



Maciej Skowera

Carroll, Baum, Barrie

(Mito)biografie
i (mikro)historie



universitas

Projekty
Komparatystyki

Carroll, Baum, Barrie



polskie
stowarzyszenie
komparatystyki
literackiej

seria
Projekty Komparatystyki
(Polskie Stowarzyszenie Komparatystyki Literackiej)

Komitet redakcyjny:

Andrzej Hejmej (przewodniczący),
Adam F. Kola, Michał Kuziak,
Marta Skwara, Ewa Szczęsna

Maciej Skowera

Carroll, Baum, Barrie

(Mito)biografie
i (mikro)historie

Projekty
Komparatystyki

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Warszawskiego i afiliowana przy Wydziale
Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Publikacja dofinansowana przez Bibliotekę Publiczną
m.st. Warszawy – Bibliotekę Główną Województwa
Mazowieckiego

© Copyright by Maciej Skowera and Towarzystwo
Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS
and Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego,
Kraków 2022

ISBN 978-83-242-3763-0
e-ISBN 978-83-242-6637-1
TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja naukowa
prof. dr hab. Michał Kuziak
prof. dr hab. Ewa Szczęsna

Recenzje
dr hab. Dorota Michułka, prof. UW
dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK

Opracowanie redakcyjne
Justyna Mroczkowska-Lepka

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce
Fragment ilustracji Henry'ego Holidaya
do *The Hunting of the Snark* Lewisa Carrolla.
Źródło: Wikimedia Commons.

www.universitas.com.pl

Podziękowania

Książka jest zmienioną i rozbudowaną wersją rozprawy doktorskiej *Klasyka literacka dla młodych odbiorców w kulturowym imaginarium. Mitobiografie Lewisa Carrolla, L. Franka Bauma i J.M. Barriego oraz mikrohistorie ich dzieł*, obronionej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w 2019 r., a następnie nagrodzonej w III edycji Konkursu im. Prof. Edwarda Kasperskiego na najlepszą pracę o profilu komparatystycznym. Bardzo dziękuję jury: profesorowi Michałowi Kuźniakowi, profesor Ewie Paczoskiej i profesorowi Przemysławowi Pietrzakowi, a także sprawującej opiekę nad konkursem profesor Ewie Szcześnej. Za ogromną pomoc na wszystkich etapach pracy nad doktoratem i monografią oraz za liczne wskazówki dotyczące ostatecznego kształtu książki jestem niezmiernie wdzięczny profesorowi Grzegorzowi Leszczyńskiemu, a za wnikliwą lekturę manuskryptu, ważne uwagi recenzenckie i propozycje uzupełnień – profesor Dorocie Michulce i profesor Violetcie Wróblewskiej.

Podziękowania za inspirujące dyskusje i wszelkie wsparcie – nie tylko merytoryczne! – należą się również osobom, z którymi współpracuję na Uniwersytecie Warszawskim oraz w Muzeum Książki Dziecięcej (dziale specjalnym i czytelni naukowej Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego), przede wszystkim Agacie Klichowskiej, doktor Weronice Kosteckiej, doktor Annie Mik, Marcie Niewieczerał, doktor Ewelinie Rąbkowskiej, Krzysztofowi Rybakowi i Karolinie Stępień, a także doktor Kamili Kowalczyk z Uniwersytetu Wrocławskiego oraz stypendystkom i pracowniczkom Internationale Jugendbibliothek w Monachium, gdzie

dzięki wsparciu finansowemu Urzędu Spraw Zagranicznych Republiki Federalnej Niemiec mogłem we wspaniałej atmosferze poświęcić się pisaniu rozprawy: Mell Brites, Fatemeh Farni, Lucii Obi, Wafie Thabet Mezghani, Petrze Wörsching oraz Nadine Zimmermann. Wreszcie, bardzo dziękuję moim bliskim, na których zawsze mogłem liczyć: Michałowi Bobrowiczowi, Magdalenie Markowskiej, Anieli Masnej, Aldonie Sieradzkiej-Krupie, Konradowi Szczęsnemu, Przemysławowi Wróblewskiemu i wielu innym.

Wstęp

Świat starych opowieści istnieje równoległe do naszego (...), lecz czasami oddzielający je mur staje się tak cienki i delikatny, że dwa światy zaczynają się przenikać.

John Connolly, *Księga rzeczy utraconych* (tłum. K. Malita)

Wyjść poza przerabianie XIX wieku. Przypadek *Zagubionych dziewcząt*

Nawiązania do XIX stulecia i powstałych wówczas dzieł są szeroko obecne we współczesnej kulturze¹. Zainteresowanie tą epoką ujawnia się w „czytaniach” utworów dawnych oraz biografii ich autorów i – coraz częściej! – autorek z dzisiejszej perspektywy, a także w „spotkaniach” bądź też „zabawach”² tekstów nowych ze starszymi i z samym wiekiem XIX, traktowanym jako konglomerat zdywersyfikowanych zjawisk literackich, społecznych itd.³ Do jego współczesnych rewizji należą *Zagu-*

¹ Zob. E. Paczoska, B. Szleszyński, *Przedmowa*, w: *Przerabianie XIX wieku*, red. *idem*, Warszawa 2011, s. 10.

² Określenia w cudzysłowach to tytuły poszczególnych sekcji książki *Przerabianie XIX wieku*.

³ Zob. *ibidem*, s. 13.

bione dziewczęta Alana Moore'a i Melindy Gebbie (1991–1992), powieść graficzna, w której Łukasz Wróbel słusznie dostrzega historię „o płynnej granicy pomiędzy światem jawy i światem naszych fantazmatów, pamięci oraz wyobraźni, a zarazem soczewkę skupiającą erotyczne i pornograficzne wątki z literackich opowieści” współtworzących „podwaliny zachodniej tożsamości i tradycji kulturowej”⁴.

Oto w przeddzień pierwszej wojny światowej dochodzi do spotkania trzech kobiet – nie zdradzajmy jeszcze ich tożsamości – przybywających w tym samym czasie do hotelu Himmelgarten, gdzie przy austriackiej granicy. Łączy je, pisze Bartłomiej Szleszyński, „przede wszystkim «zatrącenie» w seksualności (zarówno w opowiadanych historiach, jak i podczas ich opowiadania / przeżywania / «przefantazjowywania») oraz «utrata», której doświadczają (...)»⁵. Bohaterki uprawiają seks parami, we trójkę, w większej grupie – z hotelową służbą, właścicielem luksusowego przybytku, goszczącymi tam mężczyznami i kobietami. Używają przy tym rozmaitych erotycznych gadżetów i nie stronią od fetyszystycznych przebierańek oraz praktyk sadomasochistycznych. W międzyczasie wspominają zaś czasy, gdy były nastolatkami, i mówią – sobie nawzajem i jednocześnie nam, publiczności czytelniczej – o świecie, który odchodzi w niebyt.

Zastosowanie przez Moore'a i Gebbie kompozycji szkatułkowej sprawia, że utwór przywodzi na myśl spopularyzowaną w Europie w XVIII w. przez Antoine'a Gallanda *Księżę tysiąca i jednej nocy*, jak również napisany w połowie XIV w., a wydany drukiem około 1470 r. *Dekameron* Giovanniego Boccaccia⁶. Podobna, i to nie tylko z uwagi na obecność motywów erotycznych, jest też treść zbiorów. Szeherazada poprzez opowiadanie sułtanowi baśni odwleka grożącą jej śmierć, zawieszając własne istnienie w swoistym bezczasie, którego paradoksalne trwanie zależne jest od snucia historii. Mieszkańcy i mieszkanki dawnej Florencji, uciekający przed epidemią dżumy na prowincję, przebywają zaś chwilowo w – odizolowanej od zarazy – czasoprzestrzeni beztróskiej zabawy, starając się dzięki nieustającej narracji uciec także myślo-

⁴ Ł. Wróbel, *Imaginarium. Wokół Zagubionych dziewcząt Alana Moore'a i Melindy Gebbie*, „Kultura Liberalna” 2012, nr 182, <https://kulturaliberalna.pl/2012/07/03/wrobel-komiks-imaginarium-wokol-zagubionych-dziewczat-alana-moorea-i-melindy-gebbie/>, dostęp: 11.01.2021.

⁵ B. Szleszyński, *O zagubieniu, utracie i „pornograficznym” końcu XIX wieku w Zagubionych dziewczętach*, „Napis” 2015, t. 21, s. 148.

⁶ *Zagubione dziewczęta* z tymi zbiorami zestawia także Wróbel – zob. *idem*, *Imaginarium*, op. cit.

wo od śmierci pustoszącej miasto (*nota bene* – nie dziwi wzmożone zainteresowanie m.in. tym utworem w obliczu pandemii COVID-19, ale to temat na zupełnie inną książkę). *Zagubione dziewczęta*, prezentując akt opowiadania jako niemalże podstawę ludzkiej tożsamości, stanowią natomiast – zgodnie ze słowami Szleszyńskiego – „wypowiedź na temat (...) momentu w kulturze europejskiej, kiedy dobiega końca epoka z późniejszej perspektywy nazwana «piękną», a nadchodzi kataklizm wojny światowej, który miał nie tylko obrócić wniwecz ogrom istnień ludzkich, ale i nieodwracalnie zmienić mentalność mieszkańców Starego Kontynentu”⁷.

Hotel, do którego trafiają bohaterki, to wyłączony ze zwyczajnego porządku rzeczy przybytek „nigdzie” i „niczego”, a także zawierająca metoni- mię *la belle époque* czasoprzestrzeń „wszędzie” i „wszystkiego” – dekadenc- ka heterotopia i heterochronia⁸ na granicy państw, epok oraz porządków etycznych i estetycznych. Moore i Gebbie lubują się w podwojeniach, kontrastach, zestawieniach. Konfrontują dogorywający długi wiek XIX ze wschodzącym XX stuleciem i sztukę popularną z elitarną; łączą seks i przemoc, bezpretensjonalność i patos. Gdy bohaterki organizują orgię na nieodległej wysepce, w Sarajewie ginie arcyksiążę Franciszek Ferdynand, a wraz z jego śmiercią zaczyna znikać świat, który znały. Kiedy kobiety opuszczają hotel, wkraczają tam brutalni żołnierze, którzy bez- litośnie niszczą wszystko, co widzą, w tym lustro jednej z protagonistek, niezwykle ważne dla wymowy całej opowieści⁹. Nostalgiczna narracja skrzy się od pastiszów dzieł powstałych w epoce, która gaśnie na oczach tytułowych zagubionych dziewcząt – m.in. prac autorstwa Alfonsa Muchy, Eгона Schielego, Sidonie-Gabrielle Colette, Oscara Wilde’a, kon- trapunktowo zestawionych np. ze *Świętem wiosny* Igora Strawińskiego (1913), baletem symbolicznie zapowiadającym procesy, które miały zadecydować o kształcie XX-wiecznej Europy¹⁰.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Heterotopie są „czymś w rodzaju kontr-miejsc (...), rodzajem efektywnie odgry- wanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca, jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane (...). Heterotopie są najczęściej powiązane z warstwami czasu, to znaczy otwierają się na coś, co można by nazwać (...) heterochroniami”. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6(96), s. 120, 123.

⁹ Zob. B. Szleszyński, *O zagubieniu, utracie i „pornograficznym” końcu XIX wieku w Zagubionych dziewczętach*, *op. cit.*, s. 157–160.

¹⁰ Zob. M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. K. Rabińska, Warszawa 1996.

„Wojna to taka straszliwa **perwersja**. Wszystko obraca **przeciwnie wprost**”¹¹ – mówi jedna z kobiet, Lady Fairchild, parafrazując słowa Tweedledeeego ze słynnej historii o Alicji. To nawiązanie i inne sygnały dialogiczności, które pojawiają się w warstwie tekstowej oraz graficznej dzieła Moore’a i Gebbie, pozwalają na zidentyfikowanie protagonistek utworu jako już pełnoletnich odpowiedniczek „trzech bohaterek klasycznych dziewiętnastowiecznych opowieści dla dzieci (...) z anglosaskiego kręgu kulturowego”¹², czyli tytułowej heroiny *Przygód Alicji w Krainie Czarów* (1865) i *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie Lustra* (1871) Lewisa Carrolla¹³, Doroty z *Czarnoksiężnika ze Szmaragdowego Grodu* (1900) i kolejnych części cyklu L. Franka Bauma o Krainie Oz¹⁴ oraz Wendy z dzieł J.M. Barriego: sztuki *Piotruś Pan, czyli chłopiec*,

¹¹ A. Moore, M. Gebbie, *Zagubione dziewczęta*, tłum. M. Cieślík, Łódź 2012, rozdz. 30, s. 2; wyr. oryg. Odnotowuję literaturę piękną, filmy, seriale itp. w przypisach i bibliografii tylko przy bezpośrednim cytowaniu.

¹² B. Szleszyński, *O zagubieniu, utracie i „pornograficznym” końcu XIX wieku w Zagubionych dziewczętach*, *op. cit.*, s. 146. Badacz odwołuje się do konceptu XIX-wiecznej wspólnoty kulturowej, która miała przeminąć dopiero po pierwszej wojnie światowej. Zob. np. J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001, s. 27–29; *idem*, *Wiek XIX jako formacja kulturowa i dziewiętnastowieczność jako antywartość*, „Wiek XIX” 2008, nr 1(43), s. 74; E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 5–10; E. Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 19–20.

¹³ Lewis Carroll to pseudonim Charlesa Lutwidge’a Dodgsona – „(...) łacińska wersja imienia Charles to «Carolus», które zostało «zangielszczone» na «Carroll», a Lutwidge (panieńskie nazwisko matki Dodgsona) zostało (...) przemienione na «Lewisa»”. E. Hearfield, *Lewis Carroll i Alicja. W 150. rocznicę publikacji Alicji w Krainie Czarów*, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 1–2(23–24), s. 76. Stosuję imię i nazwisko twórcy oraz pseudonim zamiennie, używam też tytułów obu tomów w przekładzie Macieja Słomczyńskiego (w oryginale – *Alice’s Adventures in Wonderland* oraz *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*).

¹⁴ Lyman Frank Baum nie przepadał za pierwszym imieniem (nadany mu po stryju) i go nie używał. Dla rodziny i znajomych był po prostu Frankiem, a w profesjonalnym kontekście przedstawiał się jako Louis F. Baum (aktor i dramaturg), L.F. Baum (dziennikarz) lub L. Frank Baum (autor utworów dla dzieci). Zob. M.P. Hearn, *Introduction to The Annotated Wizard of Oz*, w: *The Annotated Wizard of Oz: Centennial Edition*, red., wstęp i przyp. *idem*, przedm. M. Gardner, New York – London 2000, s. xv. Jako że korzystam z przekładu Stefani Wortman, stosuję tytuł *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu* (w oryginale – *The Wonderful Wizard of Oz*). Choć w wielu nowszych wydaniach tego tłumaczenia (np. Siedmiogoru, Świata Książki, Zielonej Sowy) pojawia się inna forma tytułu (*Czarnoksiężnik*

który nie chciał dorosnąć (1904), powieści *Piotruś Pan i Wendy* (1911), wreszcie – książkowej wersji dramatu (1928)¹⁵.

Zagubione dziewczęta do twórczości ostatniego z tych pisarzy odwołują się już w tytule – zagubionymi chłopcami byli przecież kompani Piotrusia Pana. Moore, jako autor tekstu, posługuje się ponadto bezpośrednimi cytatami z pierwowzorów w mottach poszczególnych ksiąg, tytułach rozdziałów, wypowiedziach bohaterek i bohaterów¹⁶. Gebbie, twórczyni oprawy graficznej, stosuje zaś nawiązania wizualne np. do ilustracji Johna Tenniela z oryginalnego wydania książki o przygodach Alicji, do najsłynniejszej filmowej wersji powieści Bauma, czyli *Czarnoksiężnika z Oz* wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer w reżyserii Victora Fleminga, George'a Cukora, Mervyna LeRoya, Normana Taurora i Kinga Vidora (1939)¹⁷, czy też do prac plastycznych stworzonych przez F.D. Bedforda na potrzeby pierwszej edycji *Piotrusia Pana i Wendy*. Scenarzysta i graficzka wykorzystują również postaci, rekwizyty, epizody i inne elementy oryginałów tak, aby z jednej strony każdorazowo zwrócić naszą uwagę na przedmiot konkretnego odniesienia, a z drugiej – na szerszym planie – z dorosłej perspektywy ukazać narracje dziecięce wpisane w kulturowy krwiobieg świata Zachodu¹⁸ (i nie tylko).

z *Krainy Oz* lub, małą literą, z *krainy Oz*), Dwie Siostry w opublikowanym w 2019 r. reprintsie pierwszej polskiej edycji z 1962 r. zdecydowały się zachować dawną wersję. Tłumaczka, proponując taki tytuł, nawiązała „do edycji radzieckiej, a w zasadzie adaptacji pióra Aleksandra Wołkowa, wydanej w 1939 r. pod tytułem *Волшебник Изумрудного Города* (W[o]lszebnik Izumrudn[ogo] G[o]roda)”. M. Rogoż, *Cykl o krainie Oz Lymana Franka Bauma na polskim rynku wydawniczym (1962–2010)*, „Rocznik Bibliograficzno-Prasoznawczy” 2013, t. 5(16), s. 47. Jeśli nie podaję inaczej, wszystkie oznaczenie nawiasem kwadratowym zmiany i dopiski w cytatach są moje.

¹⁵ James Matthew Barrie podpisywał utwory inicjałami imion, a nie ich pełnymi formami. Ta konwencja jest do dziś obecna w licznych wydaniach jego dzieł oraz w pracach na temat pisarza. Bohater sztuki i powieści pojawia się też w tomie *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich* (1906). Używam tytułów w przekładzie Aleksandra Brzózki (sztuka z 1904 r. i książkowa wersja dramatu z 1928 r.; w oryginale – *Peter Pan; or, the Boy Who Wouldn't Grow Up* oraz *Peter Pan; or, the Boy Who Would Not Grow Up*), Michała Rusinka (powieść z 1911 r.; w oryginale – *Peter and Wendy*) i Aleksandry Wieczorkiewicz (książka z 1906 r.; w oryginale – *Peter Pan in Kensington Gardens*).

¹⁶ Zob. B. Szleszyński, *O zagubieniu, utracie i „pornograficznym” końcu XIX wieku w Zagubionych dziewczętach*, *op. cit.*, s. 157.

¹⁷ Reżyserem głównym był Fleming; pisząc o filmie w dalszych partiach książki, przywołuję tylko jego nazwisko.

¹⁸ Przez świat Zachodu rozumiem Europę Zachodnią i Środkową, Amerykę Północną oraz Australazję, zgodnie z koncepcją Samuela P. Huntingtona – zob.

Protagonistki komiksu – tak jak ich słynne odpowiedniczki – różni pochodzenie, klasa społeczna, rejestr językowy, którym się posługują¹⁹, ale przeżycia tych kobiet są w dużej mierze podobne. Lady Alicja Fairchild, niezamężna bogaczka wracająca do Europy po latach spędzonych w RPA, wspomina, że jako nastolatka została zgwałcona przez przyjaciela rodziny, mężczyznę zwanego „Króliczkiem”²⁰, co sprawiło, że jej jaźń rozdzieliła się na personę rzeczywistą i tę istniejącą jedynie w zwierciadle matki. „Molestowana w młodym wieku – mówi – potem już nigdy właściwie nie czułam się do końca sobą. Dziewczę, którym byłam, gdzieś się zagubiło”²¹. Jej późniejsze losy to pasmo seksualnych uniesień i upokorzeń, by wymienić wzajemne pieszczoty z poznanymi w szkole rówieśniczkami i perwersyjny romans z dawną nauczycielką, „rudowłosą Czerwoną Królową”²² – gorliwą wyznawczynią markiza de Sade’a, organizatorką narkotycznych „obłąkanych herbatek” i innych służących celebracji seksu uroczystości wykraczających poza normatywne praktyki erotyczne. Lady Fairchild, uzależniona od opium, trafia do zakładu psychiatrycznego. Staje się – zgodnie z metaforą kobiecej ekskluzji zaproponowaną przez Sandrę M. Gilbert i Susan Gubar – „wariatką na strychu”²³, choć może była nią już wcześniej, uwięziona jak Carrollowska bohaterka w świecie nakazów i zakazów. Dorotka Gale²⁴

idem, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2007. Interesujące w kontekście rozważań nad dzieciństwem i literaturą dziecięcą w świecie Zachodu są rozpoznania Hugh Cunninghama (*idem*, *Children and Childhood in Western Society Since 1500*, Harlow 2005, s. viii–ix), które referuje Jadwiga Mostowska (*eadem*, *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem w kulturze Zachodu*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81, s. 18): „(...) jakkolwiek można bez trudu wskazać wiele społeczeństw innych niż zachodnie, w których idee na temat dzieciństwa są bardzo podobne, to (...) w czasie, gdy w XVIII w. kształtowały się kluczowe idee dotyczące dzieciństwa, zwiększał się zarazem wpływ (...) Zachodu w innych częściach świata. Jeżeli zatem świat, choć nie w całości, jest w pewnym sensie i do pewnego stopnia spadkobiercą zachodnich idei dotyczących dzieciństwa, to jest tak dlatego, że Zachód «wyeksportował» dzieciństwo jako część ery imperializmu”.

¹⁹ Zob. Ł. Wróbel, *Imaginarium*, op. cit.

²⁰ A. Moore, M. Gebbie, *Zagubione dziewczęta*, op. cit., rozdz. 9, s. 2.

²¹ *Ibidem*, rozdz. 16, s. 1.

²² *Ibidem*, rozdz. 26, s. 4.

²³ Zob. S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven 1979.

²⁴ W oryginale, jak u Bauma, Dorothy. Choć na gruncie polskim często stosuje się deminutyw imienia głównej bohaterki *Czarnoksiężnika ze Szmaragdowego Grodu*, w kontekście Baumowskich dzieł używam, zgodnie z przekładem Wortman, imie-

jest zaś u Moore'a i Gebbie prostą dziewczyną z Kansas, która w dzieciństwie miała za towarzystwo jedynie białego psa. W wieku niespełna 16 lat, w groteskowy sposób przebudzona seksualnie przez szalejące tornado, zaczyna odkrywać – zgodnie z własnymi słowami – „nową ziemię, gdzie wszystko mogło się wydarzyć”²⁵. Nie jest to jednak dziecięca kraina fantazji, lecz świat erotycznych doznań, dokąd prowadzi bohaterkę przelotny seks z okolicznymi robotnikami, przypominającymi Stracha na Wróble, Tchórzliwego Lwa i Blaszanego Drwala z cyklu o Krainie Oz. Do Europy Dorotka przybywa po odkryciu przez macochę jej kazirodczego związku z własnym ojcem. „(...) w żadnym miejscu nie było już jak w **domu**”²⁶ – tak podsumowuje swą opowieść, nawiązując do słów Baumowskiej protagonistki i jej filmowej odpowiedniczki. Wendy Potter wreszcie, odsunięta na bok przez męża przeżywającego gejowski romans, mówi, że jeszcze jako nastoletnia córka państwa Durlingów²⁷ poznała w londyńskim parku świadczącego usługi seksualne młodzieńca o imieniu Piotruś. W jej relacji pojawiają się wspomnienia z perwersyjnych zabaw w matkę i dzieci z kompanami chłopca oraz własnymi braćmi, z brutalnego gwałtu dokonanego na siostrze Piotrusia przez pedofila z hakowatą dłonią i z wymierzonej złoczyńcy kary, mającej charakter symbolicznej kastracji. Tak oto w *Zagubionych dziewczętach* fantazje seksualne, „obarczone (...) poważnymi konsekwencjami”, zostają „skonfrontowane (...) z nieprzyjemną i niepodniecającą rzeczywistością”²⁸.

Utwór Moore'a i Gebbie nie tylko opowieść o XIX stuleciu i jego kresie; o pornografii, stłumionych popędach i różnie wyrażanej podwójności istnienia; o stereotypowo „kobiecy” świecie alkowy i „męskim” świecie wojny; o śmierci dawnej Europy i porażce „czasu Wyobraźni”²⁹. To także ukryta między wierszami historia rozlicznych odczytań dzieł Carrolla, Bauma i Barriego, zawołowana narracja o dziejach tych utworów w różnych kulturowych obiegach, opowieść o mitycznym dzieciństwie i jego upadku – o kresie wyobrażonej niewinności „dziecka ze

nia Dorota. Tłumacz powieści graficznej zdecydował się jednak na wykorzystanie zdrobnienia.

²⁵ A. Moore, M. Gebbie, *Zagubione dziewczęta*, *op. cit.*, rozdz. 7, s. 7.

²⁶ *Ibidem*, rozdz. 28, s. 7; wyr. oryg.

²⁷ U Barriego Wendy nosi nazwisko Darling.

²⁸ Zob. B. Szleszyński, *O zagubieniu, utracie i „pornograficznym” końcu XIX wieku w Zagubionych dziewczętach*, *op. cit.*, s. 152.

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 148–169.

snu³⁰. *Zagubione dziewczęta* to wreszcie przykład artystycznej dekonstrukcji wyróżników dziecięcości przypisywanych powszechnie beletrystyce dla młodych czytelników i czytelniczek. Szleszyński, występując z pozycji historyka XIX-wiecznej literatury i kultury dla dorosłych, nie poświęca owym kwestiom wiele uwagi. Ogranicza rozważania w tym zakresie do zidentyfikowania w utworze „niezwykle kunsztownych w formie trawestacji dziecięcych książek”³¹, omówienia łamiących obyczajowe tabu scen seksu osób niepełnoletnich (choć, co istotne, w retrospekcjach Alicja, Dorotka i Wendy są starsze niż ich klasyczne odpowiedniczki – mają po kilkanaście, a nie kilka lat) oraz konstatacji, że „Moore i Gebbie (...) czynią postaci z dziewiętnastowiecznej literatury dziecięcej bardziej rzeczywistymi niż dziewiętnastowieczna powieść realistyczna”³². Nie zestawiając wprost *Zagubionych dziewcząt* z utworami Carrolla, Bauma i Barriego (a także z analizami i różnymi formami przekształcania owych dzieł oraz z popularnymi przeświadczeniami na temat życia twórców), traci z pola widzenia wiele ważnych aspektów tej powieści graficznej³³.

Przykłady pominięć interpretacyjnych można mnożyć: opium zażywane przez Lady Fairchild nie jest li tylko „symbolem kultury dziewiętnastowiecznej”³⁴, lecz także odwołaniem do psychodelicznych interpretacji Carrollowskiej dylogii; liczne u Moore’a i Gebbie obrazy pedofilii, kazirodztwa, nienormatywnych praktyk seksualnych – to oczywiście nawiązania do wypieranego, nieoficjalnego wymiaru życia

³⁰ Wykreowany w XIX w. (zwłaszcza w kręgu oddziaływania kultury brytyjskiej) zachodni ideał „wyśnionego dziecka” wciąż jednak powraca w rozmaitych wariantach we współczesnych utworach reprezentujących różne media. Zob. np. A. Billone, *The Future of the Nineteenth-Century Dream-Child: Fantasy, Dystopia, Cyberculture*, New York – London 2016.

³¹ Zob. B. Szleszyński, *O zagubieniu, utracie i „pornograficznym” końcu XIX wieku w Zagubionych dziewczętach*, *op. cit.*, s. 147.

³² *Ibidem*, s. 156.

³³ Lech M. Nijakowski zauważa natomiast, że dzieła, do których nawiązują Moore i Gebbie, „należą do klasyki literatury dziecięcej. Są powszechnie znane, obrosły tysiącami ekranizacji, inscenizacji, pastiszów, nawiązań itd. Jednocześnie autorom zarzucano, że przelewają na papier własne ciemne żądze. Dotyczyło to zwłaszcza Lewisa Carrolla i Jamesa M. Barrie[go] (...). Moore i Gebbie bawią się tymi wątkami”. M. Chudoliński, *Kultowy porno-komiks Zagubione dziewczęta już w Polsce*, „Polityka” z dn. 26.05.2012, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1527051,1,kultowy-porno-komiks-zagubione-dziewczeta-juz-w-polsce.read>, dostęp: 11.01.2021.

³⁴ B. Szleszyński, *O zagubieniu, utracie i „pornograficznym” końcu XIX wieku w Zagubionych dziewczętach*, *op. cit.*, s. 156.

w długim XIX stuleciu, ale też do psychoanalitycznych oraz biograficznych analiz zarówno żywotów, jak i twórczości poszczególnych pisarzy; napięcie między dziecięcością a dorosłością nie funkcjonuje tu zaś wyłącznie w odniesieniu do historii dających bohaterkom wyzwolenie z traum młodości, lecz również w kontekście np. liczby i charakteru międzytekstowych odniesień, charakterystyki postaci oraz ich poziomu świadomości. Szleszyński, pomijając te konteksty, proponuje spójną, interesującą i atrakcyjną pod względem czytelniczym, lecz niepełną perspektywę lektury *Zagubionych dziewcząt*. Kwestie, których zabrakło w jego refleksji (i których często nie rozważają osoby piszące o innych utworach opartych na klasyce literatury dziecięcej), stanowią naczelny przedmiot studiów składających się na niniejszą książkę.

Cel, pytania, kluczowe pojęcia

Do głębszego zrozumienia współczesnych literackich, komiksowych, filmowych czy serialowych nawiązań do *Alicji*, *Czarnoksiężnika* oraz *Piotrusia Pana*³⁵ (i szerzej – do innych kanonicznych dziecięcych opowieści), ciągłej sławy tych dzieł oraz roli, którą odgrywały one niegdyś

³⁵ Używam tytułów poszczególnych części dylogii Carrola oraz ich skróconych wariantów (*Przygody Alicji* lub *Przygody i Po drugiej stronie Lustra*), gdy nawiązuję do odpowiedniej opowieści, a formy *Alicja* – gdy mam na myśli oba tomy (przyjmuję tu konwencję powszechną w studiach nad twórczością tego pisarza i zastosowaną wcześniej np. przez Zoe Jaques i Eugene'a Giddensa – zob. *idem*, *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: A Publishing History*, London – New York 2016). Obie książki o Alicji traktuję przy tym jako „dialogiczną, intertekstualną jednię”. A. Kérchy, *Alice in the Transmedia Wonderland: Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*, Jefferson 2016, s. 3 (wszystkie cytaty z tekstów obcojęzycznych, jeśli nie wskazuję inaczej, podaję we własnym przekładzie; przywoływanie za każdym razem oryginalnego brzmienia takich fragmentów prowadziłoby do nadmiernego rozbudowania przypisów, dlatego też jestem zmuszony – z nielicznymi wyjątkami – odstąpić od tego zwyczaju). Również w odniesieniu do pierwszej powieści Bauma stosuję skróconą formę (*Czarnoksiężnik*). O dziełach Barriego piszę, używając pełnych tytułów, gdy odwołuję się odpowiednio do sztuki lub powieści, a *Piotruś Pan* – w kontekście zespołu utworów, w których pojawia się tytułowa postać (mam na myśli także *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich*; gdy nawiązuję do tej książki, piszę czasami w skrócie *Ogrody Kensingtonskie* lub *Ogrody*). We wszystkich przypadkach podobnie czynię w kontekście adaptacji, tzn. np. omawiając film z 1939 r. na podstawie Baumowskiej powieści, nazywam go w skrócie *Czarnoksiężnikiem*.

i odgrywają dziś, nieodzowne jest odwołanie się tak do treści oryginałów, jak do innych, nierzadko pomijanych w profesjonalnej refleksji przejawów ich obecności w naszej wyobraźni. Naczelnym zamierzeniem książki jest zatem opisanie, jak klasyka literatury dziecięcej, tu reprezentowana przez dzieła Carrolla, Bauma i Barriego, funkcjonowała i wciąż funkcjonuje w kulturowym imaginarium³⁶ – rozumiem je jako służący transmisji znaczeń zasób wyobrażeń (wspólnych i ważnych dla danej grupy³⁷) na temat postaci, narracji, wydarzeń itp., fikcyjnych i prawdziwych, oraz związanych z tymi wyobrażeniami sensów. Mam tu na myśli przede wszystkim kontekst świata Zachodu, którego założenia są współcześnie i były w wiekach poprzednich w dużym stopniu przejmowane przez niezachodnie społeczeństwa (ten proces można określić mianem kolonizacji wyobraźni; trzeba oczywiście pamiętać o istnieniu imagina-

³⁶ Zgodnie ze źródłosłowem jest to „miejsce przeznaczone do wyobraźni”. M. Górecka, *Narodowe imaginarium. Historie alternatywne jako obszar artykułowania pamięci kulturowej (szkic metodologiczny)*, „Acta Humana” 2014, nr 1(5), s. 44. W polskiej humanistyce często przytacza się wyrosłe na gruncie nauk społecznych rozumienie tego pojęcia zaproponowane przez Charlesa Taylora, według którego „imaginarium społeczne” to „sposoby, w jakie ludzie wyobrażają sobie swoją społeczną egzystencję, jak przystosowują się do innych; także oczekiwania, które zwykle się spełniają, oraz głębsze normatywne koncepcje i obrazy leżące u ich podstaw, (...) to wspólne rozumienie spraw, umożliwiające wspólne praktyki i powstanie poczucia prawomocności podzielanego przez szerokie grupy społeczne”. C. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków 2010, s. 37. Zob. także np. J. Kowalska-Leder, *Wstęp*, w: *Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. I. Kurz, J. Kowalska-Leder, M. Szpakowska, P. Dobrosielski, Warszawa 2017 (e-book); A. Leder, *Prześląona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014, s. 11–13. Joanna Hańderek przywołuje zaś koncepcję Andrégo Malraux i definiuje imaginarium jako „sferę znaczeń, w której została przepracowana rzeczywistość kulturowa”. J. Hańderek, *Metamorfozy i muzea*, Kraków 2010, s. 80. Badaczka pisze, iż nie jest ono „zbiorową wyobraźnią, lecz świadomością jednostki”, choć jednocześnie w jego skład wchodzi „kulturowe elementy zbiorowej wyobraźni”, np. istotne postaci i figury, które „docierają do świadomości człowieka przez kulturę”. *Ibidem*. Choć zgadzam z Hańderek, że każda osoba ma własne, prywatne imaginarium, to sądzę, że zawsze stanowi ono wariację na temat powszechnego dla danej kultury zbioru wyobrażeń. Autorka pisze zresztą w innym tekście o mających kolektywny charakter imaginariach „Egiptu, Bizancjum, Gotyku czy XVIII wieku”. *Eadem*, *Sztuka w muzeum wyobraźni*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 2(21), s. 67.

³⁷ Czasami odnosi się to pojęcie do „generalnej populacji”. P. del Rio, A. Álvarez, *Prayer and the Kingdom of Heaven: Psychological Tools for Directivity*, w: *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*, red. J. Valsiner, A. Rosa, Cambridge 2007, s. 382.

riów narodowych, regionalnych itp.). Tak definiowane kulturowe imaginarium jest zasadniczo synonimiczne z kulturową wyobraźnią, którą postrzegam za Juliette Harrisson jako zespół wspólnych dla jakiejś grupy idei (opowieści, konceptów, konceptualizacji, tradycji itp.), które nie muszą być uświadomione, lecz mają istotny wpływ na życie zbiorowości³⁸.

Badanie tego imaginarium – cudownego, ale w pewnej mierze też prawdziwego³⁹ – może przebiegać na drodze studiowania losów sensotwórczych figur i znaczących tekstów w celu określenia sposobów cyrkulowania wyobrażeń na ich temat w zbiorowej świadomości⁴⁰. Rozważając w ten sposób dzieje dylogii Carrolla o Alicji, cyklu Bauma o Krainie Oz oraz utworów Barriego o Piotrusiu Panie, żywoty pisarzy, różnomedialne powroty do tych narracji oraz ich wpływ na kulturę, wkraczamy jednocześnie, jak to określają w kontekście „przerabiania XIX wieku”⁴¹ Ewa Paczoska i Szleszyński, „na teren mitologii współczesności”⁴², która – według cytowanego przez nich Rolanda Barthes’a – zawiera „nie tyle rzeczywistość, ile pewne rozpoznanie rzeczywistości”⁴³, a więc wskazuje, jakie znaczenia przydajemy np. obrazom, postaciom i opowieściom konstytuującym naszą kulturową tożsamość. Dociekania pro-

³⁸ Zob. J. Harrisson, *Dreams and Dreaming in the Roman Empire: Cultural Memory and Imagination*, London – New York 2013, s. 13.

³⁹ Malraux wykazywał, że obok imaginarium prawdy, połączonego z rzeczywistością sakralną i realizującego się poprzez wyobrazeniowe funkcjonowanie takich figur jak święty Piotr czy Matka Boska, istnieje także imaginarium cudowności, „związane z wyobraźnią mityczną, baśnią, wyobrażeniami rzeczywistości tłumaczącej świat przez legendę”, zaludnione „przez wróżki, golemi i postacie składające się na mityczny czy legendarny opis rzeczywistości”. Zob. J. Hańderek, *Metamorfozy i muzea*, op. cit., s. 81.

⁴⁰ Michał Wolski nazywa taką perspektywę imaginologią – zob. *idem*, *Wrażliwi krwio pijcy. O współczesnych bohaterach wampirycznych*, Kraków 2020. Choć nieokreślana tym mianem, imaginologia była *de facto* w dużej mierze punktem widzenia przyjętym m.in. przez Marię Janion (*eadem*, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008), Zbigniewa Mikołajkę (*idem*, *We władzy wisielca. Z dziejów wyobraźni Zachodu*, Gdańsk 2013) czy Katarzynę Przyłuską-Urbanowicz (*eadem*, *Pupilla. Metamorfozy figury drapieżnej dziewczynki w wyobraźni symbolicznej XX wieku*, Gdańsk 2014).

⁴¹ Nawiązuję tu do tytułu tomu *Przerabianie XIX wieku* pod redakcją Paczoskiej i Szleszyńskiego (2011). W odniesieniu do rozmaitych form przekształcania dzieł oryginalnych piszę w książce właśnie o przerabianiu.

⁴² E. Paczoska, B. Szleszyński, *Przedmowa*, op. cit., s. 9.

⁴³ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 250.

wadzone przeze mnie w tej książce mają zatem prowadzić do odpowiedzi na następujące pytania:

- Jakie miejsce w procesie historycznokulturowym i historycznoliterackim zajmują nie tylko oryginały pióra Carrolla, Bauma i Barriego, lecz także popularne przeświadczenia na temat biografii tych autorów, fakty i mity dotyczące powstania i dalszych dziejów poszczególnych dzieł oraz proces ich recepcji?
- Za pomocą jakich środków zostały wykreowane kulturowe wyobrażenia o żywotach trzech pisarzy? Jakie jest znaczenie owych faktograficzno-imaginacyjnych biografii w kontekście recepcji i transformacji twórczości tych autorów?
- Jaką drogę przeszły w kulturze dylogia o Alicji, cykl o Krainie Oz (zwłaszcza *Czarnoksiężnik*) i dzieła o Piotrusiu Panie? Jak zyskały one status klasyków literatury dziecięcej? W jaki sposób kulturowe dzieje utworów Carrolla, Bauma i Barriego „opowiadają” historię literatury dziecięcej – a także literatury i kultury popularnej⁴⁴ oraz elitarnej?
- Jaki jest wpływ analiz i interpretacji dwuksięgu o Alicji, serii o Oz i historii o Piotrusiu Panie na ich kulturowe metamorfozy? Co oryginały i adaptacje, renowacje itp. tych opowieści mówią o kulturze, w której powstały, a zwłaszcza – o jej konstruktach dzieci i dorosłych, dzieciństwa i dorosłości, literatury dla młodszych i starszych?

Studia zawarte w monografii dotyczą więc nie tylko utworów literackich pojmowanych jako zamknięte między kartami książek skończo-

⁴⁴ Traktuję literaturę popularną jako część kultury popularnej. Tej drugiej nie utożsamiam z kulturą masową (kultura popularna istniała wcześniej, niż ukształtowało się społeczeństwo masowe, w końcu XIX w. uległa umasowieniu, a od lat 50. i 60. XX w. ulegała i wciąż ulega odmasowieniu; zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 61–94). Kulturę popularną postrzegam też jako fenomen (czy też zbiór fenomenów) wymykający się tradycyjnym, silnie wartościującym definicjom, realizujący się w dziełach zarówno płytkich, jak i wybitnych: „(...) popkultura oferuje wspólną płaszczyznę porozumienia i równie wspólniony zbiór wyobrażeń, które przetwarzane są w powszechnej świadomości, bezustannie się przemieszczając, mutując, zmieniając, replikując (...). Wielopoziomo[wo]ść, globalny zasięg, powszechna dostępność i omalże nieuniknioność kontaktu z popkulturą czynią (...) [z niej] **wszekkulturę**, w której zanikałby podział na to, co «wysokie»[,] i to, co «niskie» (...)”, a „budowałyby się potencjał badawczy (...) oparty na świadomości wzajemnego przenikania się form, konwencji, uniwersów, mediów i tak dalej (...). Wobec takiego paradygmatu badacze współczesnej kultury byłiby w pewnym sensie jej kronikarzami i to na nich spoczywałby obowiązek rzetelnego, kompetentnego opisu z użyciem wszelkich dostępnych narzędzi mogących wesprzeć ich analizy”. K. Olkusz, *Wszekkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji*, w: *50 twarzy popkultury*, red. eadem, Kraków 2017, s. 43–44; wyr. oryg.

ne historie, lecz także „długiego życia”⁴⁵ dylogii Carrolla, cyklu Bauma i dzieł Barriego w rozmaitych kulturowych mediach, rejestrach, odmianach gatunkowych. Omawiam faktyczne i wyobrażone losy trzech wspomnianych autorów, które określam mianem **mitobiografii**, jak również dzieje powstania, publikacji i recepcji *Alicji*, serii o *Oz* i *Piotrusia Pana*, rozlicznych adaptacji i renarracji tych opowieści, a w kontekście polskim – ich tłumaczeń. Przywołuję wydarzenia, historyczne figury oraz utwory szeroko znane, ale i te, które rzadko stawały się na naszym gruncie przedmiotem refleksji badawczej lub nie były omawiane w ogóle; elementy historii prywatnej pisarzy i historii społecznej dzieł. Obraną przeze mnie perspektywą badawczą jest w tym zakresie kulturowe podejście do losów słynnych narracji o Alicji i jej literackich „bliźniaczkach”⁴⁶, Dorocie i Wendy, inspirowane **mikrohistorią**⁴⁷.

W tytule książki stosuję zapis wyróżnionych określeń z nawiasem: „(mito)biografie” i „(mikro)historie”. Wynika to z faktu, że traktuję je raczej jako inspirację niż jako sztywny metodologiczny gorset, choć właśnie te kategorie stanowią w monografii ramę pojęciową i konieczne jest ich bardziej szczegółowe omówienie. Dodatkowo starałem się wydobyć migotliwość znaczeń i napięcie między biografią faktyczną i mityczną oraz między historią w skali mikro i historią w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Niemniej jednak, dla klarowności wywodu, dalej zapisuję je już bez nawiasów.

Mitobiografia

Biografizm⁴⁸ zajmuje ważne miejsce we współczesnych polskich i zagranicznych badaniach literatury dziecięcej. W opracowaniach na te-

⁴⁵ Nawiązuję do tytułu konferencji naukowej *Długie życie Jane Austen* (Wydział Polonistyki UW, Warszawa, 4–5.12.2017).

⁴⁶ Zob. A. Kérchy, *Alice in the Transmedia Wonderland*, op. cit., s. 5.

⁴⁷ Ideę powiązania pojęcia mikrohistorii z literaturą dziecięcą zawdzięczam Kamili Kowalczyk, która użyła go – w odniesieniu do szczegółowego i wielokontekstowego badania klasycznych opowieści dla młodej publiczności czytelniczej – podczas dyskusji na konferencji naukowej *Dzieci i młodzież w kręgu kultury popularnej* (Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław, 22–23.06.2017). Bardzo dziękuję za zgodę na wykorzystanie i rozwinięcie tej koncepcji.

⁴⁸ Biografizm został w ubiegłym stuleciu zakwestionowany jako właściwy sposób lektury dzieła literackiego. Zob. np. S. Rzepczyński, *Projekt „innego” biografizmu*, „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2007, nr 5, s. 172–173. Choć

mat jej poszczególnych dzieł wybrane elementy życiorysu pisarza bądź pisarki bywają podkreślane jako szczególnie istotne w procesie interpretacji i uznawane za zgodne z wewnątrztekstową intencją autorską⁴⁹. Taką perspektywę lektury przyjmuje m.in. Katarzyna Slany, która rozpatruje baśnie Hansa Christiana Andersena w odniesieniu do szczególnej roli jego – jak pisze – „traumatycznych życiowych doświadczeń (...), postrzeganych w kategorii «mrocznych epifanii»”⁵⁰. Podobne jest podejście badaczki do pisarstwa Roalda Dahla, które rozważa ona m.in. w powiązaniu z informacjami o „trudnym chłopięctwie”⁵¹ tego twórcy. Powrót C.S. Lewisa do chrześcijaństwa wysuwa się zaś na pierwszy plan w wielu opracowaniach na temat jego twórczości, a zwłaszcza cyklu *Opowieści z Narnii* (1950–1956), interpretowanego najczęściej w pracach o nachyleniu zarówno apologetycznym, jak i krytycznym „w duchu religijnej egzegezy”⁵², co wpływa na powszechną opinię o serii⁵³. Podobne propozycje lektury utworów dla młodych ludzi można mnożyć, by wspomnieć choćby o biograficznych odczytaniach *Szwambranii* Lwa Kassila (1931) jako dzieła nawiązującego do zapamiętanych przez

humanistyka zachodnia (zwłaszcza anglosaska) przetransformowała tę metodę i przywróciła jej istotną rangę, na gruncie polskiego literaturoznawstwa przez wiele lat, m.in. wskutek postulatów wywiedzionych z koncepcji strukturalistycznych, sytuowała się ona na marginesie „poważnej” pracy naukowej. Zob. Ł. Musiał, *Literaturoznawstwo (w) przyszłości. Wyjść poza strefę komfortu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5(161), s. 307. Wynikało to m.in. z postrzegania tego trybu lektury jako zakorzenionego w pozytywistycznym genetyzmie (zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Wprowadzenie, w: idem, Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 26), który został zdyskredytowany w momencie przejścia od dawnej, przezroczywej formy reprezentacji (opartej na przekonaniu o względnej tożsamości lub podobieństwie przedmiotu reprezentującego i reprezentowanego) do modelu, gdzie „relacja między dwoma składnikami utraciła swoją oczywistość”. M.P. Markowski, *O kolekcjach*, w: *idem, Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 45.

⁴⁹ Zob. P. Szaj, *Teksty o tekstach o tekstach*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2015, t. 4, s. 306.

⁵⁰ K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, s. 104.

⁵¹ *Ibidem*, s. 208.

⁵² M. Kładź-Kocot, *Cień pani Moore. Seksualność, kobiecość i konstrukcje genderowe w twórczości C.S. Lewisa*, „Creatio Fantastica” 2014, nr 4(46), s. [3].

⁵³ Zob. np. M. Rogoź, *Fantastycznie obecne. Anglojęzyczne bestsellerowe cykle powieściowe dla dzieci i młodzieży we współczesnej polskiej przestrzeni medialnej*, Kraków 2015, s. 19–72.

pisarza wydarzeń z czasów rewolucji bolszewickiej⁵⁴ i *Akademii pana Kleksa* Jana Brzechwy (1946) jako powieści odwołującej się do tradycji żydowskiej oraz doświadczenia wojny i Holocaustu⁵⁵.

W takim ujęciu biografia – szeroko pojmowana – jest swoistym narzędziem służącym do objaśnienia sensu/sensów dzieła, ale możliwa jest również eksplikacja życiorysu przez pryzmat twórczości artystycznej. Literaturoznawcze opracowania o charakterze biograficznym reprodukują przy tym, czasami dla nas niepostrzeżenie, utarte sądy na temat pisarzy i pisarek, wpływające na ich wizerunki w kulturowej wyobraźni. Niebagatelną rolę odgrywają na tym polu biografie literackie⁵⁶, choćby – w kontekście twórczości dla dzieci – *Tove Jansson. Mama Muminów* Boel Westin (2007), a także filmy, np. *Ratując pana Banksa* Johna Lee Hancocka (2013), gdzie ukazano relację Walta Disneya z P.L. Travers (autorką rozpoczętego w 1934 r. cyklu o Mary Poppins). Przedstawienie wydarzeń z czyjegoś życia, niezależnie od medium, nie jest wszakże nigdy reprezentacją w pełni transparentną, opartą na tożsamości znaczącego i znaczonego. Stąd też, mimo starań osób kreujących naukowe, popularnonaukowe i całkowicie popularne wersje żywotów sławnych ludzi, nierzadko trudno zastosować wobec biografistyki kryterium prawdziwości⁵⁷.

⁵⁴ Zob. R. Waksmund, *Między Nibylandią a Bajdocią. O Szwabramanii Lwa Kassila*, w: *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. W. Kostecka, M. Skowera, Warszawa 2016.

⁵⁵ Zob. M. Wójcik-Dudek, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2016, s. 45–100.

⁵⁶ Na temat pojęć biografii naukowej i literackiej, ich podgatunków, form pośrednich, a także kwestionowania różnicy między nimi – zob. A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013; M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970; O. Kaczmarek, *Biografia, w: Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014.

⁵⁷ Ale jednocześnie – na poziomie autorskiej deklaracji – bazą biografii są fakty: „Biografia jako reprezentacja, przenosząc czytelnika w czas i świat, których już nie ma, kreuje przestrzeń symbolicznego, kulturowego spotkania z opisywanym bohaterem (...), pozwalając odbiorcy – za pomocą środków literackich – na przekroczenie ograniczeń i doświadczenie «tekstowego ekwiwalentu» relacji interpersonalnej. Równocześnie – aby było to możliwe – reprezentacja ta musi być zakorzeniona w faktach (historycznych, biograficznych) oraz świadectwach (zwłaszcza wypowiedziach samego bohatera biografii). (...) Nadmiernym uproszczeniem byłoby (...) stwierdzenie,

Sądzę, że różnego rodzaju biografie i teksty w jakiejś mierze biografizujące należy postrzegać – trochę w duchu lektury narracji historycznych zaproponowanej przez Haydena White'a – jako silnie interpretatywne i zideologizowane „maszyny” służące nie tylko do przedstawiania faktów, lecz przede wszystkim do produkowania i utrwalania znaczeń. Treści uwypuklane, a nawet bezrefleksyjnie powtarzane w poszczególnych znarratywizowanych życiorysach determinują częstokroć charakter powszechnego postrzegania danej osoby. Z tej przyczyny z horyzontu zainteresowania publiczności odbiorczej mogą zniknąć komponenty biograficzne niewpasowujące się w dominujący wzorzec opowiadania o czyimś żywocie, zwłaszcza gdy dotyczy to kogoś szczególnie ważnego dla danej grupy, np. sławnego malarza lub wybitnej pisarki. Zasadne jest w tym miejscu przywołanie kategorii mitobiografii⁵⁸, czyli według Jarosława Ławskiego:

(...) szczególnej fazy kulturowego przekształcenia tego, co moglibyśmy nazwać życiem jednostki, nieuchwytnym strumieniem wewnętrznego, egzystencjalnego doświadczenia człowieka (...). Zewnętrzną sygnaturą egzystencji jest biografia: zbiór faktów uporządkowanych linearnie, który z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora cechuje mniejsza czy większa spójność, pewna ilość luk i zagadek, konsekwencja lub jej brak. W przypadku jednostek wybitnych kultura, w której żyją, dąży do zebrania i kodyfikacji ogółu znanych faktów w biografii oficjalnej (...). Lecz (...) biografia ani monografia nie są składnikiem świadomości zbiorowej (grupowej, narodowej). Tym składnikiem może być tylko biografia mityczna (...). To zespół wyobrażeń o biografii, który ma charakter serii klisz, układających się w całość⁵⁹.

że jeśli biografję traktujemy jako reprezentację, to nie podlega ona ocenie w odniesieniu do kategorii prawdy. Chociaż bowiem biografia jako reprezentacja jest zasadniczo interpretacją (wobec której kryterium prawdziwości ma ograniczone zastosowanie), to jednak jej fundamentem są fakty, które należą do pola badań historycznych (gdzie orzeka się o prawdziwości danych)”. A. Cątek, *Biografia jako reprezentacja*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2016, t. 4, s. 27, 29.

⁵⁸ Podobnym pojęciem jest biomitografia. Zob. np. M. Benton, *Literary Biomythography*, w: *idem, Literary Biography: An Introduction*, Oxford 2009; A. Chomiuk, *Biomitografie Henryka Sienkiewicza*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2016, t. 4; H. Lee, *Biomitografowie, czyli życiorysy Virginii Woolf*, tłum. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 1999, nr 7–8(338–339). Mitobiografia ma także sporo wspólnego z legendą literacką. Zob. M. Głowiński, *Legenda literacka*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.

⁵⁹ J. Ławski, *Nieśmiertelność mitobiografii. O Malczewskim Antoniego Langego*, w: *Zapomniany dramat*, red. M.J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, Warszawa 2010,

Aby powstała tak pojmowana mitobiografia, żywot twórcy musi ulec mityzacji. W ujęciu Marty Białobrzeskiej jest to proces, w którym linearna struktura biograficzna przechodzi transformację i który polega na:

- 1) wyborze określonych komponentów biografii;
- 2) rekompozycji, czyli zabiegu przestawienia wydarzeń z życia bohatera;
- 3) hiperbolizacji i uwzniośleniu wybranych komponentów biografii;
- 4) wpisywaniu doświadczenia egzystencjalnego jednostki w paradygmat estetyczny i ideowy epoki;
- 5) przypisywaniu biografii określonej aksjologii;
- 6) nadawaniu jej funkcji wzorcotwórczych⁶⁰.

Można uznać, że skupiając się na (re)produkcji klisz narracyjnych, mitobiografie mają na celu budowanie skryptów poznawczych wpływających nie tylko na czyjś popularny wizerunek, lecz także, np. w przypadku osób piszących, na odbiór dzieł (i kształt rozmaitych nawiązań do tych utworów). Sprawiają bowiem, że w procesie dekodowania tekstu ważniejsze stają się nie faktyczna postać i wydarzenia, których miejsca w jej życiu nie sposób podważyć, lecz konglomerat zarówno faktów, jak i domniemań, plotek, przekłamań – to, jaki konstrukt danej jednostki dominuje w powszechnej świadomości⁶¹. Mamy zatem do czynienia z utrwalaniem „w biografjach, monografiach, opracowaniach historycznoliterackich” wizerunku twórcy lub twórczyni „przez zastępy pisarzy i badaczy”, uzupełniających „luki i niedopowiedzenia” w materii biograficznej, subiektywnie interpretujących wydarzenia z czyjegoś życia, a w rezultacie – mityzujących czyjś obraz w kulturowym imaginarium⁶².

Na mitobiografie Carrolla, Bauma i Barriego składają się powtarzane (ale i negowane) w kolejnych profesjonalnych i nieprofesjonalnych wypowiedziach treści, które uległy mityzacji, a w niektórych przypadkach

t. 1, s. 314. Mitobiografia jest tu traktowana zgoła inaczej, niż pojmuje ją Przemysław Czapliński, który stosuje ten termin jako denotujący „mityzację własnego życiorysu”. P. Czapliński, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 208.

⁶⁰ M. Białobrzeska, Antoni Malczewski. *Literackie mitologizacje biografii*, Białystok 2016, s. 17.

⁶¹ Pisanie o powszechności w kontekście wyobrażeń na temat autorów i autorek dzieł literackich jest nieuniknioną generalizacją – oczywiście jest w tym przypadku, że nie tyle szczegółowe poglądy dotyczące życia takich osób, ile sama znajomość nawet ich nazwisk czy tytułów poszczególnych utworów, nie mówiąc już o fabule itd., to kwestia uwarunkowana np. kapitałem kulturowym.

⁶² Zob. *ibidem*, s. 17–18.

przybrały formę dominant w kulturowych życiorysach tych twórców oraz w interpretacjach, analizach, różnomediálních transformacjach ich dzieł. Na przykład w odniesieniu do Charlesa Lutwidge'a Dodgsona dominantą jest jego kontrowersyjna relacja z Alice Pleasance Liddell, choć również inne elementy popularnych przeświadczeń o biografii Carrolla stanowią materię, z której kreowany jest jego powszechny obraz. Takiego zainteresowania (i sporów) na pierwszy rzut oka nie budzi Baum. W życiu tego pisarza, jak przekonują liczne opracowania, niemal brak było mogących dziś wzbudzać naszą podejrzliwość wydarzeń, białych plam czy też pustych miejsc zachęcających do wypełnienia ich sensacyjnymi informacjami. Jednak i ta biografia zmieniła się w zmytowaną, wielogłosową narrację, co przez dziesięciolecia służyło i wciąż służy wpisaniu dzieł twórcy w najistotniejszy bodaj kontekst towarzyszący (zwłaszcza eksperckiej) lekturze powieści o Dorocie – przekonanie o immanentnej w cyklu o Oz amerykańskości. Barrie po dziś dzień funkcjonuje zaś w kulturze przede wszystkim jako odpowiednik Piotrusia Pana – człowiek, który „nie chciał dorosnąć”, a taki wizerunek uzasadnia się zazwyczaj wskazywaniem na nietypową relację autora z matką oraz jego „dziwny związek”⁶³ z rodziną Llewelynów Daviesów.

Dominanty mitobiografii trzech pisarzy, kształtujące ich kulturowe portrety, z jednej strony wpływają na sposoby prowadzenia badań na temat poszczególnych opowieści, z drugiej zaś – stanowią budulec wykorzystywany w dziełach poszerzających, kontynuujących lub dekonstruujących stworzone przez Carrolla, Bauma i Barriego dziecięce narracje, jak również w utworach fikcjonalizujących dzieje autorów. Dlatego też w książce prezentację mitobiografii każdorazowo łączę z omówieniem przykładów opracowań oraz prac artystycznych powtarzających bądź też podważających rozmaite składniki wyobrażonych żywotów tych twórców.

Mikrohistoria

Pojawienie się mikrohistorii w krajobrazie badań humanistycznych w drugiej połowie XX w. wynikało z przewartościowań w zakresie poglądów na to, czym jest historia *in genere* i jak powinno się ją opowiadać. Ewa Domańska pisze, że:

⁶³ F.M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, tłum. S. Kasprzyśiak, Kraków 2004, s. 57.

Wyzwania, które rzeczywistość rzuciła humanistycie, panująca „kondycja profetyczna” i „etyczny zwrot”, ujawniły fragmentaryczność odpowiedzi udzielanych przez każdą z nich z osobna i wymusiły na jej dyscyplinach osmotyczność granic. W atmosferze tej „nowa historia kulturowa” jawi się jako swoista metadysciplina, w której przejawia się hybrydyczność współczesnej kultury. Objęła ona bowiem różne „dewiacje terminologiczne”, odnoszące się do rodzajów pisarstwa historycznego związanych wspólnym polem zainteresowań, którym jest ukazanie zwykłego człowieka i jego życia codziennego oraz spojrzenie na przeszłość z perspektywy historii człowieka i kultury, w której żył⁶⁴.

Nowa historia kulturowa czerpała z literaturoznawstwa oraz teorii antropologicznych, a jednym z jej założeń stało się przekonanie o potrzebie tłumaczenia języka przeszłości na język teraźniejszości⁶⁵. W ramach jej uprawiania zaproponowano podejście redukcjonistyczne w zakresie skali badanego materiału, stąd też:

Opowiada ona o człowieku, który został „wrzucony” w świat, o ludzkim byciu w świecie, o ludzkim doświadczeniu świata i o sposobach tego doświadczenia. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów. Człowieka i jego losy poznajemy za pośrednictwem *cases* (przypadków), „miniatur”, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wnikać w codzienną rzeczywistość (...). Zaczęto więc snuć rozważania na temat rodziny, relacji między płciami, dzieciństwa, młodości, starzenia się, śmierci, miłości, przyjaźni, gościnności, grzechu, strachu – najogólniej można powiedzieć, że zajęto się tym, co tradycyjna historiografia umieszczała w przypisach⁶⁶.

Jedna ze wspomnianych „dewiacji terminologicznych” nowej historii kulturowej to mikrohistoria (wł. *microstoria*), praktyka, która narodziła się w połowie lat 70. XX w. (pojęcie odnosi się też do tekstu, najczęściej książki prezentującej wyniki badań). Metamorfozy przeszło pisarstwo historyczne m.in. we Francji, Niemczech i USA⁶⁷, jednak to włoscy autorzy (np. Carlo Poni, Giovanni Levi, Carlo Ginzburg), podkreśla Domańska, jako pierwsi zaproponowali „teoretyczny program”⁶⁸ mikrohistorii. Także w Polsce ta perspektywa stała się popularna (zwłaszcza po trans-

⁶⁴ E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005, s. 59.

⁶⁵ Zob. *ibidem*, s. 60–61.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 62–64.

⁶⁷ Zob. *ibidem*, s. 63–67; R. Nahirny, *Mikrohistorie, eksperymenty z opisem i granice wiedzy idiograficznej*, „Prace Kulturoznawcze” 2010, t. 11, s. 110.

⁶⁸ E. Domańska, *Mikrohistorie, op. cit.*, s. 63.

formacji ustrojowej) i obrosła imponującą liczbą opracowań⁶⁹. Dziś dysponujemy wieloma rodzimymi oraz przełożonymi z języków obcych rozprawami, które można określić właśnie mianem mikrohistorii – „perelekt współczesnej historiografii”, które, wedle słów badaczki, „opisują drobne wydarzenia powszechnych dni historii, małe światy «innych ludzi», przybliżanych nam (...) po to, by wskazać na ich odmienność”⁷⁰.

Mikrohistoria, zgodnie z definicją zainspirowaną poglądami Leviego, to „praktyka historiograficzna, której zamysłem jest zachowanie elementu indywidualnego narracji przy jednoczesnym dążeniu do generalizacji” i nienarzucaniu „abstrakcji, ponieważ pojedyncze przypadki mogą okazać się kluczowe do ukazania ogólniejszych fenomenów”⁷¹. Skupiając się zatem na szczególe, na opowieściach nieistotnych lub co najwyżej mało istotnych z punktu widzenia historii tradycyjnej, „prowadzi [ona] (...) w zamyśle jej teoretyków i praktyków do konstatacji natury ogólnej, do zarysowania szerszego kontekstu historycznego, do uchwycenia i zinterpretowania relacji między tym, co lokalne, a tym, co globalne”⁷². Mikrohistorie dotyczą więc małych społeczności, marginalizowanych grup, a także pojedynczych ludzi, w których dziejach uwidaczniają się szersze, uniwersalne procesy⁷³.

Tak jest np. w opublikowanej w 1975 r. *Montaillou, wiosce heretyków 1294–1324*, gdzie Emmanuel Le Roy Ladurie opowiada o 30 latach z życia małej francuskiej wsi, aby – skupiając się na osobach, którym wcześniej w badaniach historycznych raczej nie poświęcano miejsca – snuć jednocześnie narrację o wielu kwestiach, w tym o losach średnio-

⁶⁹ W 2011 r. listę dostępnych po polsku opracowań naukowych na temat mikrohistorii skompilowała Domańska – zob. *eadem*, *Wybrane prace na temat historii antropologicznej i mikrohistorii w Polsce*, w: N. Zemon Davis, *Powrót Martina Guerreà*, tłum. P. Szulgit, posł. E. Domańska, Poznań 2011, s. 235–246. Ponad dekadę później takich tekstów jest oczywiście znacznie więcej.

⁷⁰ *Eadem*, *Mikrohistorie*, *op. cit.*, s. 23.

⁷¹ *Microstoria: A venticinque anni da L'eredità immateriale*, red. P. Lanaro, Milano 2011, s. 7 (cyt. w tłum. D. Gregorowicz za: *eadem*, *Mikrohistoria – otwieranie nowych horyzontów*, „Histmag” z 19.06.2014, <https://histmag.org/Mikrohistoria-otwieranie-nowych-horyzontow-9621>, dostęp: 11.01.2021).

⁷² B. Engelking, J. Grabowski, *Intro*, w: *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, red. *eidem*, Warszawa 2018 (e-book).

⁷³ Zob. R. Nahirny, *Mikrohistorie, eksperymenty z opisem i granice wiedzy idiograficznej*, *op. cit.*, s. 111.

wiecznego Kościoła w Europie. Nie inaczej dzieje się w *Serze i robakach* Ginzburga (1976). Oto punktem wyjścia refleksji na temat wiary, ludowej wizji świata i mentalności chłopskiej w XVI w. jest „mała” historia skazanego na śmierć za herezję Domenica Scandelli (Menocchia), młynarza z włoskiej wioski Friuli, udokumentowana przez sądy dzięki skłonności mężczyzny do wyjawiania własnych przemyśleń. Na podobnej zasadzie skonstruowane są też inne rozprawy, znane i popularne czytelniczo (aspekt popularyzatorski jest w uprawianiu mikrohistorii istotny), by wymienić *Powrót Martina Guerreà* Natalie Zemon Davis (1983) i zbiór *Wielka masakra kotów* Roberta Darntona (1984).

Ogólnie rzecz biorąc, mikrohistoria jako metoda zakłada szczegółowy opis⁷⁴ przedmiotu badań z uwzględnieniem jego rozmaitych aspektów, często tych pomijanych w „wielkiej” historii. Opis ten, choć oczywiście ma zdywersyfikowane formy w różnych opracowaniach, poprzez drobiazgowość skupienie się na małym wycinku rzeczywistości kulturowej pozwala zarówno na specyfikację naukowego namysłu, jak i na odniesienie się do procesów o charakterze ogólnym. Zazwyczaj wskazuje się na związki mikrohistorii z dyscyplinami „matkami”, historią oraz antropologią⁷⁵, ale przede wszystkim ze wspomnianą nową historią kulturową⁷⁶, obszarem badań skorelowanym z rosnącą w drugiej połowie XX w. fascynacją „inną”, rzadziej omawianą stroną procesów dziejowych: losami „zwykłych” ludzi, a nie „wybitnych” jednostek⁷⁷; przemianami obyczajowości, kultury, stosunków społecznych⁷⁸; wpływem „wielkiej” historii na grupy, które pozostawały na uboczu zainteresowania osób uprawiających studia w tradycyjnym paradygmacie,

⁷⁴ Zazwyczaj Geertzowski opis gęsty – interpretatywny, wymagający zaprezentowania kontekstu, w którym przedmiot jest rozpatrywany, oraz redukujący skalę do poziomu mikro. Zob. C. Geertz, *Opis gęsty. W poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, w: *idem, Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M.M. Piechaczek, Kraków 2005.

⁷⁵ Zob. E. Domańska, *Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, w: N. Zemon Davis, *Powrót Martina Guerreà*, *op. cit.*, s. 195.

⁷⁶ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie*, *op. cit.*, s. 58–67.

⁷⁷ Zob. *ibidem*, s. 204.

⁷⁸ Zob. *ibidem*.

a więc np. na kobiety („mikroherstorie”⁷⁹) i dzieci⁸⁰, jak również klasy niższe, społeczności wiejskie itd.

W książce proponuję – co można postrzeżać jako kontrowersyjne – przetransponowanie konceptu mikrohistorii na grunt literaturoznawczy i użycie go w kontekście kulturowych dziejów konkretnych narracji, w tym przypadku – opowieści zaliczanych do klasyki literatury dziecięcej. Choć twórcy metody uznawali mikrohistorię za odnoszącą się do – badanego z punktu widzenia historii kulturowej – światopoglądu określonej zbiorowości lub określonego człowieka, to zgodnie z moją wiedzą nigdy nie ograniczali wprost zakresu tej perspektywy do studiów historycznokulturowych. O ile więc prawdą jest, że głównym przedmiotem ich badań nie było piśmiennictwo, o tyle odtwarzali oni mentalność ludzką, korzystając ze źródeł pisanych, np. dokumentów sądowych. Również w tej książce nie idzie o badanie „tekstu jako tekstu”, lecz o rozpatrywanie dziejów opowieści i losów ich autorów rzucające światło na zagadnienia związane z obyczajowością, mentalnością itd. – utwory literackie są przeze mnie traktowane jako punkt wyjścia szerszej refleksji o procesach kulturowych.

Rozpatrywanie literatury w optyce mikrohistorycznej nie jest bynajmniej pomysłem całkowicie nowym. Heather Murray zauważywszy, że mikrohistorii jako metodzie „brak ściśle określonej ortodoksji”⁸¹, wprost zaproponowała przeniesienie tego pojęcia z dziedziny badań historii kulturowej na grunt literaturoznawczy i stosowanie go w kontekście postulowanego przez nią nowego kierunku kanadyjskich studiów literackich – ukazywania marginalnych dla ogólnej historii literatury figur, dzieł, grup w formie studiów przypadku, soczewek skupiających procesy ogólne, co poniekąd odpowiada również mojej koncepcji⁸². Nie

⁷⁹ Terminu *microherstory* użyła Izabela Skórzyńska w referacie pt. *Microherstory as the Construction of the Intergenerational Identities of Women Living During the Communist Period* wygłoszonym na konferencji naukowej *Regional, National, and Local Identities in Central Europe and the Black Sea Region in the Last 100 Years* (N. Iorga Institute of History Centre For Memory And Identity Studies, Bukareszt, 11–12.10.2018).

⁸⁰ Zob. M. Rhodes, *Uncovering the History of Childhood*, w: *Childhood Studies: A Reader in Perspectives of Childhood*, red. J. Mills, R. Mills, London – New York 2002, s. 165.

⁸¹ H. Murray, *Literary History as Microhistory*, w: *Home-Work: Postcolonialism, Pedagogy, and Canadian Literature*, red. C. Sugars, Ottawa 2004, s. 409.

⁸² Murray wskazała cztery możliwe punkty odniesienia dla literackiej mikrohistorii: autorów i autorki (zwłaszcza mniej znanych lub z niedoreprezentowanych grup),

myślę tu o drobiazgowym i pełnym odtworzeniu wszystkich założeń tradycyjnej mikrohistorii, lecz przede wszystkim o zastosowaniu podobnej perspektywy opisu i przyjęciu zbliżonej postawy wobec przedmiotu prowadzonych analiz i interpretacji⁸³. Uważam, że taki zabieg jest o tyle uzasadniony, że twórczość dla dzieci przez wiele lat pozostawała (a w pewnej mierze wciąż pozostaje) poza zakresem zainteresowania konserwatywnie nastawionych badaczy oraz badaczek – podobnie jak społeczności i ludzie, którzy stali się przedmiotem studiów konstruowanych w duchu nowej historii kulturowej.

Jako że w ramach praktykowania mikrohistorii zakłada się najczęściej pisanie *case studies*, również w tej rozprawie koncentruję się na przypadkach, kolejno, dylogii o Alicji, cyklu o Krainie Oz i opowieści o Piotrusiu Panie (oraz ich twórców). Mówią one o „większej” historii literatury dziecięcej, a ta z kolei – o „wielkiej” historii literatury i kultury bezprzymiotnikowej (ale też popularnej). Myślę, że takie podejście może być nie tylko uzasadnione, lecz także ważne i ożywcze w odniesieniu do badań beletrystyki dla młodych ludzi (i literatury w ogóle) – nie od dziś przecież literaturoznawstwo czerpie garściami z innych dyscyplin, przemodelowując własną dziedzinę (*vide* psychoanaliza, *me-*

publiczność czytelniczą (badania recepcji), konkretne teksty („badanie mikrohistoryczne umieszczałoby tekst, jako zarówno przekaz, jak i artefakt, w sieci relacji historycznych, literackich i produkcyjnych”) oraz „wspólnotę, krąg, formację kulturową”; Murray skupiła się przede wszystkim na tej ostatniej kwestii. Zob. *ibidem*, s. 412. O mikrohistorii literatury pisał też Hayden White – zob. *idem*, *Commentary: „With no particular place to go”: Literary History in the Age of the Global Picture*, „New Literary History” 2008, t. 39, nr 3.

⁸³ Wśród naczelnych cech pisarstwa mikrohistorycznego Domańska wymienia: beletryzację opisów przeszłości (styl zbliżający się do powieściowego, niebędący jednak synonimem stylu zakłamującego dawne dzieje); subiektywizację narracji; prezentyzm, a więc odnoszenie dziejów dawnych do współczesności (z wzięciem wszakże pod uwagę różnicy kontekstu); zainteresowanie obyczajowością, życiem wewnętrznym ludzi, historią prywatną i społeczną; indywidualizację przy jednoczesnym dążeniu do generalizacji (wskazywanie na różnice i podobieństwa między tym, co dawne, a tym, co współczesne); przeplatanie narracji wszechwiedzącej z tą mającą jedynie cząstkowy wgląd w opisywany przedmiot; perspektywę opartą na „detektywistycznym” badaniu „dowodów” przynoszących informacje o przeszłości i rzucających nowe światło na teraźniejszość (np. protokołów z procesów i innych dokumentów sądowych) oraz popularyzatorski aspekt studiów. Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie*, *op. cit.*, s. 259–275. Staralem się, aby te aspekty narracji mikrohistorycznych znalazły przynajmniej częściowe odzwierciedlenie także w kolejnych rozdziałach niniejszej książki.

mory studies wraz z koncepcją postpamięci). Proces ten przebiega, oczywiście, również w odwrotnym kierunku (od zastosowań narratologii w medycynie po poetykę pisarstwa historycznego White'a). Choć można tu postawić zarzut, że lepszym pomysłem byłoby zbadanie dziejów opowieści mniej znanych, pozostających poza horyzontem zainteresowania badań skupionych na literaturze dziecięcej, to myślę, że i na to przyjdzie czas. Pierwszy krok w kierunku realizacji swobodnego projektu mikrohistorii owej twórczości chcę postawić, biorąc pod uwagę narracje w jej ramach klasyczne, ale i tak przecież nierzadko pomijane lub zbywane ledwie wzmianką przez ogólną historię literatury, a istotne dla naszej kulturowej wyobraźni, może nawet istotniejsze niż niektóre „wielkie”, „konsekrowane”, „kanoniczne” dzieła dla dorosłych. Można by rzec, że literatura dziecięca jest tu odpowiednikiem tego, co lokalne, a ogólna – tego, co globalne w mikrohistorii.

Mimo że mikrohistoria, „córka” tradycyjnej historii, zdaje się przez swój „rodowód” przynależać do domeny faktów, dążyć do bezsprzecznych konstatacji, wiązać się z tym, co bez wątplenia miało miejsce i co możemy sprawdzić, to ma ona znacznie bardziej wyobraźniowy charakter niż dyscyplina „matka”. Praktykując mikrohistorię – także mikrohistorię literatury – patrzy się bowiem nierzadko na takie przypadki, których kształt (a raczej: przekonanie o owym kształcie) zależy od interpretacji:

Nie interesuje nas: „jak to naprawdę było?”, ale sama opowieść, jej intryga i bohaterowie. Historia staje się snem człowieka, żyjącego w dylematach postmoderny. W niej uwidaczniają się nasze pragnienia, frustracje, obawy, „wyparte treści”. Poszukujemy tam siebie, ale innego siebie – tego, który czasami uległ zatraceniu w „zderzeniach z bytem” i którego owe zderzenia czasami nam przywracają⁸⁴.

Mnie również nie interesuje np. to, czy „naprawdę” Carroll darzył uczuciem Alice Liddell, czy Baumowski *Czarnoksiężnik* to „faktycznie” alegoria USA z okresu *Gilded Age*, czy Barrie „bezsprzecznie” kochał Sylwię Llewelyn Davies i czy jego bohater, Piotruś Pan, „niewątpliwie” miał freudowskie kompleksy. Istotna jest opowieść o tym, co z tymi przekonaniem zrobiła kultura. Ważne są pytania o to, co poszczególne historie mówiły i wciąż mówią o ludzkich lękach i marzeniach; czym były kiedyś, a czym są dziś dla świata Zachodu dzieciństwo i dorosłość, literatura dla dzieci i dla dorosłych, rzeczywistość i fantazja; co kulturo-

⁸⁴ *Ibidem*, s. 275.

wo zapamiętaliśmy na temat Carrolla, Bauma i Barriego, a o czym już nie pamiętamy.

Choć na potrzeby tego wywodu oddzielam mitobiografię od mikrohistorii, chciałbym zauważyć, że w zasadzie ta pierwsza jest w badanych przeze mnie przypadkach składnikiem drugiej – podobnie jak indywidualne, prywatne biografie składają się na mikrohistorie całych grup. Rekonstruując popularne wizerunki pisarzy funkcjonujące w kulturowym imaginariu, sięgam do opracowań o charakterze biograficznym, filmów dokumentalnych i fabularnych, artykułów prasowych oraz innych źródeł, które utrwalają określone aspekty na poły prawdziwych, a na poły zmyślonych losów Carrolla, Bauma i Barriego. Przywołuję postaci i wydarzenia na pozór dobrze znane, a w istocie – zmyślone. Odnoszę się również do wypowiedzi samych twórców i ludzi im współczesnych, do listów i zapisków w dziennikach – mając oczywiście świadomość, że nie stanowią one uniwersalnych nośników prawdy, lecz nieobiektywne reprezentacje rzeczywistości.

Konieczne jest tu jeszcze jedno wyjaśnienie. Jako że podejście mikrohistoryczne zakłada daleko posuniętą subiektywizację⁸⁵, nierzadko – co zresztą osoby czytające moją książkę mogły już zauważyć – ujawniam się w tekście wprost, zdradzam własny stosunek do prezentowanych treści, podkreślam, co jest dla mnie ważne w analizowanych przykładach, nie ukrywam afektywnego nastawienia. Proponuję też interpretacje wynikające z moich własnych upodobań i doświadczeń lekturowych, a także światopoglądu – jak każdy, kto bada twórczość dla młodej publiczności czytelniczej⁸⁶, jestem bowiem jednocześnie uczestnikiem „[tej dziwnej] instytucji zwanej literaturą dla dzieci”⁸⁷, ze wszystkimi dobrodziejstwami, ale i wyzwaniem wynikającymi z tego faktu.

Stan badań i materiał badawczy

Poruszana przeze mnie problematyka, mimo znacznej liczby opracowań na temat utworów Carrolla, Bauma i Barriego, była w Polsce przedmiotem jedynie cząstkowych rozpoznań. Poniżej prezentuję i krótko

⁸⁵ Zob. *ibidem*, s. 260–263; *eadem*, *Historia antropologiczna*, *op. cit.*, s. 18–19.

⁸⁶ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5(143), s. 22.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 13.

komentują wybrane pozycje bibliograficzne⁸⁸. W krytycznym przeglądzie literatury przedmiotu przywołują teksty w języku polskim (oraz – nieliczne – na polski przetłumaczone); studia obcojęzyczne pojawiają się zaś w odpowiednich miejscach w rozdziałach poświęconych twórcom i ich dziełom. Przeważająca liczba krajowych opracowań dotyczyła *Alicji*, co nie jest niczym dziwnym w świetle faktu, że właśnie dylogia Dodgsona doczekała się największej liczby tłumaczeń na nasz język i jest bodaj najmocniej zakorzenioną w polskiej świadomości opowieścią spośród wszystkich trzech.

Jedynie polskie monografie naukowe poświęcone zarówno życiu, jak i twórczości któregoś z tych pisarzy, to jak dotąd książki Ewy Rajewskiej pt. *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie. Alice's Adventures in Wonderland i Through the Looking-Glass Lewisa Carrolla w przekładach Macieja Słomczyńskiego, Roberta Stillera i Jolanty Kozak* (2004)⁸⁹ oraz Aleksandry Wieczorkiewicz pt. *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – interpretacja – przekład* (2018)⁹⁰. W obu poświęcono uwagę biografiom

⁸⁸ Nie odnoszę się do wszystkich monografii autorskich, artykułów w czasopismach naukowych oraz rozdziałów w tomach zbiorowych, w których nawiązywano w jakiegokolwiek mierze do *Alicji*, cyklu o Oz i *Piotrusia Pana* – jest ich bowiem tak wiele, że nie da się wymienić każdego, a przy tym, traktowane jako całość, potwierdzają one wyróżnione w następnych akapitach tendencje w badaniach klasycznej literatury dziecięcej, a zwłaszcza w studiowaniu omawianych tu opowieści.

⁸⁹ Zob. E. Rajewska, *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie. Alice's Adventures in Wonderland i Through the Looking-Glass Lewisa Carrolla w przekładach Macieja Słomczyńskiego, Roberta Stillera i Jolanty Kozak*, Poznań 2004.

⁹⁰ Zob. A. Wieczorkiewicz, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – interpretacja – przekład*, Lublin 2018 (książka zawiera także tłumaczenie *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich*). Autorka odnosi się w monografii do anglojęzycznych rozpraw na temat Barriego przywoływanych przeze mnie w rozdziale o *Piotrusiu Panie*. Podobne rozpoznania i dobór cytatów wynikają z lektury analogicznych opracowań, które na gruncie anglosaskich studiów nad twórczością tego pisarza są szeroko znane i często stosowane, a w Polsce – niekoniecznie. Zob. także inne teksty tej badaczki poświęcone *Piotrusiowi Panowi* i jego autorowi, np. *eadem*, *Jeszcze raz w Nibylandii. O polskich przekładach Piotrusia Pana Jamesa Matthew Barriego. Rekonesans eseistyczny*, w: *Wkład w przekład 3. Materiały pokonferencyjne 9. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych Dziewięć muz przekładu*, Kraków 2014, red. A. Filipek, M. Osiecka, M. Gwóźdź, K. Małajowicz, Kraków 2015; A. Wieczorkiewicz, *Szkieletownik pełen Ogródów. Arthur Rackham i jego ilustracje do powieści Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich Jamesa Matthew Barriego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2018, t. 40, nr 3; *eadem*, *Szczęśliwe ogrody dzieciństwa. Li-*

twórców i interpretacjom ich dzieł oraz wskazano na zmytyzowany charakter wizerunków pisarzy, choć te opracowania, co warto podkreślić, mają przede wszystkim przekładoznawczy charakter (zwłaszcza książka Rajewskiej). Z perspektywy translologicznej dzieła Carrolla i Barriego były też omawiane m.in. przez Monikę Adamczyk-Garbowską, Krzysztofa Hejwowskiego, Bogumiłę Kaniewską, Jolantę Kozak, Dorotę Malinę, Roberta Stillera, Elżbietę Tabakowską (*Alicja*)⁹¹, Martę Cyzio, Bernadetę Niesporek-Szamburską i Agnieszkę Pantuchowicz (*Piotruś Pan*)⁹². Brakuje natomiast przekładoznawczych opracowań na temat cyklu o Oz, choć kwestia wersji translatorskich *Czarnoksiężnika* i dalszych części serii Bauma została poruszona w wyczerpującym medioznawczo-bibliologicznym artykule Michała Rogoża⁹³ (z podobnego punktu widzenia *Alicję* omówił zaś Jakub Knap⁹⁴); w innych studiach, zgodnie z moją wiedzą, nawiązano do niej jedynie pretekstowo. Dzieła wszystkich trzech autorów przywołuje też Wieczorkiewicz w dwóch

terackie obrazy przestrzeni parkowej w powieści Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich Jamesa Matthew Barriego, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, t. 11, nr 1.

⁹¹ Zob. np. M. Adamczyk-Garbowska, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Wrocław 1988; K. Hejwowski, *Przygody Alinki w Krainie Czarów/Cudów Adeli S. Najstarszy polski przekład książki Carrolla wobec tłumaczeń późniejszych*, w: *Przekład – język – kultura* (t. 5), red. R. Lewicki, Lublin 2015; B. Kaniewska, *Po co tłumaczowi (dla dzieci) wyobraźnia?*, w: *Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Kotkowska, Kraków 2017; J. Kozak, *Alicja pod podszewką języka*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5(64); D. Malina, *Pojedynek Gigantów, czyli Alicja numer dziecięcy*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2013, nr 1(6); R. Stiller, *Powrót do Carrolla*, „Literatura na świecie” 1973, nr 5(25); E. Tabakowska, *Grzegorz Wasowski na Czarytorium. Potłumacz i pomagik*, „Porównania” 2016, t. 19.

⁹² Zob. np. M. Cyzio, *Tłumaczenie literatury dziecięcej czy tłumaczenie dla dzieci? Problematyka translatoryki literatury dziecięcej na przykładzie dwóch polskich tłumaczeń Piotrusia Pana Jamesa M. Barriego*, „Filoteknos” 2020, t. 10; B. Niesporek-Szamburska, *Współczesny przekład literacki dla dzieci – sztuka czy kicz? (Na materiale polskich tłumaczeń Piotrusia Pana J.M. Barriego)*, w: *Sztuka a świat dziecka*, red. J. Kida, Rzeszów 1996; A. Pantuchowicz, „Nibylandie”. *Nibyprzekłady Piotrusia Pana?*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2009, nr 5.

⁹³ Zob. M. Rogoż, *Cykl o krainie Oz Lymana Franka Bauma na polskim rynku wydawniczym (1962–2010)*, op. cit.

⁹⁴ Zob. J. Knap, *Od Alinki po Alicję – polskie dzieje wydawnicze Alicji w Krainie Czarów*, „Guliwer” 2008, nr 1.

przekrojowych tekstach o polskich tłumaczeniach anglojęzycznej klasyki dziecięcej⁹⁵.

Wokół kolei życia Carrolla i Barriego oraz dziejów recepcji ich twórczości koncentrują się (poza hasłami słownikowymi⁹⁶ i już wskazanymi opracowaniami, np. książkami Rajewskiej i Wieczorkiewicz) rozważania m.in. Jolanty Hartwig-Sosnowskiej, Ewy Hearfield i Pauliny Klessy⁹⁷, a także Francesca M. Cataluccia (przełożony na polski esej *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, 2004)⁹⁸. Rzadko – znów – przedmiotem refleksji były losy Bauma, co wynika z mniejszej popularności cyklu o Oz niż *Alicji* i *Piotrusia Pana* w naszym kraju⁹⁹. W Polsce nie ukazały się też, co jest godne odnotowania, niemal żadne książkowe biografie tych pisarzy – wyjątkiem jest opracowanie Donalda Thomasa pt. *Lewis Carroll: A Portrait with Background* (1996), wydane u nas w 2007 r. jako *Lewis Carroll. Po obu stronach lustra*¹⁰⁰. Dziwi to nieco w świetle faktu, że w ostatnich dekadach na polskim rynku książki pojawiło się wiele biografii zagranicznych twórców oraz twórczyń literatury dziecięcej, m.in. *Andersen. Życie baśniopisarza* autorstwa Jackie Wullschläger (2000), *Roald Dahl. Mistrz opowieści pióra* Donalda Sturrocka (2010) czy wspomniana już książka Westin o Tove Jansson, a także liczne biografie polskich pisarzy i pisarek, np. *Ślady nieobecności. Poszukiwanie Ireny Szelburg* Anny Marchewki (2014) i *Kownacka. Ta od Plastusia* Olgi Szmidt (2016).

⁹⁵ Zob. A. Wieczorkiewicz, „Mała” historia przekładu. Złoty wiek angielskiej literatury dziecięcej w tłumaczeniach na język polski – zarys, „Przekładaniec” 2018, t. 37, nr 4; eadem, „Złoty wiek”: oddalenia, przekroje. 80 lat anglosaskiej klasyki dla dzieci i 150 lat jej przekładów na język polski w trzech makroperspektywach, „Forum Poetyki” 2017, nr 10.

⁹⁶ Zob. np. A. Baluch, *Barrie Sir James Matthew*, G. Leszczyński, *Baum Lyman Frank* oraz B. Tylicka, *Carroll Lewis*, hasła w: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. eadem, G. Leszczyński, Wrocław 2003.

⁹⁷ Zob. J. Hartwig-Sosnowska, *Alicja. Po drugiej stronie snu oraz Piotruś Pan. Chłopiec, który bał się dorosnąć*, w: eadem, *Wyobraźnia bez granic*, Warszawa 1987; E. Hearfield, *Lewis Carroll i Alicja*, op. cit.; P. Klessa, *Uśmiech Kota z Cheshire. O tożsamości Lewisa Carrolla*, w: *Twórca – dzieło – badacz. Między dyscyplinami humanistyki*, red. E. Januszek, M. Jarzabek, M. Kobielska, Kraków 2013.

⁹⁸ Zob. F.M. Cataluccio, *Niedojrzałość*, op. cit.

⁹⁹ Zob. M. Rogoż, *Cykl o krainie Oz Lymana Franka Bauma na polskim rynku wydawniczym (1962–2010)*, op. cit., s. 57–58.

¹⁰⁰ Zob. D. Thomas, *Lewis Carroll. Po obu stronach lustra*, tłum. M. Kittel, Warszawa 2007.

Studia interpretacyjne poświęcone różnym aspektom *Alicji*, *Czarnoksiężnika* oraz *Piotrusia Pana* ogłosili w języku polskim m.in. Alicja Baluch, Anna Maria Czernow, Urszula Horoszko, Bogumiła Kurzeja, Krystyna Miłobędzka, Katarzyna Reizer, Katarzyna Slany, Karolina Szymborska i Ryszard Waksmund¹⁰¹. Choć rozpatrywali oni wspomniane dzieła z różnych perspektyw (od teorii karnawalizacji przez psychologię rozwojową i filozofię po studia nad literacką grozą), nie wykraczali *de facto* poza postrzeganie danej opowieści jako tekstu speyfikowanego w postaci nadanej mu ostatecznie przez któregoś z twórców. Interpretacje, analizy oraz kulturowe transformacje dzieł Carrolla, Bauma i Barriego stały się z kolei przedmiotem refleksji m.in. Tomasza Flasińskiego, Adama Frankego, Anny Goworek, Małgorzaty Jakubowskiej, Magdaleny Kempnej-Pieniążek, Marcina Kosmana, Weroniki Kosteckiej, Dominiki Kozery, Anny Mik, Piotra Stasiewiczza, Marii Tarnogórskiej, Alicji Ungeheuer-Gołąb¹⁰². Ich teksty, najczęściej artyku-

¹⁰¹ Zob. A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wrocław 1993, s. 61–68; A.M. Czernow, „*Umrzyj i naródź się na nowo*”, w: *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, red. K. Slany, Warszawa 2018; U. Horoszko, *Magiczne loty i latające maszyny – nauka i magia. Powietrzne podróże w Czarnoksiężniku z Krainy Oz* L.F. Bauma, w: *Żywioty w literaturze dziecięcej. Powietrze*, red. A. Czabanowska-Wróbel, K. Zabawa, Kraków 2020; B. Kurzeja, „*Who are you?*”. *Wokół fundamentalnych pytań o tożsamość – na podstawie Alicji w Krainie Czarów Lewisa Carrolla*, „*Ogrody Nauk i Sztuk*” 2015, nr 5; K. Miłobędzka, *Alicja w krainie rzeczywistości*, w: *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*, red. M. Tyszkowa, B. Żurakowski, Warszawa–Poznań 1989; K. Reizer, *Zatarcie granic rzeczywistości w powieściach Lewisa Carrolla o Alicji*, w: *Fantastyczność i cudowność. Mityczne scenariusze: od mitu do fikcji – od fikcji do mitu*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2011, t. 2; K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej*, op. cit., s. 155–194; K. Szymborska, „*Pośluchzone kawaleczki nieśmiertelności*” w *Przygodach Piotrusia Pana J.M. Barriego*, „*Filoteknos*” 2013–2014, t. 4; R. Waksmund, *Filozof w Krainie Oz*, „*Sztuka dla Dziecka*” 1987, nr 6.

¹⁰² Zob. T. Flasiński, *Czarnoksiężnik z dolarowego grodu*, „*Mówią Wieki*” 2009, nr 3; A. Franke, *Filmy Matrix oraz Alicja w Krainie Czarów jako archetypiczne opowieści mityczne*, Warszawa 2015; A. Goworek, *Piotruś Pan jako produkt Disnejowskiej popkultury. Jak zmienił się wizerunek wiecznego dziecka w XXI wieku*, w: *Rejstry kultury*, red. K. Olkusz, Kraków 2020; A. Goworek, *Umierająca, rozwiązła, szukająca miłości. Przygody Alicji w XXI wieku*, w: *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017; M. Jakubowska, *Alicja w krainie słów i obrazów*, w: *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015; M. Kempna-Pieniążek, *W stronę Nibylandii – Marzyciel*, w: *eadem, Dziwniejsze niż fikcja. Rola wyobraźni w filmach Marca Forstera*, Katowice 2012; M. Kosman, „*Toto, we are in the Soviet Union*”. *Jaka Kraina Oz istnieje w Związku Radzieckim?*, „*Konteksty Kultury*” 2017, t. 14, nr 1; W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia*

ły w czasopismach oraz rozdziały w tomach zbiorowych, miały różny charakter: od studiów przypadku do ujęć przekrojowych. Za pewną bolączkę polskojęzycznych badań w tym zakresie (choć nie wszystkich) należy uznać mechaniczne, ograniczone do streszczeń przywoływanie kolejnych przykładów.

We wskazanych opracowaniach rozmaite aspekty funkcjonowania *Alicji*, cyklu o Oz i *Piotrusia Pana* w kulturze były zazwyczaj traktowane rozłącznie¹⁰³. Wynikało to z celów przyświecających poszczególnym tekstom, choć w niektórych artykułach i rozdziałach – z uwagi na ich formę i długość: skrótowo i częściowo – podjęto wątek miejsca zajmowanego przez Carrolla, Bauma i Barriego oraz ich dzieła w zachodnim imaginarium. Nie pokuszono się też do tej pory o porównawcze omówienie biografii pisarzy oraz skonstruowanie korespondujących ze sobą historii ich twórczości. W tej książce zakładam natomiast komparatystyczne rozważenie częściowo podobnych, a częściowo – odmiennych dróg, które w kulturze przebyli Carroll i dylogia o Alicji, Baum i cykl o Krainie Oz, Barrie i utwory o Piotrusiu Panie (stąd też w odniesieniu do każdego z dzieł oraz autorów nieco inaczej modeluję refleksję i zwracam większą uwagę na inne aspekty ich „życia po życiu”), a także ukazanie klasyki literatury dziecięcej jako istotnego, ale niejedynego

gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką, Warszawa 2014, s. 182–185; *eadem*, A. Franke, *Przygody Alicji w krainie Tima Burtona. Filmowa adaptacja opowieści Lewisa Carrolla w świetle Campbellowskiej koncepcji monomitu*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, t. 1, nr 1; D. Kozera, *Wirtualna Alicja – historia Alicji w Krainie Czarów napisana na nowo*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, t. 11, z. 1; A. Mik, *Disnejowski sen Alicji i rzeczy, które możemy w nim odnaleźć*, w: *O czym mówią rzeczy? Świat przedmiotów w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, red. *eadem*, M. Niewieczyński, E. Rąbkowska, G. Leszczyński, Warszawa 2019; P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantazy*, Białystok 2016, s. 261–268; M. Tarnogórska, *Podwójne życie Alicji, czyli Kraina Czarów w kulturze literackiej i naukowej*, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Łódź 2016; A. Ungeheuer-Gołąb, *Dziewczynka, która uskrzydliła wyobraźnię. O Alicji w Krainie Czarów Lewisa Carrolla*, w: *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, współpr. A. Zok-Smoła, Katowice 2014.

¹⁰³ Podobnie zresztą jak za granicą (z niewieloma wyjątkami, np. K.B. Kidd, *Three Case Histories: Alice, Peter Pan, and The Wizard of Oz*, w: *idem, Freud in Oz: At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature*, Minneapolis – London 2011), nie licząc słowników, leksykonów itp. oraz przekrojowych opracowań historyczno-i teoretycznoliterackich.

punktu odniesienia w rozrastającej się i coraz bardziej skomplikowanej konstelacji znaczeń, tekstów i kontekstów składających się na historię tej odmiany twórczości oraz na dzieje postaw, które wobec niej przyjmowano i wciąż się przyjmuje w świecie Zachodu¹⁰⁴.

Podobną rozprawę można by poświęcić innym klasycznym utworom dla dzieci i młodzieży, np. przyrzeć się mikrohistoriom takich opowieści, jak seria o Ani Shirley, rozpoczęta w 1908 r. przez Lucy Maud Montgomery, *Opowieści z Narnii* Lewisa, a na gruncie polskim – cykl Brzechwy o panu Kleksie (1946–1965). Zdecydowałem się jednak skupić na *Alicji*, cyklu o Oz i *Piotrusiu Panie*. Postrzegam te dzieła jako wykazujące wielorakie podobieństwa, poczynawszy od realizowanego w nich modelu fantastyki po wizję magicznej krainy dzieciństwa jako czasoprzestrzeni odległej od świata empirycznego, w którym na co dzień funkcjonują Alicja, Dorota i Wendy. Często – jak w *Zagubionych dziewczętach* – te historie są też sobą zestawiane w rozmaitych tekstach współczesnej kultury, co stanowi według mnie sugestię, iż postrzega się je jako triadę klasycznych, może wręcz najbardziej kanonicznych dziecięcych opowieści.

Ważne są w tym kontekście czasy, w których żyli i pisali Carroll, Baum oraz Barrie. Choć ich dzieła powstały w różnych realiach (odpowiednio w wiktoriańskiej Anglii, USA na progu XX w. i Anglii edwardiańskiej), stanowią w istocie spójną (meta)wykładnię rozmaitych podejść do rozumienia dzieciństwa w kulturze długiego XIX stulecia. Wszystkie trzy należą też – jak dowodzi Wieczorkiewicz – do podstawowego kanonu anglosaskiej beletrystyki dziecięcej z okresu zwanego w literaturze przedmiotu złotym wiekiem (ang. *Golden Age*)¹⁰⁵. Autorka pisze, że ta era – rozciągająca się w proponowanym przez nią ujęciu od pierwszego wydania Carrollowskich *Przygód Alicji* w 1865 r. po publikację *Hobbita, czyli tam i z powrotem* J.R.R. Tolkiena w 1937 r.¹⁰⁶ – była „niezwykłym osiemdziesięcioleciem, w którym pod piórami angiel-

¹⁰⁴ Zbliżona perspektywa towarzyszy Kowalczyk, która bada różne aspekty funkcjonowania baśni Wilhelma i Jacoba Grimmów (oraz postaci twórców) w popkulturze; autorka rozpatruje wszak utwory, które – choć niemieccy bracia dokonali na materiale wyjściowym przekształceń – mają ludową proveniencję. Zob. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Wrocław 2016.

¹⁰⁵ Zob. A. Wieczorkiewicz, „Złoty wiek”, *op. cit.*, s. 71. Zob. także H. Carpenter, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*, London 2010.

¹⁰⁶ Zob. A. Wieczorkiewicz, „Złoty wiek”, *op. cit.*, s. 67–68.

skich i amerykańskich twórców rodziły się Krainy Czarów, Tajemnicze Ogrody, Nibylandie i Szmaragdowe Miasta¹⁰⁷. Badaczka wykazuje, że ówczesne dzieła „to książki uniwersalne, kierowane tyleż do dzieci, ile do dorosłych, unikające natrętnej dydaktyki i łatwego moralizatorstwa, łączące «dziecięcość» z «dorobnością» (...). Dziecięcy czytelnik jest w nich traktowany (...) jako pełnoprawny odbiorca sztuki i uczestnik życia”¹⁰⁸. Takie pojmowanie tych opowieści częste jest także w nieprofesjonalnym dyskursie i wpływa na fakt, że w naszej kulturowej wyobraźni funkcjonują one, z jednej strony, jako utwory dla najmłodszych, a z drugiej – jako historie, które ujawniają inne, nowe sensy przed dorosłymi i są przez nich przywoływane w pracach artystycznych (w celu zarówno pochwały, jak i dekonstrukcjonistycznej krytyki). Stanowią wręcz model, matrycę tego, jak kultura zachodnia przez dziesięciolecia myślała i jak dziś myśli o dzieciństwie oraz literaturze dziecięcej.

Joanna Hańderek zaznacza, że z imaginarium powstaje swoiste muzeum, w którym znajdują się rozmaite „kulturowe elementy (...) zbiorowej wyobraźni”¹⁰⁹. Przechadzając się po realnych muzeach, zatrzymujemy się przy pewnych eksponatach na dłużej, na inne tylko zerkamy, a na obejrzenie jeszcze innych nie wystarcza nam czasu. Podobnie jest z wyobrażonym muzeum, o którym pisze badaczka – prac odnoszących się na rozmaite sposoby do dzieł Carrolla, Bauma i Barriego (one również stanowią *per se* imaginacyjne eksponaty, którym przyglądamy się z różnych stron) jest dziś tak wiele, że niepodobna odnieść się do wszystkich. Dlatego też przywołując adaptacje i inne zmodyfikowane wersje *Alicji*, *Czarnoksiężnika* i *Piotrusia Pana* oraz intertekstualne nawiązania do tych klasycznych narracji, z konieczności dokonuję subiektywnego wyboru. Staram się, aby jak najwięcej z prezentowanych powieści i opowiadań, filmów i seriali, gier wideo i utworów muzycznych¹¹⁰ było w naszym kraju znanych lub przynajmniej dostępnych, czy to w tłumaczeniu, czy w oryginale. Część z nich wysuwam na pierwszy plan, uznając je za najistotniejsze lub najciekawsze, a o innych jedynie napomykam. Kontekstowo nawiązuję jednak również do dzieł w Polsce

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 66.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 68–69.

¹⁰⁹ J. Hańderek, *Metamorfozy i muzea*, *op. cit.*, s. 80.

¹¹⁰ Biorę pod uwagę dzieła reprezentujące różne systemy semiotyczne i zdaję sobie sprawę z różnic między np. utworem literackim a serialem czy grą wideo, jednak nie poświęcam wiele miejsca kontekstom filmoznawczym czy groznawczym; analizuję też przede wszystkim opowieści w ich aspektach treściowych, nie zaś kwestie związane z przekładem między różnymi systemami znaków.

nieznanych lub znanych tylko wąskiej grupie odbiorczej, a w mojej opinii szczególnie interesujących, ważnych dla innych kultur narodowych bądź też mających duży wpływ na powszechne wyobrażenia o kolejach życia i twórczości Carrolla, Bauma oraz Barriego.

Osobnego komentarza wymaga dobór przekładów *Alicji*, cyklu o Oz i *Piotrusia Pana*, z których korzystam w książce. Chcąc ukazać funkcjonowanie tych narracji w Polsce, nawiązuję co jakiś czas do różnych tłumaczeń poszczególnych dzieł, ale niektóre wybieram jako podstawowy punkt odniesienia. Cytaty z opowieści Carrolla przytaczam przede wszystkim w wersji Macieja Słomczyńskiego¹¹¹, która w mojej opinii pozostaje najbliższej pierwowzoru (zastosowano w niej metodę ekwiwalencji formalnej¹¹²), co akurat w kontekście dylogii jest szczególnie istotne. W przypadku cyklu o Oz korzystam z przekładu Stefani Wortman¹¹³, ponieważ ta tłumaczka przełożyła na polski największą liczbę powieści Bauma, proponując tym samym spójną wizję powieściowego świata¹¹⁴. Decyzja, którą podejmuję w odniesieniu do *Piotrusia Pana*, może być postrzegana jako kontrowersyjna. Na polskim gruncie funkcjonują bowiem przekłady zarówno powieści z 1911 r., jak i *Ogrodów Kensingtonskich* z 1906 r. autorstwa jednego tłumacza – Słomczyńskiego. Postanowiłem jednak skorzystać z propozycji, odpowiednio, Michała Rusinka¹¹⁵ i Aleksandry Wieczorkiewicz¹¹⁶. Tłumaczenie Rusinka jednocześnie pozostaje w ścisłej relacji z anglojęzycznym oryginałem i jest dostosowane do współczesnych metamorfoz polszczyzny w zakresie kwestii genderowych (co bywa, moim zdaniem niesłusznie, utożsamiane

¹¹¹ Zob. L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, w: *idem, Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie Lustra*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1975; L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie Lustra*, w: *idem, Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie Lustra*, *op. cit.*

¹¹² Zob. J. Kozak, *Alicja pod podszewką języka*, *op. cit.*, s. 178.

¹¹³ Zob. L.F. Baum, *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu*, tłum. S. Wortman, Warszawa 1990 (i dalsze tomy w przekładzie tej tłumaczki).

¹¹⁴ *Czarnoksiężnik* w przekładzie Wortman to przy tym bodaj najpopularniejszy w naszym kraju wariant translatorski pierwszego tomu cyklu. Zob. M. Rogoż, *Cykl o krainie Oz Lymana Franka Bauma na polskim rynku wydawniczym (1962–2010)*, *op. cit.*, s. 48, 51.

¹¹⁵ Zob. J.M. Barrie, *Piotruś Pan i Wendy*, tłum. M. Rusinek, Kraków 2014.

¹¹⁶ Zob. J.M. Barrie, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, tłum. A. Wieczorkiewicz, Poznań 2018.

z „polityczną poprawnością”¹¹⁷). W przekładzie wykonanym przez Wiczorkiewicz uwidacznia się natomiast mityczny i demoniczny charakter głównego bohatera *Ogrodów Kensingtonskich*, co jest szczególnie ważne w kontekście omawianych przeze mnie interpretacji tej postaci. W przypadku sztuki Barriego z 1904 r. (a raczej cytowanej przeze mnie dedykacji *Calej Piątce*; nie przywołuję bezpośrednio fragmentów dramatu) odnoszę się natomiast do jedynej zgodnie z moją wiedzą jej polskojęzycznej wersji, autorstwa Aleksandra Brzózki¹¹⁸. Wykorzystuję zatem – trzeba to zaznaczyć – przekłady powstałe na przestrzeni kilkudziesięciu lat, w różnych realiach i z zastosowaniem rozmaitych strategii tłumaczeniowych; warianty, które uwidaczniają zmiany w podejściu do translatoryki literatury dziecięcej zachodzące przez ponad pół wieku (co nie jest oczywiście celem książki, a raczej jej, mam nadzieję – pozytywnym, „skutkiem ubocznym”).

Struktura książki

Następujący po *Wstępie* rozdział pierwszy ma charakter wprowadzający. Omawiam w nim pojęcia literatury dziecięcej, klasyki, przerabiania (na zasadzie intertekstualnej i transfikcjonalnej) oraz relektury (ponownego czytania, czytania „na nowo”). Rozważania sytuuję na tle naukowego namysłu nad dzieckiem i dzieciństwem jako konstruktami społeczno-kulturowymi, a także w odniesieniu do trzech opowieści stanowiących główny przedmiot moich dociekań – sądzę, że takie wstępne rozpoznania są niezbędne w kontekście późniejszych szczegółowych analiz.

Rozdziały drugi, trzeci i czwarty mają już charakter rozbudowanych studiów przypadku, a dotyczą kolejno Carrolla i dylogii o Alicji, Bauma i cyklu o Krainie Oz (ze szczególnym uwzględnieniem *Czarnoksiężnika*) oraz Barriego i historii o Piotrusiu Panie. Każdorazowo omawiam mitobiografie twórców, wskazując na dominanty w ich wyobrażonych życiorysach, rozpatrując sposoby, w jakie kreowano ich popularne wizerunki, oraz wypuklając związki między powszechnymi poglądami na temat kolei życia pisarzy a interpretacjami i analizami ich dzieł. Opracowując mikrohistorie *Alicji*, cyklu o Oz i *Piotrusia Pana*, dążę do opisu rozmaitych aspektów recepcji tych opowieści. Proponuję również

¹¹⁷Zob. A. Pantuchowicz, „Nibylandie”, *op. cit.*, s. 145.

¹¹⁸Zob. J.M. Barrie, *Piotruś Pan, czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, tłum. A. Brzózka, Wrocław 2010.

własne odczytania poszczególnych utworów, wykorzystując przy tym narzędzia stosowane przez różnorodne szkoły badawcze, ale nawiązuję też do już przeprowadzonych studiów. Taka praktyka służy ukazaniu heterogeniczności potencjalnych aktów lektury klasyki literatury dziecięcej. Wreszcie, w każdym z trzech rozdziałów, omawiam zagadnienia z zakresu społeczno-kulturowej historii dzieł Carrolla, Bauma i Barriego. Biorę pod uwagę – w różnej mierze, w zależności od tego, co uznaję za najistotniejsze w określonym przypadku – m.in. wydarzenia towarzyszące ich pierwotnej publikacji, wyrażane przez krytykę literacką opinie na ich temat, zabiegi marketingowe stosowane w celu ich spopularyzowania, jak również rozrastanie się – początkowo pod przewodnictwem samych autorów – przedsiębiorstw skupionych wokół tych historii. Rozważania przeplatam odniesieniami do współczesnych utworów nawiązujących do klasycznych opowieści, podkreślając, że często adaptacje, renarracje, prequely, sequele itp. odnoszą się nie tylko do oryginałów, lecz także do rozmaitych aspektów mitobiografii Carrolla, Bauma i Barriego oraz fragmentów dyskursu na temat ich twórczości.

Mikrohistoria jako sposób badania przeszłości kulturowej zakłada spojrzenie wstecz z perspektywy pozwalającej na ogląd takiego zjawiska, które już należy do czasów minionych – najczęściej ze świadomością, jaki był finał danej opowieści¹¹⁹. W *Zakończeniu* podkreślam jednak, że klasyczne narracje oraz słynni twórcy wciąż żyją w kulturowym imaginarium, a ich dzieje są niedomknięte, otwarte na kolejne interpretacje i nowe formy przekształcania. W końcowej partii książki sygnalizuję również, że kategorie mitobiografii i mikrohistorii mogą służyć jako istotne ramy teoretyczne badania losów rozmaitych utworów dziecięcych oraz wizerunków ich autorek i autorów w zbiorowej wyobraźni – współczesna kultura, przerabiając XIX-wieczną matrycę¹²⁰, nieustannie przerabia jednocześnie matrycę klasyki literatury dziecięcej.

Monografię uzupełniają *Nota bibliograficzna*, *Bibliografia*, *Indeks nazwisk* i *Wykaz ilustracji* (te ostatnie znajdują się na wkładce).

¹¹⁹ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie*, op. cit., s. 265.

¹²⁰ Zob. D. Piechota, *Reaktywacje dziewiętnastowieczności w najnowszej literaturze popularnej*, „Tematy i Konteksty” 2015, nr 5, s. 175. Zob. także E. Paczoska, B. Szlezzyński, *Przedmowa*, op. cit., s. 5.

1. Literatura dziecięca – wersja „dla dorosłych” z dzieciństwem w tle¹

Zastanawiałem się, czy (...) istotnie [dorośli] są jedynie dziećmi spowitymi w dorosłe ciała, jak dziecięce książki ukryte w środku nudnych długich powieści dla dorosłych, pozbawionych obrazków i rozmów.

Neil Gaiman, *Ocean na końcu drogi* (tłum. P. Braiter)

Bezpieczna i pożyteczna kraina niedorósłości? Literatura dziecięca jako konstrukt

Zgodnie z definicją słownikową autorstwa Grzegorza Leszczyńskiego termin „literatura dla dzieci i młodzieży” ma obejmować:

(...) ogół utworów literackich pisanych intencjonalnie dla młodego czytelnika, a także przejętych z lektur „dorosłych” i rzeczywiście funkcjonujących w dzie-

¹ W rozdziale wykorzystuję w zmienionej formie fragmenty moich tekstów: M. Skowera, *A Separate Domain of Play: On Jerzy Cieślowski's Theoretical Concepts of Children's Literature*, „Filoteknos” 2019, t. 9; *idem*, *Bezpieczna i pożyteczna kraina niedorósłości. Literatura dziecięca jako konstrukt*, „Jednak Książki” 2017, nr 7; *idem*, *Klasyka literatury dziecięcej. Definicje – ideologie – koncepcje teoretyczne*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova” 2021, nr 6; *idem*, *Pamięć – dzieciństwo – literatura dziecięca. Wokół Oceanu na końcu drogi Neila Gaimana*, w: *Łapacz snów. Studia o twórczości Neila Gaimana*, red. W. Kostecka, A. Mik, M. Skowera, Warszawa 2018.

cięco-młodzieżowym obiegu czytelnicy danego miejsca i czasu (...). Zakres terminu (...) jest niecisły; książki dla dzieci najmłodszych są stosunkowo łatwo wyróżnialne (szata graficzna, wielkość czcionki, język), natomiast im czytelnik jest starszy i bardziej zbliża się do wieku dojrzałego, tym kategoria adresata jest mniej przejrzysta (...). Zasadniczymi wyróżnikami (...) są: przystępność tekstów dla młodych odbiorców (lub słuchaczy) i wiążące się z tym dostosowanie środków wyrazu artystycznego do możliwości percepcyjnych odbiorców; dynamizm fabularny i spętowanie przygodowości; wprowadzenie bohatera reprezentującego wartości atrakcyjne dla odbiorcy (...); apelowanie do czytelnicy wyobraźni (stąd powszechnie obecny pierwiastek fantastyczny); egzotyka i osobliwość świata przedstawionego; wyraźna polaryzacja wartości i antywartości (...); potęgowanie efektów humorystycznych².

Co to znaczy, że utwór napisano „intencjonalnie dla młodego czytelnika”? W jakim dokładnie wieku jest ten „młody czytelnik”? Czy literatura dziecięca wchodzi w zakres tej ogólnej, czy jest zjawiskiem od niej odrębnym? Czy rzeczywiście współcześnie łatwo wyróżnić książki dla dzieci młodszych, posługując się np. kryterium edytorskim (przypadek wieloadresowych książek obrazkowych³)? Czy dynamiczna fabuła, przygodowość, atrakcyjność postaci pod względem prezentowanych przez nie wartości, fantastyka, dwubiegunowa aksjologia, komizm – są właściwe tylko literaturze dziecięcej i młodzieżowej (*casus* literatury popularnej⁴)?

Odpowiedzi na te pytania mogą wydawać się mało istotne z perspektywy funkcjonowania omawianego pojęcia w powszechnym obiegu.

² G. Leszczyński, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, hasło w: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, op. cit., s. 223–224. Podobne wyróżniki literatury dziecięcej wymienia Zofia Adamczykowa – zob. eadem, *Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień teoretycznych*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po 1989 roku)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 29–36; Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*, Warszawa 2004, s. 21–38. Zob. także definicje tej literatury w innych polskich słownikach i leksykonach, np. w: S. Borowkin, *Słownik terminów piśmienniczych*, Kielce 1997; B. Drabarek, A. Stachowicz, *Słownik pojęć. Historia literatury, teoria literatury, historia sztuki, filozofia*, Warszawa 1999; *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*, red. S. Frycie, M. Ziółkowska-Sobecka, Piotrków Trybunalski 1999; *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1999; *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*, red. E. Szczęśna, Warszawa 2002.

³ Zob. S.L. Beckett, *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*, New York – London 2012.

⁴ Zob. R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 5.

Ryszard Waksmund pisze, że twórczość literacka dla dzieci i młodzieży „uchodzi za zjawisko zupełnie naturalne, ahistoryczne, od dziecka nieodłączne jak rodzice i zabawki”⁵. Podobnie sądzi Kimberley Reynolds – jej zdaniem, poza środowiskiem naukowym, uznaje się, że jest to po prostu segment produkcji wydawniczej, „materiały napisane po to, aby dzieci je czytały (...), publikowane przez wydawnictwa dziecięce oraz umieszczone na półkach w dziecięcych działach bibliotek czy księgarni”⁶. Czasami pojawiają się wątpliwości, czy dany utwór jest odpowiedni dla najmłodszych: czy nie prezentuje przypadkiem zbyt otwarcie kwestii związanych z seksualnością, czy nie jest zanadto przerażający, dwuznaczny moralnie, kolokwialny lub też wulgarny pod względem języka⁷, co łączy się oczywiście z zagadnieniem rozmaicie pojmowanego tabu⁸. W dyskursie nieprofesjonalnym najczęściej jednak przyjmuje się, iż doskonale wiadomo, czym jest literatura dziecięca, i że nie trzeba tego tłumaczyć⁹. Joanna Papuzińska pisze, iż „mamy silne poczucie, że (...) różni się [ona] czymś od literatury dla dorosłych. (...) każdy średnio wyrobiony czytelnik odróżni bez wahania utwór przeznaczony dla dzieci, nawet jeśli nie będzie miał do dyspozycji żadnych dodatkowych wskazówek w postaci szaty graficznej, ilustracji, podtytułów”¹⁰. Jednak na polu debaty naukowej specyfika literatury dziecięcej od lat jest przedmiotem sporów¹¹.

Przejawem świadomości „kłopotów z teorią”¹² są konstatacje czynione w specjalistycznych słownikach, encyklopediach i leksykonach poświęconych omawianej formie twórczości literackiej. Pierwszym opublikowanym w Polsce kompendium tego rodzaju był *Mały słownik literatury dla dzieci i młodzieży* z 1964 r., później poszerzony i wydany w 1979 r. jako *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży*. W żadnej

⁵ *Idem*, *Literatura pokoju dzieciennego*, Warszawa 1986, s. 7.

⁶ K. Reynolds, *Children's Literature: A Very Short Introduction*, Oxford 2011, s. 1.

⁷ Zob. *ibidem*.

⁸ Zob. G. Leszczyński, *Tabu w literaturze dla dzieci i młodzieży*, w: *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*, op. cit.; *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, op. cit.; *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci*, red. B. Sochańska, J. Czechowska, Poznań 2012.

⁹ Zob. K. Reynolds, *Children's Literature*, op. cit., s. 1.

¹⁰ J. Papuzińska, *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*, Warszawa 1981, s. 122.

¹¹ Zob. *ibidem*; K. Reynolds, *Children's Literature*, op. cit., s. 1.

¹² Zob. K. Kuliczowska, „Kłopoty z teorią” w literaturze dla dzieci i młodzieży, w: S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Tom I – proza*, Warszawa 1978.

z wersji nie ma hasła, które w syntetyczny sposób ujmowałoby znajdujące się w ich tytułach pojęcie (była to konsekwencja decyzji o charakterze i strukturze obu opracowań – hasła problemowe w ogóle się w nich nie pojawiły¹³). Refleksja na temat istoty owej literatury znalazła natomiast miejsce we wstępie do drugiej edycji *Nowego słownika* z 1984 r. Redaktorki, Krystyna Kuliczowska i Barbara Tylicka, pisały, że w badaniach nad tą odmianą twórczości istnieją kwestie sporne: niejasność, „jakie książki należy zaliczyć do literatury dla dzieci i młodzieży”, oraz problem związany z tym, jaki przedział wiekowy określają terminy „dzieci” i „młodzieży”¹⁴. Badaczki wykazywały również, że:

Wiele (...) książek stało się osobistą własnością młodych czytelników, choć nie były do nich przez autorów adresowane; o tym procesie adaptowania książek decydowali w niektórych przypadkach pedagodzy, w innych – wydawcy, w jeszcze innych – spontaniczny wybór samych czytelników. Można (...) powiedzieć, że o dotarciu książki do czytelnika przesądzały zarówno zawarte w niej treści wychowawcze, jak i specyficzne cechy atrakcyjności (...). Literatura dla dzieci i młodzieży stanowi więc „mieszany ciąg” trafiających do odbiorców książek¹⁵.

Mimo że minęło niemal 40 lat od publikacji kompendium Kuliczowskiej i Tylickiej, te wątpliwości wciąż są aktualne. Jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czym jest literatura dla młodej publiczności czytelniczej, nie daje też znacznie nowszy, anglojęzyczny leksykon *Keywords for Children's Literature* (2011), gdzie w hasle autorstwa Petera Hunta czytamy m.in., iż „literatura dziecięca» to termin (...) często traktowany jako oksymoron. Jeżeli słowo «dzieci» powszechnie konotuje nie-dojrzałość, a pojęcie literatury – wyrafinowanie (...), te dwa określenia mogą się wydawać niekompatybilne”¹⁶. Jeszcze inne stanowisko prezentuje Jack Zipes we wstępie do monumentalnego, czterotomowego opracowania *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature* (2006). W tym

¹³ Zob. M. Jazowska-Gumulska, *Słowniki i leksykony z zakresu literatury dla dzieci i młodzieży w pracy bibliotekarza*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2003, t. 2, s. 339–340.

¹⁴ Zob. K. Kuliczowska, B. Tylicka, *Wstęp*, w: *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży*, red. eadem, Warszawa 1984, s. 7.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ P. Hunt, *Children's Literature*, hasło w: *Keywords for Children's Literature*, red. P. Nel, L. Paul, New York 2011, s. 42. W książce nie zajmują się takimi kwestiami jak znaczenia nadawane terminom „literackość” i „literatura”. Na ten temat zob. np. E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013.

wydawnictwie – wśród setek rozbudowanych haseł – nie odnajdziemy definicji twórczości dla dzieci. Zipes, jako redaktor publikacji, decyzję dotyczącą nieuwzględnienia w encyklopedii ujęcia o charakterze syntetyczno-normatywnym uzasadnia następująco: „Literatura dziecięca (...) jest (...) tak dojrzała, zróżnicowana i złożona, że prawie niemożliwe jest jej zdefiniowanie, a nawet opisanie i wyjaśnienie”¹⁷. Z tej przyczyny mnożą się wątpliwości, które autor skrętnie odnotowuje:

- Czy dzieci tworzą jedyną i wyłączną grupę odbiorczą literatury dziecięcej?
- Czy dorośli nie czytają książek dla dzieci w takim samym (lub większym) stopniu co same dzieci?
- Czy dorośli (...) nie piszą przypadkiem po to, aby sprostać oczekiwaniom innych dorosłych?
- Czy literatura dziecięca nie powstała w celu „ucywilizowania” dzieci i ujarznienia ich ciekawości?
- Czy istnieją i czy istnieć w ogóle powinny utwory uściślające grupę odbiorczą w celu formowania (...) nawyków i zwyczajów?¹⁸.

Badacz nie odpowiada na powyższe pytania, a nawet dodaje do tego katalogu kolejną problematyczną kwestię, czyli płynność granicy między dzieciństwem a nastoletnością: „Nastolatki czytają tzw. dorosłe książki, a wielu dorosłych – tzw. książki dziecięce. (...) czy termin «literatura dziecięca» odnosi się do osób nastoletnich, które poczułyby się urażone za nazwanie ich dziećmi? Czy nie powinniśmy raczej używać kategorii «literatury dla dzieci i młodych dorosłych», tak jak czyni się to w Niemczech – *Kinder- und Jugendliteratur* – i w innych państwach?”¹⁹.

¹⁷ J. Zipes, *Introduction*, w: *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*, red. *idem*, Oxford – New York 2006, t. 1, s. xxix.

¹⁸ Zob. *ibidem*.

¹⁹ *Idem*. Zipes powołuje się na kategorię młodych dorosłych (ang. *young adults*) – obejmującą tradycyjnie osoby między 12. a 18. rokiem życia, lecz współcześnie rozszerzaną na ludzi 20-, a nawet więcej niż 30-letnich. Zob. M. Cart, *Young Adult Literature: From Romance to Realism*, Chicago 2011, s. 119. Pojawienie się literatury dla młodych dorosłych, przede wszystkim w USA, Michael Cart datuje na czasy wielkiego kryzysu. W latach 30. XX w. zmniejszyła się liczba miejsc na rynku pracy, a coraz więcej osób uczęszczało do szkół średnich. Wykształciła się specyficzna kultura młodzieży nastoletniej, szybko dostrzeżonej jako atrakcyjna grupa konsumencka. Od połowy tej dekady publikowano utwory, które „były zbyt dojrzałe, aby uznać je za tradycyjne dziecięce książki, lecz niewystarczająco wyszukane dla dorosłych”. *Idem*, *YA literature*, hasło w: *The Continuum Encyclopedia of Young Adult Literature*, red. B.E. Cullinan, B.L. Kunzel, D.A. Wooten, New York 2005, s. 783. W dyskur-

Na gruncie polskim też pojawiają się różne wątpliwości terminologiczne. Pisze się o „literaturze dziecięcej” i „dla dzieci”, „młodzieżowej” i „dla młodzieży”, ale też o „literaturze dla dzieci i młodzieży”, „dziecięcej i młodzieżowej”, „dziecięco-młodzieżowej”²⁰. Ujawniają się tu dwa problemy. Pierwszym z nich jest kwestia wyboru formy zawierającej przysłówek („dla”) bądź przymiotnikowej. Znane są bowiem koncepcje (np. ta autorstwa Waksmonda²¹), zgodnie z którymi formuła zawarta w słowach „literatura dla dzieci” wiąże się z intencjonalnością, nachyleniem ku publiczności odbiorczej, teleologicznością i funkcją utylitarną tekstu, a nazwa „literatura dziecięca” sugeruje paidialność i przesunięcie punktu ciężkości ku kategoriom literackim oraz walorom estetycznym²². Kiedy indziej, co czyni np. Anna Czabanowska-Wróbel²³, uznaje się zaś, że nie ma potrzeby rozróżniać obu form. O tym zagadnieniu wiele mówi fakt, że zacytowane już hasło definicyjne ze *Słownika literatury dziecięcej i młodzieżowej* zatytułowano *Literatura dla dzieci i młodzieży*²⁴. Druga problematyczna kwestia dotyczy konceptualnego łączenia dzieci i młodzieży bądź oddzielania ich od siebie. Według niektórych to jedna grupa, a zdaniem innych – wręcz przeciwnie²⁵, więc konieczne staje się podjęcie decyzji, czy mówić o jednym systemie literackim, czy o systemach odrębnych²⁶.

Nie dziwi opinia Karin Lesnik-Oberstein, że literatura dziecięca „jest kategorią książek, której istnienie całkowicie zależy od domyśl-

sie popularnym, rynkowym i naukowym funkcjonują też inne podobne określenia, np. *new adults*; nie są one bynajmniej łatwiejsze do zdefiniowania.

²⁰ Zob. N. Paprocka, *La littérature pour jeunes lecteurs : problèmes terminologiques liés au nom du domaine en polonais et en français*, „Romanica Vratislaviensia” 2010, t. 57, s. 61.

²¹ Zob. R. Waksmond, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, *op. cit.*

²² Zob. Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca*, *op. cit.*, s. 19.

²³ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci*, *op. cit.*

²⁴ G. Leszczyński, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, *op. cit.*

²⁵ Według Leszczyńskiego (*idem*, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006, s. 7) „trudno opierać się (...) na jakichkolwiek zrationalizowanych i jednoznacznych rozstrzygnięciach w poszukiwaniu pola semantycznego pojęć dziecka i dzieciństwa”. Podobnie jest nie tylko z opozycyjną na pozór względem powyższej parą „dorosły” i „dorosłość”, lecz także z takimi terminami – być może jeszcze bardziej nieostrymi – jak „młodzież”, „młodość” itd.

²⁶ Zob. A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, *op. cit.*, s. 7.

nych związków ze szczególną publicznością czytelniczą: z dziećmi”²⁷. Takie przekonanie implikuje kolejne pytania: „(...) czy książka dziecięca to książka napisana przez dzieci czy dla dzieci? I, co najważniejsze, cóż to znaczy, że pisze się książkę «dla» dzieci? Jeśli jest napisana «dla» dzieci, to czy pozostaje książką dziecięcą, gdy czytają ją (wyłącznie) dorośli? Co z «dorosłymi» książkami czytany także przez dzieci – czy takie utwory należą do «literatury dziecięcej?»²⁸. Hanna Dymel-Trzebiatowska przywołuje wieloletnią dyskusję na ten temat toczoną na gruncie zachodniej humanistyki zorientowanej na literaturę i kulturę dla młodej publiczności odbiorczej:

(...) Zohar Shavit (...) podkreśla ambiwalentny charakter książek dla dzieci, koegzystujących jej zdaniem w dwóch systemach: literatury dziecięcej i dla dorosłych (...). Na kategorii wieku bazuje również popularna taksonomia Barbary Wall (...), w której badaczka wyróżniła trzy kategorie zwrotu. Podwójna adresowość (ang. *double address*) charakteryzowała utwory dawne, w których autor udawał, że zwraca się do dziecka, podczas gdy w rzeczywistości dyskutował z dorosłym. Wiek XX zapoczątkował zwrot pojedynczy (ang. *single address*), gdy wyłącznym domyślnym czytelnikiem książek dla dzieci stało się właśnie ono [dziecko]. (...) zwrot dwójaki (ang. *dual address*), to fuzja dwóch poprzednich wariantów cechująca utwory nowe, w których autor kierując utwór do dziecka, zyskał dodatkowego czytelnika w postaci dorosłego²⁹.

²⁷ K. Lesnik-Oberstein, *Defining Children's Literature and Childhood*, w: *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, red. P. Hunt, współpr. S. Ray, New York – London 2005, s. 15.

²⁸ *Ibidem*, s. 15.

²⁹ H. Dymel-Trzebiatowska, *Skandynawska książka obrazkowa (nie tylko) dla dzieci w czasach transgresji*, „Jednak Książki” 2017, nr 7, s. 32. „Wiek adresata – pisze dalej badaczka – jest też istotnym elementem w modelu Torbena Weinreicha (...), chociaż należy zaznaczyć, że duński uczony (...) zakłada, że książka dziecięca posiada jeden «kanał obrazowania» skierowany dla dzieci, a dorośli mają do niego dostęp, ponieważ noszą w sobie «wewnętrzne dziecko» albo przynajmniej wyobrażenie o nim. Są tym samym (...) «nostalgicznymi czytelnikami» (...). Perry Nodelman (...) dopatruje się w literaturze dla dzieci szczególnej przestrzeni, którą nazywa tekstem-cieniem (...), dostępnym dla bardziej doświadczonego czytelnika, posiadającego wstępną wiedzę o życiu i konwencjach literackich. Nie można jednak założyć, że te kompetencje zawsze czy też automatycznie nabywane są z wiekiem (...). Binarne postrzeganie adresata jest też zasadniczym ograniczeniem w opinii Emer O'Sullivan (...), która proponuje rozłożenie recepcji na wirtualnej skali, w której nie ma dwóch przeciwstawnych biegunów w postaci dorosłego i dziecka, ale na której można uplasować tzw. zwrot wieloraki (...). Do tej grupy badaczy można też zaliczyć Marię Nikolajewą (...), która krytykuje ambiwalencję w interpretacji Shavit jako agre-

Formuły zwrotu dwojakiego nie można jednak ograniczyć do utworów nowych. Krystyna Zabawa pisze, iż choć współcześnie dwuadresowość jest „szczególnie eksponowana”, to zasadniczo stanowi ona „cechę każdego wybitnego dzieła literatury dziecięcej”³⁰. Być może nawet jest to właściwość wszystkich tekstów tego rodzaju, co opisuje Perry Nodelman w książce *The Hidden Adult* (2008)³¹, dowodząc, że utwory dla młodych zawsze zakładają jednocześnie potencjalną lekturę przez osobę dorosłą.

Trzeba zgodzić się z Reynolds, że „na wielu poziomach (...) literatura dziecięca jest «niemożliwa»: niemożliwie rozległa i amorficzna jako pole badawcze”³². Jak jednak zauważa badaczka, ten termin jest na tyle często używany, że konieczne jest zrozumienie, w jaki sposób się go stosuje³³. Jako że niewykonalnym, a przy tym redundantnym zadaniem byłoby opisanie wszystkich perspektyw oglądu tego przedmiotu badań, warto odwołać się do koncepcji dwóch skrajnych biegunów, między którymi oscyluje teoretyczna wykładnia pojmowania twórczości dla młodych ludzi. Pisze o tym Margarita Slavova, wskazując, że pierwszy z owych biegunów zbliża się ku całkowitej negacji nie tylko specyfiki, lecz także samego istnienia literatury dziecięcej³⁴. Najbardziej bodaj radykalną w tym zakresie propozycję zawiera rozprawa Jacqueline Rose pt. *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction* (1984)³⁵. Slavova tłumaczy, że:

sywną teorię literatury dziecięcej (...). W swoich najnowszych pracach (...), w obliczu sprostania wyzwaniu określenia czytelnika, korzysta z pojęć czytelnik-nowicjusz (...) oraz czytelnik-ekspert (...), dystansując się do (...) korelacji z wiekiem”. *Ibidem*, s. 32–33. Zob. także H.-H. Ewers, *For Children? For Adults? Multiple Addressing of Children's Literature in the Past and the Present, w: Fractures and Disruptions in Children's Literature*, red. A.M. Ramos, M.T. Cortez, S. Mourão, Newcastle upon Tyne 2017; B. Lyon Clark, *Audience*, hasło w: *Keywords for Children's Literature*, op. cit. W Polsce podobne rozważania snuła już Kuliczewska – zob. np. *eadem*, *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983.

³⁰ K. Zabawa, *Współczesna literatura dziecięca – propozycje*, „Polonistyka. Innowacje” 2016, nr 3, s. 125.

³¹ Zob. P. Nodelman, *The Hidden Adult Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore 2008. Zob. także *idem*, *The Hidden Child in The Hidden Adult*, „Jeunesse: Young People, Texts, Cultures” 2016, t. 8, nr 1.

³² K. Reynolds, *Children's Literature*, op. cit., s. 2.

³³ Zob. *ibidem*.

³⁴ Zob. M. Slavova, *Kopciuszek czy księżniczka? Teoretyczne modele badania literatury dziecięcej*, tłum. N. Staffa, R. Waksmund, „Filoteknos” 2015, t. 5, s. 229.

³⁵ Zob. J. Rose, *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*, Philadelphia 1993. Teza Rose od lat pozostaje przedmiotem kontrowersji, ale i nie-

W tej książce autorka uzasadnia swój punkt widzenia tym, że dorosły tworzy „dziecięcą” prozę i ją ocenia[,] nie pamiętając o dzieciach, a najczęściej mając na względzie własne wyobrażenie tego, czego właściwie dzieci powinny się uczyć i jakimi być. (...) książki dla dzieci i ich krytyka podlegają sankcji społecznej (władzy), a literatura dziecięca istnieje co najwyżej jako twórczość dzieci albo wybrana przez nie lektura. W taki sposób (...) Rose widzi problematyczność pojęcia „literatura dziecięca” i jego definicji, twierdząc, że literatura taka w ogóle nie istnieje³⁶.

Niemniej, jak dowodzi Slavova, w specjalistycznym piśmiennictwie zagranicznym „przeważa (...) koncepcja przeciwstawna, która głosi, że literatura dziecięca stanowi osobny, specyficzny rodzaj literatury”³⁷. Nieco inna jest sytuacja na gruncie polskich badań, gdzie nie pojawiła się (poza incydentalnymi odniesieniami do nieprzełożonej na nasz język i nieznaną szeroko w naszym kraju książki Rose) koncepcja mówiąca, że twórczość tego rodzaju jest „niemożliwa”, że „nie istnieje”. Nie oznacza to, że rodzime studia nad tą literaturą mają charakter homogeniczny.

Na ziemiach polskich już od połowy XIX w. „literaturze dla dzieci i dla młodzieży (...) poświęcali nieco uwagi pedagodzy, psychologowie i krytycy w rozprawkach i artykułach, zamieszczanych na łamach prasy bieżącej, były to jednak zainteresowania marginesowe, o charakterze dorywczym”³⁸. Przez dłuższy czas rozważania teoretyczne pozostawały na uboczu recenzji bądź refleksji wychowawczych, a jeśli już osobne prace się pojawiały, najczęściej tę literaturę uznawano w nich za zjawisko raczej pedagogiczne niż artystyczne³⁹. Takie podejście było pochodną kształtu, jaki na gruncie polskim przyjęły na wiele lat teksty dla dzieci i młodzieży – ciążyły one bowiem przede wszystkim ku moralizatorstwu i dydaktyzmowi⁴⁰, by wspomnieć *Pamiętkę po dobrej mat-*

ustannym źródłem odniesienia dla kolejnych badaczy i badaczek. Zob. np. D. Rudd, *Reading the Child in Children's Literature: An Heretical Approach*, Basingstoke 2013, s. 17–38.

³⁶ M. Slavova, *Kopciuszek czy księżniczka?*, op. cit., s. 229–230.

³⁷ *Ibidem*, s. 230.

³⁸ K. Kuliczowska, *Badania nad literaturą dla dzieci i młodzieży*, „Biuletyn Polonistyczny” 1960, t. 3, nr 9, s. 64.

³⁹ Zob. S. Aleksandrak, *Słowo wstępne*, w: *Kim jesteś Kopciuszką, czyli o problemach współczesnej literatury dla dzieci i młodzieży*, red. idem, Warszawa 1968, s. 5.

⁴⁰ Zob. Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca*, op. cit., s. 11; A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, op. cit., s. 6; J. Cieślowski, *Literatura osobna*, wyb. R. Waks-