³, a to z kolei doprowadziło do przyjęcia feministycznego punktu widzenia podmiotu mówiącego. Najbardziej spektakularne przesunięcia z męskiego na kobiecy punkt widzenia następują, oczywiście, w utworach literackich pisanych przez mężczyzn: kobieta jako bohater prowadzący pojawia się w twórczości Stefana Żeromskiego (*Wier-na-rzeka*), jako podmiot liryczny – w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Krótki przykład – ujmujący *List Hanusi* stylizowany na gwara góralską, monolog ubogiej dziewczyny uwiedzionej przez młodzieńca z miasta, porzuconej i skazanej na samotność:

Kochany Jerzy mój! Pisę tu stela
ten list do tobie, a pisęcy płacę.
Świat mię calučki nic nie uwesela,
kie w lesie pasę, hnet krowy potracę,
bo syćko myślę, kielo nas ozdziela
kraju i cy cię tyz jescze zobacę?
Kiebyś ty wiedział, jakoś mię zasmucil,
mój złociusieńki, to byś się haw wrócił!¹⁴

W *Liście drugim Hanusi* kobieta perspektywa refleksyjna, bardzo głę-boki, skrajny emocjonalizm, siła uczuć wyraźnie dowodzą, że podmiotem czynności twórczych jest góralська dziewczyna. *Poeta doctus* musiał ustąpić pola kobiecości jako perspektywie narzuconej przez podmiot czynności twórczych.

Ka się podziała moja młodość... krasa...
cy jom na smentarz już powieźli w trumnie?
Kie jo puściła głos na kraju łasa,
z drugiej doliny echo grało ku mnie...
Ka się podziała, Jerzy, młodość nasa?
Ka się podziało, co śpiewało siumnie
we wnętrzu serca? Ka syćkie nadzieje —
i ka się po nik ten zol popodzieje?...

Ka się podziejom te łzy, co mi z ocy
lecom na moją jasność przepadniętą?
Ka ten blask z moik dzieweckik warkocy?
Ka to kozdego dnia kwitnące święto?
Hej! Wto hań krowy zenie do ubocy?
Wto się w gmlę nurzy w hałak ozwinięta,
w ino zwonki slychać zbyrkające
i krów po głosie zwonków suko słońce...¹⁵

„Ludzi, z którymi się [Tetmajer] stykał, przypomniał zbiorowo w przedziwnym *Ostatnim liście Hanusi*, której przed śmiercią – komentuje Julian Krzyżanowski – ukazuje się cały orszak towarzyszy jej ukochanego, górali dawno zmarłych, obok nich zaś jego przyjaciel, pan Adaś, tj. rów-

¹³ Por. M. Janion: *Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996; *Wiek kobiet w literaturze*. Op. cit.

¹⁴ Wyd. cyt.: K. Tetmajer: *Poezje wybrane*. Oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, BN I 123. Wrocław 1968, s. 140.

¹⁵ Tamże, s. 143-144.

niez już nieżyjący Adam Krasiński, wytworny poeta, przyjaciel i mecenas Tetmajera”¹⁶. Wszystkie te postaci postrzega zapadająca w letarg dziewczyna przez pryzmat snu, wspomnienia i śmiertelnej gorączki.

Ci rajom. Na flecie Siecka, na gęślikak
siwy Sabała; Słodycka, Krzyś zasię
na skrzypcak. Cudnie, bo na tyk muzykak
światło, jak w grocie Magórskiej miga się.
Grajom, a nic ig nie slychno... Po smykak
błyskajom iskry, jako na sałasie
w nocy. Pełniučka izba tego grania –
cy w dusy mojej gra? Tak do skonania?

Cy przišli po mnie twoji przyjociele
i towarzisia?... Tak mi będzie milij
wstać do wicności z tój smutnej pościele,
kie mi dusami swemi przišwicili...¹⁷

Pójdźmy tym tropem dalej. Podobnie jak kobieca perspektywa rozumienia świata, sposób jego przeżywania, swoista emocjonalność i głęboka wrażliwość okazały się dla pisarzy wyzwaniem, wyzwaniem okazało się ujmowanie świata z perspektywy dziecka. Dotyczy to zarówno prozy, jak i poezji. Spektakularnym przykładem jest, oczywiście, twórczość dadaistów, w znacznej mierze odwołujących się (już choćby w nazwie kierunku) do dziecięcego sposobu postrzegania świata i ekspresji językowej – u źródeł kierunku legła negacja europejskiego dziedzictwa kulturalnego i hasło całkowitej, nieskrępowanej wolności, co rychło przerodziło się w kult prawdy i dało efekt w postaci poezji inspirowanej wierszami dzieci. „Krytyk dla dorosłych – pisał Kazimierz Wyka – widzi w takiej poezji oczywiście dalszy ciąg poszukiwań słowotwórczych i filozoficzno-werbalnych Leśmiana i samego Tuwima. To są przecież ustawiczne dziecięce słopiewnie, w poprawionej jedynie formie oddane wyobraźni dziecka. Jeżeli jego urzekający bełkot był u początków dadaizmu – dada to w mowie dzieci francuskich zabawka, konik – to w podobnej poezji dzieci otrzymują z powrotem, co dały dorosłym”¹⁸. Myśl Wyki rozwija Artur Hutnikiewicz: jego zdaniem język poezji dadaistycznej przypomina „gaworzenie noworodka lub bełkot niemowcy”¹⁹.

Dalsze przekształcenia poszły lawinowo: *Poemat dla dorosłych* Ważyka, *Wiersze i obrazy* Przybosa, *Gałązka oliwna* Różewicza, *Z zabaw i gier dziecięcych* Bursy, poezja Białoszewskiego, Grochowiaka, Barańczaka. Przykład z Bursy:

Gdy ci się wszystko znudzi
spraw sobie aniołka i staruszka
gra się tak:
podstawisz staruszkowi nogę aż wyrznie mordą o bruk

¹⁶ J. Krzyżanowski: *Wstęp* [do:] K. Tetmajer: *Poezje wybrane*. Op. cit., s. LVI.

¹⁷ Wyd. cyt.: K. Tetmajer: *Poezje wybrane*. Op. cit., s. 150.

¹⁸ kJw [Kazimierz Wyka], *Kiepurka*. „Odrodzenie” 1948 nr 2, s. 7.

¹⁹ A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy do literatury faktu*. Op. cit., s. 135.

aniołek spuszcza główkę
dasz staruszkowi 5 groszy
aniołek podnosi główkę
stłuczesz staruszkowi kamieniem okulary
aniołek spuszcza główkę
ustąpisz staruszkowi miejsca w tramwaju
aniołek podnosi główkę²⁰.

Tego typu zabiegi zdominowały utwory literackie kierowane do młodych czytelników. Choć trudno odmówić Jachowiczowi pewnej świadomości związanej z dziecięcym punktem widzenia świata²¹, bez wątpienia awangardowy charakter miała liryka dziecięca Konopnickiej: stylizując wiersz na ludową piosenkę subtelnie przekroczyła granice między naiwnym ludowym i naiwnym dziecięcym podmiotem czynności twórczych. Tym tropem poszli Brzechwa i Tuwim, wyolbrzymiając do granic samoza-przeczenia poetykę wiersza dziecięcego. Zdanie Tuwima: „Dzieci bzdurzą i lubią być bzdurzone” z tomu *W oparach absurdu* można uznać za credo tej twórczości. W drugiej połowie XX w. perspektywa dziecka stała się niemal obowiązującym kanonem twórczym. Wiązało się to z tryumfem dziecka i dzieciństwa jako kategorii kulturowych, z kulturową emancypacją dziecka, która – jak dowodzą przywołane przykłady – w sposób zbieżny z emancypacją kobiet przenicowała strategię pisarskie i modele twórcze. W istocie, XX wiek był, jak to prorokowała u jego źródeł Ellen Key, „stuleciem dziecka”. Przykład z Kulmowej:

Ja nie lubię chodzić do szkoły,
choć nic nie ma we mnie z lenia.
Ja nie lubię chodzić do szkoły,
bo w tornistrze się nie mieszczą marzenia.
W szkole jest wielki porządek,
nikt nie trzyma pod ławką marzeń,
muszę zostawiać je w domu –
pod stołem albo w jakiejś szparze.
A one przez ten czas rosną,
odbywają samotne podróże
i kiedy wracam ze szkoły za dalekie są
i za duże²².

Inspiracje związane z młodzieńczym stosunkiem do świata nie są już tak wyraziste i transparentne jak w przypadku inspiracji dziecięcych. Trudniej uchwycić granicę między młodością i dojrzałością, niż między dojrzałością i dzieciństwem. O ile bowiem tę pierwszą dzieli przestrzeń czasu, zasób doświadczeń, umysłowość, świadomość estetyczna, o tyle ta ostatnia lokuje się między dzieciństwem i dorosłością, stanowi więc bufor rozdzie-

²⁰ A. Bursa: *Z zabaw i gier dziecięcych*. Wyd. cyt.: *Poezje wybrane*. Wybór, wstęp i oprac. S. Stanuch, Warszawa 1977, s. 112.

²¹ J. Cieślowski: *Bajeczka dziecięca (próba określenia gatunku)*. W: tegoż, *Literatura osobna*. Wybór R. Waksmund, Warszawa 1985.

²² J. Kulmowa: *Marzenia*. Wyd. cyt.: *Antologia poezji dziecięcej*. Wybrał i oprac. J. Cieślowski, BN I 233, s. 203.

łający dwie różne fazy życia, tworzy linię demarkacyjną między nimi. Właściwości przypisywane w kulturze wiekowi młodzieńczemu mogą cechować zarówno dziecięcość (naiwność myślenia, spontaniczność, niewinność), jak i wiek dojrzały (skłonność do refleksji, doświadczenie, nawet mądrość przewyższająca tę, którą reprezentują starcy). Mądrość młodości jest zaświadczona już w Biblii. Dwunastoletni Jezus, zawiruszwszy się w Jeruzalem w czasie święta Paschy, zaszedł do świątyni, gdzie prowadził rozmowy z uczonymi w piśmie: „zadziwił bystrością swego umysłu i odpowiedziami”; jednocześnie Jezus pozostaje dzieckiem i tak jest traktowany przez rodziców: gdy Maria i Józef znaleźli go po trzech dniach, udzielili napomnienia: „Dziecko, dlaczego nam to zrobiłeś? Twój ojciec i ja, pełni bólu, szukaliśmy Ciebie. [...] Poszedł z nimi do Nazaretu i był im posłuszny”²³. W *Kronice polskiej* Gall Anonim mówi o młodzieńcu Mieszku, przyszedłszy władcy: „wiekiem chłopię, lecz zacnością starzec”²⁴. Przeciwnie w satyrze *Do króla* Krasickiego: pada tu pod adresem monarchy zarzut... młodości; mądrość bowiem – jak uczy doświadczenie – przypisana jest człowiekowi o siwych włosach i pomarszczonym czole, dlatego, grzmi książę biskup warmiński, „pięknieź to, gdy na tronie sędziwość się mieści”. Mit sędziwej mądrości obalił Mickiewicz, ukazując młodość jako siłę zdolną przemieniać „bryłę świata” (*Oda do młodości*), czas wielkich ideałów i szaleńczego entuzjazmu, przeciwstawiony „wiekowi męskiemu, wiekowi kłęski” (*Polaty się żyj me...*). Młodość i mądrość skupiają w sobie wielcy bohaterowie prozy realistycznej: Faraon z powieści Prusa, Witold Korczyński z *Nad Niemnem* Orzeszkowej.

Nieostrość kulturowej kategorii młodości, łączącej w sobie zarówno elementy dziecięce, jak i właściwe wiekowi dojrzałemu, ma znakomitą ilustrację literacką. Kordian z dramatu Słowackiego jest dojrzewającym młodzieńcem, wiekowo przynależy do grupy określanej w pismach europejskich mianem „adolescencji”: ma lat 15 i, oczywiście, nie jest ani przez autora, ani postaci dramatu traktowany jak dziecko. Nawet stary sługa Grzegorz, opowiadający bajkę pogrążonemu w depresji i melancholii Kordianowi, nie przekracza horyzontu właściwego młodzieńczemu wiekowi słuchacza: Grzegorzowa bajka jest zgrabną, ironiczną historyjką o bogatej wymowie, a nie lekturą pokoju dziecięcego (na co wskazuje m.in. jej manifestacyjnie niepedagogiczny ton – jest to opowieść o chłopcu, który „w literach nie czuł smaku”, „ze starymi suszył dzbanek”, a w życiu radził sobie sprytem i dowcipem²⁵). Z kolei Emil Zola wielokrotnie stosuje termin „dziecko” na określenie kilkunastoletnich dzievcząt przedwcześnie zaznajamianych z biologicznym wymiarem ludzkiej płciowości. Zdarza się w dziewiętnastowiecznej literaturze dla młodych czytelników spotykać

²³ Łk 2, 41-52. Wyd. cyt.: op. cit.

²⁴ Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*. Przeł. R. Grodecki. Wstęp M. Plezia, BN I 59. Wrocław 1982, s. 73.

²⁵ Inną sprawą wprowadzenie tego tekstu do lektur dziecięcych, stało się to w wyniku przygotowania specjalnych edycji książkowych, wzbogaconych atrakcyjną szatą graficzną; ilustracje m.in. Bogdana Nowakowskiego (1918), Antoniego Gawińskiego (1925; obie wymienione edycje: Michał Arct), Jana Marcina Szancera (1954, Nasza Księgarnia).

szesnastolatków traktowanych przez narratora jak dzieci; jednocześnie Staś Tarkowski, czternastoletni syn powstańca 1863 r., nie ma w swoich zachowaniach nic z dziecka: jest bliższy dojrzałości niż dzieciństwu, z którym tak naprawdę niewiele go nie łączy. Żeby do końca uświadomić sobie złożony charakter problemu, przywołajmy za Philipem Ariès cytát z szesnastowiecznego kalendarza: „dziecko jest silne i cnotliwe, gdy ma dwadzieścia cztery lata”²⁶; młodość rozpoczyna się później, od momentu moralnej dojrzałości!

Trudno się dziwić, że obecność młodzieńczego podmiotu mówiącego w literaturze nie zawsze jest łatwo rozpoznawalna. Podmiot taki pojawia się w literaturze – podobnie jak miało to miejsce w przypadku literatury powstałej z inspiracji ruchów feministycznych i w przypadku dziecka jako kategorii porządkującej świat – w czasie, gdy następuje nobilitacja młodości, jej odkrycie, obniżenie wieku postaci literackich i przypisanie im cech właściwych młodości (bunt przeciw światu, absolutyzacja doświadczeń pierwszej miłości, przemiana wewnętrzna, odkrycie własnego „ja”, emocjonalizm). To właśnie romantyzm daje pierwsze utwory, w których świat przedstawiony jest z młodzieńczej perspektywy: *Cierpienia młodego Wertera* Goethego, *Odę do młodości* Mickiewicza, w XX w. miewa on zabarwienie szydercze (*Ferdydurke* Gombrowicza); w naturalny sposób silnie uzewnętrznia swą obecność w prozie o charakterze wspomnieniowym (*Zmory* Żegadłowicza, *Gnój* Kuczoka) oraz w różnego typu juveniliach i młodzieńczej twórczości literackiej.

Jak literacka technika polegająca na wprowadzeniu strategii dziecięcego punktu widzenia zdominowała twórczość literacką dla najmłodszych odbiorców (poezja: od Brzechwy i Tuwima do Kulmowej, Kamińskiej, Wawilow, Papuzińskiej, Beszczyńskiej; proza: od Korczaka do Beręsewicza, Kasdepke, Bardijewskiej, Strzałkowskiej-Zaremby, Jędrzejewskiej-Wróbel, Grętkiewicz, Olech), tak technika polegająca na stosowaniu perspektywy postrzegania świata przez nastolatka zdominować musiała prozę²⁷ kierowaną do nastoletniego odbiorcy (od Zurakowskiej do Chądzyńskiej, Niziurskiego, Siesickiej, Musierowicz, Jurgielewiczowej, Konwickiego, Bąkiewicz, Domolewskiego, Gortata, Kosmowskiej, Onichimowskiej, Ostrowickiej, Przybylskiej, Rudniańskiej). Jeśli pojawia się odmienna niż młodzieńcza perspektywa narracyjna (*W krainie kota*, *Ono*, *Samotność Bogów* Doroty Terakowskiej), służy ona wywołaniu czytelniczego napięcia między ja i nie-ja, między mną jako podmiotem czytającym i Innym jako nadawcą przekazu²⁸; tę samą technikę stosuje Joanna Rudniańska w *Kotce Brygidy*: narracja prowadzona jest z perspektywy małej

²⁶ Philippe Ariès: *Historia dzieciństwa*. Przekł. M. Ochab, Gdańsk 1995, s. 36.

²⁷ Zasadniczo nie istnieje forma poezji kierowanej do nastoletnich czytelników. Dziecko wychodzi z okresu zainteresowania wierszami ok. dziewiątego roku życia, powraca do poezji już w okresie dojrzwania, ale sięga wówczas po lirykę dla dorosłych, publikowaną niekiedy w specjalnie dla młodego wieku przygotowanych antologiach, najsłynniejszą z nich był tom *Nastolatki nie lubią wierszy*. Wybór Wiktor Woroszyłski, oprac. graf. B. Butenko, Warszawa 1967.

²⁸ Analogiczny zabieg w książce kierowanej do dzieci młodszych wprowadza Katarzyna Kotowska w *Jeżu*. Warszawa 1999.

dziewczynki, której świadomość jest – ze względu na wiek i właściwą mu naiwność myślenia – zawężona w stosunku do świadomości nastolatka²⁹.

W drugiej połowie XX w. proza kierowana do nastoletniego odbiorcy była całkowicie zdominowana albo przez przekazy pierwszoosobowe, w których pojawiał się albo nastoletni narrator w roli świadka bądź uczestnika zdarzeń, albo bohater prowadzący, z punktu widzenia którego narrator odautorski przedstawia zdarzenia, postaci, sytuacje i formułuje nad nimi refleksje. Właśnie to odejście od narratora auktorialnego, dysponującego pełną i nieograniczoną wiedzą na temat rzeczywistości przedstawionej, wykorzystującego swój autorytet do formułowania generalizujących uwag i „urabiania” czytelnika, uczyniło z prozy tzw. młodzieżowej zjawisko wewnątrznie bogate i zróżnicowane, spowodowało, że proza ta w pierwszym dziesięcioleciu XXI w. oscyluje między dokumentem ludzkiej świadomości (Rudniańska, Przybylska, Cormier, Green, Casta) i wyznaniem członka społeczności zbuntowanej lub poddanej cierpieniu (Onichimowska, Gortat).

Dalszą konsekwencją tego procesu jest opisana przez Danutę Świerczyńską-Jelonkę kategoria wrażliwości antropologicznej. W przypadku klasycznej powieści edukacyjnej czy dydaktycznej odbiorca był skazany na bierność, jego zadaniem było przyjmowanie informacji lub pouczeń. Sytuacja odbiorcy współczesnego jest całkowicie odmienna: otrzymuje on w trakcie lektury swoistą „dawkę problemów”, z którymi musi sobie radzić, porcję pytań, na które sam musi znaleźć odpowiedź dyktowaną przez jego własną, a nie pisarską wrażliwość moralną, zdolności empatyczne, doświadczenie, stosownie do własnej sytuacji egzystencjalnej, środowiskowej, rodzinnej. Ponieważ w młodym wieku lektura książki prowadzi do uruchomienia mechanizmów projekcji i identyfikacji, stawiane pytania i formułowane problemy nie dają się łatwo oddalić, dotyczą one bowiem pośrednio przeżyć czytelniczych. Jeśli można w odniesieniu do współczesnej prozy inicjacyjnej stosować pojęcie dydaktyzmu, jest to bez wątpienia autodydaktyzm, o którym przed laty pisał Edward Balcerzan³⁰, a więc jak gdyby dydaktyzm płynący od czytelnika ku niemu samemu.

Danuta Świerczyńska-Jelonkę w przywoływanym kilkakrotnie studium określa tego typu sytuacje literackie, w których dochodzi do postawienia, lecz nie rozwiązania problemu moralnego, psychologicznego czy środowiskowego, mianem *dydaktycznie otwartych*. „Takich «dydaktycznie otwartych» sytuacji między tekstem literackim a nastoletnim czytelnikiem potrzebuje rozwijająca się wrażliwość nastolatka, jego krzepnący system wartości. W ofercie najnowszej literatury młodzieżowej [wydanej po 2000 r., skierowanej do czytelników w wieku 11-16 lat] znajdujemy bogaty zbiór przykładów człowieczego doświadczenia i losu. Interesujący, bo daleki od uproszczeń często wpisywanych w tekst dla młodego czytelnika. Ciekawy, bo przeciwstawiający się stereotypom, które zaatakowały dzisiejszą książkę dla nastolatka – na przykład stereotypowi dorosłych, którzy

²⁹ Tego rodzaju napięcia wykorzystują zwykle utwory literackie zorientowane satyrycznie, np. *Kubuś Puchatek* Milne’a, cykl Sempé i Gosciniego o przygodach Mikołajka.

³⁰ E. Balcerzan: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*. Kraków 1982.

po prostu tacy są: źli, nie potrafią zrozumieć młodych, nie potrafią kochać i okazywać uczuć, pogrążeni w nałogach, często niemoralni”³¹. Jako przykłady powieści, które nie poddały się powszechnie obowiązującemu stereotypowi „złych dorosłych”, wymienia autorka utwory Musierowicz, Sieickiej, Kosmowskiej, Ciwoniuk, Jakóba. Najważniejszą właściwością prozy inicjacyjnej powinien być dialog z odbiorcą. Chodzi tu, oczywiście, o Barthowskie „miejsca niedookreślenia”, wymagające od czytelnika refleksji, uwagi, pozostawiające skłaniający do refleksji niepokój. Jako przykłady takich utworów wymienia autorka utwory mówiące o pograniczu kultur (*Do pierwszej krwi* Gortata, *Dziesięć stron świata* Onichimowskiej), powieści przedstawiające topos starości (dawniejsze – *Majówka* Sołnowicz-Olbrychskiej, *Dzień, noc, pora niczyja* Nowackiej, *Wszystko powiem Lilce* Lothamera; i współczesne – *Kotkę Brygidy* Joanny Rudniańskiej, powieści Musierowicz, zwłaszcza *Kalamburka* z głęboką analizą postaci sędziwej Gizeli), powieści podejmujące tematykę śmierci i umierania (Onichimowska, Terakowska, Ostrowicka).

Wrażliwość antropologiczna – jeśli dobrze rozumiem intencje Danuty Świerczyńskiej-Jelonek – to przede wszystkim możliwość rozumienia Innego, możliwość wyrwania się z niewoli własnych lęków, doświadczeń, upokorzeń, radości, własnych zwycięstw i klęsk, własnych mitów, własnej sytuacji. To jest chyba najważniejsze zadanie literatury: pozwolić czytelnikowi na patrzenie na świat nie własnymi, lecz cudzymi oczami. Gdy pozna się Innego, łatwiej poznać i zrozumieć samego siebie, zatem łatwiej znaleźć drogę, która w tradycji śródziemnomorskiej, wydawała się jasna, wytyczona przez pokolenia, sprawdzona przez największe autorytety. W obecnych warunkach technicznych młody człowiek jest niemal bezsilny wobec uproszczeń, kłamstw, oszczerstw i absurdów, propagandy promującej postawy prowadzące do nihilizmu, wobec ośmieszania tradycyjnych wartości, pogardy dla prawdy i bezinteresownej wiedzy, wobec ekspansywności modeli i stylów życia wypracowanych przez kulturę konsumpcyjną. Bezbronny wobec rozpowszechnionego mniemania o równej wartości wszystkich punktów widzenia i prawie człowieka do decydowania o rygorach moralnych. Pozbawiony nieomylnych drogowskazów nastoletni czytelnik musi posiadać umiejętność samodzielnego poszukiwania dróg. W słynnej nowotestamentalnej scenie uczniowie, przerażeni burzą, zawołali w panice: „Nauczycielu, nic Cię to nie obchodzi, że ginimy?”³². Współczesny nastolatek nie ma kogo wołać, gdy burza porywa łódź, bo nikt już nie jest dla niego punktem odniesienia. Musi sam nauczyć się uciszać burze. I w jakiejś chwili przyjdzie mu również odbudować świątynię ludzkich wartości – tylko że na to potrzeba mu będzie nie trzy dni, ale trzydzieści trzy lata.

Trudno wierzyć w czas jasnych dróg i prostych wyborów – takiego czasu historia nie zna i nie pozna go pewnie również przyszłość. Każdy czas ma swoje niepokoje i lęki – lękiem naszej epoki jest zagubienie zarówno auto-

³¹ D. Świerczyńska-Jelonek: *Prowadzić w życie między ludzi*. Op. cit., s. 251-452.

³² M 4, 38. Wyd. cyt.: op. cit.

rytetów, które w okresie kształtowania przez młodego człowieka systemu moralnego są trudne do zastąpienia, jak i oczywistości prawd – jakież bowiem sens może mieć ludzka egzystencja, jeśli prawda nic nie znaczy lub jeśli żyje się w przekonaniu o równorzędności wszystkich stanowisk? „Czy można wyobrazić sobie odwrót od kultury w kierunku rewaloryzacji, przywrócenia samego pojęcia prawdy? Czy można uleczyć nasze spojrzenie na świat, przywracając mu jego dawną wrażliwość?” – pyta Leszek Kołakowski. I odpowiada: „Tak, myślę, że jest to możliwe, zważywszy na to, że krytyka naszej cywilizacji ludzycznej narasta i coraz więcej widać niepokoju co do naszych przyszłych losów: z jednej strony rozpad wspólnoty ludzkiej, a z drugiej – dążenie wielkich korporacji do podstępnej, ale jak się zdaje, nieodpartej monopolizacji naszych poglądów na hierarchię wartości. Tak, to jest możliwe, ale wcale nie pewne”³³.

Wydaje się, że tę możliwość rewaloryzacji prawdy otwiera książka – taka, która budzi zaufanie do życia i człowieka, do siebie samego (trudno wszak ufać innym, gdy nie ufa się sobie) – nawet na przekór rzeczywistemu doświadczeniu nastolatka kształtuje wrażliwość na prawdę, większą i bardziej rozległą niż jakakolwiek literacka dogmatyka. To jest zadanie, jakie spełnia proza inicjacyjna nie tylko w odniesieniu do nastoletniego odbiorcy, po prostu do każdego odbiorcy, który po nią sięga. Lektura powieści Greena, Provoost, Casty, Onichimowskiej, Kosmowskiej czy Musierowicz jest doznaniem ożywczym dla każdego, kto po tę prozę sięga, tak jak ożywcza jest lektura Salinger, Goldinga czy Larry’ego McMurtry³⁴, niegdyś potępianych za wolnomyślicielstwo i schlebianie nihilizmowi, dziś cenionych za prowokowanie pytań o sens i cel życia, chaos i porządek świata, za wiarę w moralny wymiar człowieczeństwa – w sytuacji, gdy bohaterowie uzyskują świadomość, że skończył się dziecięcy okres ich życia.

Wiara ta, porządkująca życie i nadająca sens biegowi zdarzeń, rozbudowuje się między przecierwienstwami – podobnie jak w postawach nastoletnich bohaterów ujawnia się rozdarcie między tym, co nazwać by można romantycznym idealizmem, i tym, co bliskie jest przeciwnej orientacji: zwątpieniu i goryczy.

Pomimo moich obaw i bolesnej samotności, wierzyłem głęboko w lepszy świat, którym jest dorosłość lub Nowy Jork, lub Paryż, lub miłość. Ale Howie równie uporczywie wierzył, że nic się nie uda. Był przekonany, że umrze przed dwudziestką. Wiedział, że ludzie nie są równi, że karmią się nienawiścią, że są organicznie niezdolni do uczciwego życia i że rzadkie przejawy dobroci należy przypisać resztkom hipokryzji, którą głupcy zdzierają jak gazę z mumii – a mumia ta nie jest, jak nas próbowano przekonać, doskonale zakonserwowana, lecz składa się z prochu i zgnilizny³⁵.

³³ L. Kołakowski: *Czy Pan Bóg jest szczęśliwy i inne pytania*. Wybór i układ Z. Mentzel, Kraków 2009, s. 258.

³⁴ L. McMurtry: *Ostatni seans filmowy*. Wyd. polskie: przeł. A. Grabowski. Warszawa 2006; na motywach powieści zrealizowano film pod tym samym tytułem. Reż. Peter Bogdanovich (1971).

³⁵ E. White: *Zuch*. Op. cit., s. 196-197.

1. Destrukcja?

Zjawisko postmodernizmu jest przedmiotem ciągłych sporów kulturoznawców i literaturoznawców, co nie dziwi w sytuacji opisu dokonujących się *in statu nascendi* przeobrażeń społecznych postaw, kultury, sztuki, muzyki, architektury i literatury. Różnorodne przewartościowania, które dotknęły naszą współczesność, nie mogą być obce literaturze i książce kierowanej do nastoletniego odbiorcy. Mimo odrębnego obiegu społecznego (specjalistyczne biblioteki, wyselekcjonowane zbiory, charakterystyczna i wyodrębniona oferta księgarska, wydzielony, zasadniczo hermetyczny obieg krytyki literackiej, własne nagrody za książkę, tekst i ilustracje), literatura i książka dziecięco-młodzieżowa jest częścią literatury i kultury swojego czasu, wpływają na nią nurty i dyskusje krytyczne, estetyka, poglądy filozoficzne, przemiany społeczne itd. Odcisnął piętno na prozie młodzieżowej drugiej połowy XIX w. pozytywizm (Domańska, Deotyma, Przyborski, Sienkiewicz), a na książce lat międzywojennych nurt społecznikowski (Boguszevska, Żurakowska, Dąbrowska), socrealizm święcił tu triumfy (środki perswazji wypracowane na gruncie poezji dziecięcej były wyzyskiwane w konstruowaniu „dorosłych” wierszy propagandowych), powstawały w połowie XX w. – zgodnie z nurtem europejskim – utwory inspirowane antypowieściami (Woroszyński, Kulmowa, Kamińska), istnieje więc wiele przesłanek pozwalających na postawienie tezy, że również postmodernizm musiał zagościć na dobre w ofercie literackiej i książkowej przeznaczanej dla młodego wieku.

Kluczowe dla rozumienia postmodernizmu (ponowoczesności) są zjawiska charakterystyczne dla polskiej prozy dla młodego czytelnika: powieści powstałe w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, utwory o dużej wartości literackiej, przelamujące zastane konwencje i nurty estetyczne³⁶. Jerzy Broszkiewicz w *Wielkiej, większej i największej* wprowadził synkretyzm gatunkowy, łącząc dotychczas nieprzystające formy realistycznej powieści obyczajowej, powiastki filozoficznej i fantastyki; w eksperymentalnej powieści *Kłuska, Kefir i Tutejszy*, opartej na zasadzie karnawałowej zabawy literackiej, obdarzył bohaterów świadomością własnej fikcyjności. Tą drogą eksperymentu autotematycznego poszedł Wiktor Woroszyński w powieści *Cyryl, gdzie jesteś?*, opartej na wzorach łamigłówki i rebusu, powieści odwołującej się do praw entropii podporządkowujących materię utworu literackiego. Woroszyński wprowadził symultanimizm i literackie gry kategorią czasu i przestrzeni jako wyznacznikami konwencji gatunkowej.

³⁶ Por. m.in. J. Z. Białek: *Elementy nowatorskie we współczesnej prozie dla młodzieży*. W: *Pół wieku przyjaźni z dzieckiem, szkołą*. Red. S. Aleksandrak, Warszawa 1972; H. Skrobiszewska: *Poszukiwania w prozie współczesnej dla dzieci i młodzieży*. „Nurt” 1971, nr 6.

Autotematyzm i eksperyment powracają w słynnym dziele Joanny Kulmowej *Wio, Leokadio*, paraboli ubranej w kostium baśni, przypowieści o sztuce, artyście i wolności, pełnej symbolicznych figur archetypowych. Podobnie w powieści Anny Kamińskiej *W Nieparyżu i gdzie indziej*, gdzie historia podróży dwóch przyjaciół, wpisana w tradycje wielkich poematów epickich, jest w istocie poszukiwaniem prawdy o złożoności współczesnego świata oraz o inspiracjach twórczych, które skłaniają pisarza do intelektualnych poszukiwań prawdy i korzeni własnej tożsamości. Wszystkie te utwory, włączając jeszcze do tego cyklu *Podmuchał wiatru* Wiktora Woroszyńskiego, łączy eksperyment literacki, polegający na prowadzeniu z czytelnikiem gry (*Cyryl... Kluska, Kefir i Tutejszy*), tworzeniu utworu niejako „na oczach” odbiorcy, ujawnianiu tajemnic warsztatowych, zamysłu twórczego, umowności utworu (*Cyryl... Wio, Leokadio, W Nieparyżu...*), jego fikcyjnego charakteru (*Kluska, Kefir i Tutejszy*), a zarazem bogactwie odniesień do tradycji literackiej; w wymienionych powieściach są to nawiązania do Cervantesa (Kamińska, Woroszyński, Kulmowa), Homera (Kamińska, Woroszyński) i Swifta (Woroszyński, Kamińska), Gałczyńskiego (Kulmowa), powieści totrzykowskiej i awanturniczej, powiastki filozoficznej, a także, z oczywistych względów, powieści rozwojowej. Nurt ten, obecny, choć zaledwie sygnałnie, w polskiej tradycji książki dziecięcej, zrodził zapomnianą, znakomitą autotematyczną powieść Bronisławy Ostrowskiej *Książka jutra, czyli tajemnice geniusza drukarni* (1922), antycypującą późniejsze tego typu eksperymenty artystyczne. W prozie światowej najbardziej znaczącym utworem autotematycznym pozostaje bez wątpienia *Niekończąca się historia* Michała Endego, powieść o czytaniu i literaturze, o terapeutycznej roli książki, o związku między czytelnikiem i bohaterem, który to bohater stanowi zwornik jego własnych, czytelniczych kompleksów, lęków i dramatów.

Odniesienia przywołanych powieści do współczesnej literatury światowej prowadzą, jakby „ponad głowami” młodego, niedoświadczonego jeszcze czytelnika, do twórczości Jamesa Joyce’a i francuskiego nurtu określanego mianem *nouveau roman*.

Nazwisko Jamesa Joyce’a wprowadza nas bezpośrednio w zagadnienie postmodernizmu, jako że właśnie w *Ulisiesie* dostrzega się źródło fascynacji eklektyzmem form, zjawiskiem tak typowym dla współczesnej prozy sylwicznej. Eklektyzm ten charakteryzuje się łączeniem, zdawałoby się, nieprzystających do siebie form przekazu – np. narracji tradycyjnej, dialogu, właściwego utworowi dramatycznemu, i komiksu; przykładem jest cykl Dava Pilkey’a o kapitanie Majtasie (*Kapitan Majtas, Kapitan Majtas i inwazja krwiożerczych klozetów, Kapitan Majtas. Inwazja*), łączący wykluczające się, a przynajmniej traktowane jako rozłączne tradycje książkowe (edytorskie). Być może, następuje tu stopniowy proces dekonstrukcji książki, obejmujący – w przypadku tytułów kierowanych do młodszych odbiorców – bardzo szerokie kręgi: ilustrację (manifestacyjnie niedokończoną, jak w niektórych realizacjach Grażki Lange, niekiedy antyestetyczną i poprzez różnorodne zabiegi wyzwalającą głębokie emocje, przede wszystkim lęk), formę edyorską i sposób narracji (*D.O.M.E.K. Aleksan-*

dry Machowiak i Daniela Mizielińskiego, wprowadzający, wzorowany na ikonografii komputerowej, obrazkowy system identyfikacji obiektów oraz różnicujący druk za pomocą grubości i wielkości czcionki, co pozwala czytelnikowi na różnopoziomowe odczytanie – na zasadzie komputerowego rozwijania informacji poprzez „klikanie” w podkreślone elementy lub pozostawianie na poziomie przekazu linearnego), problematykę i treść (pozycje tzw. antyestetyczne, np. *O małym krecie, który chciał wiedzieć, kto mu narobił na głowę* Wernera Holzwartha, *Kupa. Przyrodnicza wycieczka na stronę* Nicoli Davies, utwory o charakterze antypedagogicznym, np. powieści Roalda Dahla: *Matylda*, *Wielkomilud*, *Państwo Głup-takowie*). Dotyczy to w mniej już wyrazistej formie także prozy inicjacyjnej, szczególnie tych jej odmian, które wiążą się z wykorzystaniem form właściwych Internetowi (*Niebo z widokiem na niebo* Marty Fox, *Dziennik klikomanki* Florii Netnickiej). Spektakularnym dowodem przechodzenia prozy inicjacyjnej do nowych, nieznanych przedtem form są dostępne w Internecie³⁷, pączkujące tzw. FunFiction, tworzone przez grupy „fanów” (stąd nazwa) poszczególnych tytułów na zasadach dowolnego rozwijania, uzupełniania i przekształcania motywów obecnych w dziele wyjściowym (np. FunFiction powstałe w oparciu o cykl Joanne K. Rowling – w kilku z nich Harry Potter jest... dziewczyną!).

Książka w tradycyjnej jej formie ulega wyraźnie rozkładowi, destrukcji, przestaje – w wersji postmodernistycznej – nieść przesłanie o charakterze moralistycznym, gdyż współczesność jest krytycznie, a co najmniej sceptycznie nastawiona do nauczycieli, mędrców i autorytetów, toteż i autorytet pisarza, a na poziomie tekstu narratora i rezonera, uległ, jak zostało to wcześniej opisane, całkowitemu zakwestionowaniu. Jeżeli ktoś w tej literackiej rzeczywistości może mieć rację, to jedynie czytelnik, własnym stosunkiem do świata, własnej hierarchii wartości. Książka postmodernistyczna nie niesie więc ani tradycyjnie rozumianych wartości poznawczych (przypisywanie zabawnej opowieści Holzwartha treści edukacyjnych, jakoby dziecko po lekturze miało posiąść umiejętność rozpoznawania śladów zwierząt, jest czystą kazuistyką), ani tzw. moralnego przesłania (często wręcz tej moralistycy zaprzecza, choćby poprzez wydrwienie dorosłych mentorów nawet w książkach adresowanych do dzieci młodszych, np. *Gdybym był dorosły* Ewy Janikovszky, *Kacperiada* Grzegorza Kasdepke), często nawet klasycznie postrzeganych wartości estetycznych.

Kryzys tradycyjnie rozumianej książki wyrasta z przeświadczenia o wyczerpaniu się jej formuły, z naporu współczesności, w szczególności sposób kultury medialnej. Innymi słowy: skoro zaskakuje zmiennością form i niepedagogicznym nastawieniem przekaz medialny, podobnie powinien zaskakiwać przekaz książkowy, by utrzymać możliwość nawiązywania kontaktu z odbiorcą – bez tego kontaktu książka po prostu uwiednie i stanie się może zasłużonym, ale jednak reliktem przeszłości, a biblioteka zоста-

³⁷ Pisze o tym Dariusz Grygowski w studium *Od literatury audialnej do literatury multimedialnej*. W: *Książka dziecięca 1990-2005. Konteksty literatury popularnej i literatury wysokiej*. Red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zajac, Warszawa 2006.

nie zdegradowana do roli zakurzonego muzeum zbędnych rupieci. Drugi powód kryzysu wiąże się z przemianami współczesnego społeczeństwa. Od XVIII w. młodzienciek, wcześniej postrzegany jako potencjalność, zapowiedź dojrzałości, stał się najpierw sentymentalnym wzorem życia szczęśliwego i beztrudnego, potem romantycznym ucieleśnieniem pełni człowieczeństwa, którą traci się wraz z upływem lat (konsekwencją staje się wydrwienie „mędrca szkiełka i oka” oraz „martwych prawd” starca). To pociągnęło za sobą oczywistą „pochwałę głupoty” i nieroztropności młodzienczej, z kolei zaś rozprzestrzenienie wzorca człowieka wiekiem dorosłego, lecz – niczym w powieści Barrie’a o Piotrusiu Panie – nie chcącego dorosnąć. Młodzienczość stała się poniekąd społecznie aprobowanym, a nawet pożądanym rezerwuarem postaw.

Dodatkową okolicznością jest rozprzestrzenione w szerokich kręgach społecznych przeświadczenie, że nie należy dzieciństwa ograniczać (choćby przez wcześniejsze posyłanie dziecka do szkoły), że „młodość musi się wyszumieć” itd. Innymi słowy, jednym z komponentów współczesnej kultury jest przeświadczenie, że wiek ma swoje prawa, także prawa estetyczne, także hierarchie wartości i ważności, z którymi należy się liczyć. W tej sytuacji już nawet dziecku trudno prezentować „ładną” książkę. „Ładna” może oznaczać tylko jedno: kiczowata, utrzymana w stylu wydawnictw Disney’a. Ale – paradoksalnie – ta jej „ładność” mieści się w tej samej kategorii, co artystyczny eksperyment postmodernistyczny: w kategorii estetyki dziecięcej, która obok siebie sytuuje kicz i brzydotę, obie formy bowiem wywołują silne przeżycia estetyczne. Współczesna, postmodernistyczna książka jest więc prowokacyjnie „brzydka” i programowo antypedagogiczna. Pedagogiem może być tu tylko dziecko, wyznające własne systemy moralne i estetyczne³⁸.

Postmodernizm wzrasta na fundamencie kryzysu wiar i wartości, rozkładu rodziny i upadku autorytetów. Nie mógł zrodzić innej literatury, niż ta, która niesie wiarę w autouzdrawiającą moc dziecięcego śmiechu. Stąd nieustanny karnawał, wieczna zabawa, zgodnie z regułami Wielkiego Karnawału *sacrum* miesza się z *profanum*, nie obowiązują żadne granice estetyczne. „Oficjalna” kultura schodziła w czasie karnawału do podziemia, królował duch śmiechu, przedrzeźnień, satyry.

Satyra obejmowała postaci i obiegowe motywy fabularne, znane z ballad rycerskich, pieśni skaldów i trubadurów. Dawny karnawał opierał się na kulturze zabawy, która również leży u źródeł literackich gier współczesności. Tyle, że kultura literacka współczesności wznosi się na dwóch filarach: jednym jest karnawalizacja świata, drugim – przeświadczenie, że kultura wyczerpała możliwości rozwojowe, zatem pozostaje jej jedynie trwanie w „bibliotece motywów”, gra nimi, zonglerka świadomością lekturą czytelnika. Prowadzi to do bardzo silnego eksponowania intertekstualności, polegającej na zabawie zarówno formą, jak i treścią książki tradycyjnej. Książka może stanowić rodzaj wariacji literackiej – muzyczną analogią są choćby jazzowe opracowania muzyki Chopina dokonane przez Andrze-

³⁸ Stosunek dziecka do świata zyskał znamiona konstytutywne: zasady reprezentowane przez dziecko i jego estetyczne preferencje stanowią w literaturze wzorzec dla człowieka dorosłego, a więc odwrotnie niż w dziewiętnastowiecznej książce kierowanej do młodych odbiorców, gdzie świat dorosłych był punktem odniesienia dla dziecięcych bohaterów. Dorosłość ulegała więc jednocześnie kompromitacji, dzieciństwo – gloryfikacji.

ja Jagodzińskiego, Adama Makowicza czy Jacquesa Lousiera. Tyle, że aby zrozumieć Jagodzińskiego, Makowicza i Loussiera trzeba znać Chopinowskie mazurki, ballady i etiudy, inaczej odbiorca gotów wziąć za dzieło podstawowe to, co jest muzyczną wariacją.

Podobnie w literaturze. Seria *Niebaśnie*, opracowana koncepcyjnie przez Joannę Olech i Grażkę Lange, jest doskonałym przykładem tak zorientowanej lektury, przykładem typowo modernistycznej zabawy literackiej. W ramach serii ukazały się: *Czerwony Kapturek* Joanny Olech z ilustracjami Grażki Lange (2005), *Jaś i Małgosia* Leszka K. Talko z ilustracjami Anny Niemirko (2005) i *Kopciuszek* Michała Rusinka, opracowany graficznie przez Małgorzatę Bienkowską (2006). Każda z książek, niezależnie od prowokującej do intelektualnej aktywności oprawy graficznej, zawiera utwory będące w gruncie rzeczy literacką zabawą, w którą zostaje „wciągnięty”, czy też do której zostaje zaproszony mały czytelnik. Tytułowy Czerwony Kapturek z opowieści Joanny Olech ma problemy związane ze zbytnim posłuszeństwem wobec rodziców, zbytnią uległością („Bez szemrania zjadała szpinak i wątróbkę, nigdy nie dłużyła w nosie i nie taplała się w kałużach z błotka”³⁹), która jest źródłem nieszczęścia: dziewczynka zostaje pożarta przez wilka, ale, w przeciwieństwie do klasycznych wersji motywu, nie zjawia się leśniczy ze zbawienną strzelbą w rękę. W *Jasiu i Małgosi* Leszka K. Talko dzieci nie zostają wyprowadzone do lasu, lecz... na casting do reklamy telewizyjnej, posłuszenie reklamując ciasteczka mają zaspokoić ambicje własnej matki („Będziecie zarabiali dużo pieniędzy, nie tak jak Tatuś”⁴⁰). W *Kopciuszku* Michała Rusinka dziewczyna ubrana zgodnie z najnowszymi trendami mody (wygląda jak „wycięta z magazynów zagranicznych lub chilijsko-argentyńskich telenowel romantycznych”⁴¹), poznawszy bogatego biznesmena na dyskotecie ma nadzieję, wzorem swego literackiego pierwowzoru, zostać rozpoznana za sprawą pozostawionego w willi markowego obuwia, przybywa do wybrańca z nadzieją na tryumf i szczęście, ale zastaje długą kolejkę dziewczyn z identycznymi butami w rękę; „księżę” wybiera pierwszą z brzegu dziewczynę, jest mu bowiem wszystko jedno, która zostanie „wybranką”.

Wymowa przywołanych utworów nie ma wiele wspólnego z sensem wersji tradycyjnych. *Czerwony Kapturek* wskazuje na zgubne skutki uległości, dowodzi potrzeby buntu (symbolicznym jego obrazem jest obrzydliwa czapeczka w kolorze malinowym, nałożona dziewczynce na głowę). *Jaś i Małgosia* to pesymistyczna diagnoza współczesnej rodziny, podsumowana jednak budującym obrazem przemiany, jaka dokonała się w rodzicach po zniknięciu dzieci. Morał *Kopciuszka* zostaje wypowiedziany wprost: „Jeśli ktoś chce być jak każdy, zwykle jest jak nikt po prostu”⁴²; nie ma to wiele wspólnego z moralistką dzieła bazowego, przeciwnie: sytuuje się właśnie poza tą moralistyką, destabilizuje ją.

³⁹ J. Olech: *Czerwony Kapturek*. Warszawa 2005, s. [3].

⁴⁰ L. K. Talko: *Jaś i Małgosia*. Warszawa 2005, s. [5].

⁴¹ M. Rusinek: *Kopciuszek*. Warszawa 2006, s. [21].

⁴² Tamże, s. [32-33].

2. Prowokcja?

Prowokacja *Niebajek* wpisuje się w długą tradycję tego typu literackich profanacji, w których wykorzystuje się nawiązania do lektur dzieciństwa. Ich mistrzem był, oczywiście Tadeusz Żeleński-Boy, który w *Słówkach* drwił niemiłosiernie ze „starej ciotki”, reprezentującej postawę mieszczaucha i filistra. Liryczny powrót do dzieciństwa jest punktem wyjścia typowej dla młodego wieku zabawy słowami⁴³, które, ożywione wyobraźnią, zachowują się jak niesforne dzieci, „błazenkowie mali”, dokazując bez świadomości naruszania porządku narzuconego przez kulturę⁴⁴.

Jak błazenkowie mali
Słowo się z słówkiem cacka,
To jęzor mu wywali,
To szczyplnie je znienacka.
Jedno przez drugie hasa
Wydając kwik wesoly
Niby dzieciaków masa,
Gdy wyrwie się ze szkoły.

W dziecięcych figlach „słówek” dostrzega poeta parantele do dzieciństwa i ono właśnie stanowi zasadniczy obszar poetyckiej tożsamości.

Ja patrzę na niewinne
Figielki miłych dzieł
I wolę niżli inne
Ten mały własny światek⁴⁵...

Psepis na wiels dla dzieci to jeden z najbardziej znanych utworów Ker-na, nawiązujący do doświadczeń Boya. Poeta wprowadzając stylizację na język dziecka ujawnia w ten sposób schematyzację literatury dla najmłodszych, jej sztampowość, podatność na literacką trywializację, ujawnia mieszliżny „małego świata literackiego”, jak swego czasu nazwał go Lesław Eustachiewicz⁴⁶. Dotykając tej kwestii staje się poeta nie tylko krytykiem literackim, wypowiadającym ważny głos w dziedzinie, w której sam porusza się jako pisarz, ale również dokonuje lustracji życia literackiego, współczesnego mu, a zarazem ponadczasowego, bo literatura, szczególnie książka dziecięca, zawsze podatna była i podatna pozostanie na rozwiązania uproszczone, powierzchowność, a sami pisarze, opanowali sztukę sło-

⁴³ O dziecięcej zabawie słowami, dziecięcych neologizmach, neosemantyzacji języka i innych tego typu przekształceniach pisał już w 1967 r. Jerzy Cieślowski (*Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1967); problem ten koncentrował następnie uwagę wielu badaczy folkloru dziecięcego – por. m.in. R. Waksmund: *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej. Tematy, gatunki, konteksty*. Wrocław 2000.

⁴⁴ Por. m.in. T. Boy-Żeleński: *Gra słówek*. Wstęp i wybór A. Z. Makowiecki, Białystok 1983.

⁴⁵ T. Boy-Żeleński: *Słówka*. Wybór H. Markiewicz, Kraków 2001, s. 14.

⁴⁶ L. Eustachiewicz: *Dwudziestolecie 1918-1939*. Warszawa 1990.

wa, posługują się nią jak sprawny rzemieślnik narzędziami pracy. To gorzka odpowiedź Kerna na ambicje Awangardy Krakowskiej, postrzegającej poetę jako „rzemieślnika słowa”, „słowiarza”, który w trudzie rzeźbi pokłady metafor. Miejsce samodzielnego przekształcania tworzywa słowa zajmuje jednak – wbrew oczekiwaniom Tadeusza Peipera – rutyna, niwelująca jakąkolwiek oryginalność.

Najpielw, plosę państwa, się bierze
Jakieś interesujące zwierzę.
Zwierzę zdłowe,
Świeze,

Zwiezę pielwsego soltu,
W ostateczności może być klajowe,
Chociaz osobiście ładzę z impoltu.
Egzotyka bowiem w tych Zeccach,
Co stwieldził pewien bacą,
Nie wiadomo dokładnie dlacego,
Ale bes pselwy popłaca⁴⁷.

Przywołany przykład dowodzi, że przyjęcie poetyki wiersza dziecięcego nie jest w przypadku Kerna salonową zabawą literacką czy popisem sprawności warsztatu; owszem, w zabawie tej i poprzez tę zabawę realizuje się i ujawnia dystans poety do świata, w naturalny sposób udzielający się również czytelnikowi, zmuszonemu do przyjęcia takiej samej perspektywy obserwacyjnej.

I jeszcze jeden przykład gry z tradycją, w niewielkim stopniu czytelnej dla dziecka, dostępnej jednak nastoletniemu czytelnikowi. Fragment opowiadania Stanisława Mrożka:

Czerwony Kapturek szedł przez las. Niósł kosz z wiktuałami, był znudzony. «Najgorsze, że kiedy dojdę do celu i zobaczę tego parszywego wilka, będę musiał udawać, że nie wiem, o co chodzi. Będę mu zadawał głupie pytania: Babciu, dlaczego masz takie spiczaste uszy, dlaczego takie duże zęby... Potem dam się zjeść, aż do kretyńskiego epilogu, kiedy to dzielny leśniczy rozpruje wilkowi brzuch i wyzwoli mnie i babcię. [...] Co za grafoman z brudną wyobraźnią napisał całą tę bajkę?».

„Tradycja – pisze Michał Głowiński – nie jest [...] odwzorowaniem tych kształtów, jakie zjawiska przyjęły w epokach ubiegłych, jest przeszłością, widzianą oczyma ludzi okresów następnych, przeszłością aktywnie kontynuowaną i przekształcaną”⁴⁸. Prezentowane utwory w istocie „aktywnie przekształcają” tradycję, a obcowanie z nimi może nieść nastoletniemu czytelnikowi dużą porcję literackiej satysfakcji. Są to bowiem samodzielne opowiadania, osnute wokół motywów tradycyjnych, nasycone jednak współczesnymi dylematami światopoglądowymi, wyrażające współczesny, chciałoby się powiedzieć „ponowoczesny” stosunek do

⁴⁷ L. J. Kern. *Psepis na wiels dla dzieci*. Wyd. cyt.: L. J. Kern: *Zemsta szafy*. Warszawa 1967, s. 136.

⁴⁸ M. Głowiński: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Prace wybrane Michała Głowińskiego. Red. R. Nycz, t. V, Kraków 2000, s. 37-38.

dziecka. Być może, u ich źródeł leży formułowana przez Heinricha Kupffera teza o zmierzchu pedagogiki⁴⁹.

Niezależnie jednak od kontekstu kulturowego, który modyfikuje kształt współczesnej książki, trzeba jasno sformułować zasadniczą tezę, na której bazują *Niebaśnie*: ich czytelnik jest już na tyle świadomym odbiorcą, na tyle obeznanym z literacką tradycją, na tyle dobrze „osadzonym” w czytelniczych doświadczeniach pokoleń, że rozpoznaje literackie gry i potrafi odczytać utwór na poziomie zarówno pierwszym, związanym z własnie czytany opowiadaniem, jak i drugim, odsyłającym do innego, wcześniejszego utworu. Być może więc, zasadniczym odbiorcą tego typu utworów, odbiorcą, na które zorientowane są te dziełka, jest wcale nie dziecko, lecz młody człowiek, który z dzieciństwa wyszedł. W istocie bowiem to właśnie nastolatek odczuwający potrzebę dystansu do własnej dziecięcej przeszłości, zerwania z nią bezpośrednich więzów, znajdzie w tego typu lekturze treści odpowiadające jego potrzebom psychicznym i czytelniczym. Dzieciństwo wydrwione – to jedno; wydrwione dziecięce lektury – to drugie; wydrwione sensy tych lektur, ich moralne dzieciństwa, ich wymowa, wydzwięk, sens – to trzecie; wydrwione tradycyjne społeczeństwo z jego wpajanymi młodemu pokoleniu cnotami, z cnotą posłuszeństwa na czele – to czwarte; wreszcie wydrwione i wykpione wychowawcze działania rodziców – to piąte. W istocie więc *Niebażki*, choć zapewne docierają do najmłodszej publiczności literackiej, są książkami zorientowanymi na wiek młodzieńczy i dostarczającymi temu wiekowi oczekiwanej przez nastoletnich czytelników waloryzacji młodzieńczego buntu.

Tego typu zabawa literacka może mieć charakter – by posłużyć się terminem Gérarda Genette’a – architektoniczny. Dzieje się tak wówczas, gdy lektura odsyła nie do konkretnego utworu (jak ma to miejsce w serii *Niebaśnie*), ale do konwencji gatunkowych, z którymi podejmuje literacką grę. Przykładem tak zorientowanego utworu jest *Dzień i noc czarownicy* Doroty Terakowskiej: biografia głównej bohaterki, dziewczynki-dziewczyny-staruszki, jest odniesiona do logiki rządzącej światem baśni, podobnie jak przywołane sylwetki baśniowych postaci. Analogiczna sytuacja ma miejsce w powieści Waltera Moersa *Miasto Śniących Książek*⁵⁰. Sama opowieść, złożona, barwna, wielokształtna, jest autotematyczną refleksją na temat procesu twórczego i źródeł pisarskich inspiracji, a także traktatem o literaturze i jej książkowej postaci, a więc o książkach, które mają własną historię, własną „osobowość”, każda ma swoisty zapach, każda ujawnia w dotyku inną materię, z której została wykonana. Narracja stylizowana jest na rękopis przetłumaczony przez autora z języka camońskiego⁵¹, występują tu nazwiska camońskich pisarzy to anagramy wielkich twórców literatury światowej: Charles Baudelaire to Abradauch Sellerie, a William Sha-

⁴⁹ B. Śliwerski: *Antypedagogika – postpedagogika*. W: tegoż, *Współczesne teorie i nurty wychowania*. Kraków 1998.

⁵⁰ W. Moers: *Miasto Śniących Książek. Powieść z Camonii autorstwa Hildegunsta Rzeźbiarza Mitów*. Przekład z camońskiego i ilustracje Walter Moers. Przekł. K. Bena, Wrocław 2006.

⁵¹ Tak właśnie sugeruje już strona tytułowa, na której napisano: „Przekład z camońskiego i ilustracje Walter Moers”.

kespeare – *Eseila Wimpershlaak*. Tytuły camońskich książek są dowcipną satyrą zbiorów bibliotecznych: *Pogrzeb chrząszcza*, *Mysie hotele w świeżej wieprzowinie*, *Ogolony język*. Książek jest tu mnóstwo, wypełniają całe tytułowe miasto, jego przestrzeń fizyczną i kulturową, są pisane i kupowane, niszczone i odnawiane, gubione i znajdowane, jedzone przez mole i ratowane przez Łowców Książek; władzę sprawuje tu ten, czyja kolekcja książkowa jest największa. W restauracjach potrawy noszą nazwy będące aluzjami literackimi: wino o nazwie *Atramentowe*, ciastko *Loczek Poety* czy *Pralinki Grozy* z horrorystycznym nadzieniem-niespodzianką. Do tego znakomite aforyzmy: „Czytanie jest inteligentną metodą oszczędzania sobie samodzielnego myślenia”, „Grube książki są dlatego grube, bo ich autorzy nie mieli czasu, żeby je skrócić”.

Wędrówka pośród ksiąg w naturalny sposób stwarza możliwość poruszania się wśród tytułów, autorów, dzieł, które wstrząsnęły światem i historią. Tak właśnie pomyślana jest *Magiczna biblioteka Bibbi Bokken* Josteina Gaardera i Klause Hagerupa⁵². To nie tylko przewodnik po księgach, słowach, znaczeniu pisma dla rozwoju ludzkiej kultury, ale dosłownie: po bibliotece, miejscu styku kultur i myśli, przewodnik po katalogach i księgozbiorach, których poznawanie może okazać się fascynującą przygodą (bo nigdy czytelnik nie wie, co może mu się zdarzyć); znakomita, inspirująca, autotematyczna opowieść o splotach dziejów księgi i historii człowieka. Dwójka przyjaciół, Nils i Berit, prowadzi ze sobą bardzo specyficzną korespondencję: otóż w grubym brulionie, który wędruje między nimi, zapisuje przemyślenia i spostrzeżenia. Związaniem fabuły, przypominającej konstrukcję thrillera, jest opis spotkania z tajemniczą Bibbi Bokken, bibliotekarką, która tworzy ukrytą pod lodowcem podziemną bibliotekę. Autotematyczna opowieść o dziejach księgi i losach biblioteki staje się punktem odniesienia szerszej refleksji pisarskiej dotyczącej fundamentów ludzkiej kultury i duchowości, a przede wszystkim znaczenia lektury dla procesu wzrastania człowieka, kształtowania świata jego myśli i wrażliwości. Biblioteka staje się – zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule – miejscem magicznym.

Tego typu eksperymentów literackich jest, oczywiście, znacznie więcej. Niektóre utwory podejmują intertekstualne zabiegi w sposób „poważny”, wymagający od czytelnika refleksji i skupienia (*Kilka czarodziejских historii* Zbigniewa Brzozowskiego), inne wyzyskują literackie nawiązania i parafrazy jako źródło parodii, satyry lub bezinteresownej zabawy intelektualnej (*Z powrotem, czyli fatalne skutki niewłaściwych lektur* Zbigniewa Batki).

Powstaje oczywiste pytanie, czy tego typu eksperymenty literackie są dostępne dla nastoletniego odbiorcy, czy nie mamy do czynienia z sytuacją, w której autor, niejako ponad nastoletnim czytelnikiem, nawiązuje kontakt z odbiorcą dorosłym, dla którego parafrazy, pastisze czy aluzje literackie są zrozumiałe. Pewne treści dziecięcych książek postmoderni-

⁵² J. Gaardera i K. Hagerup: *Magiczna biblioteka Bibbi Bokken*. Przeł. I. Zimnicka. Warszawa 1998.

stycznych mogą dotrzeć już nawet nie do nastoletniego, lecz całkiem dorosłego, i to wykształconego adresata, tak dzieje się np. w przywołanej już książce Joanny Olech i Grażki Lange *Czerwony Kapturek* (do dorosłego czytelnika adresowana jest czwarta strona okładki, stylizowana na sensacyjną czy skandalizującą anons prasowy), podobnie w powieściowym cyklu Lemony Snicketa, opartym w dużej mierze na literackich grach intertekstualnych z dorosłym odbiorcą, dobrze obeznanym z tradycją literacką i twórczością Edgara Alana Poe (postaci pana Poe, hrabięgo Olafa, Hakorękiego, nazwisko osieroconych dzieci: Baudelaire; gra z tradycyjnymi literackimi realizacjami motywu sieroty), jak i klasyczną formą angielskich pocketbooksów (format, ilustracje, kolor papieru, obrys czcionki drukarskiej).

Analogiczne zjawisko można zaobserwować w innych dziedzinach sztuki przeznaczonej dla młodego odbiorcy. Krytycy teatralni wielokrotnie zwracali uwagę na niebezpieczeństwo kierowania przedstawień jedynie pozornie do młodej, w istocie do dorosłej widowni, niejako „ponad głowami” widzów⁵³. Analogiczne zjawiska przynosi postmodernistyczny film dla dzieci: również tu mamy do czynienia z sytuacją kierowania przekazu do dziecięcej widowni, a jednocześnie wyposażania treści w odniesienie intertekstualne do lektur dzieciństwa czasu młodości rodziców, a nie samych dzieci. Dotyczy to takich tytułów jak *Shrek* Andrew Adamsona i Vicky Jenson (2001 i kontynuacje), *Ruchomy zamek Hauru* Hayao Miyazaki (2004), *Nieustraszeni bracia Grimm* Terry’ego Gilliana (2005) czy *Labyrinth fauna* Guillermo del Toro (2006).

Powieść dla młodzieży czy też powieść, którą, niezależnie od wydawniczego adresu, można uznać za lekturę młodego wieku, również charakteryzują zarówno odniesienia intertekstualne, tak charakterystyczne dla postmodernizmu, jak eklektyzm form literackich. Znakomitym przykładem *Niebo z widokiem na niebo* Marty Fox, gdzie poezja polska i europejska służy młodym bohaterom, prowadzącym internetową korespondencję, za środek wyrazu własnych emocji i stanów psychicznych, więcej: młodzi zakochani polecają sobie wzajemnie książki, o których potem prowadzą internetowy dialog. Znacznie dalej idzie Andrzej Sapkowski, w którego *Wiedźminie* intertekstualność stanowi jeden z zasadniczych obszarów literackiej gry z czytelnikiem. Tę niejako ludyczną warstwę tworzą odniesienia do wielkiego kręgu literatury dziecięcej – baśni Andersena, Grimmów i Charlesa Perraulta, a także motywów znanych z mitologii polskiej. Już sama tytułowa postać jest wywiedziona z baśni o królownie strzydze, w klasyfikacji Krzyżanowskiego⁵⁴ oznaczonej numerem T 307, znanej z wersji Romana Zmorskiego⁵⁵. Postaci będących intertekstualnymi odniesieniami do motywów baśniowych jest u Sapkowskiego wiele, np.

⁵³ Por. m.in. *Raport o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989-2003*. Red. Z. Rudziński, J. Tyszka, Poznań 2005; *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. Red. M. Karasińska, G. Leszczyński, t. 1 *Teatr w świecie*, t. 2 *Świat w teatrze*, Poznań 2007.

⁵⁴ J. Krzyżanowski: *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. T. 1 Warszawa 1962, t. 2 Warszawa 1963.

⁵⁵ R. Zmorski: *Podania i baśnie ludu w Mazowszu z dodatkiem kilku szląskich*. Warszawa 1902.

Kozojed z *Granicy możliwości* to parafraza krakowskiego Skuby, pogromcy smoka, tyle że Kozojed nie jest postacią szlachetną: smoka, obrońcę podtrutej smoczy, chce ograbić, a droga do niej prowadząca wymaga uśmiercenia smoka, skądinąd bestii imponująco pięknej. „A co za różnica, złoty, siny, sraczkowaty czy w kratkę? Duży nie jest, załatwimy go raz dwa”⁵⁶ – woła Kozojed owładnięty żądzą bogactwa. Baśniowe królowny okazują się infantylnymi dziewczynami, niedojrzałymi (a w tradycji, zwłaszcza w lekcji Disney’a, ujmowanymi w sposób przesłodzony). Sługa królewski mówi: „Królowna jak królowna. Chuda. I głupawa taka jakaś. Płacze bez ustanku. I sika w łóżko”⁵⁷. Słynna królowna, która wedle klasycznej wersji baśni miała usnąć w szklanej trumnie, w istocie jest mutantką zakłątą i uwięzioną w bryle lodu; budzi ją królewicz, ale nie pocafunkiem: „Odnalazł ją jakiś idiota królewicz, wydał mnóstwo pieniędzy na kontrzakłęcie, odczarował i triumfalnie zawiózł do domu”⁵⁸. Z kolei syrenka skarży się Wiedźminowi: „Ja się dla niego poświęcałam, co dzień wylażałam dla niego na skały, łuskę sobie wytarłam na tyłku, pletwę postrzępiłam, przeziębiam się dla niego. A on nie chce poświęcić dla mnie tych dwóch paskudnych kulasów”. Bo w istocie, człowiekowi nie jest dana możliwość oddychania w głębinach morskich, więc i królewicz nie może tam żyć, co – jak widać – wywołało irytację syreny, istotki bardziej przypominającej współczesną emancypantkę niż zwiewną i wrażliwą samotnicę. Zaraz też wyrzuca zakłopotana i gniewna: „Gdzie ja mu ikrę złożę, co? Do czapki?”⁵⁹. Intertekstualność nie jest więc zjawiskiem współczesnemu młodemu czytelnikowi obcym, przeciwnie, zabieg ten występuje w bardzo wielu utworach. Można więc przypuszczać, że jest znakomicie rozpoznawany przez hipotetycznego młodego odbiorcę.

Niekiedy tych intertekstualnych odniesień jest tak wiele, że poruszenie się w gąszczu autorskich skojarzeń wydawać się może intelektualną ekwilibrystką przekraczającą możliwości rozumienia młodego odbiorcy. Tak jednak nie jest, nawet bowiem w sytuacji, gdy niektóre sfery autorskich skojarzeń pozostają poza możliwościami rozszyfrowania przez odbiorcę, pozostałe tworzą naturalny kontekst pozwalający na umieszczenie całości w obrębie różnorako rozumianych odwołań i odniesień. Przykład z powieści Grzegorza Gortata:

Matka już biegnie do łazienki. Ledwo zdążył zdjąć bluzę i buty, wraca z asep-
tycznym opatrunkiem i wodą utlenioną.

– Kto ci wargę rozciął? Pobili cię? [...]

Parada wcieleń: jeszcze przed chwilą Matka Teresa, a teraz oto skrzyżowanie
Mesaliny i Lady Makbet. Napięcie jak na filmach Hitchcocka, w powietrzu
pachnie prochem i inkwizycją. [...]

– Właśnie dzwonił twój trener – mówi i broda zaczyna jej drzeć. – Od końca
wakacji ani razu się nie pokazałeś. Gdzie ty chodzisz? Co robisz po lekcjach?

Żelazny repertuar. Pora na gwóźdź programu.

Nie pomylił się. – Dlaczego mi to robisz? To ja się tak staram, nawet prywatnego
życia nie mam, a ty? Własną matkę okłamujesz?! Ręce sobie po łokcie urabiam!

⁵⁶ A. Sapkowski: *Miecz przeznaczenia*. Warszawa 1992, s. 23.

⁵⁷ A. Sapkowski: *Ostatnie życzenie*. Warszawa 1996, s. 36.

⁵⁸ Tamże, s. 91.

⁵⁹ A. Sapkowski: *Miecz przeznaczenia*. Op. cit., s. 182.

Opieram, ubieram, gotuję, wszystko dla dziecka, a ty mi się tak odpłacasz? [...] Lady Makbet zniknęła bez śladu, na scenę wychynęła Madame Butterfly i jejliwa aria rozlewała się na całe mieszkanie. Zaszył się w pokoju, dla uspokojenia sumienia obłożył się podręcznikami. Zza zamkniętych drzwi długo jeszcze niosą się sceniczne szlochy i pochlipywania. Domowa litania żalów⁶⁰.

Rejestr postaci i odniesień imponujący. Z form literackich i muzycznych: litania i aria. Z wielkich postaci dwudziestowiecznej kultury i życia społecznego Matka Teresa i Hitchcock. Do tego Mesalina, słynąca z rozpustnego życia trzecia żona Cezara. Dalej Lady Makbet i Madame Butterfly. Wszystko to w kilku zaledwie zdaniach, a jednak to ogromne skondensowanie postaci i odwołań nie daje efektu barokowej ozdobności, przeciwnie: w samym właśnie wyliczeniu, przypominającym koncepty barokowego wiersza, w samym nagromadzeniu odniesień ujawnia się dystans, z jakim narrator – przyjmujący punkt widzenia bohatera i stosujący dla wzmocnienia efektu mowę pozornie zależną – odnosi się do rzeczywistości, w której bohater żyje, oddaje stosunek młodego chłopaka do matki, jego poczucie bezsensu matczynych emocjonalnych manifestacji rozżalenia i teatralnych gestów, zachowań, postawy. Właśnie w tym wyliczeniu, choćby żadna, dosłownie żadna z przywołanych postaci nie była odbiorcy znana, realizuje się autorska strategia narracyjna, polegająca na uzewnętrznieniu w języku narracji, a nie w opisie, stanów psychicznych i postawy bohatera. Narracyjny dystans do postaci gwałtownie maleje, a jednocześnie czytelnik, niejako „zarzucony” odniesieniami intertekstualnymi, doświadcza w trakcie lektury tego, czego doświadczył bohater: poczucia absurdu i teatralnej śmieszności. Wszystko już było, wszystko, co zdarzyć się może, zdarzyło się już wcześniej i teraz aktualizuje się w jednostkowym ludzkim życiu – to jedno z przeświadczeń leżących u źródeł kryzysowej świadomości postmodernizmu. Nasza rzeczywistość, podobnie jak nasze życie, nie może już nic nowego wniesić do doświadczeń człowieczeństwa. Podobnie jak kultura. Wszystko, co istnieje, utraciło możliwości rozwojowe, pozostaje powtarzanie tego, co przydarzyło się poprzednikom.

Bez wątpienia destrukcja książki, widoczna we wszystkich jej planach: zarówno ilustracyjnym (dominacja brzydoty, ekspresyjność, wywoływanie niepokoju odbiorcy w miejsce zaciekawienia), jak i tekstowym (tendencje antypedagogiczne, negacja autorytetów, intertekstualność), jest pochodną kryzysowej świadomości człowieka współczesnego. Nie jest jednak prawdą, że remedium na ten kryzys, lekiem na rozkład wartości jest infantylne getto, do którego nie pozwolimy wniknąć niczemu, co sprzeczne z naszym, dorosłym wyobrażeniem o prawdzie, pięknie i dobru. Młody człowiek, niezależnie od naszych przeświadczeń światopoglądowych i przekonań pedagogicznych, żyje w świecie określanym jako ponowoczesny, jeśli książka nie będzie oddawała dynamizmu tego świata, jeśli nie będzie przystawała do oczekiwań młodego pokolenia i jego psychicznych i intelektualnych potrzeb, zostanie wyparta z horyzontu doświadczeń, a tradycyjnie zaspokajane przez lekturę potrzeby duchowe, emocjonalne i intelektualne znajdują zaspokojenie w skarłałych formach kultury masowej: programach typu talk-show, sitcom i *Big Brother*, w tasiecowych telenowelach, kolorowych pismach dla kobiet i niewyszukanych rozrywkach dostarczanych przez Internet.

⁶⁰ G. Gortat: *Do pierwszej krwi*. Op. cit., s. 28.

WIELKA UCIECZKA

1. Mit inicjacyjny

Inicjacja dokonuje się poza domem. W społecznościach pierwotnych starcy wyprowadzali młodzieńców poza obręb osady i właśnie tam, z dala od plemienia, w samotności, bez pospiesznie wyciągniętej pomocnej ręki, dokonywał się obrzęd, którego integralną częścią zawsze pozostawał sprawdzian samodzielności, odporności na ból, sprawdzian umiejętności radzenia sobie w sytuacjach zaskakujących i pokonywania własnych ograniczeń. Dopiero gdy młodzieniec okazał się zwycięzcą, gdy dowiódł cnót i dojrzałości, gdy odnalazł drogę powrotną do domu, mógł zostać przyjęty do społeczności dorosłych. Bohater baśniowy przechodzi taką właśnie inicjację: zmuszony do opuszczenia domu samotnie wyrusza w drogę, na której pozyskuje przyjaciół (dowód dobroci i wrażliwości, czyli przymiotów serca), pokonuje przeszkody (dowód dzielności, czyli przymiotów ciała), wyprowadza w pole złe moce (dowód inteligencji i sprytu, czyli przymiotów umysłu), w końcu powraca do swoich, lecz już nie jako dziecko – z koroną, berłem, połową królestwa (znak panowania, władzy nad sobą, symbol samostanowienia) oraz piękną królową (znak dojrzałości płciowej, zdolności do obcowania seksualnego). Podobnie w przypadku dziewczęcej bohaterki baśni: Kopciuszek wyrusza z domu do pobliskiego zamku, z kolei z zamku, który był domem, uciekają Śnieżka i Śpiąca Królowna, a Czerwony Kapturek w drodze od rodzicielskiego bezpiecznego domu do babcinej chatki poznaje smak przygody i niebezpieczeństwa uwiedzenia. Spotkanie z księciem lub wilkiem, pierwszy pocałunek i pierwsza miłość, pierwsze zauroczenie – wszystko to dokonuje się w bezkresnej, otwartej przestrzeni, poza domem, poza rodziną. Podobnie jest w całej literaturze.

Niewiele postaci literackich osiągało dojrzałość w zamkniętej przestrzeni domu, w klatce własnego pokoju. Należy do nich Proust, jeśli uznać go za postać literacką (chyba nie jest to nadużycie, jako narrator i bohater snutej opowieści należy do grona postaci literackich), osiągnął szczyty skupienia, traktując przymusową izolację domową jako stan wzmagający życie duchowe. Gdy jednak Diuk Des Esseintens z powieści *À rebours* Huysmansa, w wieku 17 lat osierocony przez swoich książęcych rodziców, znudzony wyrafinowaną rozpusztą i trywialnym życiem towarzyskim zamknął się w pokoju stylizowanym na okrętową kajutę i począł prowadzić życie całkowicie sztuczne, sprzeczne nie tylko z logiką ludzkiej biografii, ale także fizjologią i naturą (np. jadał posiłki na czarnym obrusie w jadalni obitej kirem przy dźwiękach muzyki żałobnej), uległ rychłej degradacji. Dlatego w literackim obrazie inicjacji młody bohater nieledwie panicznie ucieka z domu, wybiera się najpierw w najbliższe okolice, potem penetruje coraz dalsze zakątki, coraz bardziej dzikie, niedostępne miejsca, w końcu porzuca wszystko, co tylko porzucić można, by, wzorem starszych

swoich braci, wzorem młodzieńców ze wspólnot plemiennych, w odosobnieniu, które umożliwia dystans wobec własnych doświadczeń, odnaleźć prawdę o sobie i świecie.

Najpierw, oczywiście, porzuca dom dziecko. Świat wydaje mu się wtedy bezkresnym żywiołem, który kusi, wzywa i pochłania.

Trzy są źródła literackiego motywu podróży ucieczki dziecka z rodzinnego domu. Źródło pierwsze wiąże się z procesem stopniowego odkrywania w drugiej połowie XIX w. psychologicznej swoistości i specyfiki dzieciństwa jako okresu, w którym ujawniają się nieznanne w fazach późniejszych właściwości umysłu. Obraz dziecka wędrującego z przestrzeni znanej ku nieznannej, ze świata zamkniętego ku otwartemu, zyskuje sensy metaforyczne: dziecko ukazane jest jako potencjalność człowieka, kumulująca w sobie różne warianty wyposażenia psychicznego i intelektualnego. Dziecięca chłonność, niemożliwa do doświadczenia w późniejszych latach życia, jest źródłem pasji poznawczej, wysoko cenionej przez pozytywistów i nie pozostającej bez wpływu i na cały dalszy los, i na ludzkie *humanitas*. „...nowo narodzony [...] przechodził ciekawą i pełną tajemnic epokę niemowlęctwa, której niejasne wspomnienia odnajdujemy niekiedy w snach uchylających jakoby wrota przedświadomego życia”⁶¹ – pisał Prus w jednej z nowel.

Drugie źródło literackiego obrazu dziecięcego podróżowania wiąże się z topiką rajy. Wędrowka dziecka rozpoczyna się zawsze w centrum świętej przestrzeni domu, prowadzi z objąć matki w ramiona opiekuńczego ojca⁶² – i dalej, ku światu zewnętrznemu, którego granice giną w nieokreśloności. Ten zewnętrzny świat, kuszący obietnicami obcowania z Nieznanym, ma wszelkie znamiona ziemi Ulro, biblijnej ziemi danej człowiekowi przez Boga na trwanie w trudzie istnienia. Jeśli biblijną scenę wyrzucenia człowieka z rajy traktować w kategoriach jednostkowego ludzkiego mitu, obraz wędrującego dziecka nasuwa oczywiste skojarzenia z nieuchronnością porzucenia świętej, bezgrzesznej, dostatniej ziemi dzieciństwa i przejściem do ziemi, która „przeklęta niech będzie”, która „cierń i osiet będzie rodziła”⁶³.

Źródło trzecie wiąże się z topicznym wyobrażeniem życia jako drogi. Motyw to odwieczny, obecny np. u Kawafisa:

Jeśli wyruszasz w podróż do Itaki,
pragnij tego, by długie było wędrowanie,
pełne przygód, pełne doświadczeń.

Owo „długie wędrowanie” zaczyna się w pierwszych latach życia. Dla tego właśnie dziecko jest wędrowcem, podróżnikiem, lecz nigdy tuła-

⁶¹ B. Prus: *Przygoda Stasia*. W: B. Prus: *Przygoda Stasia i inne nowele*. Posłowie A. Nofer-Ladyka. Warszawa 1987, s. 12.

⁶² Znakomitą, topiczną ilustracją tego procesu jest mało znany obraz van Gogha *Premiers pas* z 1890 r., przechowywany w nowojorskim Metropolitan Museum of Art. Dziecko stawiające pierwsze kroki, podtrzymywane jeszcze przez matkę, chce wyrwać się ku ojcu pracującemu w ogrodzie. Od strony matki bieleje dom, od strony ojca – jaśnieje pokryty wiosennym słońcem ogród. Kroki dziecka wiodą więc od domu do ogrodu, od matki do ojca.

⁶³ *Biblia Tysiąclecia*. Rdz. 3, 17, 18.

czem, włóczęącym się bez celu: sztuka ukazuje kres ludzkiego życia m.in. poprzez symboliczne nawiązanie do stanu dzieciństwa (starzec jako niemowlę u Schulza, *Widnokrąg* Myśliwskiego, proza Danilo Kiša, *Opowiadanie o starych kobietach* Różewicza). Motyw ten znajdziemy także w cytowanym wierszu Kawafisa:

A jeśli ją znajdujesz ubogą, Itaka cię nie oszukała.
Gdy się stałeś tak mądry, po tylu doświadczeniach,
już zrozumiałeś, co znaczą Itaki.

Podróż z pokoju dziecięcego dokonuje się w różnych sferach i różnych przestrzeniach. Pierwsza z nich, najbardziej oczywista, to przestrzeń dosłowna, przedstawiana w sposób sugerujący jej realizm. Przykład z Kraszewskiego⁶⁴:

W cieniu [...] drzew stał [...] na starych piwnicach dom z ludźmi starymi. Po jednej jego królowała, uśmiechając się łagodnie, przygarbiona a wesola staruszka, prababunia, „babka biała” ... [...] Uśmiech ten kochanej staruszki był zachętą do żywota. [...] W jej pokoju, na podłodze zasłanej starym gobelinem, wyobrażającym owocobranie, bawiło się dziecko gałązkami jodeł, które niedaleko szumiały. Zasadzały się z nich puszcze i lasy, w których gnieździły się bajki⁶⁵.

Przedstawione na gobelinie dziecko bawi się jedliną; gałązki te – niczym w Leśmianowskiej *Łące* – są łącznikiem między przestrzenią domu i tym, co znajduje się poza nim, w świecie zewnętrznym, ku któremu dziecko w naturalny sposób dąży. Już w *Pamiętnikach* Kraszewskiego pojawia się dziecięcy imperatyw podróżowania, wewnętrzna siła nakazująca wyjście poza bezpieczną przestrzeń domu ku światu, który kusi. Na straży domu stoi u Kraszewskiego uśmiechnięta „babka biała”, dom się siedzibą starych ludzi, więc i ostoją tradycji, kolejnego elementu zapewniającego trwałość podstaw dziecięcego Uniwersum. W przestrzeni zewnętrznej nie ma kapłanów, miejsce bezpieczeństwa zajmuje więc niepokój, uświęcona tradycja, porządkująca ludzką biografię, międzyludzkie związki i prawa życia społecznego, ustępuje miejsca przyszłości nieznannej, bo nieuporządkowanej, nieobliczalnej.

Właśnie ze względu na tę wszechobecność Nieznanego zginął Tadeusz z noweli Orzeszkowej: topiczni rodzice, których władza domowa nie miała kresu, w otwartej przestrzeni stracili swą niejako boską moc. Zanim jednak śmierć dopełniła swego dzieła, Tadeusz podjął wędrówkę przez kuszący i fascynujący go świat. Aby oddać istotę tej wędrówki, narrator wprowadza punkt widzenia bohatera. Koncentracja uwagi na szczególe, tak charakterystyczna dla wczesnego wieku rozwojowego, powoduje, że czas jak gdyby zatrzymuje się w miejscu, a wydarzenia, które nastąpiły przecież błyskawicznie (samowolne oddalenie się od rodziców, śmierć w wodnym rozlewisku), zostają przedstawione z troską o zachowanie subiektywnej dziecięcej powolności czasu, który płynie leniwie w świecie

⁶⁴ Ps 137, 5-6. Tłum. Cz. Miłosz. Cyt. za: Cz. Miłosz: *Księga Psalmów*. Tłum. Cz. Miłosz. Paris 1982, s. 301.

⁶⁵ J. I. Kraszewski: *Pamiętniki*. Oprac. W. Danek, Wrocław 1971, BN I 207, s. 306.

wypełnionym pokusą przygód. Ten kontrast leniwego następowania zdarzeń i prędkości śmierci („Nic, ani krzyku, ani jęku, ani jednego zawołania na matkę lub ojca. Czasu nie było. Mgnienie oka”⁶⁶) ma uzasadnienie w skrajnie subiektywnej perspektywie narracyjnej, której oczywistą bazą jest psychiczne wyposażenie bohatera, jego sposób percepcji świata. Prymarne zasady realistycznego ukształtowania utworu uległy nadwerżeniu. Narrator postrzega otaczającą rzeczywistość w sposób wybiórczy, jego „dziecięcą” uwagę przyciąga bujność życia przyrody, poza sferą zainteresowania jest rzeczywistość tzw. obiektywna, pozwalająca na zdystansowany bilans wypadków.

Podobnie jest u Prusa – roślinność staje się źródłem emocjonujących przeżyć, nie tylko wywołuje fascynację, ta bywa udziałem również dorosłego człowieka, ale przede wszystkim pochłania: poza nią nic nie ma, żadnych przeżyć, żadnych światów, żadnych przestrzeni. (Ten typ przeżyć, które u Prusa stają się udziałem dziecięcego bohatera, oddaje Leśmian z innej już perspektywy w słynnym wierszu *Topielec*.) W *Omyłce* narrator wraca do sytuacji zapamiętanych z dzieciństwa i odtwarza tak właśnie postrzegany obraz przyrody. Droga do domu ukrytego w chaszczach, w przestrzeni obcej i wywołującej grozę, wymagała nie lada odwagi, nieprzerastającej jednak możliwości psychicznych małego wędrowcy. Odsłaniający się stopniowo dom odkrywa swoje tajemnice, pilnie strzeżone, zarezerwowane jedynie dla wtajemniczonych.

Stała ona [chata] w dzikiej okolicy, o paręset kroków od bocznej drogi kręto biegnącej przez pola. Otaczały ją krzaki gęste i wysokie, pełne ptaków i gniazd, tudzież głębokie i zarośnięte wąwozy, o ścianach stromych i poszarpanych. Częstokroć nad głową zaszumiło mi stado kuropatw albo spod nóg wyrwał się zając. W wilgotnych zaroślach spotykałem węże, a w ścianach wąwozów ciemne otwory jam lisich. Krążąc w pewnej odległości od chaty obszedłem ją naokoło. W jednym miejscu uderzył mnie cichy, lecz ciągły szelest; z bijącym sercem podkradłem się bliżej i ujrzałem strumień wody prędko biegnący po łożysku z wapiennych kamyków.

Bąłem się, ale postąpił jeszcze kilkadziesiąt kroków. Ściany wąwozu zniżyły się w tym miejscu, wreszcie znikły. Dotarłem do małego zagłębienia, skąd wylał strumień kipiący jak woda w garnku. Rosła tu dziewanna wyższa ode mnie. Ścisnąłem płaszcz mocno postanowiwszy uciekać za najmniejszym szmerem – i zanurzyłem się między bądy. Po malej chwile dziewanna zmalala; podniosłem głowę i zobaczyłem chatę. Stała na opoczystym wzgórku oblana ciepłymi potokami słońca; przed nią leżało mnóstwo zaczętych i dokończonych koszów, między którymi przechadzał się kulawy bocian. Ze ścian od dawna odpadło wapno, szczeliny między deskami były zamazane kruszącą się gliną, okienka w niektórych miejscach zamiast szyb zasłonięte były pęcherzem⁶⁷.

Chłopiec przebywa przestrzeń dzikiego ogrodu sam, bez żadnego towarzystwa, jakby w samotnej drodze zawarta była implicytnie teza o konieczności samodzielnego rozpoznawania znaków dojrzałego życia, o tej

⁶⁶ E. Orzeszkowa: *Panna Antonina i inne nowele*. Wybór A. Nofer-Ladyka, Warszawa 1986, s. 72.

⁶⁷ B. Prus: *Omyłka*. W: *Przygoda Stasia i inne nowele*. Poł. A. Nofer-Ladyka, Warszawa 1987, s. 198-199.

immanentnej właściwości ludzkiej egzystencji, która wiąże proces dojrzewania, wzrastania, samą mądrość – z samotnością. Mały bohater Prusa musi znaleźć się w izolacji, by samotnie zmierzyć się z wyzwaniami, jakie niesie życie i czas. Podróż dokonywana w towarzystwie dorosłego przestałaby mieć znamiona podróży, stałaby się raczej sposobem pokonywania przestrzeni. Podróż, która niesie rozwój wewnętrzny, która dynamizuje przeżycia postaci, podróż w której dziecko jest sobą do końca, w której przekracza granice dostępnej mu prawdy, musi być pozbawiona dorosłych, musi dokonywać się bez ich kontroli, bez ich udziału, bez ich obserwujących oczu.

Tak dzieje się również w większych realizacjach powieściowych, przykładem *W pustyni i w puszczy*: podróż Stasia i Nel rozpoczyna się nie od momentu porwania i uprowadzenia przez Arabów, lecz od tej chwili, w której dzieci – zmuszone okolicznościami – wyrwały się z niewoli i podjęły trud samodzielnego przemierzania bezkresnych obszarów Afryki w poszukiwaniu rodziców. Powieść Sienkiewicza utrwała topiczny obraz dziecięcej podróży, z perspektywy fabularnej wymuszonej okolicznościami czy misją, z perspektywy psychologicznej wynikającej przede wszystkim z imperatywu wewnętrznego, swoistego przymusu wędrowania w przestrzeni wolności.

Bohaterowie dziecięcy są niejako we władaniu „globtroteryzmu” (określenie Kazimierza Wyki), być może nawet ujawniają cechy, które – jeśli stanowią komponent osobowości dojrzałego człowieka – preradzają się w pograniczne zaburzenie osobowości, zwane borderline. Zespół ten cechuje się niestabilnością emocji i myśli: człowiek popada w ekstremalne wahania nastroju, odczuwa paniczny lęk przed odrzuceniem, bezustannie poszukuje własnego miejsca, odczuwa przymus ciągłego poszerzania własnego świata, przekraczania granic poznania. W kreacjach dziecięcych bohaterów brakuje wśród syndromów tego zespołu jedynie psychicznego bólu, który nasila się i powoduje trudne do zniesienia cierpienie, jest jednak skłonność do działań krańcowo nieprzemyślanych i ryzykownych. Źródłem choroby są urazy wyniesione z wczesnego dzieciństwa. Najpełniejszym literackim portretem postaci dotkniętej syndromami borderline jest Włóczykij z *Muminków* Tove Jansson. To, co stanowi u człowieka dojrzałego przejaw zaburzenia, jest naturalnym komponentem osobowości dziecka we wczesnej fazie rozwoju.

Właśnie tu, na poziomie tych rozróżnień, ujawnia się specyfika dziecięcego świata, tak chętnie i często opisywanego przez pozytywistów. Nie mieli oni dostatecznej wiedzy psychologicznej, by formułować diagnozy co do kondycji psychicznej swoich bohaterów, mieli jednak wystarczająco dużo możliwości obserwowania dzieci, by dostrzec w dziecięcym i młodzieńczym wieku zapowiedzi dojrzałości (*Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*). Czy eksponowanie u dziecięcych bohaterów syndromów, które u dojrzałego człowieka określa się współcześnie mianem zespołu borderline'a, miało wzmocnić funkcję apelatywną utworów, czy też wynikało z postrzegania w dziecku figury przyszłego artysty, czy też w końcu było znakiem psychicznej inności, osobności dziecka? Wydaje się, że na wszystkie pytania można odpowiedzieć twierdząco, to znaczy że patrzyli

z lękiem na dzieci pozostawione bez opieki, psychicznie bezdomne⁶⁸, widzieli w dziecku artystę, a jednocześnie poprzez figurę artysty eksponowali „osobność” dziecka, jego inność, nieprzystawalność do standardów życia człowieka dojrzałego.

Dziecięca podróż w literaturze nacechowana jest gwałtownością, pośpiechem wynikłym z zachłanności wrażeń, z potrzeby doświadczenia głębokich, porywających przeżyć. Zachłanność ta jest kolejną właściwością dziecięcego podróżowania, ujawnia się w samotności i jest wprost proporcjonalna do tempa narracji. Im dalej od dorosłych, tym bardziej świat kusi i pociąga, a samotność krystalizuje pełnię wolności. Przykład z cytowanej już noweli Orzeszkowej:

I puścił się [Tadeusz] rozorami przez kopr, kmin, pietruszkę, ogórki, nasturcje... Ale za dużo tu było wszystkiego, aby mógł „lecieć”. Zagony były pełne, a rozory wąskie i zarosłe zielskiem. Zamiast lecieć, siedł, czasem padał, czasem petł. Doszedł jednak i w chwili właśnie, gdy chmura wróbli z krzykiem wzbijała się nad wierzchołki tyczek, on lał spodem, tu i ówdzie zrywając zielone strąki i chciwie je potem niosąc do ust. Znajdował się teraz daleko od pielących kobiet. Rozdzielała go z nimi znaczna przestrzeń i ukrywała ściana maku, gęstwina białych kminów i żółtych koprów, na koniec cały las grochu i fasoli⁶⁹.

Dziecięcej podróży niemal zawsze towarzyszą ptaki: goniąc za nimi Tadeusz poniósł śmierć w wodnym rozlewisku, w ich głos wsłuchiwał się Janko Muzykant, gdy dotarł do obcego domu i wyciągał ręce po skrzypce, one nie opuszczają Beldonka, przeciwnie – kuszą, zachęcają do wędrowania:

[Beldonek] podparł sobie głowę na obu rękach, sam nie wiedział, o czym myślał. Zdawało mu się, że w tamtej stronie, gdzie słońeczko zgasło, przepióreczki wołają na niego: „Beldo-nek, Beldo-nek!...” I potem znów: „Idź – precz! idź – precz!...”⁷⁰.

Pobrzmiwa w tego typu literackich obrazowaniach echo św. Franciszka, trudno zwłaszcza oprzeć się skojarzeniu ze słynnym freskiem Giotta z bazyliki w Asyżu, przedstawiającym „biedacznę” wygłaszającego kazanie do ptaków. Ptaki towarzysze dziecięcym wędrownikom niemal zawsze śpiewają. Jest to okoliczność znacząca: dziecko w przeważającej większości realizacji literackich przedstawione jest jako postać wrażliwa na wszelką muzykę (czy to organów kościelnych, czy to ludowej kapeli), zatem również na tę swoistą muzykę, jaką jest śpiew ptaków. Zresztą samo dziecko bardzo często śpiewa, co odnotowuje bodaj jako pierwszy Jan Kochanowski w *Trenach*, gdy opisuje trzyletnią Urszulkę, która biegła po domu „nowe piosnki sobie tworząc, nie zamykając ustek nigdy, ale cały dzień

⁶⁸ Bezdomność rzeczywista czy rzeczywiste, biologiczne sieroctwo można w tym kontekście odczytywać jako znak (symbol lub, jak zapewne wołalby Paul de Man, alegorię) bezdomności psychicznej, psychicznego sieroctwa, odrzucenia, pozbawienia opieki. Podobną funkcję symboliczną mają w *Biblii* ślepoty, głupota i trąda.

⁶⁹ E. Orzeszkowa: *Tadeusz*. Wyd. cyt.: E. Orzeszkowa: *Panna Antonina i inne opowiadania*. Połowie A. Nofer-Ladyka, Warszawa 1986, s. 70.

⁷⁰ A. Dygasiński: *Beldonek. Żywot Beldonka*. Warszawa 1951, s. 17.

prześpiewując”. Również w baśniach piękne młodziutki królowny nucą piosenki, jak tytułowa Królowa Czarodziejka z opowieści Kraszewskiego: „Po ogródku sobie chodząc kwiatuszki zbierała, piosenki śpiewała”. Podobnie w filmowych adaptacjach baśni powstałych w wytwórni Walta Disney’a ze słynnymi mini-ariami Śnieżki i Śpiącej Królowy; śpiewającym pięknym dziewczętom wtórują ptaki. I mały Beldonek Dygasińskiego umie i lubi śpiewać.

– Beldonek się mianujesz – nie wadzi; ale umiesz też ty jako tako śpiewać?...

– Czy ja wiem; śpiewałem sobie czasem na wsi, ale z rzadka jeno; trochę umiałem takich śpiewek, co u nas pastuchy śpiewają...

– Zaśpiewaj no co godnego, zaraz zobaczę!

Chłopak ani się namyślał, bierze i śpiewa:

Wojtek łysy
Chyta mysy,
Która tłusta,
To ją schrusta,
Która chuda,
To ją psu da⁷¹.

Piosenka Beldonka bliska jest współcześnie opisanemu folklorowi dziecięcemu z jego beztroskim stosunkiem do świata i humorem absurdu. Chłopak wyznaje proszalnemu dziadowi, że śpiewał „z rzadka jeno”. Owo „z rzadka” jest całkowicie uzasadnione: dziecko było bezlitośnie bite przez stryja, tymczasem piosenka (z wyjątkiem pieśni o charakterze żalobnym) jest oznaką radości, zawsze stanowi bowiem manifestację stanu psychicznego bohatera. Nic dziwnego, że Beldonek śpiewa dopiero wtedy, gdy wędruje po świecie z dala od domu.

Jeśli podróżującemu czy wędrującemu dziecku nie towarzyszy śpiew ptaków, jest to sygnał grozy, obcości świata, nieprzystającego do psychicznej przestrzeni dzieciństwa. Tak jest w opisie wędrowki Marysi do królowej Tatry. Wędrowka ta składa się z trzech części, ale jedynie w pierwszej z nich, początkowej, pojawiają się śpiewające ptaki, dwa pozostałe odcinki podróży prowadzą przez leśne i góryste ostępy, toteż wywołują w sercu dziewczynki uczucia lęku, opuszczenia, samotności.

Trzy dni, trzy noce wędrowała Marysia do królowej Tatry.

Pierwszego dnia wiodły ją pola i łąki przez kraj szeroko oczom i sercu otwarty, cały w zbożach, trawach, w woni kwicia stojący. [...] Wyciągały się przed nią brudzy zroszone, spiąc perłami poranka, wyciągały się przed nią miedze długie, kwieciami wonnym tkane; biegly przed nią ścieżyny miękkie, niezabudek pełne, a w powietrzu slychać bylo skowronka, który w skrzydła szare bijąc śpiewał [...]. Wszystko, co tam grało i śpiewało w polach: ptaszęta, muszki, pszczoły i świerszczyki, wszystko na jedną nutę grało i śpiewało⁷².

Drugi dzień wędrowki do królowej Tatry nie jest już tak pełen dźwięków, przenika go cisza, zakłócana jedynie przez śpiewającą Marysię; dopiero śpiew dziecka ożywia dźwięki świata. Mamy do czynienia z klasyczną psychizacją krajobrazu, techniką wypracowaną przez impresjonizm.

⁷¹ Tamże, s. 36.

⁷² M. Konopnicka: *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. Warszawa 1954, s. 106.

...kiedy tak szła śpiewając, odzywał się w dali to huk siekiery drwała, to kukanie kukulki, to poświst wiewiórki, to stukanie dzięcioła w pień drzewny⁷³.

Całkowita cisza zdominowała trzecią część wyprawy, jedynym głosem jest tu „huk głazów toczących się w przepaście”, jedyną pieśnią – „skwir orłów wążących w powietrzu mrocznym ciężkie swoje skrzydło”. W ponurym świecie „piosenka sieroty umilkła, jak milknie ptaszę, gdy nań ciemność padnie”⁷⁴.

Narracyjna technika dziecięcego punktu widzenia prowadzi ku bardzo swoistemu zsubiektywizowaniu świata. Świat ten nasycony zostaje właściwościami charakterystycznymi dla umysłowości dziecięcej (wrażliwość, dynamizm, koncentracja uwagi na szczególe, animalizacja i antropomorfizacja przyrody). Zastosowanie tej techniki prowadzi z kolei ku przekraczaniu granic świata ujmowanego realistycznie, zgodnie z zasadami dziecięcego magicznego myślenia, w którym realistyczne postrzeganie rzeczywistości wchodzi w dyfuzję z jej postrzeganiem pozarealistycznym; ma to związek z wczesnym rozwojem procesów poznawczych (nieumiejętność rozróżniania tego, co jest „na niby” od tego, co „na prawdę”). Fantastyka wynika więc bezpośrednio z przyjęcia dziecięcego punktu widzenia.

Znakomity tego dowód daje niewielkie i mało znane opowiadania Bolesława Leśmiana *Jaś uzdrowiony*. Bohaterem utworu uczynił Leśmian zwyczajnego, wiejskiego chłopca:

Synek tej kobieciny nazywał się Jaś, bo mały, wiejski chłopak prawie zawsze nazywa się – Jaś. Zapewne takie są już wyroki boże, ażeby to imię najczęściej kwitło po łąkach!...⁷⁵.

Jaś jest więc chłopcem przeciętnym i zwyczajnym. Nic go nie odróżnia od rówieśników; ma co prawda oczy zielonkawe, a nie, jak bywało w rozpowszechnionych portretach tego czasu, niebieskie, ale za to, już zgodnie z obiegowymi portretami, „czuprynę jasną i bardzo podobną do wypłowiałej czapki”⁷⁶. Matka zabiera Jasia z dziecięcego pokoju wprost na pole – i właśnie tu, w otwartej przestrzeni, Jaś przekracza granice poznania: widzi „Bożę na niebie”, „aniołów w powietrzu” i Chrystusa. Widzi też nie jedno, a „dwa słonka”. Wszystko to za sprawą niezwykłych dziecięcych oczu, które są przecież zwierciadłem duszy:

...gdy niewinne dziecięć zaśnie, ta zaraz spod powiek wylatują mu dwa ptaszki-bliźnięta, co mają na skrzydełkach barwę jego oczu... Jeśli dziecię jest czarnookie, to ptaszęta owe są czarnoskrzydłe, jeśli zaś błękitnookie, to i ptaszęta są błękitnoskrzydłe. [...] Jaś miał oczy zielonkawe, więc ptaszęta jego były szmaragdowe. Frunęły one aż do nieba, do dwu onych słonek przecedzonych, siadły – każde na innym słonku – i zaczęły dziobać słoneczne, złociste ziarnka. A gdy się już nadziobały do syta, to Jasio się obudził⁷⁷.

⁷³ Tamże, 107.

⁷⁴ Tamże, s. 107-108.

⁷⁵ B. Leśmian: *Utwory rozproszone. Listy*. Zebrał i opracował J. Trznadel. Warszawa 1962, s. 113.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Tamże, s. 114-115.

Widzenie dokonuje się, oczywiście, w samotności. Nagabywane przez matkę dziecko opowiada o wszystkim, czego doświadczyło. Interesująca jest reakcja „starszyny wiejskiej” na opowieść chłopca: matkę, miejscowego księdza i obywatela ziemskiego nie niepokoi to, że Jaś widzi anioły, „Bożię” i Chrystusa, lecz że „widzi stale dwa słonka w niebiesiech”. Za sprawą cudownego zabiegu medycznego (konsekwentnie przedstawionego z dziecięcej pozycji narracyjnej: „doktor machnął Jasia po oczach jakimś błyszczącym przedmiotem, bardzo podobnym do ognistego miecza”⁷⁸) chłopiec zaczyna postrzegać świat w realnych wymiarach, ztraca zdolność dostrzegania innej, ukrytej rzeczywistości, niedostępnej „mędrca szkiełku i oku”.

– Oj matulu, matulu! – jęczał uzdrowiony Jaś – jakież to niebo ubogie: ma tylko jedno słonko! Biedne niebo i ja biedny, bo nie mam już swego słonka! [...]

– Widzisz Bożię na niebie?

– Nie widzę – szepnął zapłakany Jaś.

– A aniołów w powietrzu widzisz?

– Nie widzę...

– I Pana Jezusa też nie? – pytała strwożona kobiecina.

– I Pana Jezusa nie – powtórzył uzdrowiony Jaś⁷⁹.

Jaś utracił zdolność przenikania tajemnicy bytu, ztracił siłę wyobraźni, która jest fundamentem każdej twórczości i każdej pełni istnienia. Z psychologicznego punktu widzenia można powiedzieć, że Jaś dojrzał, posiadał umiejętność myślenia racjonalnego; z perspektywy jednak narratora – utracił bezcenny dar dzieciństwa, jakim jest trwanie jednocześnie w świecie realności i magii, „zwidów” baśniowych i twardej racjonalności.

W nawiązaniu do tego niewielkiego opowiadania powstał cykl obrazów Jacka Malczewskiego, przedstawiających anioła wchodzącego w bliski kontakt z małym chłopcem. Na płótnie zatytułowanym *Do sławy* anioł stanowczym ruchem sadza chłopca na skrzydła, jakby za chwilę chciał go zabrać w jakieś nieznanne przestrzenie. Mniej dynamiczny charakter ma obraz *Anioł i pastuszek*, ale już w *Aniołach z Tobiaszem* oraz *Tobiaszu w drodze* zaświatowi przybysze, podobnie jak miało to miejsce na wcześniej omawianym płótnie, zabierają chłopca w nieznanne. Nie dzieje się to wbrew jego woli: chłopiec, podobnie jak w innych realizacjach, ufnie poddaje się aniołowi, zawiera zarówno jego sile ducha, jak i własnej wyobraźni. Aniołów poza dzieckiem nikt nie widzi, pozostają poza wzrokiem profana, poza wzrokiem dorosłego, dostępne jedynie doświadczeniu dziecka; stają się one przewodnikami w drodze, dają jej inspirację, a jednocześnie zapewniają poczucie bezpieczeństwa. Tak właśnie jest na obrazie *Aniele pojedź za Tobą* – już sama tytulatura eksponuje ufność, ale i perspektywę (lub nadzieję) podróży, która – zgodnie z literackimi realizacjami motywu – musi odbywać się samodzielnie, bez udziału dorosłych i poza zamkniętą przestrzenią domu czy pokoju. Wszyscy aniołowie Malczewskiego pojawiają się w rustykalnym świecie, jak gdyby domowe przestrzenie (izby,

⁷⁸ Tamże, s. 116.

⁷⁹ Tamże, s. 117.

salony, kuchnie) były rzeczywistością, w której dzieciństwo nie może się spełnić. Konieczne jest wyjście, porzucenie miejsca, konieczna jest droga – podstawowy warunek niekończącego się dążenia, warunek tęsknoty za światem nieznanym, tajemniczym, zagadkowym, w konsekwencji więc – warunek rozwoju.

Opowiadania Leśmiana i malarstwo Malczewskiego dotyczą tajemnicy dziecięcych światów magicznych. Fundamentem tych światów są właściwości dziecięcego myślenia. Właśnie struktura dziecięcej *psyche*, dziecięcy sposób postrzegania rzeczywistości organizują światy alternatywne (równoległe). Akcja klasycznych utworów fantastycznych z udziałem paroletnich bohaterów rozpoczyna się w realistycznie przedstawionej ekspozycji; podobnie w przypadku malarstwa: rzeczywistość otaczająca dziecko ma charakter zwyczajnej, dostępnej poznaniu empirycznemu przestrzeni. Szczeliny, poprzez które w racjonalny świat wnikają czar i magia, tworzy dziecięce myślenie, w którym – jak w cytowanym wyżej opowiadaniu Leśmiana, jak na obrazach Malczewskiego – magia i realizm są tym samym, sytuują się na jednej płaszczyźnie. Oczywiście, akcja utworów bardzo często, jak pisze Jolanta Ługowska, „zaczyna się [...] i zazwyczaj kończy w naszym świecie, opisanym za pomocą konwencji realistycznych, stąd przemieszcza się bohater przez tajemnicze przejścia lub dzięki posłużeniu się przedmiotem magicznym czy przy pomocy niezwykłego przewodnika w inne światy, w których ma *coś do zrobienia*, by po spełnieniu misji wrócić do własnej rzeczywistości”⁸⁰. Ten obiegowy motyw pełni funkcję rusztowania, na którym rozpinają się setki fabuł baśniowych (nawet utwory najwyższej próby, by przywołać przykładowo Hoffmanna, Endego czy Terakowską); znacznie jednak ważniejsze z perspektywy omawianego tematu jest usytuowanie magicznego świata w bezpośrednim otoczeniu dziecka, w świecie dobrze rozpoznanym w codziennych kontaktach. Jeden z bohaterów Pameli Travers mówi: „Co jest prawdziwe, a co nieprawdziwe? [...] Może nigdy nie dowiemy się więcej ponad to, że pomyśleć o czymś to sprawić, aby stało się prawdą”⁸¹. Otóż ta właściwość dziecięcego myślenia, umożliwiająca spajanie rzeczywistości i magii, pozwala na poziomie narracji prowadzonej z perspektywy dziecięcego bohatera przezwyciężyć opozycję między tym, co realne, i tym, co sprzeczne z poczuciem realności i empirią.

Dlatego najbardziej znamienne, najwyraźniejsze, by tak powiedzieć, „dziecięce” są te utwory, w których dziecko doznaje wizji nie przekraczając granic między fantastyką i rzeczywistością: granic tych po prostu nie ma. Oczywiście, literatura nieobce są analogiczne obrazy literackie, w których nie ma dziecięcego bohatera czy narratora i nie ma też granicy między realnością i ponadzmysłowym światem, wystarczy przywołać *Złotą legendę* Jakuba de Voragine i wielką rzeszę utworów religijnych o charakterze „świadectwowym”. Podobnie było w Biblii: kontakt świętych postaci z zaświatami dokonuje się najczęściej we śnie, w literaturze „świadectwowej”

⁸⁰ J. Ługowska: *W Fantazjanie i gdzie indziej, Szkice o baśni literackiej*. Wrocław 2006, s. 24.

⁸¹ Cyt. za: tamże, s. 27.

zaś w rzeczywistości empirycznej, w którą w sposób najbardziej naturalny wkraczają dusze zbawionych i aniołowie. Te same prawa obowiązują w przypadku myślenia człowieka pierwotnego, który postrzega całą rzeczywistość jako znak rzeczywistości innej, niedostępnej poznaniu zmysłowemu, ale istniejącej w sposób faktyczny, a nie tylko domniemany. Fantastyka jest więc nie tyle „światem możliwym”, ile raczej światem koniecznym, bezdyskusyjnie obecnym w pozazmysłowej przestrzeni ludzkiego doświadczenia.

Logika modalna, czyli oparta na kategorii możliwości, zyskuje tu pełne zastosowanie jako zasada porządkująca rzeczywistość: Jaś z opowiadania Leśmiana ma wizje, które z zewnętrznej (dorosłej) perspektywy są objawami choroby oczu, dzieci z obrazów Malczewskiego poddają się iluzji, majakom lub wizjom sennym, pogrążają się w świecie całkowicie subiektywnym, niemożliwym w przestrzeni pozapsychicznej. Tradycyjna literatura ludowa bazowała na takim właśnie niedualistycznym pojmowaniu rzeczywistości. Tym między innymi urzekła romantyków. Dotknięta omamami Karusia zaraża swoimi wizjami „gmin”, który „rozumowi bluźni”. Podobnie w *Dziadów części drugiej*: nie ma tu przywidzeń i snów, „gawieź wierzy głęboko” we wszystko, czego jest świadkiem. Narrator *Jan-ka Muzykanta* również wierzy i nie poddaje w wątpliwość niczego z widzeń czy majaceń chłopca. Wierzą swoim bohaterom narratorzy Dygasińskiego i Leśmiana. Wierzy światu portretowanego dziecka Malczewski.

Nie wierzy narrator *Gucia zaczarowanego* Urbanowskiej. Niewiara wynika z traktowania świata możliwego jako wykładni i dydaktycznego dopełnienia rzeczywistości. Nie ma tu miejsca na dziecięcy punkt widzenia. U Urbanowskiej, podobnie zresztą jak u Erazma Majewskiego, światy fantastyczne przystają do realności jedynie jako parabole. Są to więc światy, o których chciałoby się powiedzieć: tak być nie mogło; światy ograniczone do jednostkowego przywidzenia, jednostkowej wizji sennej (Urbanowska), jednostkowej zabawy (Warnkówna), jednostkowego eksperymentu (Majewski), z których każdemu odmawia się prawa do autentyzmu. Światy spójne wewnętrznie, których znakomity model daje Leśmian, rządzące się własną logiką, skupione wokół bohatera dziecięcego, który wnika w nie, podobnie jak hipotetyczny czytelnik, bez poczucia przekraczania granic rzeczywistości, to nie eskapistyczna odskocznia od życia, lecz właściwość umysłu dziecięcego.

Powtórzmy: dziecko jako bohater literacki przekracza granice światów i zaświatów, aby to jednak mogło nastąpić, musi porzucić rodzinny pokój, dom, ogród, okolicę znaną i bezpieczną, wyruszyć w drogę, która prowadzi ku wtajemniczeniu.

Młodzieńcy podążają tą samą drogą, bo w końcu to okres dzieciństwa wyznaczył drogę rozwoju, kierunek poszukiwań, wskazał na topikę samotnej wędrówki jako formę autopoznania, poznania świata, człowieka, transcendencji. W dziecięcej podróży, nieodpartym dążeniu do wyjścia poza bezpieczne przystanie zawiera się głębsza prawda o ludzkiej naturze, ludzkim poznaniu i ludzkiej samotności. Ten mit samotnej wędrówki porząd-

kuje obraz ludzkiego życia, nieodparcie i niezmiennie skierowanego ku temu, co nieznanne, a jednocześnie ku wnętrzu samego poznającego podmiotu. Tak właśnie wędrują wielcy bohaterowie ludzkości: Odysuesz, Eneasze, Argonauci szukający złotego runa i błędni rycerze poszukujący Świętego Graala, Dante, co „w głębi ciemnego znalazł się lasu, straciwszy z oczu szlak nieomyślnej drogi”, i Tristan, i Hamlet, i Don Kochote z Man-czy, i Guliwer, i Kandyd, i Kubuś Fatalista ze swoim panem, i Doświad-czyński, i Faust, i Giaur, i Kordian, i Maurycy Beniowski, i Anhelli, i Pic-kwick, i Anna Karenina, która za sprawą podróży uświadomiła sobie, że uczucie Wrońskiego nie ma już dawnej siły, i Skawiński z *Latarnika*, wieczny tułacz, i Lord Jim, niespokojny duch... Bohater Prousta, za sprawą smaku magdalenki maczanej w herbacie, odbywa podróż przez labirynty pamięci, trzydziestoletni Józio z powieści Gombrowicza wędruje w czas „upupiania”. Leopold Bloom z powieści Joyce’a włóczy się po ulicach Dublina, Mały Książę po dziwacznych planetach, Miron z *Pamiętnika z powstania warszawskiego* – przez owładnięte szaleństwem wojny mia-sto, po wschodnich krańcach Rzeczypospolitej błąka się w czasie wojny mały chłopiec z *Malowanego ptaka* Kosińskiego. Każda z tych podróży, niezależnie od tego, jaką bohaterowie przemierzali przestrzeń (Proustowi wystarczył własny, zamknięty pokój, młodzieutki Telemak, syn Odyseusza, przedsięwziął w poszukiwaniu ojca wielką wyprawę po morzach i oce-anach), przynosiła głębokie poznanie materii czasu, istoty człowieczeń-stwa, celu i sensu życia, jego smaku, wartości, istoty. Wędrują bohaterowie mitów i baśni, prozy realistycznej i fantastycznej. Każdy wędruje sam, choćby w wędrowce miał u swego boku towarzyszy, bo samotność⁸² jest właściwością egzystencjalnej sytuacji człowieka. Zawsze w tej drodze, jak pisał Nietzsche, „mróz samotności dreszczem go przejmuje”. Nawet Zaratustra, port-parole Nietzschego, tytułowy nauczyciel z „biblii nietz-scheanizmu”, porzuca swoich uczniów i udaje się w wędrowkę po górach, by w samotności i oddaleniu przyjąć najwyższą postać ducha: dziecko⁸³.

Droga młodzieńca, niczym w obrzędach inicjacyjnych ludów pierwot-nych, jest zawsze drogą poznania. Tak jest w *Zołnierzach i żołnierzykach* Anny Kamińskiej, powieści, której bohater, młody chłopiec, stracił dom,

⁸² Czym innym jest samotność jako właściwość ludzkiej egzystencji, czym innym – osamotnie-nie, polegające na fizycznym oddaleniu od innych. Por. D. Riesman oraz N. Glazer, R. Denney: *Samot-ni-tum*. Przekł. J. Strzelecki, Warszawa 1996.

⁸³ W *Tako rzecze Zaratustra* Nietzsche omawia „trzy przemiany” ducha. Duch „najpierw przy-jmuje postać wielbłąda, później lwa, a na ostatku dziecka – pisze Karol Sauerland. – Przemieniony w wielbłąda może on wziąć na siebie wielki ciężar, gotów znieść wszystko. Ma to oznaczać, że czło-wiek dla jakiejś wymagowanej prawdy zdolny jest do poświęceń. Zdobywa się na wyrzeczenia, znosi udreki, gotów jest miłować prześladowców, którzy z niego szydzą, nie odstrasza go brud wojny itd. W wyniku dalszej przemiany duch objawia się pod postacią lwa. Lew korzysta z prawa do swo-body, powinnościom nie chce się poddawać. Wszelkiemu przymusowi przeciwstawia swoje «święte Nie». Jednakże nie jest on w stanie niczego nowego stworzyć. Potrafi to dziecko. Dlatego trzeba jesz-cze trzeciej metamorfozy ducha: przeobrażenia w dziecko. Dziecko jest stworzeniem niewinnym i po-trafi zapominać. Zabawa dziecka może być «nowym początkiem» czegoś, bo dziecko odnosi się z aprobatą do całego świata. Dzięki «świętemu tak», z jakim dziecko reaguje na świat, mogą powstawać rzeczy i wartości nowe” (K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warsza-wa 1986, s. 72).

zbombardowany przez Niemców, obrócony w gruzy. Jedyńą po nim pamiątką był ołowiany żołnierz, zabawka z lat dziecięcych. Koniec końców mały włóczęga odnajduje dom: „Byłe słyszeć przy sobie oddech drugiego śpiącego człowieka, a dom może być wszędzie, nawet pod niebem, nawet z sufitem z jesionowych chmur”⁸⁴. Więc i w czasie włóczęgi można odnaleźć Itakę! Tak oto niespodziewanie podróż dobiega końca: wiezie ona od domu, który się porzuca, do domu, który się odnajduje. Ten odnaleziony dom jest już inny, zbudowany na nowych zasadach, rządzony nowymi prawami. Dopełnia się mit, wyrażany tylekroć w baśniach, mit odejścia i powrotu. Najmłodszy z trzech braci, poniżany i wyśmiewany, zmuszony okolicznościami wyrusza na Szklaną Górę; gdy powróci do rodzinnego domu, będzie miał na głowie koronę, a u boku – piękną królową. Cere-monia inicjacji dokonała się. Młodzieniec osiągnąwszy dojrzałość wprowadza do opuszczonej niegdyś przestrzeni harmonię i ład.

Więc jednak – warto było podróżować! Bo to jest cel podróży, wspólny dla wszystkich, choć nie wszyscy wracają do domu z tarczą, niektórym nie jest dane zwycięstwo. Niepokoje dorastania, ból niespełnienia, ciężar samotności – to jest cena, którą młody człowiek płaci za dojrzewanie, za dążenie do podporządkowania sobie świata, do życia twórczego i aktywnego, do ciągłego rozwoju i wzrastania, za gotowość do podejmowania ryzyka konfrontacji własnego systemu wartości z rzeczywistością, niekiedy gorzką i raniącą. Ludzkie istnienie wymaga nieustanego niszczenia tego, co stare, odrzucania „starego człowieka”, żeby mógł narodzić się nowy. To dlatego ucieka z rodzinnego domu, depcze go i odrzuca bohater *Dziecka salonu* Korczaka. Choćby za drzwiami czyhała śmierć – odrzuca dom, płacąc za to zaleźstwem. Porzuca dom bohater *Upadków* Anny Provoost – w oddaleniu odnajduje prawdę o sobie. Z grupą przyjaciół wyrusza w leśne głusze narrator *Gry w śmierć* Casty – dopiero w oddaleniu od domu, rodzinnego miasta, znanych i oswojonych przestrzeni następuje bolesna konfrontacja wyobrażeń i rzeczywistości. Przemierza ścieżki Nowego Jorku Holden, narrator powieści Salingera; niczym tytułowy „busujący w zbożu” włóczy się ulicami miasta, szukając ładu utraconego w dzieciństwie. Candy, tytułowa bohaterka powieści Brooksa, za domem, za miastem będzie mogła odkryć prawdę o sobie i świecie, w którym żyje. Tak było w obrzędach ludów pierwotnych: w oddaleniu i samotności następuje dojrzewanie.

Dlatego i w filmie z nastoletnim bohaterem wędrownica odgrywa ogromną rolę, jej znaczenie miewia charakter symboliczny lub paraboliczny. W *Powrocie* Andrieja Zwiagincewa (2003) chłopcy zostają przez ojca zabrani na dziką, bezludną wyspę; tam właśnie dokonuje się wszystko, co zyskuje wymiar symbolu: scena ofiarowania, konfrontacja miłości i nienawiści, przemiana ojca ze starotestamentalnego prawodawcy w nowotestamentalnego odkupiciela. Dojrzewanie chłopców wymagało samotnej konfrontacji ich postaw z materią życia. Starszy „zrzucił z ramion płaszcz Konrada” i przywdział niedbale sklecone, przez wieki podziurawione

⁸⁴ A. Kamińska: *Żołnierze i żołnierzyki*. Warszawa 1985, s. 85.

łachmany oschłości i posłuszeństwa, młodszy oswoił się z lękiem, zinterioryzował go, pokonał w sobie. Teraz obaj, doprowadziwszy ojca do śmierci, mogą wrócić na stały ląd i udać się do domu. Koło czasu zamknęło się. Czas wracać.

Wędrówkę rozpoczęła żywiołowa ucieczka z dziecięcego pokoju, który był przytulnym i bezpiecznym gniazdem (Casta), klatką (Korczak), wszechświatem (Kamieńska⁸⁵). Kończy ją konfrontacja tego, co było na jej początku, z tym, co przyniósł jej kres. Mit inicjacyjny, porządkujący przebieg zdarzeń fabularnych w powieści rozwojowej od XVIII w. (*Przypadki Telemaka Fénelona, Mikołaja Doświadczynskiego przypadki* Krasickiego) po realizację powstałe w XXI stuleciu, jest matrycą, w której młody czytelnik może przyrzeć się własnym „traconym złudzeniom” i zyskiwanym wiarom. Nie jest to naiwna belferska moralistyka oparta na schemacie: nagroda – kara, dobro – zło, przeciwnie, sama lektura staje się procesem inicjacyjnym, nadaje sens własnym doświadczeniom młodego czytelnika błądzącego w poszukiwaniu prawdy wśród niepewnych poszlak i niejednorodnych przesłanek, porządkuje te doświadczenia; w świecie, w którym przekazywane przez kulturę wzory utraciły swoją nośność, przekształca je w nadrzeczywistość mitu.

2. Wrota Wszechświatów

Ze szczególną postacią inicjacji mamy do czynienia w różnych odmianach gatunkowych literatury fantastycznej. Zwracali na to uwagę bardzo liczni badacze, z obcych m.in. Bruno Bettelheim⁸⁶, Clarissa Pinkola Estés⁸⁷, Robert Bly⁸⁸ i Pierre Péju⁸⁹, z polskich – m.in. Joanna Papuzińska⁹⁰, Alicja Baluch⁹¹, Jolanta Ługowska⁹², Violetta Wróblewska⁹³, Maciej Wróblewski⁹⁴, Jadwiga Wais⁹⁵, Anna Maria Czernow⁹⁶, Weronika Kostecka⁹⁷.

⁸⁵ Powieść Anny Kamieńskiej rozpoczyna zdanie: „Na początku była podłoga”, parafrazujące początek Ewangelii św. Jana (J 1, 1).

⁸⁶ B. Bettelheim: *Cudowne i pozytywne. Rzecz o znaczeniach i wartościach baśni*. Tłum. D. Daneck, Warszawa 1985.

⁸⁷ C. P. Estés: *Biegająca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Przekł. A. Cioch, Warszawa 2001.

⁸⁸ R. Bly: *Żelazny Jan*. Op. cit.

⁸⁹ P. Péju: *Dziewczynka w baśniowym lesie*. O poetykę baśni w odpowiedzi na interpretacje psychoanalizy i formalistyczne. Przel. M. Pluta, Warszawa 2008.

⁹⁰ J. Papuzińska: *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX w. dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 1989.

⁹¹ A. Baluch: *Archetypy literatury dziecięcej*. Kraków 1992.

⁹² J. Ługowska: *W Fantazjanie i gdzie indziej*. Op. cit.

⁹³ V. Wróblewska: *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX w.* Wrocław 2003.

⁹⁴ M. Wróblewski: *Czytanie przyszłości. Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy*. Toruń 2008.

⁹⁵ J. Wais: *Ścieżki baśni. Symboliczne wędrówki do wnętrza duszy*. Warszawa 2007.

⁹⁶ A. M. Czernow: *Jak badać fantazy?* Na przykładzie „Mrocznych materii” Philipa Pullmana. W: *Ocalone królestwo*. Op. cit.

⁹⁷ W. Kostecka: *Tajemnica księgi. Co czytają baśniowi bohaterowie? (Motyw w księgi we współczesnej fantastyce dla dzieci i młodzieży)*. Warszawa 2009.

Podróż inicjacyjna, która dokonuje się w stronę wrót otwierających tajemnice Wszechświata, w sposób nieunikniony prowadzi bohatera już nie tylko, jak miało to miejsce w przypadku ucieczki z dziecięcego pokoju, na granicę rzeczywistości psychicznej i empirycznej, ale znacznie dalej i głębiej, w obszary wywołujące światopoglądowy niepokój: w sferę pytań o początek wszechrzeczy, o naturę i istotę bytu, o praprzyczynę wszystkiego, o sens istnienia, o nieskończoność i skończoność. Ponieważ wraz z bohaterem symboliczny proces inicjacji przechodzi w trakcie lektury czytelnik, a inicjacja ta ma podłoże światopoglądowe, fantastyka, literackie pożywienie koneserów i biedaków, od wieków wywołuje spory pełne zdumiewających namiętności. Wedle wierzeń Greków namiętność zsyłana była przez bogów, sama w sobie nie miała ani pozytywnego, ani negatywnego zabarwienia, była w ich pojęciu niczym wichur na morzu, bez którego okręt utknie w martwocie, ale który daje też przedsmak śmierci, niekiedy wręcz śmierć sprowadza. Stan, w którym spotęgowane namiętności przysłaniały rozum, Grecy określali mianem *ate* – zaślepienie. *Ate* budzi upiory, za ich sprawą ogarnięty szaleem człowiek przypomina mityczne zwierzę, kąsa wszystko wokół, na oślepie i bez rozważań. Krytyk, czy to literacki, czy filmowy, popada czasem w *ate*. Stan ten nie jest obcy różnego rodzaju stróżom porządku moralnego i monopolistom prawdy zatroskanym kształtem kultury popularnej; obcowanie z wysoką nikogo nie przyprawia o zaślepienie. Faktem jest, że pozbawiona szaleńczych napadów stróżów wychowania sztuka masowa zamarłaby w społecznej ciszy, martwe fale nie kołysałyby okrętów, uwiędłyby żagle, a wytrenowane w zmaganiach z dziką naturą załogi z nudów popadłyby w obłęd. Wichry jednak wieją, niekiedy uderzają z pasją Boreasza, który – jak wierzyli starożytni – swego czasu (precyzyjnie rzecz biorąc w latach 492 i 480 pne.) uszkodził nawet flotę perską zmierzającą z wrogimi zamiarami ku greckim wybrzeżom.

Jakież to wrocie zamiany popychają przez naszą śródziemnomorską kulturę cudzoziemskie floty wypełnione kolonialnymi towarami: magią, czarami, cudownością? Dlaczego na ich widok wzmaga się boreaszowy huragan? I to wzmaga się od dziesiątków, jeśli nie setek lat? Kazimierz Króliński przed osiemdziesięciu laty przestrzegał przed baśniami, które, jak z trwogą i przerażeniem konstatował, „wkraczają w dziedzinę seksualną, albowiem królewicz zazwyczaj kocha się w królowie”⁹⁸. Chciałoby się rzeczcałkiem po Bożemu, bo w pewnej postmodernistycznej bajce francuskiej królewicz zakochał się w królowie... Zostawmy jednak nowe towary, popatrzmy oczami Królińskiego na starocie. „Fantaści – grzmiał Króliński – wyolbrzymiają zjawiska przyrody do rozmiarów cudu, stwarzają niesamowity, tajemniczy świat dobrych i złych demonów w postaci roślin, spróchniałych wierzb, dziur w ścianie, cieni przedmiotów itp. Do Wojtusia Porazińskiej przemawia kałuża wody na podłodze, rozsypane klepki cebryka, kiecki w skrzyni, iskierka w popielniku, nić pajęczna na stosie poduszek – słowem z każdego kąta wyziera doń jakaś tajemnicza złowroga

⁹⁸ K. Króliński: *Braki i niedomagania naszej literatury dla dzieci i młodzieży*. W: tegoż, *O książce dla dziecka, Stanisławów 1927*. Cyt. za: J. Z. Bialek: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*. Warszawa 1979.

twarz, jakieś straszidło. [...] Jaki żołnierz będzie kiedyś z chłopca, który się boi własnego cienia, boi się nocy i samotności?”⁹⁹. By nie dopuścić do skarlania ludzkiego gatunku, trzeba za radą Królińskiego wszystkie te dziwki i cudaczności wrzucić w otchłań oceanu na pożarcie dzikiej zwierzynie, niech ma z nich zatrute danie grecki drákōn, odpowiednik naszej bestii ze Smoczej Jamy, bo „miliony młodych serc” winny czytać takie książki, „które by zachęcały do wytrwałej, codziennej pracy dla dobra i chwały Najjaśniejszej naszej Rzeczypospolitej”¹⁰⁰.

Króliński nie był pierwszym z szeregu mężów, których magia przyprawiła o *ate*, nie był również ostatnim. Kilkadziesiąt lat po Królińskim Wiesław Osterloff faszystowskie obozy koncentracyjne wywodził z... dziecięcej lektury Grimmów, którą mieli być przesiąknięci młodzi Niemcy; dowód niepodważalny znalazł Osterloff w historii Jasia i Małgosi: Hänsel jako kandydat do Hitlerjugend wespół z Fräulein Gretel dokonują zbrodni niesłychanej na Bogu ducha winnej Babie Jadze. „«Hintertreppenliteratur» w najgorszym wydaniu: naiwna intryga, motyw zemsty, okrucieństwa, gruboskórnego podstępu, z nieodzownym happy endem połączonym prawie zawsze z wyrafinowanym aktem odwetu. Gotowy scenariusz wulgarne go filmu, obliczony na niewybredny gust widzów szukających niezdrowych podniet wśród tajni i mroków najniższych złóż duszy ludzkiej; oto czym mogą być owe baśnie, w których motywem przewodnim jest nieustannie zemsta. Przez fabułę ich przewija się zbrodnia i mord, nieprzerwane pasmo krwi, okrucieństw i wyrafinowany sadyzm. Naiwny realizm w opisywaniu aktów zbrodni, znęcania się czy tortur rozbudza fantazję dziecka w najnieodpowiedniejszym kierunku, dreszczykiem perwersji wypaczając ją zbyt wcześnie”¹⁰¹. *Ate* dopadła też Jędrzeja Śniadeckiego, który kilkadziesiąt lat przed Królińskim grzmiał: „Powieści naszych piastunek i słuźebnic są albo bez sensu o jakichś królach i królowych, albo co gorzej o upiorach i strachach lub o dziadach i babach, co dzieci jedzą [...]. A tak dzieci, które powinny czuć uszanowanie najgłębsze na widok sędziwego starca lub litość na widok ubogich dzieci, drżą ze strachu na samo ich wspomnienie”¹⁰².

Ate to nie tylko polska specjalność. Ileż zniewag musiał znieść Charles Perrault, autor słynnych *Bajek Babci Gąski* (w oryginale tytuł brzmiał: *Bajki Matki Gęsi*), mieszczących w sobie perły tej miary co *Czerwony Kapturek* czy *Kopciuszek!* Leibniz pisał o nich zjadliwie, a Sainte-Beuve kpił: „Ten biedny Perrault cofnął się do dzieciństwa i oto opowiada nam historyjki zasłyszane od mamki!”¹⁰³. Zgorzony Ludwik XIV, na którego dworze przebywał Perrault, wyrzucił autora z Wersalu, dorównując despe-

⁹⁹ Tamże, s. 351.

¹⁰⁰ Tamże, s. 353.

¹⁰¹ W. Osterloff: *Kryminalistyka i bajki Grimma*. „Odrodzenie” 1946, nr 19. Wyd. cyt.: *Beniaminek czy podrzutek? Głosy o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Wybór tekstów H. Bielawska, Warszawa 1982, s. 9-10.

¹⁰² J. Śniadecki: *O fizycznym wychowaniu dzieci, 1822*. Cyt. za: I. Kaniowska-Lewańska: *Literatura dla dzieci i młodzieży do 1864 r. Zarys rozwoju, wybór materiałów*. Warszawa 1973, s. 309.

¹⁰³ Cyt. za: J. de Trigon: *Historie de la littérature enfantine*. Paris 1950, s. 19.

racją królowi Fryderykowi, co wygnał Arabów z Hiszpanii; ponoć władca Grenady Boabdil (zwany też El Moro, czyli Młody), gdy jako Maur musiał na zawsze porzucić ukochane miasto, usłyszał od matki: „Płacz jak niewiasta nad tym, czego nie potrafiłeś obronić jako mąż”. Ale jak tu „jako mąż” bronić kolonialnych towarów przed Boreaszem?

Wcale nie lepszy los spotkał C. S. Lewisa, wybitnego chrześcijańskiego filozofa i pisarza, autora *Opowieści z Narni* (pierwsze części cyklu zekranizował Andrew Adamson). Zarzucano mu świętokradztwo: oburzenie współczesnych wywołało ukazanie Chrystusa pod postacią zwierzęcia (lwa). Na nic tłumaczenie, że Baranek Boży to zwierzę nie tylko z krwi i kości, również z tradycji. Prawdą jest, że przez określenie „Baranek Boży” Biblia parabolicznie nawiązuje do ofiar Starego Testamentu. Ale ikonografia? Tu już paraboli nie ma, są za to przedstawienia dosłowne, z realnym, pełnym dostojęstwa wizerunkiem zwierzęcia. Wydawałoby się, że lew wyżej w hierarchii niż baran stoi, najwyżej w baśniowym bestiariusz, więc jemu właśnie ten zaszczyt należy, by ucieleśniać Boską postać. C. S. Lewisa łączyła głęboka przyjaźń z Tolkienem. *Opowieści z Narni* są polemiką z zawartą w trylogii o Drużynie Pierścienia wizją świata i człowieka. To był imponujący rozmach dyskursu dwóch wielkich indywidualności i dwóch wielkich chrześcijan na temat losu i powołania człowieka, jego drogi ku śmierci, sensu życia, doświadczania zła, powołania. Inną jest sprawą, co z Lewisa i Tolkiena zrobiła kultura popularna: ekranizacje strywalizowały treści głębokie, sfera odniesień mitologicznych (nie tylko greckich, także staroislandzkich, staroangielskich, skandynawskich) oraz symboli chrześcijańskich skarłała, zdegradowana do roli rezerwuaru obiegowych, powszechnie zrozumiałych motywów.

Fantastyka zawsze dotyka Tajemnicy świata, stąd jej szczególne miejsce i w naszych czasach, które przyniosły jej eksplozję w literaturze i filmie. Im bardziej naturalizm przyrodniczy wdziera się do sfery zarezerwowanej dotychczas dla refleksji humanistycznej, a miłość, poczucie piękna i wrażliwość moralna stają się obiektem zainteresowań laboratoriów neurologicznych i przemysłu farmaceutycznego, tym większa zdaje się być potrzeba doświadczenia tego, co Witkacy określił mianem „dziwności istnienia”¹⁰⁴. Nie każdą drogę popkultury do tajemnicy wyznaczają nazwiska Tolkiena i Lewisa. Są drogi starsze, kryte szacownym kurzem przeszłości, wskazywane przez baśnie, mity, rytuały i legendy. „Powtarzaj stare zaklęcia ludzkości, bajki i legendy, bo tak zdobędziesz dobro, którego nie zdobędziesz” – nauczał Herbert w *Panu Cogito*. Tą drogą, wywiedzioną z tradycji baśniowo-mitycznej, zdążają i Joanne Rowling (*Harry Potter*), i Philip Pullmann (*Mroczne materie*), nieprzypadkowo ekranizowani, nieprzypadkowo masowo czytani. I nieprzypadkowo atakowani. Grecka *ate* czyni swoje. Boreasz dopada okręty, by pogrzyżać wędrowców w złowrogich otchłaniach Tartaru. Do perfekcji trzeba opanować umiejętność wiązania węzłów żeglarskich i rozwiązywania gordyjskich, by choć z honorem lec.

¹⁰⁴ Por. S. I. Witkiewicz: *Dziwność istnienia*. Tekst B. Zagodzińska, Marki 2006.

Wichry namiętności wywołuje niezmiennie od wieków niepokój o Tajemnicę, której sztuka dotyka dziś z taką samą siłą, jak dotykała jej przez całą skrytą w mrokach przeszłość. Każda sztuka, o ile tylko sztuką w istocie pozostaje, zaspokaja ludzką tęsknotę za tym, co kryje zasłona bytu, pozwała dotykać tego, co niewyrażone i nierozpoznane, zbliżać się do misterium życia i umierania, misterium miłości, misterium dobra. Rafael powiedział kiedyś: „Zeby malować udatnie, trzeba myśleć o czymś innym. Wszystko wtedy piękniej się przedstawia”. W tym sensie i nauka jest sztuką, i każda ludzka działalność skupiona na żmudnym „krząctwie” wypełniającym „szczeliny istnienia” (określenia Jolanty Brach-Czajny¹⁰⁵). Codziennosc zatrzymuje człowieka na powierzchni zjawisk, ogranicza doświadczanie istnienia do naskórkowości; kontakt ze sztuką budzi człowieczeństwo, wytrąca z marazmu i acedii, uznawanej w wiekach średnich za źródło wszelkiego grzechu. Żaden mędrzec nie może czuć się monopolistą prawdy, bo każdy człowiek zawsze poszukiwał jej na swój sposób, może mały i głupi, na pewno niedoskonały, ale wedle miary talentu, poziomowi intelektualnego i wrażliwości. Ale też każdy, kto choć na chwilę uwierzył, że sztuka może być tubą partii do mas, jakiegokolwiek partii i jakichkolwiek mas, będzie nosił w sobie skazę, o której na próżno chciałby zapomnieć.

Heidegger, który twierdził, że „życie jest bytem ku śmierci”, i który pytał: „Dlaczego w ogóle jest raczej byt niżli Nic”?, nakładał na człowieka obowiązki moralne wynikające ze stwierdzenia, że „człowiek jest pasterzem Bytu”¹⁰⁶. W sztuce i poprzez sztukę najpełniej realizuje swoją pasterską misję. Zawsze tak było, od wieków, od najstarożytniejszej starożytności. I tak jest dziś, gdy sztuka powraca do słynnej jaskini Platona, z której wyprowadziła ją książka, jaskini, gdzie miejsce słów zajmują cienie przesuwające się po ścianie. Na wszystkich poziomach – tym popularnym i tym wysublimowanym, tym dla maluczkich i tym dla wtajemniczonych – sztuka pasterzuje Bytowi, którego ludzki rozum nie potrafi zdefiniować. Podobno jedynie czysta matematyka oddaje jego strukturę. Więc i matematyka dotyka Tajemnicy Wszechświata! Ale w przeciwieństwie do magii matematyka nie budzi upiórów, nie popycha ku *ate*, bo mało kto jest w stanie pojąć matematykę na poziomie wyższym niż elementarny. Matematyka jest dla koneserów, spory o magię zaprzatają umysły intelektualnych biedaków.

Ludwig Wittgenstein, wielki brytyjski logik, jeden z największych filozofów naszych czasów, pisał w słynnym *Traktacie*...: „Sens świata musi leżeć poza nim. [...] Albowiem wszystko, co się dzieje i faktycznie istnieje, jest przypadkowe. To, co czyni je nie-przypadkowym, nie może znajdować się w świecie, gdyż wtedy byłoby przypadkowe”¹⁰⁷. Z tezy Wittgensteina wynika, że szukający prawdy człowiek, by podołać zadaniu „pasterzowania Bytowi”, musi sięgać ku temu, co jest poza światem. Pomocna w tym zawsze, od najpierwotniejszych czasów, była wyobraźnia. To za jej sprawą

¹⁰⁵ J. Brach-Czajna: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992.

¹⁰⁶ M. Heidegger: *Czym jest metafizyka?* 1929.

¹⁰⁷ L. Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, teza 6.41. Cyt. za: M. Heller: *Podróż z filozofią w tle*. Wybór i oprac. M. Szczerbińska-Polak, Kraków 2006, s. 191.

zrodzone zostały rytuały i epifanie, ona dawała dystans do determinujących rzeczywistość praw i zasad, dystans do naszej własnej ludzkiej kondycji i naszego losu. Tak było od początków człowieczeństwa, od ludzkiej kolebki – tej wielkiej, zbiorowej, sięgającej pomrocza dziejów, i tej maleńkiej, indywidualnej, odnoszącej się do naszego jednostkowego trwania. Człowiek w dzieciństwie ludzkości tworzył mity i baśnie, szukając, jakby za podpowiedzią Wittgensteina, odpowiedzi na pytanie o to, co czyni nasze życie „nie-przypadkowym”; we własnym, jednostkowym dzieciństwie człowiek baśni słucha, czyta je lub ogląda i bezgranicznie im wierzy. Najczęściej wraca do nich w dojrzałym wieku, by znaleźć odbicie swej sytuacji egzystencjalnej w źródle dziecięcych wier, gdy prawda, dobro i piękno jaśniały w krystalicznej postaci, a pytanie o naszą własną kondycję, nasze jestestwo, nasz wspólny los prowadziły do najprostszych, jasnych, pełnych światła odpowiedzi.

Powrót do motywów, toposów i obrazów, które były podstawą mitów i baśni, ale i podstawą wielkich systemów religijnych, do tych samych wyobrażeń – to wyraz dążenia do zgłębienia prawd, które nigdy nie mogą zostać do końca określone. Dlatego na różnych poziomach sztuki odnajdujemy pozornie to samo: walkę dobra ze złem, odrzucenie, cierpienie, samotność, miłość i śmierć. Jakże blisko *Siódmej pieczęci* Bergmana do średniowiecznych legend i pierwotnych mitów! Wyobraźnia jest tak stara, jak stara jest narracja i religia. Alternatywne światy są zaproszeniem do Wittgensteinowego poszukiwania logiki w pozbawionym logiki świecie. Filozoficzną grę z widzem podejmują mistrzowie tej miary co Stanley Kubrick (*Mechaniczna pomarańcza*, 1971), David Cronenberg (*eXistenZ*, 1999), Paul Thomas Anderson (*Magnolia*, 1999) czy Darren Aronofsky (*Requiem dla smu*, 2000). Tak jest w literaturze, od Homera i Wergiliusza, mistrzów wszech literackich czasów, od Dantego aż po Bułhakowa i Borgesa.

Niczym w magicznej kuli to, co charakteryzuje kulturę wysoką, pojawia się w popularnej. I właśnie ona, zapewne przez samą swą „popularność”, swój zasięg i powszechność dostępu kodów i odniesień, sytuuje się w centrum walki o „rząd dusz”. Więc nie Cronenberg i nie Kubrick wywołują ostre polemiki, nie Bergman inicjuje *ate*, lecz sztuka popularna: więc Pullman (pierwsza część *Mrocznych materii* zekranizowana pod tytułem *Złoty Kompas*, reżyseria Chris Weitz, 2007), więc Rowling (*Harry Potter*). Działa tu mechanizm podobny do PRL-owskiej cenzury, która uznawała, że przeoczone podteksty polityczne, jeśli znajdują się w książkach dla dzieci, nie mają większego znaczenia, bo i tak odbiorca ich nie zrozumie. Nie ma więc sensu polemizować z Cronenbergiem czy przypisywać satanizm Bergmanowi, ich i tak zrozumie ich jedynie garstka, dla reszty wszystkie sensory paraboliczne pozostaną zamknięte na siedem pieczęci. Co innego taki Pullman! Tu niepokój egzystencjalny i pytania filozoficzne zarażają każdego, jak u Kinga czy Gaimana, każą szukać tego, co po Wittgensteinowemu „nie-przypadkowe”, co przekształca Chaos w Kosmos.

Tej właśnie logiki Wszechświata szukają bohaterowie opowieści i filmów fantasy. Zwykle mają do wykonania jakieś zadanie, polegające na

przywróceniu zakłóconej równowagi aksjologicznej. Żeby to jednak uczynić, muszą zrozumieć, dlaczego i w jaki sposób równowaga ta została zachwiana, muszą poznać gorzki smak zła. Tak dzieje się w przypadku czwórki rodzeństwa z *Kronik*... Lewisa, dzieci ze *Złotego kompasu*, Froda i jego Drużyny Pierścienia z trylogii Tolkiena. Wyjście z rzeczywistości umożliwia spotkanie z Transcendencją, rozpoznanie praw, które rządzą dobrem i złem, pozwala rozpoznać etyczne nacechowanie ludzkich postaw i wyborów. Bo świat jest za blisko, za naocznie, za codziennie, byśmy mogli dostrzec jego logikę w chaosie przypadków. Trzeba, niczym wglądając w obraz, oddalić się dla zyskania perspektywy. Tej perspektywy potrzebuje bardziej nastolatek niż żyjące w świecie wyobraźni dziecko – ono, jedynie ono nie zna granic między różnymi poziomami bytu, może więc przemieszczać się między rzeczywistością przypadku i nad-rzeczywistością sensu, na wskroś przenikając logikę życia. Jak w *Matym Księciu* Saint-Exupéry'ego.

Dopada nas *ate* zawsze wtedy, gdy ożywają dyskusje o fantastyce i światach alternatywnych kształtowanych przez sztukę; język polemik i ogień napaści wynika ze sporów o prawdę, z Wittgensteinowego szukania sensu świata – poza światem. We wstępie do *Zoologii fantastycznej* Jan Gondowicz pisze: „Dowiadując się czegoś nowego o smokach, trakenach, hipogryfach, goblinach, harpiach i wężach morskich – dowiadujemy się czegoś o sobie”¹⁰⁸. O sobie i o świecie, który jest, choć go nie ma.

Jaki jest sens bytowania nastolatka w literackich przestrzeniach światów możliwych¹⁰⁹? Poza czystą radością lektury – jest jakiś pożytek z obcowania z utworami, które, jak grzmiała Orzeszkowa, „bujają samopas po niebie, piekle i ziemi” i „pokazują za prawdę, co tylko bajką być może”¹¹⁰? Wydaje się, że utwory te, wbrew powszechnie panującemu prawu entropii, ukazują Wszechświat nie w stanie pogłębiającego się chaosu, lecz w postaci samodualnej, czyli samowyjaśniającej się. Nie trzeba go tłumaczyć poprzez aprioryczne struktury, które dziś, w czasach powszechnego zwątpienia w fundamentalizm, utraciły znamiona prawdy. Porządek ten, obejmujący cały Wszechświat, przekłada się również na indywidualny ludzki los, który jest przeciwieństwem częścią kosmicznej rzeczywistości. Tak oto wracamy do struktur mitycznych. Lektura fantasy jest nie tylko pustą grą wyobraźni. „Tylko od człowieka współczesnego zależy «rozbudowanie» owego bezcennego skarbcza obrazów, jakie w sobie nosi – rozbudowanie obrazów, aby je kontemplować w ich dziewiczości i przyjąć ich przesłanie – pisze Mircea Eliade. – Mądrość ludowa wielokrotnie podkreślała znaczenie wyobraźni także dla zdrowia jednostki, dla równowagi i bogactwa jej życia wewnętrznego. Niektóre współczesne języki nadal ubolewają nad człowiekiem »pozbawionym wyobraźni« jako nad istotą ograniczoną, przeciętną, smutną, upośledzoną. Psychologowie, z C. G. Jungiem na czele,

¹⁰⁸ J. Gondowicz: *Zoologia fantastyczna*. Warszawa 2007, II str. okładki.

¹⁰⁹ Por. A. Martuszevska: *Fantastyka w świetle teorii światów możliwych*. W: *Fantastyka, fantazyżność, fantazmaty*. Red. A. Martuszevska, Gdańsk 1993.

¹¹⁰ E. Orzeszkowa: *Kilka uwag nad powieścią*. Op. cit., s. 28.

wykazują, jak dalece dramaty współczesnego świata wynikają z głębokiego zamącenia równowagi psychicznej, tak jednostkowej, jak społecznej, zamącenia spowodowanego w dużej mierze przez nasilające się wyjątkowienie wyobraźni¹¹¹.

Człowiek poszukujący – by jeszcze raz zacytować Mircea Eliadego – „człowiekiem prawdziwym staje się wyłącznie stosując się do nauk dawanych przez mity”¹¹². Do jakich mitycznych nauk sięga fantazy? do jakich prawd i jakich przesłań? Mity, które porządkują opowieści inicjacyjne utrzymane w poetyce fantazy, mają wyjątkowo twórczy charakter: dają trwałe podstawy budowania wiary w ikaryjski model młodości, model całkowitej opozycji wobec dramatycznego obrazu upadku i rozkładu, oddawanego – jak dowodziły dociekania prowadzone w pierwszym rozdziale książki – we współczesnej realistycznej prozie obyczajowej¹¹³. Przykładów dostarczają zarówno otoczone sławą utwory, cenione przez krytykę literacką, bibliotekarzy, nastoletnich czytelników, jak i tytuły mniej znane, pozostające w cieniu. Cykl powieściowy Johna Flanagana *Zwiadowcy*¹¹⁴, oparty na klasycznym porządku etycznym, ubrany w kostium fantazy, bliiski duchowi Tolkiena i Tolkienowskim przesłaniom, mówi o jasnych i prostych prawdach: przyjaźni, lojalności, wierności przyjętym zasadom. Bohaterem cyklu jest piętnastoletni sierota, którego ojciec zginął bohaterską śmiercią. Śmierć ojca jest wyzwaniem, wzorem i imperatywem moralnym dla chłopaka, podejmującego misję przerastającą jego siły i możliwości. Michael Grant w cyklu powieściowym *Gone*¹¹⁵, nawiązując do klasycznego *Władcy much* Goldinga, ukazuje świat pozbawiony dorosłych – pewnego dnia wszyscy, którzy ukończyli 15 lat zniknęli, dzieci i młodsze nastolatki pozostały same. Marzenia o świecie bez dorosłych niespodziewanie ziściły się, ale utopia – niczym w dylogii Korczaka o Królu Maciusiu – przekształca się w dramatyczną antyutopię, dziecięcym światem rządzi prawo pięści, przemoc szaleje wszędzie, rozpanoszone zło wydaje się niemożliwe do poskromienia i opanowania. Takiemu światu musi przeciwstawić się główny bohater, ale ma na to niewiele czasu: wkrótce kończy 15 lat. Jak jego rówieśnik ze *Zwiadowców* Johna Flanagana jest jedyną nadzieją świata, jedynym, który może uchronić człowieka jako gatunek i człowieczeństwo jako wartość moralną od całkowitego unicestwienia.

W prozie Granta i Flanagana, Tolkiena, Lewisa, Pullmanna czy Rowling mit ikaryjsko-prometejski realizuje się poprzez kreacje postaci młodych buntowników, samotnie podejmujących heroiczne dzieło ratowania świata. W prozie Doroty Terakowskiej mit ten został zinterpretowany jako droga ofiary, poświęcenia i cierpienia. Dwumiesięczny Jonyk jest obdarzony

¹¹¹ M. Eliade: *Sacrum. Mit. Historia*. Wybór esejów, wybór i wst. M. Czerwiński. Przekł. A. Tarkiewicz, Warszawa 1993, s. 33.

¹¹² Tamże, s. 114.

¹¹³ Sugestię, iż fantazy sytuuje się kontrapunktowo wobec obrazów rozkładu, charakteryzujących prozę inicjacyjną przełomu XX i XXI w., zawdzięczam Annie Marii Czernow.

¹¹⁴ J. Flanagan: *Zwiadowcy*. Tłum. S. Kroszczyński. T. I. *Ruiny Gorlanu*. Warszawa 2009, t. II *Płonący most*. Warszawa 2009, t. III *Ziemia skuta lodem*. Warszawa 2009.

¹¹⁵ M. Grant: *Gone. Faza pierwsza: Niepokój*. Tłum. J. Drewnowski, Warszawa 2009.

umiejętnością porozumienia się z Kotykiem, dzięki czemu otwiera się droga do ocalenia Cesarstwa Tarota. Musi jednak zapłacić cenę cierpienia: zakuty w dyby poddany jest atakowi bestii: „Leżał [...] Jonyk z głębokimi krwawymi śladami pazurów na buzi, rączkach, nóżkach, [...] głębokie krwawe ślady widniały na całym jego biednym ciałku”¹¹⁶. Ewa, bohaterka powieści *Tam, gdzie spadają Anioły*, od przepelnionego cierpieniem Anioła Stróża otrzymuje wykładnię sensu cierpienia, jego roli w ludzkim życiu: „Ziemia potrzebuje cierpienia. Inaczej ludzie byłiby jeszcze bardziej nieczuli i obojętni, niż są. Więc nie płacz, mała Ewo. Cierpienie jest potrzebne do przemiany”¹¹⁷. Właśnie cierpienie młodych bohaterów: Ewy, Luella z *Córki Czarownic*, Agaty z *Lustra Pana Grymsa*, Jona z *Samotności Bogów* (podobnie jak bohaterek powieści realistycznych Terakowskiej: małej chorej na zespół Downa dziewczynki z *Poczwarzki*, kilkunastoletniej Ewy z *Ono*, seksualnie wykorzystanej przez trzech mężczyzn), przywraca równowagę aksjologiczną, jasny wymiar dobra. Młodość, w prozie realistycznej często pozbawiona mocnych i trwałych punktów odniesienia, staje się mitycznym źródłem nadziei.

W bardzo wielu inicjacyjnych powieściach fantasy, nieledwie we wszystkich, właściwe młodemu wiekowi marzenia o ruszeniu z posad bryły świata, o przywróceniu aksjologicznego ładu, o tryumfie nad złem, przemocą, podłością, nad wszystkim, co niskie i nikczemne, nad – by posłużyć się określeniem Joanny Papuzińskiej – „krainami trwogi i ciemności”¹¹⁸, znajdują szansę literackiej realizacji. Właśnie w czytelnicznym tryumfie fantasy, tak niepokojącym różne kręgi pośredników, uzewnętrznia się trwałość mitu ikaryjskiego, mitu zwyciężającej młodości, która – niemal jak w powieściach Makuszyńskiego – przywraca radość życia i wiarę w dobroć człowieka. Jeżeli na początku tej książki ogłoszona została śmierć „złotego pędraka”¹¹⁹, tak teraz, w świecie fantasy, ogłosić trzeba jego reinkarnację.

W prozie Doroty Terakowskiej literacki obraz młodości daleki jest od emocji negatywnych, młodość jest pełna dynamizmu, reprezentuje bowiem najwyższe wartości i normy moralne, które stają się źródłem rozwoju wrażliwości moralnej czytelnika, jego świadomości, zdolności wydawania ocen dotyczących etycznej waloryzacji ludzkich czynów, szczególnie postępowania samego bohatera, zatem również czytelnika jako podmiotu. Bohaterki takich powieści jak *Córka czarownicy*, *Lustro pana Grymsa* czy *Tam, gdzie spadają Anioły* przekraczają granice wytyczone przez kulturę i obyczaje, dociekają prawdy, wzrastają na drodze prowadzącej do pełni człowieczeństwa, a przy tym ich rolę symboliczną jest to, co w inicjacyjnej prozie realistycznej realizowały bohaterki powieści Burnett, Spyri, Alcott, Montgomery, Twaina i Dickensa, a na naszym gruncie Makuszyńskiego: przywrócenie etycznego ładu, zachwianego w życiu dorosłego człowieka. Ożywa mityczna wiara w magiczną siłę młodości. Scena, w której młody

¹¹⁶ D. Terakowska: *W Krainie Kota*. Kraków 1999, s. 60.

¹¹⁷ D. Terakowska: *Tam, gdzie spadają Anioły*. Kraków 2002, s. 287.

¹¹⁸ J. Papuzińska: *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 1989.

¹¹⁹ Por. cz. I *Pokolenie Nikt*, rozdział *Śmierć „złotego pędraka”*.

chłopak z *Samotności Bogów* na oczach współplemieńców przekracza symboliczną granicę kulturowego i religijnego tabu dla ratowania życia dziewczynki, urasta do rangi metaforycznego obrazu mitycznej młodości. Jej nieposkromione emocje, gotowość do poświęceń, wiara w sens przeznaczania zastanych struktur, jej bezkompromisowa postawa – wszystko to jest wykorzystywane w konstrukcjach fabularnych do budowania nowego, sprawiedliwego i dobrego świata, przywracania zachwianego porządku wartości. Tak jest w wielu powieściach Doroty Terakowskiej: *Władcy Le-wawu*, *W krainie kota*, *Lustrze Pana Grymsa*, w końcu również w *Córce czarownicy*.

Jak Exupéry i Andersen, jak Wilde i Gaarder – Terakowska podejmuje refleksję nad trudem istnienia, dotyka dramatu starości, tajemnicy przemijania i śmierci. Niełatwo mówić z nastolatkiem o tych kwestiach, bo wówczas wędrujemy po cienkiej linii między okrucieństwem nagiej prawdy i banałem pocieszenia. Łatwiej usuwać spod nóg ciernie, zwozić pozorami mądrości, że można dojrzewać w cieniu hesperyjskich jabłoni, unikając bólu i śmierci. Gdy w okresie młodzieńczego buntu nastolatek doświadczy przerażenia złem świata, który w dzieciństwie wydawał się dobry, bezpieczny i pełen ładu, gdy bezbronny wyda z siebie krzyk rozpacz, będzie poszukiwał na własną rękę nowych wier, nowych dróg, na swój sposób będzie chciał przekształcić Chaos w Kosmos. Terakowska, jak doświadczony terapeuta, podejmuje męską rozmowę, nie pociesza, nie ucieka w łatwe rozwiązania, zaprasza do rozważań o porządku życia, o istnieniu pełnym sensu i ładu. „Mam takie uczucie – powiedziała kiedyś – że jeśli dzięki książce, którą napiszę, choćby jedno dziecko będzie miało odwagę i potrzebę walczenia z tym, co jest w świecie złego, to jest tak, jakby udało mi się cząstkę tego świata naprawić”. Naprawiała „cząstki tego świata” refleksyjną moralistyką spod znaku Norwida: bez gotowych rozwiązań, bez odpowiedzi, bez ślizgania się po powierzchni zjawisk. Tak jest we wszystkich jej książkach. Utrzymana w konwencji fantasy, nawiązująca do Tolkiena i Ursuli Le Guin *Córka czarownicy* opowiada o trudnym procesie poszukiwania przez dziewczynę własnej tożsamości, odwołuje się do uniwersalnych symboli, stawia bohaterów na granicy Nieznanego, każe prowadzić wędrowkę przez las wartości, samotną i długą, na końcu której nie ma happy endu, lecz doświadczenie i mądrość. „Moje powieści nie są lekkie – mówiła. – Nie-kiedy trochę bolą. Myślę, że o to chodzi w literaturze, żeby zostawiała także bolesny ślad”.

Tak też jest u Pullmana, który obdarza młodych bohaterów zadaniem polegającym na przywracaniu porządku aksjologicznego, podobnie przecież w opowieściach Michaela Ende (*Niekończąca się historia*, *Momo*), w osławionym *Harrym Potterze* Rowling i w *Królowej niewidzialnych jeźdźców* Tomaszewskiej, w historiach opowiedzianych przez Tolkiena i Lewisa. Fantasy to resztki dawnego, bezbrzeżnego królestwa młodości, tej samej, która kształtowała fundamenty światopoglądu Goethego, Byrona i Mickiewicza, młodości, co miała „nad poziomy wylatywać”.

Tak oto fantasy daje niezwykle dopełnienie obrazu młodości. Jedno jej skrzydło reprezentowały powieści Casty, Greena, Provoost i Brooksa, dru-

gie, przeciwstawne – utwory Dahla (*Wielkomilud*, *Charlie i fabryka czekolady*, *Czarownice*, *Matylda*), Gaimana (*Koralina*, *Księga cmentarna*), DiCamillo (*Dzięki tobie Winn-Dixie*, *Cudowna podróż Edwarda Tulane*, *Dzielny Despero*), wywiedzione z tradycji baśniowej, z wielkiego skarba legend, podań, rytów i opowieści bohaterskich. O ile realistyczna proza inicjacyjna wyrasta z wnikliwych obserwacji dramatów środowisk młodzieżowych, o tyle fantazy odwołuje się do pradawnych mitów i rytuałów inicjacyjnych; pierwsza odsłania bolesne rany, druga na rany te kładzie kojące balsamy.

Jeśli fantazy jest ucieczką od świata, jeśli stanowi nowoczesne opium dla młodych mas, jest to zjawisko nader budujące: najwyraźniej te młode masy szukają czystych wartości, wiary w moc własnego kształtującego się człowieczeństwa. To nie jest podszyta rozpaczą ucieczka w hedonizm, nihilizm, to nie szukanie sensacji, obrazów społecznego rozkładu i poniżenia człowieka legitymizujących młodzieńczy bunt i postawę niezgody i pogardy, przeciwnie: poczytność fantazy jako typu utworu literackiego, obecność w Sieci dziesiątków tysięcy fanfików fantazy, portali, czatów, klubów dyskusyjnych i blogów poświęconych poszczególnym tytułom i całej konwencji gatunkowej, popularność RPG (role-playing game¹²⁰) – wszystko to dowodzi, że fantazy jest nie tylko gatunkiem literackim czy filmowym, lecz spontanicznym ruchem społecznym, zaspokajającym potrzebę obcowania z tajemnicą w świecie tajemnic pozbawionym, wyjałowionym z niepokoju egzystencjalnego, płaskim, płytkim i powierzchownym; ruchem zaspokajającym marzenia o młodości, której nie więżą dramaty przemocy, rozkładu domu, nienawiści, odrzucenia i osamotnienia. Pokolenie Nikt – paradoksalnie – ujawnia w wyborach lekturowych, fascynacjach filmami fantazy, grach RPG tęsknotę za najprostszymi wiarami, marzenia o niezwykłym, pełnym przygód życiu, którego owocem będzie przywrócenie harmonii między dobrem i złem. W sferze najgłębszych pragnień i tęsknot, o ile wolno o nich wnioskować na podstawie mody czytelniczej, niczym nie różni od swoich niegdyś nastoletnich poprzedników.

¹²⁰ RPG (nazywana w środowisku nastolatków *erpegiem* lub *rolplejem*) polega na wcielaniu się przez graczy w fikcyjne postaci, przebywaniu fikcyjnych podróży i podejmowaniu działań w fikcyjnym świecie dla osiągnięcia celów określonych przez samych graczy lub osobę tworzącą scenariusz i ustanawiającą reguły gry.

CZEŚĆ IV

HERETYCKIE LAMENTACJE

1. Lament nad ikonami

Krajobraz bibliotek zmienił się nie do poznania. Wymienione zostały księgozbiory, komputeryzacja i swobodny dostęp do Internetu są oczywistością, nad którą już nikt rąk nie łamie, odmłodziła się kadra. Biblioteka nie jest dziś miejscem zgrzebnym, szarą świątynią ciszy, przeciwnie: bywa tu barwnie, niekiedy pięknie, a pobyt w bibliotece, przeszukiwania księgozbioru, buszowania pośród czasopism niosą wiele satysfakcji.

W ostatnich latach szczególnie nacisk został położony na pracę z młodym, zwłaszcza najmłodszym czytelnikiem. Przesunięcie granicy inicjacji bibliotecznej do poziomu wcześniej niespotykanego (nawet poniżej pierwszego roku życia¹) wynikało z przeświadczenia, że obecność w bibliotece powinna być dla dziecka czymś równie oczywistym jak zabawa, mówienie, aktywność twórcza (rysowanie, śpiewanie, taniec). Wiek przedszkolny jako moment inicjacji czytelniczej okazał się wedle wielu badaczy przedmiotem zbyt późnym momentem, bo nawyki – dowodzą – kształtują się bardzo wcześnie, a chodzi przecież o nawyki trwałe, takie, których żadne życiowe burze, żadne młodzieńcze fascynacje techniką i nieuchronne lenistwo nastoletniego ducha nie będą w stanie zneutralizować.

Na efekty, niekiedy przechodzące oczekiwania samych organizatorów eksperymentów bibliotecznych z dziećmi, nie trzeba było długo czekać. Biblioteka im. Wandy Chotomskiej w Płocku, pracująca z wykorzystaniem doświadczeń tzw. pedagogiki zabawy, potrafiła trwale zainteresować książką dzieci, które nie osiągnęły wieku przedszkolnego; jak okazało się po kilku latach, związały się z książką skutecznie, jako starsze nastolatki są stałymi bywalcami bibliotek, dojrzałymi i świadomymi swych potrzeb lekturowych, a nawet „zaraziły” zainteresowaniami czytelniczymi starsze i młodsze rodzeństwo oraz rodziców². Pracę z dziećmi najmłodszymi prowadzi bardzo wiele bibliotek w Polsce, ich działania inspirują i wspierają m.in. Fundacja ABC XXI „Cała Polska czyta dzieciom” i stowarzyszenie Klanza. W wielu rejonach kraju organizowane są akcje, mające na celu zbliżenie dzieci i młodzieży do książki. Należą do nich m.in. „Ślupska Wiosna Literacka”, wielkopolska „Wakacyjna Biblioteka na Kółkach”, toruńska „Literatura na Kółkach”, „Mazowieckie Spotkania z Książką”, dolnośląska akcja „Pisarze na Walizkach”. Możemy, podsumowując te wszystkie działania, powiedzieć, że mamy pomysł, jak związać z książką młodego człowieka, jak zachęcić dziecko do czytania, co robić, by dziecięca czy mło-

¹ „Od kiedy można dać dziecku książkę do ręki?” – pyta Grażyna Lewandowicz. I odpowiada: „Okolo 5-6 miesiąca życia osiąga ono zdolność do zabawy, niezależność co do wyboru przedmiotów. W tym czasie może odkryć w swoim otoczeniu książki”. I dalej: „W niektórych bibliotekach są specjalne pomieszczenia lub przynajmniej kąciki przygotowane na przyjęcie najmłodszych. W takich miejscach nie ma tradycyjnych półek na książki, są pudełka ustawione bezpośrednio na podłodze, nisko, aby łatwo było sięgnąć; tam też leży miękka wykładzina, poduszki, zabawki” (G. Lewandowicz: *W bibliotece dla dzieci*. Warszawa 1994, s. 44-46).

² *Animacja czytelnictwa dziecięcego. Koncepcje. Doświadczenia. Postulaty*. Red. J. Papuzińska i G. Walczewska-Klimczak, Płock 2004.

dzieńcza niechęć do szkoły, szkolne niepowodzenia ucznia nie rzutowały negatywnie na czytanie. W czasie warsztatów towarzyszących kieleckiej konferencji obradującej pod hasłem *Rola biblioteki publicznej w edukacji dzieci i młodzieży* (Cedzyna, 9-11 października 2006³) jedna z bibliotekarek powiedziała: „Niech tylko dziecko przyjdzie do biblioteki, już my będziemy wiedziały, co z nim zrobić. Niech tylko przyjdzie”. Było to znakomite podsumowanie zdobytych przez całe środowisko doświadczeń.

Joanna Papuzińska dowodzi, że dzieci są jedyną publicznością czytającą w Polsce⁴. Wnioski z tego twierdzenia wynikające są dwojakiej natury: jest bardzo dobrze i bardzo źle zarazem. Skoro dzieci czytają, nadzieja na dobrą przyszłość książki, jej mocną pozycję w świadomości społeczeństwa czasów przyszłych może okazać się bliska pewności, tym samym hiobowe wieści o „zmierzchu ery Gutenberga”, o pogrążaniu się świata w mrokach analfabetyzmu i redukcji człowieka do jego funkcji konsumpcyjnych zostały zażegnane przez rzeczywistość: dzieci czytają! Co prawda w czytanie dziecięce można niekiedy wątpić, jak we wszelkie dane statystyczne, opierają się bowiem na złudnych wskaźnikach liczbowych, które prowadzić mogą do wniosków zgoła fałszywych. Np. Monika Ostrowska z płockiego Chotomka pisze: „Średnia wypożyczanych książek w «Chotomku» w roku 2003 wyniosła 8 woluminów na jednego czytelnika, za trzy kwartały 2004 – 6,8 woluminów. Najaktywniejszą okazała się sześciolatka Ada, przez trzy lata systematycznie uczestnicząca w zajęciach Klubu – w 2003 r. wypożyczyła 309 woluminów”⁵. Taka sześciolatka Ada swoją nadczytelniczą aktywnością wypożyczeń (jedna książka dziennie!!!) jest w stanie dzięki pielgrzymowaniu na trasie dom – biblioteka „obsłużyć” czterdzieścioro pięcioro nieczytających, choć zapisanych do biblioteki dzieci, by wskaźnik 6,8 wol. na dziecko utrzymać. Jeden Janek Wędrowniczek – i statystycznie czytają dwie nieczytające klasy szkolne!

Mniejsza jednak o szczegóły. Logika uczy, że z prawdziwych przesłanek można wyprowadzić jedynie prawdziwy wniosek, z fałszywych zaś – zarówno wniosek prawdziwy, jak i fałszywy. Może rzeczywiście dzieci czytają. Może rzeczywiście są jedyną czytającą publicznością w Polsce. Ale to bardzo źle, bo z tego twierdzenia wynika, że gdy tylko te czytające dzieci wychodzą ze swego dzieciństwa, czytać przestają. A wtedy mało kto się nimi interesuje. Wniosek taki może się wydawać bibliotekarzom i bibliotekoznawcom trudny do akceptacji, jest jednak prawdziwy. Jak grzyby po deszczu wyrosły pikniki książkowe, w których uczestniczą dzieci, zjawily się „biblioteczne babcie”, które maluchom opowiadają baśnie, kąciki dla najmniejszych, gdzie nasi raczkujący rodacy mogą wkładać książeczki do buzi, drapać je i gryźć, akcje rysunkowe i uliczne manify zwolenników pajdokracji spod znaku Króla Maciusia. Półki z książkami dla dzieci lśnią od nowych farb, kuszą rozrzuconymi tu i ówdzie pluszakami, do których mały

³ Materiały pokonferencyjne opublikowano w tomie *Rola biblioteki publicznej w edukacji dzieci i młodzieży*. Red. Z. Szczerba. Kielce 2006.

⁴ J. Papuzińska: *Dziecięce spotkania z literaturą*. Warszawa 2007.

⁵ M. Ostrowska: *Kiedy warto rozpocząć edukację czytelniczą – czyli klub Małego Dziecka w Bibliotece dla Dzieci im. W. Chotomskiej*. W: *Animacja czytelnictwa dziecięcego*. Op. cit., s. 68.

poszukiwacz książek może się przytulić, zanim zagłębi się w niemniej ciepły i puszysty świat – zakosztuje Janoschowych radości czytania o tym, że *Ach, jak cudowna jest Panama*, i dowie się, *Jak Miś z Tygrysiem wędrowali do Panamy* albo *Jak Tygrysek pewnego dnia nie wrócił do domu*, albo że *W Wigilię przyjdzie Niedźwiedź*. Albo zachwyci się losami Malutkiej Czarownicy z opowieści Preusslera. Poczuje się w bibliotece jak u siebie, będzie chciał tu wracać. Może będzie mu tu lepiej niż w domu? Może właśnie dlatego sześćioletnia Ada z plockiego „Chotomka” wracała i wracała do biblioteki, a że było jej niezręcznie tylko stać i patrzeć, udawała interesantkę...? Zeby wypożyczyć 309 woluminów musiała przychodzić nieustannie, wciąż i wciąż wynosząc w małej siateczce śliczne, kuszące książki. Biebliotekarze takie Ady lubią, nie ma z nimi kłopotów, są za to radości związane z satysfakcją zawodową. Gdy trzeba, Ady przyjdą na piknik książkowy albo wygłoszą okazjonalną laudację na cześć autora.

Z nastolatkami jest gorzej. Ani do laudacji się nie kwapią, ani 309 książek na rok nie wypożyczą, choć sztukę czytania opanowali. Trzeba ich pozyskać w trudach i mozole, bez pewności, że nie uciekną przed porą owocowania. Nastolatek źle się czuje w bibliotece, zwłaszcza gdy wchodzi w trudny wiek dojrzewania i przewartościowuje wszystko, co wyniósł z domu i szkoły, także czytanie – był przecież członkiem tej jedynej czytającej w Polsce grupy, więc teraz, naturalnie, czytanie mu nie w smak, bo kojarzy się z postawą dziecka. Gdyby wcześniej nie czytał! Gdyby broniono mu dostępu do książki, zakazywano chodzenia do biblioteki, palono każdy tom, który jakaś nieodpowiedzialna kuzynka bez konsultacji z rodzicami ukratkami wsunęła pod choinkę... wówczas biblioteka kojarzyłaby się z dorosłością, z samodzielnym stanowieniem o sobie, byłaby Mekką młodości. Ale tak się zrobić nie da, więc nastolatek, który ma te swoje 12 czy 16 lat, buntuje się przeciw czytaniu.

I źle mu jest w bibliotece. Bardzo źle. Bo nie chce chodzić do biblioteki dla dzieci – to w jego oczach poniżające, bo infantylne. W końcu chodził tam całe dzieciństwo: najpierw w kąciku przeglądał kolorowe książeczki, potem, choć mały, poczuł się samodzielny i dorosły, bo mógł samodzielnie i dorośle buszować między półkami, wreszcie wyszedł z dziecięcą manią na ulicę ogłaszając miastu i światu, że czytać warto, obejrzał na własne oczy pisarza i schował do skarbów książkę z jego autografem. Ale gdy rzeczywiście wyszedł z wieku dziecięcego – wizyta w bibliotece dla dzieci stała się dyskomfortem, bo mówiąc językiem Gombrowicza – „upupia”. Nie chce też chodzić do biblioteki dla dorosłych – tam dopiero wszyscy patrzą na niego jak na dziecko! Tam dopiero musi krzyć się ze swoją mutacją, zbyt długimi rękami i lekturowymi emocjami.

Najlepszym wyjściem byłaby sieć bibliotek dla – jak określano to w oświeceniu – „młodzi kwitnącej”. Za sprawą projektu Bertelsmanna powstały we Wrocławiu i Olsztynie nowoczesne mediateki przeznaczone dla młodzieży w wieku 13-25 lat. Dobrze, że powstały, ale szkoda, że tylko dwie. Zresztą nawet gdyby w ciągu najbliższego dziesięciolecia powstały następne dwieście dwadzieścia dwie, nie wypełni to oceanu potrzeb. Konieczne jest takie przeorganizowanie sieci bibliotek publicznych, by księ-

gozbiory przeznaczone dla młodzieży zostały przestrzennie odizolowane zarówno od bibliotek dziecięcych, jak i tych przeznaczonych dla dorosłych użytkowników. I nie chodzi o księgozbiory przeznaczone dla potrzeb edukacyjnych, służące przede wszystkim maturzystom i łowcom wiedzowych przygód, lecz o księgozbiory beletrystyczne, o stworzenie – na miarę możliwości lokalowych, kadrowych, finansowych – nowoczesnie zaprojektowanych, kuszących wystrojem, formą, przestrzenią księgozbiorów.

Nie muszą być duże, przeciwnie. „Więcej waży jedna dobra strofa niż ciężar wielu pracowitych stronice” – napisał Miłosz w wierszu *Wstęp*. Więcej waży jedna dobra książka niż ciężar dziesiątków tomów zalegających regały. Powinny to być książki starannie dobrane, takie, których lektura rozgrzeje czytelnika, zachwyci go, a nigdy nie znuży. Książki nowe, bardzo współczesne, bardzo aktualne. Wszystkie zacne starocie mogą znaleźć miejsce na zapleczu, gdzie dotrą tylko najbardziej wytrwali zwiadowcy. Dla każdego, kto wejdzie, powinno być jasne, że każdy tytuł, który wpadnie w ręce, godzien jest przeczytania. Po prostu każdy. Nie ma czasu do stracenia. Nie ma miejsca na miernotę. Żadne „pracowite stronice”, żadne zacności, żadna moralistyka. Na moralistykę jest miejsce w domu i w kościele, na wiedzę – w szkole. W bibliotece jest miejsce na dzieła sztuki. To właśnie tu nastolatek ma stanąć twarzą w twarz ze swoimi problemami, dylematami, tu – jak w zwierciadle – ma zobaczyć twarz swojego pokolenia. Tylko wtedy przyjdzie po książkę. Tylko wtedy będzie tu wracał. Dorosły czytelnik może się potykać o zakurzone tomiszczą, bo w dawnych rzeczach może gustować, bo może chcieć oddychać atmosferą rodu Forsytów albo śledzić dziwne losy *Jane Eyre*, oburzać się na *Zołowską Nanę* albo pomstować na niemoralne prowadzenie *Madame Bovary*. Smakowanie przeszłości wymaga przede wszystkim czytelnicznej dojrzałości, świadomych wyborów, doświadczeń prowadzących do zachwyty zarzuconymi dziś systemami myślowymi i srebrem pleśni.

Ale gdy się ma lat trzynaście czy piętnaście, gdy żyje się w świecie krąco silnych napięć psychicznych, gdy nie można sobie poradzić z własnym wnętrzem i chwiejnością emocji, gdy nie wiadomo już, co jest prawdą, gdy wszystko, co zdawało się pewne, runęło, gdy zwiędły nadzieje i miłości, książka liczy się może tylko albo jako trywialny wypełniacz czasu, przegrywający pod względem atrakcyjności z bogactwem pokus nie mających z książką nic wspólnego, albo jako ważne źródło ważnych przeżyć, pozwalających przekształcić Chaos świata w Kosmos wartości, odnaleźć drogi prowadzące do prawdy, jakkolwiek byłaby ona rozumiana: czy jako prawda o sięjącym spustoszenie złu, które opanowuje człowieka, czy jako prawda o dziwności świata, czy jako prawda o bólu istnienia, które w nastoletnim wieku odczuwa się z przerażającą siłą, tak wielką, że niekiedy podsuwającą myśli samobójcze.

Nastolatek jako czytelnik znajduje się w sytuacji bardzo trudnej nie tylko ze względu na to, że nie sprzyja mu biblioteka, choć każdy bibliotekarz mógłby przytoczyć dziesiątki dowodów, że jest przeciwnie: że właśnie sprzyja, że czeka, że zaprasza, kusi, mami, ustawia książki w długim szeregu literackich smakofyków, wyrzucając do niedostępnych piekieł zapo-

mnienia wszystko, czego nastolatki czytać nie chcą. Biblioteka mu nie sprzyja, bo taki jest system bibliotek. Nie sprzyja mu też szkoła – znowu: strukturalnie. Izolacja młodego człowieka jako czytelnika (w szerszym kontekście jako odbiorcy kultury wysokiej) jest faktem bezspornym. W mediach ani książka, ani kultura nie istnieją w sposób, który by młodemu człowiekowi się unaoczniał, narzucał. Programy kulturalne albo są emitowane w specjalistycznych kanałach tematycznych (TVP Kultura), albo też na kanałach ogólnych w bardzo późnych godzinach wieczornych. W efekcie od najmłodszych lat, choćby nastolatek pochodził z rodziny o wyrobionych i trwałych nawykach obcowania z kulturą, nie ma możliwości obserwowania własnych rodziców oglądających programy telewizyjne poświęcone kulturze; podobnie zresztą nie ma szansy widzieć rodziców czytających książki. Tak więc kultura dorosłych kojarzy się dorastającemu dziecku z oglądanymi przez rodziców tasiemcowymi serialami, z programami wyjałowionymi z finezji artystycznej i intelektualnej; zasadniczy i pociągający rdzeń tej kultury to zakazane dla młodzieży filmy wypełnione przemocą i erotyką. Krótko mówiąc: dziecko wychowywane jest w środowisku, w którym książka kojarzy się wyłącznie ze światem dzieciństwa, z niedorobnością, którą – gdy tylko wiek na to pozwoli – należy porzucić, wydobyc się z niej⁶.

Jak w tym kontekście wygląda pozycja bibliotek dla młodzieży? Krańcowo źle i jeśli sytuacja nie zmieni się, ukształtujemy pokolenie nie zdolne nie tylko do tworzenia, także do odbioru sztuki, nierozumiejące siebie i świata, pokolenie znajdujące cel i sens życia w radosnej, nieograniczonej konsumpcji, w „wielkim zarciu”, by przywołać tytuł filmu Marca Ferreri z 1973 r.

Zasada funkcjonowania bibliotek w Polsce wyprowadzona jest z tych lat, gdy w kraju panował system nakazowo-rozdzielczy. Dobrą stroną był zapewniony byt placówek, złą – ograniczenie roli bibliotekarza, który nie mógł sam kształtować księgozbioru, lecz wypełniał go tytułami typowanymi przez specjalnie w tym celu powołane instytucje. Polski system organizacji bibliotek oparty był na wzorze radzieckim, ten zaś – jak wiele ówczesnych rozwiązań – bazował na przypadkowych koncepcjach przywódców lub ideologów. Lenin w czasie podróży po Europie oglądał biblioteki w Londynie, Genewie i Paryżu, żądał jednak, by system bibliotek radzieckich oparty był na własnych, sowieckich wzorach. W liście do Wydziału Pozaszkolnego Komisarjatu Ludowego Oświaty pisał: „Bibliotekarstwo bardziej niż wszystko inne wymaga wywołania *współzawodnictwa* pomiędzy poszczególnymi guberniami, grupami, czytelnikami itd. [...], wywołania *współzawodnictwa* pomiędzy pracownikami bibliotecznymi”⁷. Współzawodnictwo to rozumiane było w czasach realnego socjalizmu jako biurokratyczna formuła zestawień liczb wypożyczanych książek; stąd też najlepszymi czytelnikami byli nie ci, którzy czytają, lecz ci, którzy wypoży-

⁶ „Niedorobłość” w tym kontekście to tyle co brak możliwości dostępu do zarezerwowanej dla dorosłych przestrzeni wolności (swoboda decyzji, samostanowienie i dostęp do tych form rozrywki, które objęte są różnymi formami reglamentacji).

⁷ *Co pisał i mówił Lenin o bibliotekach. Z przedmowami, artykułami i przypisami N. K. Krupskiej.* Warszawa 1950, s. 25-26.

czają: oni bowiem przysługiwali się dziełu „współzawodnictwa”. Niepokojąco wiele zostało z tych lat w naszej rzeczywistości.

Niezależnie jednak od tych absurdów lata realnego socjalizmu były dla bibliotek dostatnie i spokojne. Rola bibliotekarza zgodnie z obowiązującymi dyrektywami miała co prawda sprowadzać się – podobnie jak wiele innych ról społecznych obliczonych na prowadzenie zwycięskich batalii na froncie ideologicznym – do obsadzania młodego umysłu ideologicznymi głupstwami, ale te głupstwa, niczym buraki w sowieckich kołchozach, rosnąć nie chciały, bo przecież rzeczywistość biblioteczna rzadko odpowiadała oficjalnym wymogom: rzesze pasterzy ksiąg, czytanych, prawdziwych inteligentów, czyniło z bibliotek wiecznie żywe źródło przeżyć i refleksji. Pamiętam z dzieciństwa moją dziecięco-młodzieżową bibliotekę położoną w centrum akademickiego osiedla „Przyjaźń” na cichym uboczku Warszawy, gdzie przez 21 lat (okres najpierw raczkującej, potem całkiem już świadomej autokreacji) kształtowały się moje ideały, wzory osobowe, postawa moralna i myśli. Moja biblioteka wyglądała jak kuźnia ideologiczna: biust Lenina na czerwonym suknie, portret Gomułki, państwowe godło, obowiązkowe mizeralne filcowe kapcie na nogach – urzędowa powaga udzielała się każdemu „petentowi”, ale nie uśmiechniętej bibliotekarce, która potrafiła zagadnąć i podpowiedzieć, czasem delikatnym ruchem wcisnąć do ręki obłożony w szary papier tom. Rzeszy obdarzonych autorytetem charyzmatycznych zapaleńców i prawdziwie oddanych książce sług słowa zawdzięcza moje pokolenie bardzo wiele: odczytanie, świadomość znaczenia lektury dla rozwoju duchowego, wrażliwość na sztukę słowa, zdolność rozumienia siebie i świata, w jakim przyszło nam żyć. W czasach orwellowskiego „dwójmyślenia”, kiedy młody umysł był wewnętrznie niepojednany, rozerwany między oficjalną, ekskomunikującą wszelką metafizykę i niepokój ducha ideologię, sąconą przez szkołę, prasę, radio, uliczne hasła i pierwszomajowe transparenty z jednej i sabotującą tę ideologię działalność Kościoła i postawę domowników z drugiej strony, otóż w tych czasach nie dającego się uregulować chaosu pasterze ksiąg pozwalali młodemu człowiekowi na kształtowanie samego siebie, zaspokajali najbardziej elementarne potrzeby: obcowania z prawdą, skupionego poszukiwania sensu życia, autokreacji. Pozwalali rozumieć, że owszem, można żyć szczęśliwie bez troski o kształt świata, o prawdę i najważniejsze wartości, ale jest to życie co najmniej zgrzebne, uszyte na miarę zgrzebnego człowieczeństwa.

Dla biblioteki optymalny jest stan umiarkowanego prześladowania. Nie takiego, jakie miało miejsce w latach stalinowskich czystek czy wojennej pożogi, ale takiego, który mobilizuje siły vitalne bibliotekarzy i dynamizuje ich świadomość społecznej, humanistycznej i narodowej misji. Lata PRL-u, gdy książce sprzyjali bibliotekarze zorientowani na inteligencki świat wartości, gdy czytanie było dobrym snobizmem i widocznym znakiem inteligenckiego etosu silnie zwalczanego przez gomułkowców, biblioteki utrzymały bardzo wysoką pozycję.

W naszych latach biblioteka żyje w sytuacji szczególnego luksusu. Nawet exodus czytelników nie stanowi zagrożenia jej bytu, ponieważ zam-

knięcie biblioteki odbierane jest społecznie jako zamach na narodową świętość. Wprowadzenie zasad wolnorynkowych i konkurencji jest tu właściwie niemożliwe, skutkować by musiało m.in. sprzecznym z polską tradycją, lecz nie pozbawionym racjonalnych podstaw wnoszeniem opłat za korzystanie z księgozbiorów. Ze względów prawnych niemożliwe jest też wprowadzenie zasady rotacji personalnej; w efekcie bibliotekarz, który nie sprawdza się w zawodzie, może liczyć na takie samo traktowanie, jak bibliotekarz, który pracuje z oddaniem i pasją. Analogiczne zasady panują w szkolnictwie: realizacja zasady, iż każdy nauczyciel winien mieć takie same prawa i zbliżone wynagrodzenie, jest jednym z powodów rozkładu szkolnictwa i upadku jego społecznego autorytetu. Niestety, choroba ta niszczy również środowisko bibliotekarskie.

Jeżeli biblioteka jest ikoną współczesnej kultury, to trzeba by mówić raczej o ikonie wstydlivej i zgrzebnej, kojarzonej z niedostatkiem. Ludzie, którzy mają pieniądze, nie korzystają z biblioteki, lecz książki kupują. Zmiana wizerunku biblioteki jest potrzebą chwili. W społecznym odbiorze biblioteka nie kojarzy się z nowoczesną instytucją kultury, choć bardzo często odpowiada potrzebom i wyzwaniom czasu, dysponuje nowoczesnym wyposażeniem technicznym, bogatym księgozbiorem obejmującym i współczesne, i dawne pozycje. Ikonosfera miasta jest dla biblioteki hermetyczna. Nie sprzyja bibliotece architektura, biblioteki mieszczą się zwykle na uboczu, w miejscach mniej eksponowanych i mniej atrakcyjnych z perspektywy transparentności. Trzeba wiedzieć, gdzie biblioteka jest, żeby do niej trafić, trudno tu zajrzeć tak, jak zagłada się do apteki czy księgarni. Nie sprzyja to rozwojowi spontanicznych kontaktów z książką.

Miasto jest przede wszystkim przestrzenią nie życia społecznego, nie kultury, lecz pracy, zatem również konsumpcji, na którą praca jest skierowana. Jak dowodzi Edgar Morin, ewolucja kultury znacząca jest bardzo charakterystycznym przesunięciem: dawniej człowiek odpoczywał, by mieć siły do pracy, dziś człowiek pracuje, by wypocząć, a przez wypoczynek rozumie konsumowanie efektów pracy⁸. Nowoczesne miasto jest feerią konsumpcji. W jego przestrzeni, w jego handlowych pasażach obecne są kina, teatry, filharmonie i księgarnie. Wizytowanie księgarni i kupowanie wybranych tytułów dyktowane jest modą, podobnie jak bywanie w teatrach czy kinach na poszczególnych przedstawieniach i pokazach.

Tymczasem biblioteki w ogóle nie są zauważalne, nie są widoczne, nie istnieją w przestrzeni miasta. Biblioteki dziecięce znajdują się w sytuacji łatwiejszej: w rozpowszechnionym wciąż jeszcze modelu kultury jest przyjęte, że dziecko, które przekroczyło pewien próg wiekowy, rodzice prowadzą do biblioteki. Jeśli nawet rodzina przeoczy książkę w obszarze dziecięcych wyposażań intelektualnych, zrobi to za nią szkoła. Biblioteka zorientowana na nastoletniego użytkownika nie ma na kogo liczyć, żadnej organizacyjnej czy instytucjonalnej pomocy skutecznej w stopniu porównywalnym ze szkołą nie ma; jeśli szkoła włącza się w promocję biblioteki

⁸ E. Morin: *Kultura czasu wolnego*. W: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór materiałów*. Wst. i red. A. Mencwel, Warszawa 2001.

przeznaczonej dla młodzieży, robi to w celach użytkowych: wskazuje uczniowi źródło odnajdywania informacji oraz miejsce wypożyczania lektur obowiązkowych. Jeśli szkoła wprowadza dziecko do biblioteki, otwiera przed nim drzwi do krainy wiecznej zabawy i radości; jeśli szkoła wskazuje nastolatкови bibliotekę, zapowiada trud (poszukiwanie informacji) i nudę (lektury).

Nastolatek musi do swojej biblioteki trafić sam, wiedziony potrzebami, nawykami, problemami, które przerastają jego możliwości samodzielnego odnajdywania rozwiązań, ciekawością, modą lub snobizmem. Ale jak do niej trafić, gdy w istocie jest usytuowana w cieniu, jakby wstydliwie skryta w barwnej przestrzeni miasta? Do opisu sytuacji biblioteki znakomicie daje się zastosować wprowadzony przez Krystynę Zamiarę pojęcie „skrytości kultury”. „Problem skrytości kultury – pisze Zamiara – odsyła do jednostek w kulturze partycypujących: kultura ukryta jest bowiem zawsze dla jej uczestników [...] Rozróżnienie na jawne vs. ukryte w kulturze odpowiada [...] rozróżnieniu na to, z czego sobie owe jednostki zdają sprawę (czego są świadome) oraz na to, z czego sobie sprawy nie zdają”⁹.

Biblioteki tworzą na mapie miasta swoiste getto, zbędne (w przeciwieństwie do apteki), słabo widoczne (w przeciwieństwie do marketów), przeznaczone dla dziwaków i intelektualistów, niedostępne bezpośredniemu doświadczeniu mieszkańca osiedla czy dzielnicy. Takim samym zbędnym miejscem jest dla człowieka dobrze widzącego okulista, dla dobrze chodzącego – sklep ze sprzętem rehabilitacyjnym, posiadacza samochodu przystanek autobusowy, bezdzietnego – szkoła, kogoś kto nie ma zwierząt – sklep zoologiczny itd. Wszystko to są miejsca „nie dla niego”. Tyle, że okulista, sklep, przystanek i szkoła sytuują się w sferze jawnej, manifestują swoją obecność, uwidaczniają się przechodniowi. To samo dotyczy kościoła – od historycznego początku obecności świątyń w życiu społecznym po nasze czasy świątynia jako budowla wyróżnia się spośród otaczających ją budynków, choćby miały to być najbogatsze pałace i najbardziej strzeliste zamki. W przeciwieństwie do jawności kultury konsumpcyjnej, która bezustannie „ogłasza się” mieszkańcom i rozprzestrzenia w jego świadomości (apteka, prywatny gabinet okulistyczny), w przeciwieństwie do traktowanej jako oczywista infrastruktury miasta i wsi (szkoła, przystanek autobusowy), w przeciwieństwie do miejsc zaspokajania potrzeb duchowych (kościół) kultura skryta ma charakter defensywny, partycypacja w kreowanych przez nią formach aktywności wymaga specjalnych zabiegów, specjalnych wysiłków, psychicznej predyspozycji do ponoszenia ryzyka związanego z przełamaniem onieśmienia i lęku przed kompromitacją.

Biblioteki są miejscami wydzielonymi, trzeba umieć znaleźć się w często nieznanym dla przypadkowego, niedoświadczonego nastolatka sytuacji, zwerbalizować oczekiwania, które bywają trudne do werbalizacji, niekiedy niemożliwe, niekiedy intymne. Trzeba umieć poruszać się pośród katalogów, półek, trzeba – innymi słowy – dysponować pewnymi kompetencjami, trudnymi nawet dla doświadczonej osoby.

⁹ K. Zamiara: [wstęp do:] *Skrytość kultury*. Red. K. Zamiara, Poznań 2001, s. 9.

Bardzo niedobłą, odziedziczoną po czasach systemu nakazowo-rozdziałczego praktyką jest nazywanie bibliotek wedle nomenklatury urzędniczej, podobnie jak miało to miejsce w innych ośrodkach publicznych, np. w służbie zdrowia. Warszawski szpital dermatologiczny do niedawna nazywał się Publicznym Zakładem Dermatologicznej Opieki Zdrowotnej Warszawa Wola Zachód, ale w czasach, gdy trzeba zabiegać o pacjenta, nosi nazwę Szpitala św. Łazarza. Jest Szpital Świętej Zofii, który samą już nazwą zachęca do korzystania z oferowanych usług. Podobne zmiany następują w innych dziedzinach życia społecznego. W przypadku bibliotek, w których bywanie nie jest egzystencjalną, a nawet duchową koniecznością, urzędowe nazwy stanowią istotną barierę psychologiczną, po prostu – odpychają, zniechęcają, kompromitują i ośmieszają placówkę. Biblioteki dla dzieci stopniowo odchodzą od żargonu z czasów PRL-u. Biblioteka dla Dzieci im. Wandy Chotomskiej w Płocku nazywa się po prostu „Chotomkiem”, ciepło, serdecznie i zachęcająco. „Wśród najmłodszych prowadzi się dziś szeroko zakrojoną akcją czytania, aby zachęcić do samodzielnej lektury, kiedy już nauczą się czytać. Organizuje się różne konkursy, np. w Bydgoszczy «W krainie uśmiechniętych bibliotek», nadaje się bibliotekom dziecięcym nazwy, które mogłyby przyciągać i zainteresować dzieci, np. Bolek i Lolek, Kot Filemon itp.” – pisze Wanda Pindłowa. I wnioskuje: „Widać więc, że spodziewamy się, iż biblioteki nie zginą, jeszcze nie zanikną przez najbliższe lata, ponieważ staramy się ich byt uzasadnić”¹⁰.

Bolek i Lolek, Kot Filemon, Chotomek – to wszystko świetnie, ale przecież do tak nazwanej biblioteki nastolatkowi jest nie po drodze.

Nastolatka też trzeba zachęcić i zaprosić do biblioteki, która powinna nazywać się w sposób jemu bliski i go zachęcający. Nie trzeba prowadzić kosztownych badań psychologicznych, by odpowiedzieć na pytanie, jakie emocje wywołuje nazwa typu: „Biblioteka Publiczna Dzielnicy Warszawa Bemowo. Wypożyczalnia dla Młodzieży i Dorosłych nr 38”. Księgarnie, które mogłyby być dla bibliotek znakomitym wzorcem działania w przestrzeni kultury, nazywają się w taki sposób, który czytelnika (klienta) zaprasza: Czuły Barbarzyńca, Tarabuk, Traffic Club. Sieć Empik zachowała nazwę PRL-owskiego skrótowca, ale zrezygnowała – i słusznie – z rozszerzenia. Do Empiku się wpada, w Empiku uczy się obcych języków. Księgarnie internetowe też mają zachęcające, a nie zniechęcające nazwy: Merlin, Gandalf, Solarisnet. Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa ogłasza się w Internecie po prostu jako „Prus”.

Czas wyrzucić z nazw bibliotek filie i wypożyczalnie, usunąć wszystkie urzędnicze nomenklatury. Książka o złym tytule będzie się źle sprzedawała. Film źle zatytułowany zniechęci widzów. Dlaczego biblioteki nazywają się w taki sposób, który odpycha? Pożegnajmy się wreszcie z socjalizmem. Także w filiach nr 15 i oddziałach nr 5. Poznańska Szkoła Podstawowa nr 83 im. Emilii Waśniowskiej nazywa się po prostu „Łejery” – od nazwy dzielnicy, w której się znajduje, i uczniowskiego zespołu teatralnego.

¹⁰ W. Pindłowa: *Foresight dla bibliotek*. W: *Książka, biblioteka, informacja w kręgu kultury i edukacji*. Op. cit., s. 154.

ŁEJERY* to teatr, który będąc syntezą wielu sztuk, dostarcza form i metod pracy wychowawczej (terapeutyczna rola teatru) i dydaktycznej (uatrakcyjnienie procesu nauczania).

ŁEJERY to łamanie stereotypów, wnoszenie w życie szkoły polotu, fantazji, nowych pomysłów programowych.

ŁEJERY to optymistyczny styl życia w gromadzie, w której jest bezpiecznie i radośnie. Ten styl życia wyznaczają kontakty ze sztuką, kultura współżycia dużych z małymi, specyficzna atmosfera i klimat zespołu.

ŁEJERY to rodzinność, to bliskie kontakty z rodzicami, by wspomagać dom w nabywaniu przez dzieci tzw. kindersztuby.

* Lejery, wyraz pochodzenia poznańskiego, zawołanie w stylu: O, rety! O, laboga! O, jejku, jejku. Wyraz „klucz” mogący wyrażać różne nastroje od entuzjazmu do dezaprobaty¹¹.

Dlaczego biblioteki są na końcu tych przemian, zamiast być wawangardzie?

Wydawałoby się, że to najprostsze: zmiana nazwy nie wymaga kosztownych inwestycji lokalowych, nowych półek, wymiany księgozbioru. Są znakomite wyjątki dowodzące, że bibliotekarz potrafi: wrocławska Mediateka¹², olsztyńska Planeta 11¹³, białolecki Nautilus¹⁴, chociaż strona internetowa biblioteki w Białolece już tak radośnie twórcza nie jest i odsyła do biurokracyjnej, koszmarnej nomenklatury:

Biblioteka Publiczna w Dzielnicy Białoleka m.st. Warszawy jest instytucją kultury posiadającą osobowość prawną. W skład Biblioteki Publicznej w Dzielnicy Białoleka wchodzi 9 placówek:

O d d z i a ł y:

- Wypożyczalnia dla Dorosłych i Młodzieży nr 42, ul. Antalla 5,
- Biblioteka dla Dzieci i Młodzieży nr IV, ul. Antalla 5,
- Czytelnia Naukowa nr XX, ul. Van Gogha 1,
- MultiCentrum, ul. Porajów 14.

F i l i e:

- Wypożyczalnia dla Dorosłych i Młodzieży nr 46, ul. Kowalczyka 3,
- Wypożyczalnia dla Dorosłych i Młodzieży nr 58, ul. Ambaras 12,
- Wypożyczalnia dla Dorosłych i Młodzieży nr 69, ul. Raciborska 20,
- Wypożyczalnia dla Dorosłych i Młodzieży nr 88, Pl. Światowida 3,
- „NAUTILUS” Multimedialna Biblioteka dla Dzieci i Młodzieży nr LVI.

Może to biblioteczny „nadzór pedagogiczny” jest barierą zaporową zmian? Może władze lokalne, które lubują się w filiach i kochają w oddziałach?

Pożegnanie z socjalizmem to nie tylko nazwy. Bibliotekarz, który nie radzi sobie w pracy z pozyskiwaniem czytelników, powinien szukać innego zawodu, podobnie jak zły lekarz i zły nauczyciel. Jest to sprawa systemowa, bez zmiany tego systemu możemy liczyć tylko na najlepszych, nie na wszystkich, na Siłaczki i Judymów, ale to byli bohaterowie czasu niewoli. Dobry bibliotekarz powinien mieć właściwą gratyfikację swojej trudnej pracy. Zły bibliotekarz powinien być zmuszony do odejścia. Czas nagli.

¹¹ Zob.: World Wide Web: www.lejery.edu.pl/edu.html [dostęp: 16.08.2009].

¹² Zob.: World Wide Web: www.mediateka.biblioteka.wroc.pl [dostęp: 16.08.2009].

¹³ Zob.: World Wide Web: www.planeta11.pl [dostęp: 16.08.2009].

¹⁴ Zob.: World Wide Web: www.bialoleka.e-bp.pl [dostęp: 16.08.2009].

Jeszcze jedno stracone dziesięciolecie – i, być może, nie będzie szans odbudowania społecznych postaw proczytelniczych. Potrzebni są bibliotekarze odważnie przełamujący stereotypy kultury skrytej, tacy, którzy wyjdą z inicjatywą współpracy organizacyjnej ważnych wydarzeń kulturalnych, którzy znajdą drogę do czytelnika, by go zjednać i zaprosić do biblioteki, którzy pozyskają środki na druk i kolportaż plakatów, oryginalnych ulotek zapraszających do czytelnika, na foldery, neony, na projekt wnętrza i frontu, na zmianę wizerunku.

To nie są zadania na przyszłość, lecz na dziś. Nawet jeśli książka obroni się w czasach potopu, nie znaczy to, że obroni się biblioteka. Wszystkie świątynie miasta dumnie wznoszą wieże do góry, widać je z daleka, żyją tym, czym żyje społeczeństwo i społeczność. Tak musi wyglądać również świątynia słowa.

2. Lament nad labiryntami

Bardzo niekorzystny dla młodego czytelnika, nielogiczny i nieczytelny jest przyjęty dziesiątki lat temu system klasyfikacji książek. Doświadczam tego sam, bo jako historyk zajmujący się książką dla dzieci i młodzieży często muszę korzystać z księgozbiorów przeznaczonych dla czytelników młodszych ode mnie z górą czterdzieści lat.

Chaos w dziedzinie genologii panujący w badaniach nad literaturą dla młodych czytelników ma swoje dwa zasadnicze źródła. Pierwsze z nich obejmuje uwarunkowania związane z praktyką społeczną (edukacyjną, biblioteczną, księgarską). Zdroworozsądkowe przeświadczenie o swoistości książki dziecięcej i młodzieżowej wśród innych pozycji książkowych powoduje wprowadzenie swoistych nazw gatunkowych. Podobnie bowiem jak wydawnictwa informacyjne, encyklopedyczne, albumy, poradniki – książki kierowane do dzieci mają charakterystyczną formę zewnętrzną, pozwalającą wyodrębnić je z całości produkcji książkowej. Te elementarne składniki adresowe książki dziecięcej to wielkość książki, rodzaj i wielkość druku, charakter ilustracji, typ okładki itp. Z tymi wyróżnikami wiąże się swoiste nazewnictwo. Książka dla małego dziecka bywa nazywana „książeczką”, podobnie jak inne przeznaczone dla dziecka przedmioty: buty określa się mianem „bucików”, płaszcz – „płaszczkiem”, łyżkę – „łyżeczką” itd. To spieszczenie przenosi się automatycznie na formy książki dziecięcej: mówi się więc o wierszykach, historyjkach czy bajeczkach. Oczywiście, tego typu deminutiwa mają swoją granicę: powiastka jest czym innym niż niewielkich rozmiarów powieść, do języka potocznego i języka opisu naukowego nie weszły takie określenia jak legendka czy podanko.

Tego rodzaju nomenklatura, nie dość że nieporęczna, wymusza oddzielenie biblioteki dla nastolatków od biblioteki dla dzieci. Trudno, by dojrzewająca dziewczyna czy chłopak czuli się dobrze wśród półek, w bezpośrednim sąsiedztwie których znajdują się „książeczki”, kolorowe wy-

dawnictwa przeznaczone dla małych dzieci, infantylne z perspektywy kilkunastu lat życia i infantylizujące każdego, kto znajdzie się w ich otoczeniu.

Drugi powód rozbieżności terminologicznych wiąże się z wprowadzoną przez Jerzego Cieślíkowskiego koncepcją „literatury osobnej”, czyli – jak pisał – „czwartej”, która odznaczać się ma swoistymi właściwościami, odmiennymi wobec innych obiegów literackich i nieprzystającymi do nich¹⁵. Teza Cieślíkowskiego – mało przedyskutowana i automatycznie przejęta przez wielu badaczy – pozwoliła na traktowanie książek przeznaczonych dla dzieci jako „osobnego” zjawiska artystycznego. Wskazuje się tu na takie zasadnicze elementy jak integralne współistnienie ilustracji z tekstem, prymat funkcji dydaktycznej, prostota tematyki i języka, nade wszystko ludyczność. Koncepcja ta prowadzi do prób formułowania specyficznych nazw gatunkowych dla literatury dziecięcej, nazw nie przystających do nomenklatury wypracowanej na gruncie teoretycznoliterackim. Sam Cieślíkowski wprowadził i opisał „bajeczkę dziecięcą” jako odrębny gatunek. Budowanie specjalnej nomenklatury dla opisu nieostrych zjawisk literackich jest efektowne, ale wprowadza duży margines błędu. W odczuciu czytelnika bajeczka to bajka przeznaczona dla małych dzieci, a więc dość krótka, pogodna, prosta w formie. Tymczasem wedle nomenklatury Cieślíkowskiego do *bajeczek dziecięcych* można zaliczyć utwory (książki) tak różne jak abecedariusze (*Kram z literami* Wandy Chotomskiej), zbiory wierszy (*Brzechwa dzieciom*) i bajki (*O Janku co psom szył buty* Słowackiego).

Te kłopoty genologiczne potęguje oczywisty brak precyzyjnych kwalifikatorów oraz boleśnie doświadczana przez praktyków (bibliotekarzy, nauczycieli, wydawców, krytyków) obecność gatunków synkretycznych i dzieł pogranicznych, czyli takich, które można zakwalifikować do różnych odmian gatunkowych. Na przykład fantasty łączy cechy baśni i science fiction, literacki western jest jednocześnie powieścią przygodową, a bywa powieścią środowiskową, obyczajową, a nawet historyczną.

To jeszcze nie koniec problemów. Przyjęte w nauce o literaturze podziały gatunkowe są nieostre, a sami badacze stosują różne terminy wymiennie. W konsekwencji w bibliotekach można spotkać zarówno różne kwalifikatory, jak różne terminy. Oto dwa przykłady.

Przykład pierwszy: *baśń ludowa* i *baśń literacka*. Na poziomie pracy bibliotecznej rozróżnienie między obiema odmianami baśni jest niemożliwe. Julian Krzyżanowski¹⁶ rezerwuje termin *baśń ludowa* dla tekstów o charakterze „bajaniowym”, tekstów wygłaszanych przez ludowych bajarzy i bajarki, budowanych z motywów obiegowych. Podobnie Jolanta Ługowska¹⁷ dowodzi, że baśń ludowa istnieje jedynie w formie ustnej – nie ma ona bowiem indywidualnego autora (autorem baśni ludowej jest wspólnota kulturowa), każdorazowo bajarz dostosowuje treść przekazu do potrzeb i oczekiwań konkretnego odbiorcy (indywidualnego lub zbiorowe-

¹⁵ J. Cieślíkowski: *Literatura osobna*. Op. cit.

¹⁶ J. Krzyżanowski: *W świecie bajki ludowej*. Warszawa 1980.

¹⁷ J. Ługowska: *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wrocław 1981.

go), który wpływa na ostateczny kształt opowieści (może zadawać pytania, wykazywać zainteresowanie lub znudzenie, co modeluje przebieg narracji itd.). Stąd wniosek oczywisty: każda baśń ludowa spisana staje się baśnią literacką – z określonym autorem (baśnie braci Grimm, baśnie Charlesa Perraulta, *Kwiat paproci* J. I. Kraszewskiego), ostatecznie zamkniętym tekstem; odbiorca rzeczywisty nie ma wpływu na kształt tekstu.

Skądinąd odpowiedź na pytanie, gdzie kończy się tekst ludowy a zaczyna ingerencja autorska, jest niemożliwa. Baśń z motywów ludowych budują nie tylko zbieracze folkloru, których ostatecznie można by nazwać nie twórcami lecz rejestratorami (Gliński, Zmorski, Lompa), ale także pisarze tej miary co Perrault, Andersen, Kossak-Szczucka, Januszewska czy Leśmian (*Klechdy polskie*).

Przykład drugi: *fantasy*. Kwalifikacja różnych utworów do tej grupy gatunkowej jest trudna, różni badacze włączają w obręb fantasy różne dzieła. Nie ma dyskusji co do klasyków: Ursuli Le Guin czy J. R. R. Tolkiena. Problem zaczyna się wtedy, gdy próbujemy dociekać wyznaczników gatunkowych: jedni uznają za fantasy baśnie Andersena, inni ograniczają obszar stosowania terminu do „ubaśniowionej” wersji science fiction. Niezależnie od dyskusji w tej sprawie za oczywisty błąd należy uznać włączenie w obręb fantasy opowieści grozy (horror story), gatunku, który z fantasy nie ma nic wspólnego – a taki zapis znalazł się w *Wykazie katalogu rzeczowego w bibliotekach publicznych dla dzieci i młodzieży* opracowanym przez Bibliotekę Narodową (1998)¹⁸.

Są dalsze problemy związane z genologią. Niektóre nazwy wyszły dziś z użycia, nie zniknęła natomiast twórczość reprezentująca gatunki objęte nazwą, przykładem dreszczowiec. Od wielu lat nie powstają powieści krajoznawcze, powieści płaszcza i szpady, powieści westerny; pozostały natomiast utwory gatunki te reprezentujące.

* * *

W praktyce bibliotecznej podziały gatunkowe mieszają się z kwalifikacjami tematycznymi. Na przykład wyodrębnia się literaturę religijną (kryterium tematyczne) oraz baśnie, legendy i podania (kryterium gatunkowe). Co zrobić z legendami o świętych? Jak zakwalifikować utwory paraboliczne, np. *Opowieści z Narnii* C. S. Lewisa? Mieszanie wyznaczników gatunkowych i tematycznych prowadzi niekiedy do wskazań merytorycznie błędnych. Na przykład w ramach powieści i opowiadań historycznych wskazuje się podgrupę: powieści i opowiadania o II wojnie światowej; przykładem takiego utworu mogą być *Żołnierze i żołnierzyki* Anny Kamińskiej. Elementarnym wyznacznikiem powieści historycznej jest to, że wypadki dziejowe opisane przez narratora odnoszą się do czasu niedostępnego bezpośredniemu poznaniu autorskiemu. Innymi słowy, *Lalka* jest powieścią współczesną, gdyż jej akcja rozgrywa się w okresie dla Pru-

¹⁸ *Wykaz działów katalogu rzeczowego w bibliotekach publicznych dla dzieci i młodzieży*. Oprac. G. Lewandowicz, Warszawa 1998.

sa współczesnym (lata osiemdziesiąte XIX w.), natomiast nie jest powieścią współczesną *Faraon*, którego akcja obejmuje starożytność egipską, jakkolwiek, wedle najnowszych ustaleń Ewy Ihnatowicz, jest to „archeologiczna parabola polityczna”¹⁹, zawarł w niej bowiem Prus liczne odniesienia do sytuacji Polski i – zgodnie z przykazaniem Piotra Chmielowskiego: „na przeszość patrzył przez szkła terażniejszości”²⁰.

Zołnierze i żołnierzyki to powieść współczesna – napisała ją autorka, która wojnę przeżyła i poznała ją z autopsji. To samo tyczy się *Kamieni na szaniec* czy powieści Jana Gerharda *Łuny w Bieszczadach*. Chyba tylko szalenięć może traktować powieść Bratnego *Kolumbowie rocznik 20* jako powieść historyczną. *Pamiętniki* Paska to też nie jest proza historyczna, tylko współczesna, jakkolwiek historycznych wydarzeń dotyczy i może być źródłem wiedzy dla badaczy dziejów. Gdybym napisał powieść o czasach drugiej wojny światowej czy dramacie ludności ukraińskiej i łemkowskiej w latach czterdziestych XX w., byłyby to powieści historyczne, z kolei powieścią historyczną byłaby rzecz osnuta wokół wydarzeń Sierpnia ’80 napisana przez mojego syna, urodzonego w 1981 r. Gdyby ten oczywisty wyznacznik pominąć, historyczne *ex defincione* stałyby się nieuchronnie wszystkie powieści współczesne, bo czas mija i współczesność staje się historią. Współczesna jest i *Lalka* Prusa, i *Cudzoziemka* Kuncewiczowej. Gorzej: pominięcie tego wyznacznika skazuje na miano powieści historycznych niektóre utwory reprezentujące gatunek science fiction, np. *Samolotem na Księżyc* można by traktować jako powieść historyczną, bo przewidywany przez Umińskiego lot człowieka na Księżyc w istocie miał miejsce w 1969 r. Również *20 000 mil podmorskiej żeglugi* Verne’a traci umocowanie gatunkowe. Dochodzimy do paradoksów przekraczających granice zdrowego rozsądku.

Wprowadzanie do katalogów rzeczowych i opisów książek podziałów sprzecznych nie tylko z nauką o literaturze, ale także z treściami szkolnej edukacji polonistycznej powoduje intelektualny dyskomfort czytelnika i musi wywoływać sprzeciw. Rozróżnianie powieści historycznej i współczesnej to elementarna umiejętność ucznia kończącego drugi etap edukacyjny, czyli dwunastolatka – tego, który właśnie wchodzi w okres sceptycyzmu i podejrzliwie przygląda się wszystkiemu, co wcześniej czcił i poważał.

Jeszcze głębsze wątpliwości budzi wskazanie wśród działów katalogu rzeczowego *powieści fantastyczno-realistycznej*. Łatwo się domyślić, że chodzi tu o takie powieści, których akcja rozgrywa się zarówno w świecie realistycznym, jak i fantastycznym, np. *Pięcioro dzieci i „cos”* Edith Nesbit czy cykl o Mary Poppins P. L. Travers. Jest to jednak wskazanie nieostre: w utworach fantastycznych realistyczna ekspozycja pojawia się bardzo często. Przykładem bań *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* Konopnickiej, dzieło zakwalifikowane w *Wykazie działów katalogu rzeczowego...* jako bań literacka. Realistyczne ekspozycje pojawiają się w *Małym Księciu*

¹⁹ E. Ihnatowicz: *Literatura polska drugiej połowy XIX w. (1864-1914)*. Warszawa 2000.

²⁰ Por. E. Warzenia-Zalawska: *Rola powieści historycznej*. W: tejsze, *Przełom scjentyzyczny w publicystyce warszawskiego „obozu młodych” (1866-1876)*. Wrocław 1978.

Exupéry'ego i *Przygodach Guliwera* Swifta, *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla i *Zwierozczekoupiorze* Tadeusza Konwickiego, w *Harrym Potterze* Joanne Rowling i *Mrocznych materiach* Philipa Pullmana. W naturalny sposób realizm i fantastykę łączą powieści science fiction zarówno dzieł wspaniałych (Verne), jak i dwudziestowieczne (Broszkiewicz, Zajdel, Kuczyński). Elementarnym wyznacznikiem gatunkowym horroru jest wprowadzanie do realistycznego świata elementów fantastycznych, które burzą podstawy racjonalnie pojmowanej rzeczywistości budząc w ten sposób lęk odbiorcy. Przecież nikt nie zakwalifikuje dzieł Stephena Kinga do grupy powieści realistyczno-fantastycznych!!! Nauka o literaturze nie rejestruje takiego gatunku. Zdrowy rozsądek również.

Bałagan ten potęguje dodatkowo archaiczny podział księgozbiorów na poziomy wiekowe: poziom I do 8 lat, poziom II 9-10 lat, III 11-14, IV 15-16. Kwalifikacja utworów literackich do poszczególnych grup wiekowych powinna być prowadzona w taki sposób, by każdy czytelnik, który zbłądzi tu przypadkiem, miał łatwą możliwość poruszania się pośród półek z książkami, by miał zapewniony choć elementarny komfort intelektualny. Żeby znać swoją przynależność do abstrakcyjnego „poziomu”, młody człowiek musi zagadnąć bibliotekarza. W sklepie samoobsługowym, do którego wchodzimy gdzieś z drogi, nawet w obcym kraju, jest taki układ produktów, że bez trudu znajdujemy poszukiwane towary. Książki w księgarniach są wyłożone w taki sposób, że klient nie musi korzystać z pośrednictwa księgarza, by znaleźć tytuły z poszukiwanej przez niego grupy: od razu widać, gdzie albumy, gdzie płyty, gdzie filmy, gdzie powieści dla nastolatków i gdzie eseje. Gdybym wszedł do księgarni, w której nie mógłbym zorientować się w układzie, opuściłbym ją i znalazł w sąsiedztwie inną, bardziej mi przyjazną.

Dlaczego ta zasada nie obowiązuje w bibliotece? Kiedyś jakiś urzędnik urzędniczym dekretem wprowadził „poziomy” – i „poziomy” zostały. Tylko czytelników ubywa. Może zamiast „poziomów” wprowadzić jasny, czytelny układ:

- dzieci najmłodsze (przedszkolne),
- dzieci młodsze²¹,
- dzieci starsze²²,
- młodzież gimnazjalna (13-15 lat).

Wówczas gimnazjalista, który z przyczyn lokalowych czy jakichkolwiek innych nie ma do dyspozycji odrębnej przeznaczonej dla siebie biblioteki, poczuł się lepiej: bo nie jest „poziomem IV”, tylko „młodzieżą gimnazjalną”, a ma to duże znaczenie: brzmi po ludzku, zwyczajnie i zapraszająco i – co znacznie ważniejsze – wyodrębnia nastolatka z grupy dzieci, do których nie chce się zaliczać.

Bardzo powszechny i coraz powszechniejszy dostęp do Internetu powoduje konieczność ujednoczenia opisów katalogowych – tak by umożli-

²¹ Zgodnie z terminologią obowiązująca w pedagogice i w edukacji są to dzieci w młodszym wieku szkolnym (od 7 do 9 lat, czyli odpowiednio klasy I-III, pierwszy etap edukacyjny).

²² Zgodnie z terminologią obowiązująca w pedagogice i w edukacji są to dzieci w starszym wieku szkolnym (od 10 do 12 lat, czyli odpowiednio klasy IV-VI, drugi etap edukacyjny).

wić czytelnikowi przeglądanie oferty bibliotecznej za pośrednictwem komputera. Korzystanie z Internetu pozwoli nastolatce na wyszukiwanie interesujących go pozycji w księgozbiorach bibliotek dla dzieci, jak i dla dorosłych. Uporządkowanie nomenklatury jest potrzebą chwili. Jeśli w bibliotekach dla dorosłych wydzieli się pozycję „horror”, analogicznie należy uczynić w księgozbiorach dla dzieci i młodzieży lub w ogóle zrezygnować z wprowadzania tego typu utworów do księgozbioru bibliotecznego. Nie może być tak, że w jednych bibliotekach horrory kryją się pod pojęciem fantasy, w innych występują jako odrębne wskazanie opisowe.

Sprawą wartą rozważenia jest wprowadzenie w uzasadnionych wypadkach takich kwalifikatorów, które bliskie są czytelnikowi ze względu na ich powszechne stosowanie przy opisie przekazów medialnych, np. powieść akcji, thriller; skoro w opisie gatunków filmowych stosuje się nazewnictwo wywiedzione z literaturoznawstwa (nowela filmowa), nic nie stoi na przeszkodzie, by film dostarczał narzędzi określających specyfikę książki. Należy tu zachować daleko idącą ostrożność (przykładem błędny termin *telenowela*, oznaczający telepowieść, mechanicznie przełożony z jęz. hiszpańskiego; po hiszpańsku „novela” oznacza właśnie „powieść”). Nie ma jednak przeszkód we wprowadzaniu takich terminów jak thriller, powieść sensacyjna czy powieść akcji. Są to terminy dobrze znane czytelnikom; zastosowanie ich w opisie utworów literackich powoduje oczywiste przybliżenie książki młodemu pokoleniu. Terminy te można by wprowadzać jedynie w postaci opisowej, a nie katalogowej (powieść akcji nie może być działem katalogu rzeczowego).

Z perspektywy genologii możemy spierać się o status poszczególnych gatunków uprawianych na gruncie literatury dla dzieci i młodzieży, możemy pytać o swoistość realizacji poszczególnych wyznaczników w obrębie konkretnych dzieł czy klas dzieł przeznaczonych dla wąskiego kręgu odbiorców. Z perspektywy praktycznej – a do takiej sfery działań należą decyzje podejmowane przez bibliotekarzy – dyskusje te są w dużej mierze pozbawione racjonalnych podstaw. Kwalifikacja *Kramu z literami* Wandy Chotomskiej jako *bajeczki dla dzieci* jest krańcowo nieczytelna dla zakładanego użytkownika informacji; trudno wyobrazić sobie rodzica, który poszukuje abecedariusza w katalogu czy pliku *bajeczka dziecięca*. W ostatecznym rozrachunku to właśnie przejrzystość informacji, jasność wskazań katalogu rzeczowego i opisu gatunkowego książki decyduje o tym, czy zakładany czytelnik dotrze do grupy interesujących go publikacji.

Sprawa ma jednak głębsze znaczenie. Istotą działań bibliotekarza jest nie tylko dostarczenie informacji o książce i umożliwienie czytelnikowi dotarcia do interesujących go publikacji, ale również stworzenie komfortu korzystania z biblioteki i udostępnionych przez nią baz danych. Jeśli komfortu takiego nie stworzymy, pracę bibliotekarza zastąpi informatyk, a biblioteki staną się katakumbami „narodowego pamiątek kościoła”.

3. Lament nad barykadami

Niełatwo znaleźć takie wspomnienia lektur młodości, które dotyczyłyby konstruktywnego wpływu tytułów umoralniających, bogatych w pouczenia i wskazania dydaktyczne. Świadcstwa odmiennych lektur, takich które porywają i nurtują i którym daleko do przesłania wychowawczego, przenikają literaturę. Nawet w pozytywizmie, kiedy to wierzono przecież w siłę oddziaływania książki na światopogląd człowieka, kiedy książka miała być – jak wielokrotnie dowodzono – remedium na wszelkie społeczne bolączki, kiedy powstawać zaczęły pierwsze syntetyczne opracowania dotyczące doboru lektur dla młodego wieku²³, umysły kształtuje literatura niechętnie przez pedagogów i pisarzy traktowana: fantastyka. Jak zauważa Józef Bachórz, Wokulski „próbuje ratować się z zapaści psychicznej odświeżaniem w pamięci lektur dzieciństwa”²⁴: *Księgi tysiąca i jednej nocy*, która, jak czytamy w *Katalogu rozumowanym... z 1896 r.*, stanowi „przykład nieokielzanej wyobraźni Wschodu”, toteż „dla dzieci wrażliwych, obdarzonych z natury bujną wyobraźnią, polecieć jej niepodobna”²⁵. Jednak właśnie do niej Wokulski wraca, nie do rzeczy budujących – widać, że w młodych latach ta wschodnia księga zrobiła duże wrażenie. I nie zniszczyła struktury moralnej Wokulskiego, choć roi się w niej przecież od scen krwawej przemocy, zemsty i wyrafinowanego erotyzmu.

...wziął się do czytania *Tysiąca i jednej nocy*.

Co to za rozkosz dla zmęczonego umysłu te pałace z drogich kamieni, drzewa, których owocami były klejnoty!... Te kabalistyczne słowa, można było znieważać nieprzyjaciół, przenosić się w mgnieniu oka o setki mil... A potężni czarodzieje!... Co za szkoda, że taka władza dostawała się ludziom złośliwym i nikczemnym!...

Odkładał książkę i śmiejąc się sam z siebie marzył, że on jest czarodziejem, który posiada dwie bagatelki: władzę nad siłami natury i zdolność stawiania się niewidzialnym...²⁶.

Ta świadomość, że wśród lektur młodego wieku powinny znaleźć się nie tylko dzieła i dziełka pisane „ad usum Delphini”, towarzyszyła refleksji krytycznej zarówno w XIX, jak i XX w. Już Jakub Grimm dowodził, że nie ma potrzeby tworzenia specjalnej gałęzi piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży, gdyż łatwo ulega ona trywializacji za sprawą pedagogicznej myśli o „pożytkach lekturowych”:

Czy w ogóle należy tworzyć specjalnie dla dzieci? To, co posiadamy w zakresie ogólnych, tradycyjnych nauk i wzorów, dotyczy równie dobrze i starych, i mło-

²³ A. Dygasiński: *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, 1884; *Katalog rozumowany książek dla dzieci i młodzieży wydany ze wspomaganiam Kasy im. Mianowskiego*, 1896. Dowodem tych zainteresowań są również częstsze wypowiedzi prasowe o książkach dla młodego wieku, m.in. artykuły na temat doboru lektur dziecięcych zamieszczał „Bluszcz”.

²⁴ J. Bachórz: *Powieść realistyczną bajką*. W: *Andersen – Baśń wobec świata*. Materiały z sesji literackiej. Red. M. Hempowicz, Gdańsk 1997, s. 69.

²⁵ *Katalog rozumowany książek dla dzieci i młodzieży wydany ze wspomaganiam Kasy im. Mianowskiego*. Op. cit., pozycja 100.

²⁶ B. Prus: *Lalka*. Op. cit. T. II, s. 485-486.

dych, a czego nie zdołają na razie pojąć, od tego ich umysł się odwróci, by dopiero kiedyś zrozumieć²⁷.

Podobne stanowisko formułował na początku XX w. Stanisław Karłowicz:

Ani fabrykować odrębnego działu książek dla młodzieży nie trzeba, ani też unikać w jej lekturze dzieł dla ogółu przeznaczonych, skoro tylko względy pedagogiczne na to pozwolą [...] Literatura dla młodzieży powinna być jeno skróconą, streszczoną i udostępnioną, stosownie do wieku, literaturą ogólną, powinna posiadać wszystkie zasadnicze cechy ostatnie²⁸.

Jerzy Zawieyski we wspomnieniach eliminuje wszelkie lektury charakterystyczne dla młodego wieku; wspomina sceptycyzm, z jakim bibliotekarka podeszła do prośby dwunastolatka o wypożyczenie *Dziadów*:

- Co ci dać, chłopcze? – posłyszałem w ścisku głós bibliotekarki.
- Proszę o *Dziady* – wyszeptalem z lękiem.
- *Dziady*?... A czytałeś bajki Jachowicza? Konopnicką?
- Czytałem.
- Czego mu się to zachciewa? – gniewała się młoda bibliotekarka. – Masz tu *Przygody chłopca w kraju Murzynów*. Na *Dziady* jeszcze czas. Poczerniewiałem ze wstydu, tym bardziej że sam tytuł *Dziady* wzbudzał kpiny i żarty u dzieci, które cisnęły się do bariery po różne bajki lub przygody. [...] *Dziady* zadały mi ból swoją pięknnością, toteż położyłem się do łóżka, oplakałem całą rozkosz i zachwył. Książkę miałem pod poduszką. Dotykałem jej palcami jak drogocennej rzeczy, która zawiera coś, czego nie mogę zrozumieć, ale czego bym nie oddał za żadne skarby. [...]
- Prawda, że to piękne? Podobało ci się? – zapytała uśmiechem [bibliotekarka].
- O, tak! – odpowiedziałem żarliwie.
- Więc dam ci inną książkę. Też wierszem. Na pewno będzie ci się podobać. I dała mi *Grażynę* w jednym tomie z *Konradem Wallenrodem*. Później [...] dostałem *Wesele*, *Nieboską komedię* i dużo dramatów Słowackiego. Naturalnie największą moją miłość wzbudził właśnie Słowacki²⁹.

Znamienne, nieledwie groteskowe jest to przeciwstawienie: z jednej strony Mickiewicz, Słowacki i Krasiński z potężnymi dziełami, których zrozumienie wymaga doświadczeń czytelniczych i pewnej życiowej dojrzałości, z drugiej – Jachowicz i Konopnicka. W tym samym tekście przywołał z niechęcią Zawieyski jeszcze jeden dziecicy utwór: słynny w XIX w. „wiersz o biciu dzieci, powołujący się na to, że i „Duch Święty różdżką dziateczki bić radzi”. Najwyraźniej budząca się w przyszłym pisarzu artystyczna, wrażliwa dusza wzrastać musiała na wielkich podnięciach intelektualnych i emocjonalnych, a takich mogła dostarczyć lektura wieszczów.

Przybyszewski w *Młoch współczesnych* wymienia jako lekturę lat dziecięcych dwie pozycje: *Zywoty świętych* oraz wydanych w formie zeszytowej *Nędzników* Hugo, „epopeję bólu i nędzy”:

²⁷ Cyt. za: H. Kapelański [posłowie do:] *Baśnie braci Grimm*. T. II, Warszawa 1987, s. 392.

²⁸ S. Karłowicz, A. Szcycówna: *Nasza literatura dla młodzieży*. Op. cit., s. 11.

²⁹ J. Zawieyski: *Iskry młodzieńcze*. Op. cit., s. 200-201.

Nie wiem, a raczej dokładnie zdaję sobie sprawę, że żaden utwór literacki ani w przybliżeniu nie zrobił tak wylomowego, wstrząsającego wrażenia w całym moim życiu, jak ten arcyutwór Hugo. Oczywiście nie jestem w stanie dać choćby najmniejszego pojęcia o tym kataklizmie, który mą duszę poonczas nawiedził. Zapewne nie rozumiałem dużej części tego, co czytałem, ale właśnie na tych, dla mnie z natury rzeczy niezrozumiałych ustępach świeciła wyobraźnia dziecka najdziksze orgie³⁰.

Być może, należałoby przyznać rację Stanisławowi Karpowiczowi twierdzącemu, że nie ma uzasadnienia dla pisania rzeczy specjalnych dla młodzieży – dowodem na to liczne zapewnienia pisarzy o roli, jaką w ich życiu odegrały jednak dorosłe, nie dziecięce teksty. Jan Sochoń wspomina:

Czytałem – nic zawsze wszystko rozumiejąc – Wyznania Św. Augustyna, wiersze Leśmiana i *Boską komedię* Dantego. Pamiętam wrażenie, jakie wywarły na mnie *Podróże Guliwera* Swifta, *W pustyni i w puszczy* Sienkiewicza, *Chłopcy z Placu Broni* Molnára, *Alicja w Krainie Czarów* Carrolla. Gdy brakowało dnia, czytałem nocą, ukrywając w ten sposób przed rodzicami świtające powoli twórcze marzenia³¹.

„Nie zawsze wszystko rozumiejąc” – to bardzo ważne wyznanie. Książki nie trzeba rozumieć, podobnie jak symbolicznego czy impresjonistycznego malarstwa, jak muzyki Schumanna albo Wagnera. Książka jest do przeżywania³².

Jeszcze jedna przykładowa scena, z *Matyldy* Roalda Dahla.

– Jaką książkę chciałabyś teraz przeczytać?

– Dobrą książkę, którą czytają dorośli – oświadczyła dziewczynka. – Jakąś sławną książkę. Ale nie znam tytułów.

Pani Nowelka powoli przesunęła wzrokiem po półkach z książkami. Nie bardzo wiedziała, co wziąć. Jak wybrać sławną, dorosłą książkę dla czteroletniej dziewczynki? Chciała sięgnąć po romans dla nastolatek, ale z jakiegoś powodu nie zrobiła tego.

– Może ta – powiedziała w końcu. – Bardzo słowna i bardzo dobra. Jeśli będzie dla ciebie za długa, to mi powiedz, a znajdę coś krótszego i łatwiejszego.

– *Wielkie złudzenia* – przeczytała Matylda. – Karol Dickens. Spróbuj.

[...]

– Hemingway pisze o wielu rzeczach, których nie rozumiem – zauważyła Matylda. – Zwłaszcza o mężczyznach i kobietach. Ale podobało mi się i tak. Cały czas miałam wrażenie, że jestem tam na miejscu i widzę, jak to wszystko się dzieje.

– Kiedy czytasz dobrego pisarza, zawsze masz takie wrażenie – odparła pani Nowelka. – **I nie przejmuj się tymi kawałkami, których nie rozumiesz.**

Odpręż się i niech słowa omywają cię jak muzyka³³.

Ryszard Przybylski wspomina młodzieńcze fascynacje lekturowe: „Byliśmy zziąjanymi czytelnikami tekstów po to jedynie, aby zrozumieć dookolny świat, ponieważ właśnie zaczęła się gra o model naszego żywota”³⁴.

³⁰ Tamże, s. 51/52.

³¹ Ks. J. Sochoń: *Bajki mojej Franciszki*. „Guliwer” 2000 nr 3, s. 78.

³² Emocjonalne przeżywanie lektury nie wyklucza intelektualnego stosunku do książki, przeciwnie: oba style odbioru wzajemnie się uzupełniają i wzbogacają.

³³ R. Dahl: *Matylda*. Przeł. M. A. Jaworowski. Poznań 2002, s. 15-18.

³⁴ R. Przybylski: *Uśmiech Demokryta*. Warszawa 2009, s. 86.

Książka jest po to właśnie, by „zrozumieć otaczający świat”. Książka nie ma wychowywać, każdy, kto książce dla nastolatka przypisuje powinności wychowawcze, zabija czytelnictwo. Wychowanie zakłada, że wychowawca jest oświecony, a czytelnik barbarzyński; że oświecony jest pisarz, oświecona książka, barbarzyński jest nastolatek, którego trzeba ucivilizować. Książka to nie biały kolonizator na czarnym lądzie. Powieść to nie belfer, nie bedeker po życiu znacnym i godziwym. Czytelnik to podmiotowe Ja, obdarzone wolną wolą, szukające, buntujące się, cierpiące od nadmiaru emocji, z którymi nie wie, co zrobić, jak je z siebie wyrzucić. Przychodzi z tymi emocjami do biblioteki. Czasem ma włosy zasłaniające pół twarzy albo ogoloną głowę, czasem ćwieki na czarnych spodniach albo wyzywająco kusą bluzkę i spódnicę. Nie umie się zachować, zbyt głośna jest jego samotność, przykrywa ją ironią albo szczeniackim wygłupem, któremu wtóruje aplauz rówieśników. Nie szuka w bibliotece dobrych rad. Szuka świata, w którym żyje. Szuka siebie, by siebie zrozumieć.

Książka nie jest od tego, by zasklepiła przepaść międzypokoleniową albo przekazywała tradycję, wpajała, że istnieje jakieś Uniwersum dające możliwość trwania w łańcuchu pokoleń. Ten łańcuch jest dla nastolatka więzieniem, jego swobodny umysł, nie skalany jeszcze żadną rozkoszą dawności, szuka potwierdzenia tego, że nie jest odmieńcem, że inni przeżywają te same tragiczne chwile, w których życie niebezpiecznie zbliża się do granicy bezsensu i absurdu. Potwierdzenia, że nie tylko on czuje zawód wobec świata i gorycz odrzucenia, że przerażenie sobą (jak w powieści *Ise-lin i wilkołak* Hauger Torill Thorstad) jest doświadczeniem ważnym i twórczym. Własny destrukcyjny dramat musi przekształcić w dezintegrację pozytywną³⁵, inaczej pograży się w rozpacz, a od niej tylko krok do desperackich decyzji.

Nawet jeśli dać wiarę tezie Jerzego Cieślikowskiego³⁶ rozwijanej przez jego uczniów³⁷, wedle której lektura dziecięca to część królestwa „wielkiej zabawy”, trudno nie dostrzec, że za granicą tego królestwa, wyznaczoną przez okres dojrzewania, dominują już nie wesołkowate czy szydercze, ale poważne książki. Czy nastolatek może wydobyć się z przeżywanych przez siebie problemów poprzez lekturę? Czy może w akcie czytania wyzwolić się z bólu egzystencjalnego? Kultura podaje pomocną dłoń każdemu zagrożonemu w rozpacz, pokazuje mu, że nie jest sam na drodze cierpienia³⁸. Już Schopenhauer wskazywał na rolę sztuki w przezwyciężaniu najtrudniejszych doświadczeń. Pozwala ona odbiorcy zrozumieć siebie, ujrzeć własne problemy z optyki Innego.

³⁵ Pojęcie wprowadzone do teorii zdrowia psychicznego przez Kazimierza Dąbrowskiego.

³⁶ J. Cieślikowski: *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*. Wrocław 1967.

³⁷ Ryszard Waksmund pisze na przykład: „Nie zamysł intencjonalny czy walory dydaktyczne określają naturę poezji uważaną przez dzieci za własną. oswojoną. lecz przede wszystkim typ kreacji uwarunkowany strukturą psyche dziecięcej. W tym rozumieniu Gałczyński staje się prawdziwym poetą dziecięcym nie dzięki czytankowym utworom pisany na zamówienie społeczne, lecz groteskowej liryce, zbudowanej na wartościach uniwersalnej kultury śmiechu” (R. Waksmund: *Wstęp [do:] Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*. Oprac. R. Waksmund, Wrocław 1987, s. 17).

³⁸ J. Tomkowski: *Ciemne skrzydła Ikaru. O rozpacz*. Warszawa 2009.

Młody człowiek nie jest przygotowany na doświadczenie samotności, rozpacz, odrzucenia. Żyje w świecie, który oczekuje od niego, by był silny i przebojowy, by dążył do samozadowolenia i tyle z życia czerpał, ile tylko życie mu na to pozwoli. W zwyrodniałej „kulturze rechotu”, „kulturze szyderstwa”³⁹, która wszystko wyśmiewa i wszelką mądrość przeinacza, która obala autorytety, zrzuca świętości z pomników, poplątane drogi nazywa prostymi, a proste prawdy ma za głupstwo, proza inicjacyjna zyskała szansę, której nigdy w historii nie miała: wyzwolona z obowiązku dostarczania rozrywki, wolna od belferskich serwitutów może podjąć oparty na prawdzie, głęboki dialog o najtrudniejszych problemach młodości, o bólu życia i piekle dojrzewania, o radości pokonywania siebie i szczęściu, u źródeł którego nie leży ani przyjemność, ani zadowolenie, lecz wewnętrzny ład, pozwalający widzieć życie jako heroiczną, mądrą przygodę.

³⁹ Określenia Jana Tomkowskiego, tamże.

Indeks

- A**
Ábalos Rafael 172
Abu 'abd-Allah Muhammad XII, emir, zw.
 Boabdil I El Moro 226
Adamson Andrew 207, 226
Agamben Giorgio 29
Alcott Louisa May 26, 231
Aleksandrzak Stanisław 198
Alighieri Dante 36, 39-40, 152, 221, 228, 255
Allardyce Nicoll 97-98
Almeida Fabrice D' 129
Almond David 45
Ambroży, św. 154
Amicis Edmondo de 23, 27, 43, 87, 159
Andersen Hans Christian 152, 177, 207, 232,
 249
Anderson Paul Thomas 119, 228
Anonim tzw. Gall 193
Anzelm, św. 110, 112
Appel Włodzimierz 19
Arcimboldo Giuseppe 109-111
Arct Michał 193
Ardagh Philip 139
Ariès Philippe 194
Arold Marliese 32
Aronofsky Darren 228
Arystoteles 112-113, 115, 121, 145, 153, 185
Arystyp z Cyreny 184
Augustyn, św. 154
Aulnoy Madame d' (właśc. Aulnoy Marie
 Catherine Le Jumel de Barneville d') 87
Austen Jane 177
- B**
Bachelard Gaston 39
Bachórz Józef 253
Baczyński Krzysztof Kamil 17
Bahdaj Adam 26, 134, 138, 171
Balcerzan Edward 90, 195
Balthazar Nic 68
Baltyn Hanna 32, 124
Baluch Alicja 223
Balzak (właśc. Balzac Honoré de) 77, 180
Baranowska Małgorzata 22, 187
Barańczak Stanisław 191
Bardijewska Liliana 134, 194
Barrie James Matthew 95, 201
Barry Dave 142
Barthes Roland 196
Batko Zbigniew 206
Battelheim Bruno 159
Baudelaire Charles 205
Baudrillard Jean 131, 133, 136
Bauman Zygmunt 39, 41-42, 44, 54, 69, 81,
 130-131
Bayard Pierre 109, 111-112, 151
Bąkiewicz Grażyna 194
Beaumont Madame de (właśc. Beaumont
 Jeanne-Marie Leprince de) 87
Beethoven Ludwig van 115
Belza Władysław 48
Bena Katarzyna 205
Benjamin Walter 86, 129
Bentham Jeremy 184
Beręsewicz Paweł 96, 194
Bergman Ingmar 159, 228
Berlioz Hector 144
Bermudez Xavier 68
Beszczyńska Zofia 194
Bettelheim Bruno 223
Beyle Marie-Henri zob. Stendhal
Bialek Józef Zbigniew 12, 198, 224
Białoszewski Miron 191
Biały Beata 150
Bielawska Hanna 225
Bieńkowska Małgorzata 202
Birdsall Jeanne 32
Blake William 177
Blanqui Adolphe 131

- Blondel Maurice 19
 Bly Robert 150, 223
 Błaut Sławomir 157
 Błoński Jan 39
 Boabdil zob. Abu 'abd-Allah Muhammad XII
 Bober Karolina 21
 Bogdanovich Peter 197
 Bogdański Aleksander 10
 Boguszewska Helena 22, 25-26, 198
 Bohunow Tatiana 22
 Boileau Nicolas (właśc. Boileau-Despréaux Nicolas) 137
 Bolesław Leśmian 108, 156, 191, 212-213, 217, 219-220, 249, 255
 Borg Eliza 150
 Borges Jorge Louis 20, 149-150, 228
 Borowa Maria 32, 136
 Borowski Tadeusz 121
 Brach-Czajna Jolanta 101, 227
 Braille Louis 144
 Brandys Kazimierz 171
 Bratny Roman 250
 Braun Jerzy Bronisław 171
 Brecht Bertolt (właśc. Brecht Eugen Bernhard Friedrich) 66
 Breillat Catherine 52
 Brodzki Josif 177
 Brodzka Alina 34
 Brooks Kevin 27, 41-42, 48, 174, 222, 232
 Broszkiewicz Jerzy 171, 198, 251
 Broszkiewicz Jerzy 88, 138
 Brzechwa Jan 92, 103, 192, 194
 Brzozowski Zbigniew 206
 Budrewicz Tadeusz 85
 Budzyńska Małgorzata 29
 Bulhakow Michaił 228
 Bunsch Karol 171
 Buregren Sassa 185
 Burke James 110
 Burnett Frances Hodgson 136, 231
 Burroughs William S. 41
 Bursa Andrzej 191-192
 Burzyńska Anna 155
 Butenko Bohdan 194
 Butler Judith P. 155
 Buyno-Aretowa Maria 25
 Byron George Gordon 232
- C**
- Cage John 101, 103, 105, 107-108, 115
 Canetti Elias 150
 Carroll Jim 32, 40, 49
 Carroll Lewis (właśc. Dodgson Charles Lutwidge) 87, 125, 251, 255
 Casta Stefan 29, 43-45, 55-56, 136, 195, 197, 222-223, 232
- Cataluccio Francesco M. 106, 128
 Centkiewiczowie Alina i Czesław 171
 Cervantes Saavedra Miguel de 199
 Chagall Marc 133
 Chamiec Jadwiga 116
 Champagne Philippe de 73
 Chaplin Charlie (właśc. Chaplin Charles Spencer) 67
 Chądzyńska Zofia 25, 29, 150, 194
 Chmielowski Piotr 116, 250
 Chopin Fryderyk 115, 144, 201-202
 Choromański Leon 24, 137
 Chotomska Wanda ?, 248, 252
 Chudak Henryk 39
 Chwin Stefan 160
 Cieciliński Jerzy 26, 85, 87, 103, 179, 192, 203, 248, 256
 Cioch Agnieszka 223
 Ciwoniuk Barbara 180, 196
 Clark Larry 52
 Clément Catherine 185
 Colacrai Angelo 18
 Collodi Carlo 94
 Coppola Sofia 68
 Corbin Alain 131
 Cormier Robert 24, 27, 45-46, 62, 101, 135-136, 138, 141, 195
 Coser Lewis Alfred 93
 Cronenberg David 71, 228
 Czaplejewicz Eugeniusz 87, 91
 Czaplinski Przemysław 148
 Czeibor-Piotrowski Andrzej 50
 Czernow Anna Maria 72, 73, 223, 230
 Czerwiński Marcin 230
 Czukowski Korniej Iwanowicz 140
- D**
- Dahl Roald 92, 99, 135, 200, 233, 255
 Damalpalli Rajnessh 68
 Danek Danuta 159, ?, 223
 Danek Wincenty 212
 Danilowski Gustaw 19
 Darowski Jerzy 23
 Datner-Spiewak Helena 88
 Davenport Harry Bromley 70, 78
 Davies Nicola 200
 Dąbrowska Maria 22, 25, 166, 180, 198
 Dąbrowski Kazimierz 256
 Defoe Daniel 136
 Degas Edgar 144
 Delaisi de Parseval Geneviève 77
 Delumeau Jean 77
 Dembski Wojciech 19
 Demiańczuk Jabub 18
 Denney Reul 221
 Deotyma (właśc. Łuszczewska Jadwiga) 116, 198

Derdowski Jarosz (właśc. Derdowski Hieronim) 117
DiCamillo Kate 233
Dickens Charles 26, 177, 231, 255
Dickens Charles 44
Dmochowski Franciszek 137
Dodgson Charles Lutwidge zob. Carroll Lewis
Dolatowska Krystyna 57
Domańska Antonina 116, 198
Domolewski Zdzisław 184, 194
Donnelly Elfie 167
Donner Richard 67
Dr. Seuss (właśc. Geisel Seuss Theodor) 97
Drewnowski Jacek 230
Drowniak Epifaniusz zob. Nikifor
Drucker Susan 39
Drzewicka Anna 58
Dudzik Wojciech 157
Dumas Alexandre 26, 42-43, 123, 172
Dunin Janusz 85, 114
Dunin Kinga 28, 56
Dygasiński Adolf 215-216, 220, 253
Dykiec Monika 32, 37, 41

E

Eastwood Clint 70
Eckert Horst zob. Janosch
Edel Uli 41
El Moro zob. Abu 'abd-Allah Muhammad XII
Eliade Mircea 39, 229-230
Ende Michael 157, 199, 219, 232
Estés Clarissa Pinkola 223
Eustachiewicz Lesław 203
Evdokimov Paul 76

F

F. Christiane 39-40
Faltynowicz Zbigniew 85
Feldman Wilhelm 61
Fénelon François de Salignac de la Mothe 223
Fiałkowski Konrad 171
Ficowski Jerzy 158
Fiedler Arkady 171
Fitche Johann Gottlieb 80
Flanagan John 230
Flaubert Gustaw 131, 137
Foster Jodie 67
Fournier Yves Christian 68
Fox Marta 12, 25-26, 28-32, 43-45, 78, 100, 138, 141-143, 174, 180-181, 183, 200, 207
Franciszek z Asyżu, św. 215
François-Marie Arouet zob. Voltaire
Frank Anna 125

Fredro Aleksander 23
Freud Sigmund 50, 77
Frey Jana 32, 40-41
Freyer Thomas 66, 69
Friedkin William 67
Fromm Erich 9-10, 49, 54
Frycie Stanisław 179

G

Gaarder Jostein 99, 123-125, 175, 185, 206, 232
Gaare Jørgen 185
Gadamer Hans-Georg 153
Gaiman Neil 99, 135, 228, 233
Gallego Rubén 36, 101
Galsworthy John 180
Gałczyński Konstanty Ildefons 199, 256
Gawąd Ewa 23
Gawiński Antoni 193
Gawryluk Barbara 29
Gąsiorowski Waclaw 172
Geisel Seuss Theodor zob. Dr Seuss
Genette Gérard 205
Gennep Arnold van 150
Gerhard Jan 250
Gębarski Stefan 171
Gide André 105, 124
Gilliam Terry 207
Gilson Etienne 154
Glass Cathy 37, 39
Glazer Nathan 221
Glomp Józef 18
Glińska Anna 33
Gliński Antoni 249
Głowacki Aleksander zob. Prus Bolesław
Głowiński Michał 154, 204
Godlewski Grzegorz 110
Goethe Johann Wolfgang von 194, 232
Goffman Erving 88, 90, 93
Gogh Vincent Van 144, 211
Golding William 12, 21, 69, 135, 197, 230
Goldszmit Henryk zob. Janusz Korczak
Golubniew Antoni 172
Gombrowicz Witold 105, 176, 194, 221, 239
Gomulka Władysław 242
Gondowicz Jan 229
Gonzaga Ludwika Maria 72
Gorki Maksym 152
Gortat Grzegorz 12, 32, 36, 43, 46-49, 61-62, 121-123, 135-136, 138, 174, 184, 187, 194-196, 208-209
Gosciny René 96, 195
Górnikiewicz Zbigniew 107
Górska Halina 22, 25
Górski Konrad 24
Grabowska Dorota 85

Grabowski Andrzej 197
Grahame Kenneth 125
Grant Michael 44, 230
Grass Günter 135
Gray James 71
Green John 26-27, 29, 43, 49, 55-56, 62, 105,
135-136, 138, 140-141, 174, 195, 197, 232
Gregory Julie 21, 37-39
Grętkiewicz Ewa 187, 194
Grimm Jacob Ludwig Karl 207, 225, 249, 253
Grimm Wilhelm 207, 225, 249
Grochowiak Stanisław 191
Grodecki Roman 193
Gruda Ewa 14
Grygowski Dariusz 200
Grzegorzewska Barbara 32, 124
Gubrynowicz Nina 57
Guitton Jean 132
Gumpert Gary 39
Gutowski Wojciech 12-13, 22

H

Håfström Mikael 45, 71
Hagerup Klaus 206
Halman Ania 80
Haman Ewa 147
Hanck Johan 156
Handler Daniel zob. Snicket Lemony
Hänsel Marion 78
Hardwicke Catherine 71
Hassenmüller Heidi 25, 32, 37, 39, 47, 49, 121,
136
Hauger Torill Thorstad 25, 49, 123, 256
Heidegger Martin 100, 177, 227
Heller Michał 113, 147, 227
Helqist Brett 139
Hemingway Ernest 255
Hempowicz Maryla 253
Heraklit (właśc. Heraclitus) 148
Herbert Zbigniew 148-149, 153, 178, 226
Hermann Kai 40
Hess Rudolf 122
Hesse Herman 157, 158, 165
Hitchcock Alfred 208-209
Hitler Adolf 123
Hoff Bogumił 171
Hoffmann Heinrich 114, 219
Holzwarth Werner 200
Homer 199, 228
Horacy (właśc. Horatius Flaccus Quintus)
177
Horkheimer Max 128
Hübner Lutz 66
Huelle Paweł 35, 119,
Hugo Victor 144, 254-255
Hurstel Françoise 77

Hutnikiewicz Artur 102, 103, 118, 191
Huysmans Karl-Joris 210

I

Ihnatowicz Ewa 26, 76, 61, 118, 250
Ingarden Roman 20
Ingłot Mieczysław 23
Ireedyński Ireneusz 20
Irzykowski Karol 106
Isokrates 178
Izdebska Władysława 130

J

Jabłoński Mirosław Piotr 32
Jachowicz Stanisław 92, 127, 192, 254
Jagodziński Andrzej 201
Jakób Lech M. 196
Jan Ewangelista, św. 223
Janikowszky Éva 200
Janion Maria 190
Janocha Michał 76
Janosch (właśc. Horst Eckert) 239
Jansson Tove 177, 214
Januszewska Hanna 249
Jarniewicz Jerzy 32
Jasiński Józef 66
Jaspers Karl 22, 181
Jastrun Daniel 47
Jastrun Mieczysław 58
Jaworczakowa Mira 25
Jaworowski Mariusz Arno 255
Jeffs Christina 76-77
Jenson Vicky 207
Jeremiasz, prorok 152
Jezus z Nazaretu 18, 20, 76, 123, 154, 193,
217-218, 226
Jędryas Jadwiga 32
Jędrzejewska-Wróbel Roksana 172, 174, 194
Jonca Magdalena 127
Joyce James 199, 221
Józef z Arymatei 193
Judas 18-20
Juliusz Cezar (właśc. Caesar Caius Iulius) 209
Jung Carl Gustaw 229
Jünger Ernst 105
Jurasz-Dudzik Łada 157
Jurewicz Aleksander 159-163
Jurgielewiczowa Irena 25-26, 29, 33, 138, 194

K

Kaden-Bandrowski Juliusz 152
Kagel Mauricio 102
Kalinowski Marian 129
Kalvert Scott 32
Kalwas Piotr Ibrahim 159

- Kamieńska Anna 27, 88, 138, 182, 194, 198-199, 221-223, 240
 Kamiński Antoni 27
 Kaniowska-Lewańska Izabela 127, 225
 Kann Maria 25
 Kant Immanuel 49, 80
 Kapelusz Helena 254
 Karasińska Marta 12, 65-66, 107, 114, 207
 Karpowicz Stanisław 254-255
 Kasdepke Grzegorz 96, 194, 200
 Kasprowicz Jan 20, 24
 Kasprzysiak Stanisław 106
 Kawafis Konstandinos Petrou 153, 211-212
 Kempny Roman 27
 Kern Ludwik Jerzy 203-204
 Kerns Joanna 70, 78
 Key Ellen 192
 Kępiński Antoni 187
 Kierkegaard Søren 177
 King Stephen 228, 251
 Kirchner Hanna 165
 Kiš Danilo 159, 212
 Kleberger Ilse 40
 Klekot Ewa 54, 130, 142
 Kłosińska Krystyna 155
 Kłosiński Krzysztof 155
 Knichicka Ewa 32
 Kochanowski Jan 218
 Kochanowski Marek 155
 Kolbuszewski Jacek 23
 Kołakowski Leszek 197
 Kołoniecki Roman 57
 Komendant Tadeusz 131
 Konopnicka Maria 34, 85, 87, 192, 216, 250, 254
 Konwicky Tadeusz 99, 152, 194, 251
 Korczak Janusz (właśc. Goldszmit Henryk) 22, 34, 44, 77, 136, 165-166, 188, 194, 222-223, 230
 Kornhauser Julian 148
 Korsak Izabella 40
 Koryncka-Gruz Natalia 70
 Kosik Rafał 134
 Kosiński Jerzy 10, 221
 Kosmowska Barbara 12, 25, 28-29, 135, 174, 185, 194, 196-197
 Kossakowska-Jarosz Krystyna 14
 Kossak-Szczuczka Zofia 249
 Kostecka Weronika 150, 223
 Kotoński Włodzimierz 102
 Kotowska Katarzyna 194
 Kott Jan 60
 Kotwica Petri 68
 Kowalczykówna Jadwiga 22-23, 32
 Kowalewska Ewa 52
 Kowalewski Stanisław 25, 33
 Kowalska Magdalena 109
 Kozak Jolanta 139
 Krajewska Anna Maria 27
 Krakowowa Paulina 171
 Krasicki Ignacy 136, 193, 223
 Krasiński Adam 191
 Krasiński Zygmunt 254
 Kraskowska Ewa 155-156
 Kraszewski Józef Ignacy 116, 118, 127, 212, 216, 249
 Krokiewicz Adam 148
 Kroszczyński Stanisław 230
 Króliński Kazimierz 224-225
 Kruczyńska Janina 24
 Krynicki Ryszard 87
 Krzeczkowski Henryk 97
 Krzemień-Ojak Sław 80
 Krzyżanowski Julian 61, 190-191, 207, 248
 Kubiak Zygmunt 177
 Kubicki Roman 112-113
 Kubicki Roman 14
 Kubrick Stanley 67, 77, 228
 Kuczok Wojciech 34-35, 75-76, 194
 Kuczyński Maciej 171, 251
 Kulczycka-Saloni Janina 26, 128
 Kulickowska Krystyna 33, 133, 134, 189
 Kulik Maria 14
 Kulmowa Joanna 88, 99, 138, 192, 194, 198-199
 Kuncewiczowa Maria 180, 250
 Kunz Tomasz 39
 Kupffer Heinrich 205
- L**
 Lacan Jacques 77
 Lagerlöf Selma 154-155
 Lange Grażka 199, 202, 207
 Lazarusówna Fryderyka 25
 Lazio Wolfgang 109
 Le Guin Ursula 232, 249
 Le Roy Edouard 19
 Lean David 67
 Lehane Dennis 70
 Leibniz Gottfried Wilhelm 225
 Lem Stanisław 171
 Lenin Vladimir (właśc. Uljanov Vladimir II-jicz) 241-242
 Leszczyńska Stanisława 122
 Leś Barbara 154
 Levinson Barry 69
 Lewandowicz Grażyna zob. Lewandowicz-Nosal Grażyna
 Lewandowicz-Nosal Grażyna 85, 120, 237, 249
 Lewis Clive Staples 40, 46, 58-60, 99-100, 106, 226, 229-230, 232, 249

Liciński Ludwik Stanisław 34
Lindgren Astrid 43-44, 92, 95, 99
Liskowacka Anna 27
Loisy Alfred 19
Lompa Józef 249
Lothamer Henryk 196
Loussier Jacques 202
Loyola Ignacy, św. (właśc. Loyola Íñigo López de Oñaz y) 144
Lubicz Piotr 111
Ludwik XIV, król 77, 225
Lukács György 80
Lunn Arnold Henry Moore 59
Luter Marcin (właśc. Luther Martin) 111
Lyne Adrian 78

Ł

Łatkowski Sylwester 70
Łąciwska Marzanna 29
Łossowska Irena 25
Łoziński Jerzy 45
Ługowska Jolanta 98, 219, 223, 248
Łukasiewicz Małgorzata 89, 153
Łukasz Ewangelista, św. 193
Łuszczewska Jadwiga zob. Deotyma

M

Macdonald Dwight 128
Machowiak Aleksandra 199
Made Michael 150
Majchrowski Zbigniew 171
Majewski Erazm 114, 138, 220
Makarenko Anton Semenovič 133
Makowicz Adam 202
Makowiecki Andrzej Z. 203
Makuch Maria 96
Makuszyński Kornel 22- 24, 26, 28, 43, 136, 179-180, 231
Malczewski Jacek 218-220
Malinowski Bronisław 153-154
Man Paul de 215
Mann Thomas 180
Mantegna Andrea 72-73
Marc Ferreri 241
Marcel Gabriel 111
Marciniakówna Anna 25, 123
Margański Janusz 42, 131
Maria z Nazaretu 193
Marius Mayenburg von 66
Marjańska Ludmiła 134, 171
Markiewicz Henryk 61, 203
Markowski Michał Paweł 155
Martuszevska Anna 127, 229
Maślanka Mariusz 36, 59-60
Materski Edawrd 74
Matka Teresa z Kalkuty, bł. 208-209

Matywiecki Piotr 148
Mączka Józef 77
McMurtry Larry 197
Mead Margaret 176
Medycki Jan 76
Meissner Karol 52
Mello Anthony de 178
Mencwel Andrzej 110, 243
Mengele Josef 122
Mentzel Zbigniew 197
Mercero Antonio 68
Merton Thomas 65
Mesalina 208-209
Męczynska Beata 178
Michalski Krzysztof 153
Mickiewicz Adam 17, 23, 40, 43, 69, 71, 162, 177, 193-194, 232, 254
Mieszko I, książę 193
Mikolejko Zbigniew 80
Miller Nancy K. 155
Milne Alan Alexander 87, 95, 125
Miłosz Czesław 17, 128, 152, 154-155, 174, 212, 240
Miyazaki Hayao 207
Mizieleński Daniel 200
Moczarski Kazimierz 66
Moers Walter 205
Molnár Ferenc (właśc. Neumann Ferenc) 27, 43, 135, 255
Moniuszko Stanisław 115
Montgomery Lucy Maud 231
Moore Brian 25, 136
Morin Edgar 104, 243
Morstin-Górska Maria 65
Mozart Amadeusz (właśc. Mozart Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus) 115
Mrożek Stanisław 204
Mrówczyński Bolesław 171
Mróz Maria 172
Mullin Glenn H. 185
Musierowicz Małgorzata 28-29, 43, 64, 78, 174-175, 177-180, 183, 185, 194, 196-197
Musil Robert 22, 51, 57, 135
Myśliwski Wiesław 212

N

Nabokov Vladimir 67, 77
Nałkowska Zofia 74, 121
Nawrocki Grzegorz 65-66
Neron, cesarz rzymski 182
Nesbit Edith 250
Netnicka Floria 96, 181, 200
Niemirko Anna 202
Niemirski Arkadiusz 138
Niemirski Zbigniew 74

Niermojewski Andrzej 20
Nienacki Zbigniew 134-135
Niepokólczycki Waclaw 97
Nietzsche Friedrich Wilhelm 139, 145, 150, 221
Niewiadomska Cecylia 171, 175
Nikifor (Nikifor Krynicki, właśc. Drowniak Epifaniusz) 103
Niklewicz Piotr 9
Nilsson Ulf 185
Ninagawa Yukio 68
Niziurski Edmund 25, 134-135, 138, 194
Niżyński Waclaw 144
Nofer-Eadyka Alina 211, 213, 215
Norwid Cyprian Kamil 177, 232
Novalis (właśc. Hardenberg Georg Philipp Friedrich von) 177
Nowacka Ewa 25, 29, 116-117, 171, 180-181, 183, 196
Nowacki Jerzy 97
Nowak Ewa 28
Nowakowski Bogdan 193
Nowakowski Jacek 67-68
Nowakowski Jan 57
Nurowska Maria 32
Nycz Ryszard 131, 204

O
Obirek Stanisław 131
Ochab Maryna 194
Ochorowicz Julian 171
Odojewski Włodzimierz 119, 148, 161-162
Óc Kenzaburó 21, 26, 46, 101, 135
Olech Joanna 14, 194, 202, 207
Olędzka-Frybczowa Aleksandra 104, 132
Olweus Dan 47
Omar, kalif 132
Onichimowska Anna 12, 24, 27, 29, 33, 41, 174, 185, 194-197
Onufry, św. 76
Opfer Halszka 37
Ortega y Gasset José 9-11, 128, 153, 176
Orwell George 242
Orzeszkowa Eliza 128, 137, 172, 175, 193, 212-213, 215, 229
Osińska Krystyna 187
Osip-Pokrywka Magdalena 37
Ossendowski Ferdynand Antoni 171
Ossowska Maria 185
Osterloff Wiesław 225
Ostrowicka Beata 134, 184, 194, 196
Ostrowska Bronisława 199
Ostrowska Ewa 32
Ostrowska Monika 238
Ostrowski Witold 40
Owczarz Ewa 12, 22

Ø
Øystein Sjaastad 185

P
Paczoska Ewa 28, 61
Paloetti-Radożycka Maria 77
Paluch Andrzej K. 154
Papi Teresa Jadwiga 175
Papuzińska Joanna 13, 22, 28, 32, 89-90, 96, 103, 112, 120, 126, 139, 148, 151-152, 194, 223, 231, 237-238
Papuzińska Magda 186
Parandowski Jan 172
Parnicki Teodor 172
Parsowski Maciej 171
Pašek Jan Chryzostom 250
Pašek Mirko 159
Paweł, św. 148
Paźniewski Włodzimierz 120
Pearce Joseph 59
Peiper Tadeusz 204
Péju Pierre 223
Penderecki Krzysztof 115
Perepczko Andrzej 189
Perrault Charles 87, 207, 225, 249
Petek Krzysztof 134, 138
Piasecka Dorota 23
Picasso Pablo (właśc. Picasso Ruiz Blasco Picasso) 103, 144
Pickaczyński Andrzej 65
Pickorz Magdalena 34, 75
Pictyra Bożena 27
Pikley Dave 199
Pikley David 97
Pilch Jerzy 147
Pilat Poncjusz 18, 20
Pindłowi Wanda 245
Pisarkowa Krystyna 103
Piscator Erwin 66
Platon 109, 112-115, 121, 125, 145, 178, 185, 227
Plezia Marian 193
Pluta Magdalena 223
Plutarch (właśc. Plutarchus) 147
Poe Edgar Alan 207
Polaczek Wienczysław 171
Popławska Halina 116
Porazińska Janina 224
Porębowicz Edward 40
Pospiszyl Kazimierz 33, 77
Potemkowska Waclawa 25
Potocki Antoni 61
Proust Marcel 64, 210, 221
Provoost Anne 25, 32, 47, 49, 136, 138, 174, 197, 222, 232

Prus Bolesław (właśc. Głowacki Aleksander) 119, 137, 143, 175, 177, 180, 182, 193, 211, 213-214, 249-250, 253
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 20, 190-191
Przesmycki-Miriam Zenon 89
Przyborowski Walery 26, 116, 118, 134, 138, 172, 179, 198
Przyboś Julian 147, 191
Przybylska Ewa 12, 22, 27-28, 78, 143, 194-195
Przybylski Ryszard 255
Przybyłowska Maria 150
Przybyszewski Stanisław 89, 254
Pucek Robert 59
Puenzo Lucia 71
Pullman Philip 135, 226, 228, 230, 232, 251

Q

Quignard Pascal 131

R

Raag Ilmar 68
Radożycki Jan 77
Rafael (właśc. Santi Rafael) 227
Ramsay Lynne 77
Rauschenberg Robert 101
Rączaszek Joanna 147
Renoir Auguste 144
Reutt Maria Jadwiga 25
Rey Mikołaj 17
Rieck Horst 40
Riesman David 107, 221
Rilke Rainer Maria 129
Roche Daniel 77
Rodowska-Wiesiołowska Krystyna 150
Rogers Mary F. 142
Rolleczek Natalia 33
Rosiek Barbara 41, 78
Rosinkiewicz Kazimierz 25
Rosnerowa Hanna 154
Rostworowski Karol Hubert 20
Rousseau Jean Jacques 90, 106, 144
Rowling Joanne Kathleen 28, 99, 106, 135, 174, 200, 226, 228, 230, 232, 251
Różewicz Tadeusz 66, 191, 212
Rudniańska Joanna 118-120, 122, 124-125, 137, 172, 181-183, 194-196
Rudnicka Halina 116-117
Rudolf II 109
Rudziński Roman 22
Rudziński Zbigniew 207
Rusinek Michał 202
Ruszała Jadwiga 26
Rutkowski Krzysztof 131
Růžička Jiří 133
Rybicki Jan 26
Ryszka Franciszek 49

Rzepa Agnieszka 155

S

Sainte-Beuve Charles-Augustin 225
Saint-Exupéry Antoine de 99, 113, 159, 161-162, 177, 229, 232, 251
Saint-Saëns Camille 115
Sak Anna 26
Sala Paweł 65
Salinger David Jerome 21, 25, 49, 63, 136, 197, 222
Santi Rafael zob. Rafael
Santorski Jacek 139, 185
Sapkowski Andrzej 172, 174, 207-208
Sat-Okh (właśc. Suplatowicz Stanisław) 171
Sauerland Benjamin Karol 86, 129, 221
Schachter Daniel L. 147
Schaeffer Bogusław 102
Scheler Max 20
Schmitt Eric Emmanuel 31-32, 51-52, 99, 124
Schnebel Dieter 102
Schopenhauer Artur 181, 256
Schulz Bruno 157-158, 212
Schumann Robert 255
Schwitters Kurt 102
Scorsese Martin 67
Scott Walter 26, 123, 133, 172
Sempé Jean-Jacques 96, 195
Seneka (właśc. Seneca Lucius Annaeus) 15, 175, 177-178
Shakespeare William 93, 98, 177, 205
Shanley John Patrick 70
Sica Vittorio de 67
Sieciechowiczowa Lucyna 171
Siemek Andrzej 131
Sienkiewicz Henryk 26, 61, 116, 118, 171, 180, 182, 197, 214, 255
Siesicka Krystyna 25-26, 29, 118-120, 122, 125, 137, 181, 194, 196
Sigariew Wasilij 66
Simmel Georg 88-89
Simon Francesca 92, 96
Simon Paul Henri 159
Simonides Dorota 103
Skłodowska-Curie Maria 144
Skotnicka Gertruda 26, 116-117
Skotnicka Gertruda 32
Skrobiszewska Halina 134, 198
Sławiński Szymon 172, 174
Stonimski Antoni 92
Słowacki Juliusz 23, 96, 145, 193, 248, 254
Smolarski Mieczysław 171
Snicket Lemony (właśc. Handler Daniel) 92, 139-140, 207
Snopkiewicz Halina 25

- Sobolewska Magdalena 46
 Sochoń Jan 255
 Solonowicz-Olbrychska Klementyna 25-26,
 167, 196
 Soltysik Marek 71, 135
 Soróbka Anna 45
 Spinoza Baruch de 177
 Spyri Johanna 26, 231
 Spyri Johanna 44, 136
 Staniuch Stanisław 192
 Starowiejski Marek 19
 Stendhal (właśc. Beyle Marie-Henri) 177
 Stramm August 129
 Strzakowska Małgorzata 194
 Strzelecki Jan 107, 221
 Sulima Roch 110
 Supłatowicz Stanisław zob. Sat-Okh
 Suwała Halina 57
 Swan Isabella 71
 Swann Leoni 64
 Swift Jonathan 199, 251, 255
 Syrokomla Władysław 177
 Szacki Jerzy 88, 93
 Szancer Jan Marcin 193
 Szandlerowski Antoni 19
 Szczepanek Tadeusz 23
 Szczepańska Nora 26, 171
 Szczerba Zenon 238
 Szczerbińska-Polak Małgorzata 227
 Szekspir William zob. Shakespeare William
 Szelburg-Zarembina Ewa 12
 Szklarski Alfred 171, 175
 Szklarski Alfred 26
 Szmaglewska Seweryna 121
 Sztachelska Jolanta 86-87
 Szweykowski Zygmunt 118,
 Szwykowski Jan 158
 Szcycówna Aniela 254
 Szymanowski Adam 163
 Szyborska Wisława 86
 Szymeczko Kazimierz 171
 Szyszko Mieczysław 85
- Ś**
 Śliwerski Bogusław 205
 Śniadecki Jędrzej 225
 Śpiewak Paweł 88
 Środa Krzysztof 110
 Świerczyńska-Jelonek Danuta 12, 14, 27, 29,
 120, 173-174, 188-189, 195-196, 200
 Święch Jerzy 23
 Świrczyńska Anna 155-156
- T**
 Taine Hippolyte Adolphe 116
 Talko Leszek K. 202
- Tamahori Lee 70-71
 Tańska-Hoffmanowa Klementyna 25-26
 Tarkowski Andriej Arseniewicz 67
 Tarnowski Jan 24
 Tatariewicz Anna 39
 Tatariewicz Władysław 20, 230
 Teodorowicz-Hellman Ewa 92
 Terakowska Dorota 99, 138, 158, 172, 194,
 196, 205, 219, 230-232
 Terlecki Tymon 172
 Thor Annika 25, 27, 32, 141
 Thylwe Halina 123
 Tischner Józef 177, 186
 Tittenbrun Jacek 150
 Tokarska-Bakir Joanna 150
 Tolkien John Ronald Reuel 106, 226, 229-230,
 232, 249
 Tomasz z Akwinu, św. 185
 Tomaszewska Marta 135, 138, 232
 Tomkowski Jan 256, 257
 Toro Guillermo del 207
 Toulmin Stephen Edelston 185
 Toulouse-Lautrec Henri de 144
 Travers Pamela L. 219, 250
 Trigon Jean de 225
 Truffault François 67
 Tryzna Tomek 12-13, 17, 23-24, 26-28, 51, 56,
 62, 64
 Trznadel Jacek 217
 Turczyn Ryszard 40
 Tuwim Julian 92, 103, 177, 191, 192, 194
 Twain Mark (właśc. Twain Samuel Lan-
 ghorne Clemens) 26, 44, 133, 231
 Tyrell George 19
 Tyrmand Leopold 177
 Tyszkowski Juliusz 207
 Tyszkowa Maria 87
- U**
 Ugeheuer-Gołąb Alicja 87
 Uljanow Vladimir Iljicz zob. Lenin Vladi-
 mir
 Umiński Władysław 171, 175, 250
 Urban Anna 41
 Urban Miłosz 41
 Urbanowska Zofia 25-26, 114, 138, 175, 220
- V**
 Van Sant Gus 69
 Vasconcelos José Mauro de 136, 162-163
 Verlaine Paul 58
 Verne Jules 133, 250-251
 Voltaire (właśc. Arouet François-Marie)
 144, 177
 Voragine Jakub de 17, 219

W

Wadecka Sarurnina Leokadia 33
Wagner Wilhelm Richard 255
Wais Jadwiga 223
Waksmund Ryszard 192, 203, 256
Walczewska-Klimczak Grażyna 126, 237
Warnkówna Jadwiga 220
Warzenica-Zalewska Ewa 116, 250
Wawilow Danuta 103, 194
Wazyk Adam 191
Weil Simone 39
Weitz Chris 228
Wergiliusz (właśc. Vergilius Maro Publius) 177, 228
Wernic Wiesław 26, 171
Werth Leon 158
White Edmund 32, 49, 51-52, 59
Wielowiejski Andrzej 39
Wilde Oscar 24, 232
Wilkoń Teresa 129
Winogradow Anatolij Kornelievie 95
Witkacy (właśc. Witkiewicz Stanisław Ignacy) 226
Witkiewicz Stanisław Ignacy zob. Witkacy
Wittgenstein Ludwig 227-229
Wnuk-Lipiński Edmund 171
Woroszyński Wiktor 88, 138, 140, 194, 198-199
Wróblewska Beata 29, 185
Wróblewska Violetta 223
Wróblewski Maciej 223
Wyka Kazimierz 85, 191, 214
Wyspiański Stanisław 144, 177
Wyszyńska Malgorzata 52

Z

Zacharska Jadwiga 155
Zachert Christel 29

Zachert Isabell 29
Zagodzińska Beata 226
Zając Michał 85
Zając Michał 12-13, 27, 29, 120, 174, 200
Zajdel Janusz Andrzej 171, 251
Zakrzewska Helena 27
Zaleska Maria Julia 171, 175
Zalewski Marek 149, 162
Zalewski Witold 149
Zamiara Krystyna 244
Zan Tomasz 22
Zaremba Piotr 52-53, 194
Zawieyski Jerzy 254
Zegadłowicz Emil 22, 50, 57, 136, 194
Ziembicki Andrzej 41
Ziemilska Olga 49
Ziemilski Andrzej 49
Zimand Roman 105
Zimand Roman 105
Zimnicka Iwona 206
Žižek Slavoj 131
Zmorski Roman 207, 249
Zola Émile 35, 57, 132, 137, 144, 193, 240
Zöllner Elizabeth 45
Zusak Markus 124-125
Zwiaginцев Andriej 72, 74-77, 79, 222
Zybert Elżbieta Barbara 85

Ż

Żarnowiecka Olga 29
Żeleński-Boy Tadeusz 60-61, 91, 203
Żeromski Stefan 26, 58, 118, 190
Żmigrodzki Zbigniew 85
Żuławski Jerzy 171
Żurakowska Zofia 22, 25, 194, 198
Żurkowski Bogumił 91
Żurowska Maria 76

Grzegorz LESZCZYŃSKI.

Profesor Uniwersytetu Warszawskiego, historyk i krytyk literatury, specjalista w zakresie literatury dla dzieci i młodzieży. **Autor**

książek: *Magiczna biblioteka.*

Zbójcekie księgi młodego wieku

(2007), *Kulturowy obraz dziecka*

i dzieciństwa w literaturze drugiej

połowy XIX i w XX w. (2006), *Lite-*

ratura i książka dziecięca. Słowo-

obięgi – konteksty (2003), *Elemen-*

tarz literacki (1995, wyd. zmienione

2001), *Po schodach wierszy* (1992,

wznowienia: 1993, 1996, 1997),

Młodopolska lekcja fantazji (1990).

Redaktor naukowy *Słownika lite-*

ratury dziecięcej i młodzieżowej.

(2002), encyklopedii *Literatura*

i nauka o języku (1995, 2006) oraz

tomów: *Ocalone królestwo* (2009),

Sztuka dla dziecka jako forma ko-

munikacji społecznej (2009), *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury* (t. I-II 2007),

Książka dziecięca 1990-2005 (2006), *Kulturowe konteksty baśni* (t. I 2005, t. II 2006),

Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia (2002), *Dzieciństwo i sacrum*

(t. I 1998, t. II 2000), *Sto lat baśni polskiej* (1996).

Autor antologii *Baśnie świata* (2007), *Polskie baśnie i legendy* (2006), serii *Wielcy*

poeci dzieciom (1998-2005).