

CZY / tam tu

literatura dziecięca i jej konteksty



NR 1-2/2021

ISSN 2543-943X

CZY / tam tu

literatura dziecięca i jej konteksty



NR 1–2/2021

Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty
Półrocznik Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ISSN 2543-943X, Nr 1-2/2021
Redaktor naczelna: prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel (UJ)
Zastępca redaktor naczelnej: prof. dr hab. Bogumiła Kaniewska (UAM)
Sekretarz redakcji: mgr Marta Kotkowska (UJ)

Redakcja:
prof. dr hab. Anna Janus-Sitarz (UJ), dr hab. Piotr Oczko, prof. UJ
dr Anna Pekaniec (UJ), dr Alicja Fidowicz (UJ), mgr Dorota Pielorz (UJ),
mgr Aleksandra Wieczorkiewicz (UAM), mgr Magdalena Kuczaba-Flisak (UJ)

Rada Naukowa:
dr hab. Krzysztof Biedrzycki, prof. UJ
prof. dr hab. Grzegorz Leszczyński (UW)
prof. dr hab. Jolanta Ługowska (UWr)
prof. dr Monika Woźniak (Uniwersytet La Sapienza w Rzymie)
dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK
dr hab. Krystyna Zabawa, prof. Ignatianum (AIK w Krakowie)

Recenzentki numeru:
dr hab., prof. UŚ Małgorzata Wójcik-Dudek (UŚ w Katowicach)
dr hab. Justyna Deszcz-Tryhubczak, prof. UWr
prof. dr hab. Bożena Sieradzka-Baziur (AIK w Krakowie)

Redakcja naukowa tomu: dr hab. Krystyna Zabawa, prof. Ignatianum
Projekt okładki, adaptacja projektu graficznego, skład: mgr Marta Kotkowska
Redakcja i korekta: mgr Dorota Pielorz

Wydawca i adres redakcji:
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
Ośrodek Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej
ul. Gołębia 20, 31-007 Kraków
www.ctct.polonistyka.uj.edu.pl
<https://www.facebook.com/obl dm>

Czasopismo ukazuje się
w otwartym dostępie (*open access*)



Czasopismo patronatem objęła
Polska Sekcja IBBY





spis treści

literatura

Anna Bugajska / 6

When Worlds Collapse: Dystopian Space
as a Metaphor of Ageing

Krystyna Zabawa / 32

Zdrowie i starość. Obraz „starych ludzi” w powieści
Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel *Stan splątania*

Aleksandra Dziubdziela / 52

Pan Apoteker Katarzyny Ryrych – między szaleństwem
a próbą zachowania dobrostanu psychicznego

konteksty

Bogumiła Staniów / 69

Książki dla małych celiaków – poradniki zachowania zdrowia, psychicznego wsparcia i społecznej inkluzji

recenzje/felietony

Katarzyna Kuczyńska-Koschany / 85

Półka z książkami. Model dziecięcy II:
Paul Hazard, *Książki, dzieci i dorośli*

varia

Krystyna Zabawa / 98

„Żebyśmy znów mogli poczuć się dziećmi” –
z Barbarą Gawryluk, autorką książki *Ilustratorci, ilustratorzy. Motylki z okładki i smoki bez wąsów*,
rozmawia Krystyna Zabawa



literatura

Anna Bugajska

Akademia Ignatianum w Krakowie

Gdy rozpadają się światy – przestrzeń dystopijna jako metafora starości

streszczenie

W rozwiniętych częściach świata starzenie się postrzegane jest obecnie jako zagrożenie nie tylko dla jednostki, ale także dla całych społeczeństw, i w związku z tym bywa metaforyzowane jako „nadciągająca katastrofa”. Ta metafora budzi obawy ze względu na możliwe destrukcyjne skutki zastosowania etyki kryzysu, czego efekt może stanowić zniesienie niektórych norm codziennego postępowania. W artykule analizuję korpus wybranych dystopii dla młodzieży w odniesieniu do metafory katastrofy jako wyrazu napięcia między młodością a starością obecnych w codziennych dyskursach. Wykorzystuję ramy teoretyczne krytycznej analizy dyskursu i humanistyki medycznej, ze szczególnym uwzględnieniem metafory poznawczej oraz intersekcji pomiędzy literaturą i medycyną. Kluczowe brane pod uwagę to kategorie to: pustynia, powódź, budynki, a także przyroda. Analiza ujawnia nasilanie się negatywnych stereotypów dotyczących starzenia się oraz promowanie ideologii związanych z kulturą młodzieżową i rozwojem biotechnologii.

słowa kluczowe

dystopia, starzenie się, katastrofa, metafora, przestrzeń

summary

Contemporarily, in developed parts of the world ageing is perceived as a threat not only to an individual's well-being, but also to the well-being of whole societies, and is metaphorized as “an impending disaster”. This metaphorization raises concerns as to the possible destructive effects it may have, considering the application of the

ethics of crisis, which results in lifting some of the rules of conduct that are normally followed. In the article I examine some of popular young adult dystopias with reference to the disaster metaphor, as expressive of the tensions between youth and old age present in everyday discourses. I use the theoretical framework of critical discourse analysis and health humanities, with special attention to cognitive metaphor as well as literature and medicine intersections. The key categories considered are: desert, flood, buildings and nature. The analysis reveals the intensification of negative stereotypes concerning ageing, to the promotion of ideologies connected with youth culture and developing biotechnology.

keywords

dystopia, ageing, disaster, metaphor, space

biogram

[Anna Bugajska](#) – jej zainteresowania naukowe obejmują badania nad utopiami oraz zagadnienia związane z rozwojem biotechnologii. Autorka książki *Engineering Youth: The Evantropian Project in Young Adult Dystopias* (2019) oraz licznych artykułów i rozdziałów poświęconych literaturze młodzieżowej, posthumanizmowi oraz współczesnym problemom kulturowo-społecznym. Jej obecne badania dotyczą zależności pomiędzy fikcją a biopolityką w perspektywie społecznej i filozoficznej.



when worlds collapse

dystopian space as a metaphor of ageing

Old age is a disaster (suffering), a sudden misfortune
that strikes an undeserving victim¹

The disaster metaphor in relation to the ageing society has a long standing in the popular discourse, and is utilised by the media on an everyday basis. Even a cursory glance at the articles devoted to the elderly reveals hosts of stereotyped images, studied in depth by such authors as Virpi Ylänné, Andrew Blaikie, Scott Davidson, Bethany Spielman or Phil Mullan. Among these images, the most worrying are perhaps those presenting ageing as “an impending disaster”, “the rising tide”, “apocalypse” or “global warming”. It should be noted that this type of conceptual metaphor is usually applied to talk about the growing presence of older citizens in the labor

market, apparently being an economic burden for the younger generations, as well as for the health system in developed countries that ultimately have to address and manage the problems that old age brings with itself in this regard. These tensions coincide with the common taboo of death and suffering, as well as with the elimination of images of decadence and aging from public space, and, consequently, with the rhetoric of glorification of youth. Sometimes, the fear of aging leads even to the search for technological immortality: it is an attempt to institute a biopolitical utopia, focused, however, on the elimination of even the most ephemeral representations of death and corruption and not on the establishment of conditions that facilitate a happy and fulfilling life for everyone. Such biopolitics may therefore become “thanatopolitics”: thus, biopolitics becomes a kind of practical program, aimed at ensuring social “immunity” from ageing by eliminating those who threaten the survival of the youngest.

The abovementioned images, borrowing from the overwhelming fears of eco-catastrophe, utilize the basic homologising pattern which links humans with Nature, and they respond to the sustained popularity of dystopian visions of the world in the recent decades. As Spielman points out, the metaphors of enemy and disaster in relation to human beings may have dire consequences as they influence the measures applied by the authorities to deal with the groups branded with this stigma.

The problem of climate change has to be addressed immediately, but its most serious, life-threatening consequences may be avoided by learning about it and working with it. [...] “Disaster” and “enemy” metaphors, in addition to mapping force dynamics, also map an imperative: something should be done to defend society. Further, it should be done quickly. Finally, it should be done because someone’s – perhaps everyone’s – existence depends on it. [...] Further, because society’s existence is at stake, some actions that in other

circumstances would not be morally acceptable could be morally justified. In other words, by mapping a sense of crisis or an emergency these images imply that emergency policy and ethics apply².

Spielman does not go as far as to claim that the media discourse would covertly encourage inhuman treatment of the aged; nevertheless, she draws attention to the negative bias extending over an increasingly growing group of people.

It needs to be underlined that the metaphors listed exist within the context of the society as a whole, with a depersonalised, alienised threat of the ageing baby boomers hovering over the youthful 'us', and it definitely forms the basic dimension into which the dystopian discourse inscribes. However, the personal experience of individual ageing replays these metaphors at the micro level. This phenomenon falls into the field of interest of medical humanities, which delve into personal narratives. These disclose the existence of similar metaphors on an individual level. The accounts of illness, operating on the dichotomy of "chaos" vs. "mastery"/"harmony", can well be extended to the narratives about ageing³. The Polish psychologist Joanna Nawrocka, quoted in the epigraph, sources her evidence of the links between chaos, dissonance, and old age from folk beliefs⁴. The findings of critical discourse analysis and medical humanities allow to think about disaster narratives bidimensionally: as texts betraying social anxieties when it comes to the mainly economic domination of longlivers, and when it comes to individual, problematised relation with one's ageing body and mind in the era prioritizing youth and fitness.

The abundance of disaster and post-disaster fictions in the contemporary dystopian boom, co-existing with the language of crisis and threat concerning senescence, invites one to reflect deeper on the relation between the dystopian space as expressive of the tensions outlined above. Numerous studies have been performed as far as the connections between ageing and literature.

For a good review of the literature of the subject, it is worth turning to the chapter “Literary Portrayals of Ageing” by Diana Wallace, published by Cambridge University Press in *An Introduction to Gerontology*⁵. Some newer book publications, like Barbara Misztal’s *Later Life*⁶, are fundamentally sociological studies which, with the help of literary examples, intend to demonstrate that old age is a valuable period of life, and to trace the paths of psychological development and social engagement of the elderly. Skagen and Barry’s *Literature and Ageing*⁷ presents the same approach, not focused on the criticism of wrongs and on discrimination, but on the richness and variety of the human experience of temporality. “The difference that time makes” – to borrow the title of the introductory chapter – is investigated from the point of view of new perspectives, such as the Anthropocene studies. It is especially worth noting Sarah Falcus’s contribution “Age and Anachronism in Contemporary Dystopian Fiction”. She analyzes P.D. James’ *The Children of Men* (1992) and Yoko Tawada’s *The Last Children of Tokyo* (2014), asking the question about the possible rifts in generational continuity in societies faced with environmental disaster and resulting social disruptions.

Also within the scope of research into the children’s and young adult literature there is a strong trend to investigate interrelationships between various age groups. Especially notable are the publications of Vanessa Joosen⁸, and of Justyna Deszcz-Tryhubczak and Zoe Jaques⁹. The authors focus on intergenerational relationships and solidarity between different age groups, but also take note – especially in the case of Joosen – of ageist biases and attitudes with the view to expose them and target the deficiencies of biopolitical system that produces such kinds of attitudes. Taking into account the angle of this article, frequently referring to future and posthuman societies, it is worth noting the publications of Basu et al.¹⁰, Flanagan¹¹, Tarr and White¹², and Bugajska¹³. The authors investigate different aspects of the possible development of these societies, taking into account such factors as, for instance,

the radicalization of young people, climate change, technological progress, and the shifts and changes of identity under the contemporary social and existential pressures. While one could name many more authors working within this scope, these books give a fairly comprehensive overview of the dystopian boom that has swept over the young adult literature in the recent years.

The aforementioned analyses, it has to be underlined, frequently work from the perspective of the social studies, and do not foreground the linguistic dimension of the dystopian worlds. The tools provided by CDA (Critical Discourse Analysis), especially cognitive metaphor, can be fruitfully combined with the social contexts of literary dystopias, as I have tried to show in “Family, State, Fiction: ‘State is Family’ Metaphor in Juvenile Fiction”⁴⁴. As far as the presence of the elderly in the utopian/dystopian biopolitics imagined in the literature for young readers, I talk about it in “Senescence in Young Adult Dystopias”⁴⁵. Whereas this latter study stemmed from the perspectives of utopian studies, philosophy and sociology, here I investigate young adult dystopias (the total of 14 books), published in the period 2002–2016, with the tools provided by linguistics and applied ethics.

Though the grounds for performing such an analysis seem solid enough – dystopias being socially engaged writings in the first place and many of them dealing with bioethics and youth cult – medical humanities scholars make justified reservations as to the validity of the arbitrary application of their findings to any narratives. Zeilig provides an example of *The Picture of Dorian Gray*, which has been discussed from the perspective of the studies on ageing, as an invalid choice of text. According to her, there is no solid anchor anywhere in Wilde’s novel that would justify talking about it as a text about ageing⁴⁶. It is important to bring up this point here, as some of the texts of young adult dystopias which I am going to refer to in the further parts of this article do not take up the problem of ageing explicitly, do not foreground it or do not feature any significant old characters. It is due to the fact that the

presence of the elderly in contemporary young adult dystopias is rather limited, and when they appear, they are mostly cast in the roles of villains, representing either the obsolete values of the oppressive system or death itself. It is noticeable that the Wise Old Man pattern, pretty frequent in children's and young adult literature, does not enjoy the same privileged place in the juvenile dystopias of the last decade. The wiseman and adviser is usually an adult male character, representing the interests of the middlescent. Often enough the power is given into the hands of the teenage and the fit. The few texts that actually – like Malley's *Declaration* series (2007–2010) – confront the discomforts of ageing head-on, do not underscore the post-disaster dimension of the emplotment, which is pivotal for the metaphor I would like to look into.

Justification for the procedure is the integral link between the space and the body in the literary tradition, most recognizably present in le Roi Pechêur story of the Arthurian cycle. The quest of the knight beyond reproach is both to heal the king and to heal the land. The characters in dystopias, similarly, feature morally upright heroes, whose aim is to bring not only harmony, but also life to the culture of death the malfunctioning environments represent (*The Maze Runner*, *Unwind* Dystology, *More Than This*). Further, contemporarily the body is often described in terms of space (for example, as a building or a machine), and the awareness of links between healthy life environment and individual health is an indelible aspect of today's culture. The ageing process is often seen as a disease⁴⁷, and even goldenagenarians would experience pain in their joints⁴⁸. The aged, Nawrocka writes, "come from the world of chaos and disaster"⁴⁹; and since the contrast between the post-disaster landscape and the paradisal one is congenital to much of the young adult dystopias, it is legitimate to draw a connection between the ageing body and mind and the damaged environment. The Glade in *The Maze Runner* is a space for the young and healthy; similarly, the luxurious New Pretty Town in *Uglies* and the Gem Sectors in *Legend*, all of these being enclaves contrastive to

the dilapidated ruins and wild wastelands. The powerful existence of such metaphorization in the media and in folk beliefs only adds to the argument.

On the following pages I will be referring to some of the popular texts of juvenile fiction which in different ways present the life in a post-apocalyptic world. Out of these, only Nancy Farmer's *Matteo Alacrán* books²⁰ explicitly present the problem of ageing and strongly feature ecological themes. Scott Westerfeld's *Uglies* series (2005–2007) is an ironic picture of the “survival of the prettiest”, who banish any signs of ageing or disability outside the borders of their consciousness, which is coupled with effective erasing the signs of the old times and the Oil Plague from the landscape available to the general population. By the same token, the knowledge about the sun flares in the *Maze Runner* cycle (2009–2012) is banned to the inhabitants of the Glade, until they break out from their artificial “paradise”. Patrick Ness's *More Than This* (2013) and Marie Lu's *Legend* trilogy (2011–2013) fuse the ideas of oldness, decay and death fully into the landscape, with only incidental occurrences of elderly characters; oldness being non-existent in the world of “humans” and reduced to the world of objects. The choice of such a varied selection of texts should provide a representative picture of the phenomenon in the juvenile dystopias of the recent years.

Bearing in mind the cultural and discursive context outlined above, some questions need to be considered while looking into the post-disaster space of the novels. As Spielman wrote, the metaphorization connected with climate change implies that the ageing of the society can be predicted and counteracted by proactive attitudes²¹. The more dangerous associations are those of natural phenomena that are not man-related, or those portraying the senescent as cannibals, zombies or terrorists²². It is necessary, then, to ask which option is prevalent in the discussed body of texts: the one of avoidable or non-avoidable disaster? Further, one should consider into which of the discourses outlined above fall the dystopian narratives: do they reflect the personal

experience of ageing, which can be related to the failing body on an individual scale, or do they mostly reflect the discourse of the media, describing the effects of the macro-scale social disaster? Obviously, those of the texts which feature the elderly characters and provide them with voice to speak for themselves would be more likely to portray the personal dimension of ageing.

Before answering these questions, though, in the following paragraphs I am going to investigate the construction of the post-disaster space more closely and present certain patterns that prevail in the popular imagination, which are not always consistent with the metaphorization present in the media. I am also going to look into the measures that dystopian societies applied to deal with the disaster and see how effective they were, as it will shed light on the possible ethical conundrums and test Spielman's hypothesis on the "emergency measures" as far as the incoming "grey hordes"²³.

The research, as will be shown below, has disclosed features of the post-disaster landscape in the dystopias that may be related to the old age; however, they are not readily found in the language of the media, or else, they build upon it, digging deeper into the general metaphorization practices. Thus, in the cognitive category "climate change" fall the realizations of the consequences: "desert" ("global warming") and "flood" ("tsunami", "high tide", "incoming wave"), often in incremental relation to the disease pattern. The objectification of the body, common in biotechnological and posthumanist discourses, is seen in the metaphorization utilizing the images of buildings and machines. Finally, inscribing itself in the discussion of what is natural and unnatural, the images of plant and animal life, as well as generalised wilderness appear, as Nature encroaches upon the human-made identity holders. These images are often coupled with the representations of decay, decomposition, rotting and excrements.

climate change: desert, flood and the government

It is true that those juvenile dystopias that focus on the “new world orders” and the criticism of a chosen aspect of social life, like corporate mentality, militaristic regime, illegal immigration or surveillance, are usually plot-driven and, consequently, do not devote much space to the description of the environment, feeding the readers post-apocalyptic staples. In American context, the typical images tend to arise from the 09/11 and the Katrina Hurricane traumas. It implicitly links the ideas of age and oldness to concrete catastrophic events from the recent history, still reverberating in the collective memory with the emotions of fear and threat. The second type of images is grounded in the regions familiar to the authors, which happen to be the “blood meridian”: the South-Western part of the United States, associated with deserts, burning heat, extreme weather conditions, but also with hidden military bases, airplane graveyards, violence and the road to Californian Dream. The actual geographical spaces become fictionalised and even mythicised to express more universal anxieties.

The concrete disasters the authors construct in the memories of the survivor population are a mixture of the Gaia’s Vengeance trope, the technoscience and the human activity. Most of the time they cannot be linked to a single accident; rather, they arise from a chain of events which influenced the Earth’s harmony. They also usually coincide with government’s negligence or even ill will; however, the reason for the disaster is often mysterious and incomprehensible. Dashner writes:

The sun flares were completely unexpected and unpredictable, and by the time the scientists tried to warn anyone,

it was way too late. They wiped out half the planet, killed everything around the equatorial regions. Changed climates everywhere else. The survivors gathered, some governments combined. Wasn't too long before they discovered that a nasty virus had been unleashed from some disease-control place. Called it the Flare right from the beginning²⁴.

The above scenario is typical. Dashner, Ness and Lu refer to the climate change which results either in scorched stripes of land and debilitating heat or the rise of the sea level and massive flooding of certain parts of the world. Whereas the climate change metaphor in the media discourse stands for an avertible catastrophe, in juvenile dystopias it is much more of the uncalled-for punishment or doom, and is expressive of archetypal fears of death. Thence, Nawrocka's metaphor, which may be conceptualised as DISASTER IS AGEING, is here fully applicable. Burnt cities, desertified planes, and flooded areas surround the enclaves of life, youth, and beauty, reserved for the upper classes or some other privileged groups. The undamaged prison (Ness), police headquarters (Lu), medical facility or a convent (Farmer), dominating over the post-disaster landscape, position the ageing as an illness, a crime or a sin, and thus deserving of punishment.

This impression, stemming from spacial organization, is intensified by the images of physical and mental decay of people living in these areas. The most graphic illustration is given by Dashner: *The Scorch Trials* and *The Death Cure* offer vivid descriptions of the Flare sufferers (the Cranks) who fall victim to Alzheimer-like dementia, commonly associated with deep old age. In the end the Cranks engage in cannibalism, which positions the elderly as the "enemy" and "social contagion", preying on the young and healthy²⁵. Worth noting, on the way to the Crank city in *The Scorch Trials* the Gladers meet an old, dying man, which foreshadows their dramatic meeting with its infected inhabitants. As an encounter with an elderly person is considered a bad omen²⁶, such structuring of

the narrative turns it into a parable, wherein old age is equalled with metaphysical Evil. Similar undertones appear in other dystopias: El Patrón from the Matteo Alacrán books is called a vampire and his labourers “zombies”. The old in *Uglies* – ageing naturally, not goldenagenarian “crumbles” – are relegated to the wilderness, living in a savage reserve or in the Smoke community. Smoke in the novels is associated with pollution and contagion²⁷, further strengthening the link between the old, moral corruption, and the deadly plague.

It is necessary to point out that while the disasters are unavoidable and unpredictable, reflecting the Medean view of Nature, the plagues are mostly man-made. They are either biotechnologies that got out of hand or they are means of population control. After portraying the ageing process as something disgusting, scary and sinful, the authors point their fingers at the governments, responsible for releasing the deadly virus or refusing universal access to the “fountain of youth”. An explicit – although marginal in the whole cycle – statement is made by Westerfeld: his crumbles, who age well enough, in *Extras* sue the government for supposed withholding immortality technologies from the general population. This implies that humans are charged with full agency and responsibility for their lives, and if the escape from the land of death entails the fight against the “WICKED Creators” (*The Maze Runner*), it is a measure to be taken. Thus, the metaphorization plays into the transhumanist visions of immortality, and the youth cult, calling for democratization of anti-ageing technologies. The emergency measure here, as it appears, would not be totalitarian scaling down the population. Rather, the narrative slant is covertly advancing the case for institutionalised financial support for the development of biotechnologies.

The results of the disasters are also reflective of the fear of individual and personal ageing: whereas desertification, burning and incineration may be associated with social exclusion and the ultimate annihilation of the body, the rising waters in Lu’s tril-

ogy – besides corresponding to the social menace of the “silver tsunami” – may find perhaps a closer match in the failing mental faculties. The connotations of water with dementia, madness and illness are integrated in the associative web with the underlying heritage of British pre-romantic dark lakes, adapted in the nineteenth century for the American Gothic (for instance, in Poe’s *The Fall of the House of Usher*). The suggestive picture of the flooded library portrays both the submerging of the personal consciousness in chaos, and the losses in the collective memory.

The rising eastern sun is now high enough to bathe the entire lake in a shade of murky gold, and I can see the tiny strip of land that separates the lake from the Pacific Ocean. I head all the way down to the floor of the building that sits right at the water’s surface. Every wall on this floor is collapsed, so I can walk straight out to the building’s edge and ease my legs into the water. When I look into the depths, I can see that this old library continues for many floors. Perhaps fifteen stories tall, judging from how the buildings on the shore sit and how the land slopes from the shoreline. Approximately six stories should be underwater²⁸.

The obliteration of memory, be it selective or total, is one of the prime features of dystopian makeup, provoking – like in the quotation above – romanticization of the past and/or behaviours oriented towards recall and restoration of its missing parts. Whereas the collective memory may be rebuilt or restructured to provide a solid framework of reference for the generations to come, individual age-induced amnesia is usually connected with irreversible identity impairment and resulting anguish.

In relation to the body culture studies the rising water may also play up the idea of excess, contributing to corporeal decline. As Lamb relates writing about the nineteenth-century hygiene movement,

the key to influencing longevity lay in controlling “excess”. Readers were told that poor heredity could be compounded by, and even good heredity could be sacrificed to, the dangers of excessive living, where “excess” implied everything from food, drink and sex to work and worry²⁹.

The ageing body gets out of control, out of bounds, becomes leaky, unclean³⁰, and finally, overwhelmed by the harmful influence of the environment, it has no power to resist. Bodily fluids, contained within, flow without unchecked, involuntarily transferring the private into the public space. Water, then, which usually symbolises life and new beginning, here would be homologised with the notions of death and decomposition, but also being stripped of privacy and exposed to public ridicule.

The unexpected crisis that falls on the societies and individuals provokes varying reactions. Some people want to kill themselves (*The Maze Runner*), some consciously seek social exclusion (*The Uglies*, *The House of the Scorpion*), and some try to pressure the authorities to take action (*Extras*). The governments formally stratify the society (*Legend*, *The Uglies*), distribute poison rather than cure (*Legend*), deny reality (*More Than This*) or sponsor unethical programmes (*The Maze Runner*, *The House of the Scorpion*) and apply radical measures (the original “kill order” of the Maze Runner series). Broadly, the above seem to confirm the shadowy implications of the disaster and enemy metaphors, forming “a very general framework which opens the possibility that violating certain prohibitions or refraining from carrying out certain ordinary obligations can be justified”³¹.

buildings: the body ruinous

How long does a house last? The answer obviously depends on how well you take care of it. If you do nothing, the roof

will spring a leak before long, water and the elements will invade, and eventually the house will disintegrate. But if you proactively take care of the structure, repair all damage, confront all dangers, and rebuild or renovate parts from time to time using new materials and technologies, the life of the house can essentially be extended without limit. The same holds true for our bodies and brains³².

In the above quote Ray Kurzweil, a well-known singularity proponent, refers to the comparison made by the biotechnologist Aubrey de Grey. It is only a single instance sampled from the prevailing linguistic framework in which the body is described in constructivist terms, with its organs perceived as parts of a building or a machine, thus shoving aside naturalness arguments and promoting the vision of infinite exchangeability of its separate elements. In dystopias the whole landscape may be read as the metaphorical extension of the body (in Dashner's novels, for example, the sky is "bruised" and "bleeding"), but the images of "zombie" machines and buildings are by far the most powerful. The constructions are "dead", possess "skeletons", are "infected", bear human names (Westerfeld), are riddled with "pockmarks" (Lu) or are "blind" (Ness); there is also an explicit link between the maze and human brain ("killzone", Dashner). Driverless cars are a frequent and powerful picture of shells without ghost. Personified death in *More Than This* is cruising around empty London streets as the only driver. Also people's bodies become objectified, which is mostly true for the books of Westerfeld and Farmer: they can be "ruined", "crumbly", "seamed", "repaired", "like wallpaper" or "a part of the chair".

Following in the footsteps of Lisa Rowe Fraustino's analysis of *The Giving Tree* and *The Rainbow Fish*, one could look at the buildings from the point of view of conceptual metaphor BUILDING IS A BODY. Then, the descriptions like the below one, taken from Ness, acquire an ominous dimension.

His old house. Unmistakeably, his old house. It looks weather-beaten and untended, the paint peeling away from the window frames, the walls stained from leaky gutters, just like every other house on this street. At some point, the chimney has partially collapsed onto the roof, a small rubble of bricks and dust scattered down the slope to the edge, as if no one ever noticed it falling³³.

When treated as a direct metaphor, the house would portray a decrepit person, abandoned and uncared for, with dirty skin, covered in excrements and urine, because of the inability to control the bodily functions. This motif of spoliation of the individual body is repeated by Ness on many levels, and will be referred to further on. In general, in the dystopian narratives we encounter recurrent images of paint peeling away, tattered wallpapers, omnipresent dust, crumbling walls and rusty rebar. Although unpleasant odour and trash are frequent, they do not always scare the characters away. Westerfeld's and Lu's heroes look at the ruins with a certain nostalgia and are drawn to them. As Bytheway writes: "images of older people fascinate the viewer. Whether it is a grandmother begging in a third world city or the self-portraits of Rembrandt, the viewer is drawn by the portrayal of old age, sometimes appalled"³⁴, as if the moribund bodies, represented by buildings and objects, contained a mysterious solution to the meaning of life. It may be, though, that the fascination with the ruins and romanticizing the dystopian space touch on another feature of the phenomenon of ageing. "Antique objects age 'gracefully'", stated Lowenthal "whilst human beings pass into a state of 'decline'"³⁵. This Western cultural predilection for valuing age in objects rather than in people is visible, for example, in Farmer's *Lord of Opium*, in El Patrón's private wing, filled with timeless works of art that survived his decaying body. Even his mattress was burned to remove the memory of the ugliness of decomposition, but his successor kept the antiques. In Dashner's

cycle ruins are inhabited by the Cranks and are shied away from by the healthy population. The deep old age, which is implied by the worryingly disintegrating constructions, is found scary and off-putting, sometimes as a result of direct neglect. Westerfeld uses the images of “crude, massive” “steel skeleton” to contrast enhanced, smart constructions of the Pretties, which silently brings in the aesthetic and pragmatic rationale for human enhancement, a major topic in his cycle. Thus, de Grey’s argument reverberates in the narrative: the ails of ageing can and should be avoided.

As could already be inferred from the example of the library, the building metaphor does not only relate to the body, but also portrays individual identity, which erodes together with the advancement of old age. “It may also be that older people, aware of bearing this stigma or what Goffman (1963) termed a ‘spoilt identity,’ withdraw from social relationships or interaction which they are perfectly capable of sustaining”³⁶. Given the direct link between the brain and the maze in Dashner’s cycle, one can interpret the constant combat against the reshuffling corridors and aggressive Griever, bringing painful memories of the disaster, as the battle for the restoration of one’s identity based on a youthful image of self. The realization of the horrible truth about the disaster makes the Gladers scream much like the demented El Viejo in Farmer’s novels, to the degree that the affected need to be separated from the rest of the group. The eventual crumbling of the Maze may be read twofold: either as the restoration of mental faculties and one’s desired, paradisaic identity, or the ultimate collapse of the psyche and individual death, ending in afterlife.

Finally, it needs to be noticed that by association with certain objects in the discussed narratives old age acquires deeper dimensions and is used as a device to portray the obsolescence of certain values. Rusty shopping carts (Ness) may symbolise the culture of consumerism and commerce. Charred cars (Ness, Westerfeld) – the culture of convenience and disregard for the environmental issues. Omnipresent pipes and factories – industrialization.

El Patrón's gloomy private wing and his ancient white house (Farmer) – the aristocratic Latino heritage in Mexico and the American imperialism. Ancient rifles (Dashner) – traditional warfare. Jameson's insightful analysis of longevity narratives provides points for further reflection:

what seems to be the deeper secondary line of reflection and allegorical intellection is the increasing institutionalization and collectivization of late modern or postmodern social life, as that seems primarily embodied in the vast transnational corporation, bigger than most governments, and virtually impossible to modify or control politically³⁷.

His conclusions about the themes of history, family, storytelling and class struggle, inscribed into the narratives about ageing, are valid also for juvenile dystopias: on the basic interpretive level they reflect the need to supersede old, malfunctioning systems with novel, better ones. Oldness, then, becomes intermeshed with a host of negative social phenomena, and considering the popularity of juvenile dystopias, gives it overwhelmingly bad press, and positions the aged as implicit scapegoats, complicit in the crimes of the system, which call for punishment. Coupled with the aforementioned nostalgia for the glorious past, it creates a complex and inherently problematised picture.

(human) nature: where weeds promiscuous shoot

The above impression is reinforced, but also partially complicated by the elements of natural environment that appear in the narratives. Mostly, the authors use trees, flowers, weeds and animals to complete the image of decay with elements that make it less romanticised. In the narrative which expresses the vision of the body as an object, the unchecked proliferation of Nature, encroach-

ing on man-made civilization, can be justifiably seen to symbolise the progressive decomposition of the human body. Young heroes are surprised that “there is so much plant life in this place, all these weeds and ridiculous grasses, all growing completely out of control and unchecked”, that “there’s a fug of urine and musk, and the dust on the linoleum floor of the aisle is disturbed and streaked in any number of unpleasant ways”³⁸, and are terrified by trees: “gnarled”, “crippled” and “close to dying”³⁹. Not surprisingly, Westerfeld joins in the dialogue between human enhancers and alarmists – what is “natural” is oppressive, disgusting and threatening:

Talking to herself didn’t seem like such a bad idea there in the outer ruins, where the relics of the Rusties struggled against the grip of creeping plants. Anything was better than ghostly silence. She passed concrete plains, vast expanses cracked by thrusting grasses. The windows of fallen walls stared up at her, sprouting weeds as if the earth had grown eyes. She scanned the horizon, looking for clues. There was nothing long and flat that she could see. Peering down at the ground passing below, Tally could hardly make out anything in the weed-choked darkness⁴⁰.

Like a sentimental graveyard poet, the heroine visits the cemetery of the pre-plague civilization, but – contrarily to the “men of feeling” – she does not find consolation in soothing Nature. Whereas old buildings may sometimes emanate the aura of wisdom and solidity, and do not replicate the haunted house trope, the invading weeds, animised as “earth’s eyes”, fulfill the role of the vengeful ghost and become the scare factor. The haunted house trope is somewhat stronger in Ness and Dashner; however, even there it is wildlife that is positioned as real danger. Seth in *More Than This* is attacked by a boar and is frightened by a painting with a screaming horse, and Dashner explicitly equates the Cranks with animals, which induces in the recipient of the texts the fear of physicality, bodily

functions, and rampant appetites and desires, paving the way to individual and social “hell”.

Obviously, in the epoch of growing environmental awareness, the Nature as a monster theme coexists in the narratives with Nature-endorsing elements. By combining the troubling images with other, more positive ones, the authors stitch together the repulsive decay of humanity and the beauty of Nature. In *More Than This* the characters meet a charming doe with her young on the empty streets of London. In *Lord of Opium* Matt discovers that in the midst of the desert there is a biosphere, protecting the environmental heritage of the Earth. The Mushroom Master, an ancient scientist, uses the natural properties of the fungi to counteract man-made pollution. However, it only underscores that the processes of decay are acceptable in Nature, where the notion of the circle of life is fully applicable, but they are alien and scary in human beings. While the Earth may heal itself if left in peace, like in *The Death Cure*⁴¹ or in Ness’s book, the decrepit Cranks, El Patrón and Glass-Eye Dabengwa have to be killed.

The natural ageing processes are usually presented as destructive rather than creative, and are incremental to the overall picture of decay. Matt’s rotting orange (Farmer) and Seth’s mouldy rice and bulging cans (Ness) both fascinate and alarm the young characters. What is sought is clean, colourful, paradisaal space, admittedly, not always ensuring happiness. Simulated landscapes (Ness, Lu), pleasure gardens and “manicured” suburbia (Westerfeld) are artificial luxury spaces, combining the images of the primacy of youth culture⁴² with “the lands of old age”⁴³, but they are not the answer to the ecological disaster. Like in Westerfeld’s parable about the parasitical monoculture of white orchids⁴⁴, they may ultimately result in the rise of a dumbed-down, pleasure-driven society and loss of individuation. The ideal homeostasis of Farmer’s biosphere, expressing total control and opposition to chaos, disintegration and death, objectifies human beings and contains the seeds of unfulfillable utopianism.

In his famous *Essay on Man* (1734) Alexander Pope wrote about human nature as of “a mighty maze! but not without a plan; / A wild, where weeds and flow’rs promiscuous shoot”. The same sentiments which in the eighteenth century were applied to the moral dimension of human life now are transplanted to the realm of body. The answer to the crisis that strikes the Earth, the “rising tide” or “time bomb”, is technicised or simulated life. The abandonment of the failing body and its physical and mental malfunctions is extended to the metaphorical embracing of the ideologies propagating cyborgization and mind upload.

conclusions

The performed study of the dystopian landscape in relation to the powerful metaphorical link between ageing and disaster, present in everyday discourse and permeating imaginations, has demonstrated that in juvenile literature the dichotomy between the young and the old becomes a convenient scaffolding to build upon the layers of added value. Where in Lowry’s exemplary *The Giver* (1993) the oldness was associated with positive qualities, currently it acquires powerfully negative connotations, and the ideologies driving the market for biotechnological advancement seem to be the answer for the looming crisis.

The disaster that strike the dystopian societies in the studied examples is usually unpredictable and impossible to avoid. More often than not it has to do with violent climate change, thus providing a textual anchor connecting it with the experience of individual and social ageing. Especially the fear of the deep old age: failing body and mind, dementia, and the loss of the status of a human being (deterioration of the Cranks) is clearly visible, supported by the descriptions of crumbling buildings and aggressive weeds. At the same time, it is suggested that we can counteract or deny the processes of natural decay, for instance, by uploading into the virtual reality (Ness). On the social level, frequently

the disaster is so overwhelming and the damage so irreparable that it results in the abandonment of the old world.

There are, of course, slight differences in emphasis between individual authors. Whereas Lu seems to promote the idea of the ultimate victory of biotechnology, Dashner is more pessimistic: only the escape from the crumbling land of the dead into the miraculous, paradisaical space, can safeguard the survival of the human race. The motif of flight from the damaged, potentially threatening environment is also present in *More Than This* and *The Lord of Opium*. It is worth mentioning that the latter seems to be more traditional in the portrayal of the problem of senescence: the Mushroom Master, a senile, infantile old man, provides the cure for the man-made pollution, though this positive image is powerfully contrasted by those El Patrón, El Viejo and Glass-Eye Dabengwa. The effect of employing such imagery plays into the overall idea that decomposition and rebirth are proper in nature and not in human beings. The Mushroom Master, being a fairy-tale-like character, removes the visions of Fourth Age into the idealised realm of the fantastic.

Importantly, the dystopian variation on the media discourse, wherein the old are homologised with disaster, brings further associations with guilt and the resulting punishment. Old age is implicitly positioned as a crime or sin, resulting in ghettoisation of everything associated with the "catastrophe", and in demonisation of the senescent (supported with the metaphors from "enemy" group: "vampire", "zombie", "cannibal", "predator"). Tentative suggestions of Spielman as far as the implication of the disaster and enemy metaphors for the government policy acquire here even more ominous dimension. Dehumanization of the old provides moral grounds for inhuman treatment, and the crime-sin relation presents the actions taken not only as justified, but also as well-earned by the target group. The scope of possible social reactions, present in speculative fiction, ranges from ostracism to murder.

The culpable, though, are not only people who should display proactive attitude and prevent the feebleness and decline in pro-

ductivity with the help of available technologies. The governments are also to blame for their lack of either investment in technological advancement or democratization of the findings. Westerfeld, Dashner and Lu in fact present the authorities as having a vested interest in the presence of the common ugly, decrepit, monstrous enemy, and effectively creating one. The heroic function falls into the hands of the young and fit, thus strengthening the cultural predilection for glorifying youth.

As can be seen, the landscapes of the dystopian fiction for young adults are rich in imagery which can be successfully interpreted in relation to the metaphorical framework of politics, economy, biotechnology and medicine. The theme of senescence, despite often seeming 'invisible,' removed from the narratives, can nevertheless be traced with careful reading. The analysis of the disaster metaphor in particular reveals further dimensions of the contemporary concept of ageing: as something deserving punishment, therefore, not really random and not completely unpredictable. This should be seen as exacerbation of the conceptions described by authors such as Spielman or Ylänne, although they are contemporary with the discussed novels. In the history of young adult literature as such we can also observe shifts in the representations of the old people, as described in the aforementioned literature of the subject, but also worth further study to the inclusion of newer publications and to the acknowledgement of generic variety within this specific type of literature. Since the literature for young adults has a powerful attitude-forming effect⁴⁵, the overtones of homologising the dystopian space with old age should not be dismissed as a literary device, but looked into more closely.

endnotes

1. J. Nawrocka, *Spoleczne doświadczenie starości: stereotypy, postawy, wybory*, Kraków 2013, s. 42: "starość jest losową katastrofą (cierpieniem), nagle spadającą na jednostkę, która na nieszczęście starości nie zasługuje" (translation by the author – A.B.).

2. B. Spielman, *How Can Images of Ageing Have Policy Implications?* [in:] *Applied Ethics: Challenges for the 21st Century*, Sapporo 2010, p. 6.
3. A. Whitehead, *The Medical Humanities: A Literary Perspective* [in:] *Medicine, Health and Arts: Approaches to Medical Humanities*, eds. V. Bates, A. Bleakey, S. Goodman, New York 2014, p. 114.
4. J. Nawrocka, *Spoleczne doświadczenie starości...*, *op.cit.*, p. 37.
5. D. Wallace, *Literary Portrayals of Ageing* [in:] *An Introduction to Gerontology*, ed. I. Stuart-Hamilton, Cambridge 2011, pp. 389–415.
6. B. Misztal, *Later Life. Exploring Ageing Through Literature*, London 2020.
7. E. Barry, M.V. Skagen, *Literature and Ageing*, Woodbridge, Suffolk 2020.
8. V. Joosen, *Ageing in Children's Literature* [in:] *Encyclopedia of Gerontology and Population Aging*, eds. D. Gu, M.E. Dupre, New York 2019; eadem, *Connecting Childhood and Old Age in Popular Media*, Jackson, Mississippi 2018.
9. J. Deszcz-Tryhubczak, Z. Jaques, *Intergenerational Solidarity in Children's Literature and Film*, Jackson, Mississippi 2021.
10. B. Basu, K.R. Broad, C. Hintz, *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*, London 2013.
11. V. Flanagan, *Technology and Identity in Young Adult Fiction: The Post-human Subject*, New York 2014.
12. *Posthumanism in Young Adult Fiction. Humanity in a Posthuman World*, eds. A. Tarr, D.R. White, Jackson 2018.
13. A. Bugajska, *Engineering Youth: The Evantopian Project in Young Adult Dystopias*, Cracow 2019.
14. A. Bugajska, *Family, State, Fiction: "State is Family" Metaphor in Juvenile Fiction*, "Kultura i Polityka 20: Państwo" 2016, pp. 73–81.
15. A. Bugajska, *Senescence in Young Adult Dystopias* [in:] *More After More: Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia*, eds. K. Olkusz, M. Kłosiński, K.M. Maj, Kraków 2016, pp. 266–279.
16. H. Zeilig, *The Critical Use of Narrative and Literature in Gerontology*, "International Journal of Ageing and Later Life" 2011, no. 6 (2), pp. 22–23.
17. *Representing Ageing: Images and Identities*, ed. V. Ylänne, New York 2012; *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*, ed. L.M. Johnson, Cambridge 2005.
18. A. Buchanan, *Better Than Human*, Oxford 2011, p. 174.
19. J. Nawrocka, *Spoleczne doświadczenie starości...*, *op.cit.*, p. 37.
20. N. Farmer, *The House of the Scorpion*, New York 2002; eadem, *The Lord of Opium*, New York 2013.
21. See R. Kurzweil, *Singularity Is Near*, London 2006, p. 187.
22. B. Spielman, *How Can Images...*, *op.cit.* The bomb metaphor is discussed in depth in: P. Mullan, *The Imaginary Time Bomb: Why an Ageing Population is Not a Social Problem?*, London–New York 2002.

23. E.G. Lamb, *The Age of Obsolescence: Senescence and Scientific Rejuvenation in Twentieth Century America*, Duke University 2008, 27 March 2017, http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/922/D_Lamb_Erin_a_200812.pdf?sequence=1 [access: 02.03.2022].
24. J. Dashner, *The Maze Runner*, Frome 2011, p. 170.
25. *The Cambridge Handbook*..., *op.cit.*; *Representing Ageing*..., *op.cit.*; B. Spielman, *How Can Images*..., *op.cit.*
26. J. Nawrocka, *Spoleczne doświadczenie starości*..., *op.cit.*, p. 37.
27. S. Westerfeld, *Uglies*, New York 2011.
28. M. Lu, *Legend*, New York 2011, pp. 121–122.
29. E.G. Lamb, *The Age*..., *op.cit.*, p. 45.
30. *Representing Ageing*..., *op.cit.*, pp. 116–117.
31. B. Spielman, *How Can Images*..., *op.cit.*, p. 7.
32. R. Kurzweil, *Singularity*..., *op.cit.*, p. 187.
33. P. Ness, *More Than This*, London 2013, pp. 315–318.
34. B. Bytheway, *Ageism* [in:] *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*, ed. M.L. Johnson, Cambridge 2005, p. 341.
35. M. Featherstone, M. Hepworth, *Images of Ageing: Cultural Representations of Later Life* [in:] *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*, ed. M.L. Johnson, Cambridge 2005, p. 356.
36. C.R. Victor, *Old Age in Modern Society. A textbook on social gerontology*, Dordrecht 1994, p. 81.
37. F. Jameson, *Longevity as Class Struggle* [1995]. F. Jameson, *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London–New York 2005, p. 343.
38. P. Ness, *More Than*..., pp. 642–643, 1262–1263.
39. J. Dashner, *The Scorch Trials*, New York 2010.
40. S. Westerfeld, *Uglies*, *op.cit.*, p. 140.
41. J. Dashner, *The Death Cure*, New York 2011, p. 168.
42. In comparison to the poverty of the elderly, see: C. Gilleard, *Cultural Approaches to the Ageing Body* [in:] *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*, ed. M.L. Johnson, Cambridge, pp. 156–164; C.R. Victor, *Old Age in Modern Society*..., *op.cit.*
43. A. Blaikie, *Ageing and Popular Culture*, Cambridge 1999, p. 170.
44. S. Westerfeld, *Uglies*, *op.cit.*, pp. 173–174.
45. See e.g. A. Weik von Mossner, *Affective Ecologiesm: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*, Columbus 2017.

Krystyna Zabawa

Akademia Ignatianum w Krakowie

Health and Old Age. The Vision of „Old People” in *Stan splątania* [Confusional State] by Roksana Jędrzejewska-Wróbel

summary

The article deals with the problem of presenting old age in Roksana Jędrzejewska-Wróbel's novel for young adults *Stan splątania* [Confusional state]. To a large extent, this vision is connected with the perception of old age as an illness. Thus health issue remains in the centre of the analyses. It turns out that if the „old people” consider themselves healthy, the younger part of the society treats them not only as ill but also as a potential threat for young and healthy world. However, the processes of medicalization and pharmacologization refer to young generations as well. The analysis of the novel leads to conclusions on a specific state of „confusion” of old and young age (seniors and teenagers), illness and health. The writer makes diagnoses about the situation of old people in contemporary world and tries to answer the question what may influence their broadly understood health.

keywords

old age, health, childhood/young age, space metaphors, medicalization and pharmacologization, Roksana Jędrzejewska-Wróbel, young adult novel

streszczenie

Artykuł podejmuje problem sposobu przedstawiania starości w powieści dla młodzieży Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel *Stan splątania*. Obraz ten jest w dużej mierze związany z postrzeganiem

starości jako choroby, stąd kwestia zdrowia pozostaje w centrum rozważań. Okazuje się, że o ile „starzy ludzie” postrzegają siebie jako zdrowych, to otoczenie traktuje ich nie tylko jako chorych, ale też potencjalnie zagrażających młodemu, zdrowemu światu. Jednak proces medykalizacji, a zwłaszcza farmaceutyzacji, obejmuje nie tylko seniorów, ale także nastolatków oraz ich rodziców. Analiza powieści prowadzi do wniosków na temat szczególnego „splątania” starości i młodości (dzieciństwa), choroby i zdrowia. Pisarka stawia diagnozy dotyczące sytuacji „starych ludzi” we współczesnym świecie, próbuje też znaleźć odpowiedź na pytanie, co może wpłynąć na ich szeroko rozumiane zdrowie.

słowa kluczowe

starość, zdrowie, dzieciństwo/młodość, metaforyka przestrzeni, medykalizacja i farmaceutyzacja, Roksana Jędrzejewska-Wróbel, powieść dla młodzieży

biogram

Krystyna Zabawa – zajmuje się naukowo literaturą dziecięcą oraz literaturą przełomu XIX i XX wieku (przede wszystkim poezją); autorka między innymi monografii *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku* (2013) i *Literatura dziecięca w kontekstach edukacyjnych* (2017) oraz wielu artykułów i recenzji dotyczących utworów dla dzieci.



zdrowie i starość

Obraz „starych ludzi” w powieści
Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel
Stan splątania

Czego się bali? Że zarażą się starością? To nie ospa. To choroba, która rozwija się od urodzenia. Każdy ją w sobie nosi, ale nikt w to nie wierzy, dopóki go nie dopadnie¹.

Ci ludzie nie wyglądali tak, jakby cokolwiek mogło im pomóc. Na starość nie ma przecież lekarstwa (65).

Starość to nie choroba! (121)

Inspiracją do napisania niniejszego artykułu był, zamieszczony w tym numerze czasopisma, tekst Anny Bugajskiej na temat wizji starości w młodzieżowych powieściach dystopijnych. Podobne motywy, wiążące starość z chorobą i katastrofą, pojawiają się

również we współczesnej polskiej literaturze dla młodych dorosłych, czego dobrym przykładem jest najnowsza książka Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel, Pisarka, do tej pory kojarzona z najmłodszymi odbiorcami, zdecydowała się wydać powieść dla starszego czytelnika. Ukazała się ona w 2021 roku w Wydawnictwie Literackim pod tytułem *Stan splątania*. Już sam tytuł wprowadza w tematykę medyczną, związaną ze zdrowiem i chorobą, oznacza bowiem „zaburzenia przejawiające się głębokimi zmianami świadomości, związane z utratą kontaktu z otoczeniem i dezorientacją. Mogą im towarzyszyć omamy i urojenia” (394). Taką definicję wyczytuje z Internetu policjant na jednej z ostatnich stron powieści. Spotyka się ona jednak z niedokończoną ripostą młodego bohatera: „A ja znalazłem coś innego [...] stan splątania to stan, w którym elementy, nawet jeśli są rozdzielone, wciąż tworzą całość. Możliwe jest również splątanie między układami, które nie istnieją w tym samym czasie...” (394). Między obiema wyczytanymi z sieci definicjami powstaje rodzaj napięcia, charakterystyczny dla całej książki Jędrzejewskiej-Wróbel: to napięcie między pesymistyczną wizją starości, wedle której postrzegana jest ona przez pryzmat choroby i terminologii medycznej, a obrazem bardziej optymistycznym, pozostawiającym miejsce na nadzieję, ukazującym ostatni etap ludzkiego życia w całym jego skomplikowaniu i niejednoznaczności.

We współczesnej literaturze dziecięcej i młodzieżowej starość staje się jednym z istotnych motywów, a „starzy ludzie” pojawiają się nie tylko w tle, ale i jako bohaterowie pierwszoplanowi². Anna Bugajska przytacza bogatą bibliografię tekstów naukowych poświęconych temu zjawisku. Wydaje się, że temat podejmowany chętnie w anglojęzycznych pracach poświęconych twórczości dla dzieci i młodzieży nie został jeszcze rozwinięty w odniesieniu do literatury polskiej³. Tymczasem również w niej, podobnie jak na świecie, zachodzą znaczące zmiany w podejściu do starości, co widać szczególnie wyraźnie w anglojęzycznej literaturze dystopijnej analizowanej przez Annę Bugajską.

Jak pisze Michał Kuran:

utrwalony w literaturze i kulturze w postaci toposów, jak i przysłów oraz w malarstwie obraz cech kojarzonych z młodością i starością od antyku po dzień dzisiejszy, pod wpływem postępujących zmian kulturowych i obyczajowych uległ w ostatnich czasach fundamentalnym zmianom. [...] Znaczącego osłabienia doznał autorytet starszego pokolenia [...]. Młodzież dorastająca w fundamentalnie odmiennych warunkach ustrojowych, obyczajowych, technologicznych częściowo też kulturowych, nie chce słuchać rad starszych⁴.

Twórcy literatury, zwłaszcza dziecięcej, starają się kształtować w najmłodszych postawę szacunku, ciekawości, nawet podziwu wobec babć i dziadków, ukazywać ich miejsce w społeczeństwie, rodzinie i życiu dzieci jako nie do zastąpienia. W najnowszej literaturze dziecięcej można znaleźć przykłady zarówno w pełni sprawnych starszych ludzi, realizujących swoje pasje i marzenia (przykład Aleksandra Doby z książki *Czy będę emerytem...* R. Pawlaka), jak i borykających się z różnego rodzaju problemami zdrowotnymi. Podobnie dzieje się w literaturze młodzieżowej, choć – jak wynika z analiz Anny Bugajskiej – w dystopijnych powieściach anglojęzycznych obraz starości jest raczej stereotypowo negatywny, wiązany z rozpadem, a nawet katastrofą.

W swoim artykule poddaje analizie najnowszą powieść nagrodzonej polskiej autorki, poszukując w niej wizji starości, opisujących ją metafor i obrazów. Zadaje pytania o starość w kontekście zdrowia i choroby, o to, czy wiąże się ona wyłącznie z wiekiem biologicznym i jaka jest/może być relacja „starych ludzi” z młodymi.

czy zdrowa starość to oksymoron?

Skojarzenie starości z chorobą nasuwa się niemal automatycznie, jak to się zwykle dzieje ze stereotypami⁵. Znane i opisane zosta-

ło zjawisko medykalizacji starości⁶. Chory (czyli „stary”) powinien zażywać lekarstwa, wymaga opieki i wyrozumiałości, bo jest nie-samodzielny i cierpi. Taki też obraz starości rysuje się na początku powieści Jędrzejewskiej-Wróbel. W pierwszej części, zatytułowanej *Uśpieni*, czytelnik poznaje troje mieszkańców domu seniora. Wyróżniają ich niezwykle imiona, które też stają się znakiem ich wyobcowania, osobności i „niedzisiejszości”: Elodia, Jarmina, Bertram. Mężczyzna przedstawiony jest jako pierwszy. Jego monolog wewnętrzny skupia się na ułomności obecnego życia: „To nic miłego – wciąż przypominać sobie o własnych słabościach. Żyć, jakby się było porcelanową lalką, to jakby w ogóle nie żyć” (23). To porównanie przywołuje na myśl kruchość, bezruch, zabawkę w rękach innych, całkowite uzależnienie. Bertram tak właśnie się czuje, ale równocześnie czuje też... głód – objaw zdrowia, chęci do życia. Stosunek do jedzenia staje się w powieści w pewnym sensie papierkiem lakmusowym, potwierdzającym, że „starzy ludzie” wciąż żyją. Jarmina traktuje wylewanie podawanej na śniadanie owsianki jak „akt rebelii, dzięki któremu [...] chociaż przez chwilę ma wrażenie, że istnieje naprawdę. Że ma na coś wpływ” (26). Elodia wybiera inną strategię: poddaje się, udaje, za wszelką cenę szuka radości, która dla niej jest synonimem życia.

Osiemdziesięciolatkowie nie postrzegają siebie jako chorych. Znają swoje ograniczenia i swoje ciała, ale to nie fizyczna słabość określa ich we własnych oczach. Tymczasem tak właśnie, jako chorych oraz niedołącznych, traktuje i widzi „starych ludzi” otoczenie z pokoleń ich dzieci i wnuków. W powieści Jędrzejewskiej-Wróbel przedstawione są trzy pokolenia bohaterów: kończący ósmą klasę wolontariusze w domu seniora (wolontariat jest im potrzebny, żeby zdobyć punkty zwiększające szanse na dostanie się do dobrego liceum), ich zapracowani rodzice i zamieszkujący Zaciszną Przystań „starzy ludzie” (tak się o nich na ogół mówi w narracji). W czterech częściach, zatytułowanych symbolicznie *Uśpieni*, *Spotkanie*, *Przebudzenie*, *Rewolucja*, ukazane są ich wzajemne relacje, zmieniające się w trakcie trwania akcji. Szczególnie rozwijające i brzemiennie

w skutki jest zetknięcie się nastolatków z przedstawicielami najstarszego pokolenia.

Młodzież, po raz pierwszy wchodząca do domu seniora, zastaje taki widok:

Pomieszczenie [...] jest oszklone i może dlatego przypomina szklarnię z pomidorami. Tylko że zamiast sadzonek znajdują się w niej ludzie. Zgarbieni i przykurczeni na fotelach, kanapach i krzesłach. Niektórzy siedzą na wózkach inwalidzkich, inni stoją oparci o metalowe chodziki i balkoniki. Kosmyki włosów na łysiejących czaszkach, zapadnięte policzki, nitki śliny przy ustach, wiotka skóra w brązowe plamy, głowy sztywno wyprostowane, przechylone albo bezwładnie opuszczone. Niektórzy patrzą przed siebie, inni przez okno. Jeszcze inni mają zamknięte oczy, a wyraz twarzy taki, jakby już nigdy nie zamierzali ich otworzyć (38–39).

Jak pisze Anna Bugajska:

Starzejące się ciało wymyka się spod kontroli, niejako pozbawione granic „przecieka”, staje się nieczyste, a w końcu traci jakąkolwiek siłę do oporu, przytłoczone przez szkodliwy wpływ środowiska. Dotąd zatrzymywane w ciele płyny ustrojowe wyciekają na zewnątrz w sposób niekontrolowany, przenosząc się ze sfery prywatnej w publiczną. W ten sposób woda, która na ogół symbolizuje życie i nowy początek, tu przywołuje śmierć i rozkład, jak również odarcie z prywatności i wystawienie na śmieszność⁷.

Tak postrzegają zgromadzonych seniorów młodzi. Warto zauważyć także roślinną metaforę, otwierającą przytoczony opis. Ludzkie życie zostaje sprowadzone do procesu wegetacji. Nastolatka czuje się „jak ogrodniczka podlewająca pomidory” (149), kiedy podaje pensjonariuszom wodę do popicia leków. W innym miejscu starsi

bohaterowie jawią się jako zamknięci „w oszklonym pomieszczeniu jak w gigantycznym słoiku” (65) albo jak muchy, które utknęły w żywicy i tkwią teraz bez ruchu oraz bez życia w bursztynie. Innym razem młodzi, obserwujący seniorów śpiących po obiedzie w swoich pokojach, porównują ich do „dziwnych okazów” ryb zamkniętych w akwariach („...zamknięte oczy, półotwarte usta. Jak u ryby, która nie może już wziąć oddechu, ale wciąż żyje”, 125).

Marii przychodzi do głowy, że brakuje na nich tylko tabliczek z informacją o nazwie i kraju pochodzenia. Na każdej powinien być też napis: „Gatunek ginący, żyjący na obrzeżach prawdziwego świata” (125).

Bertram – bystry obserwator – zauważa szczególny wzrok młodych wolontariuszy, który porównuje do spojrzenia entomologa badającego jakiegoś rzadkiego owada. Co ciekawe, staremu mężczyźnie to nie przeszkadza. Cieszy się, że ktoś w ogóle na niego popatrzył z jakimś rodzajem zainteresowania, że go **dostrzegł**. Seniorzy bowiem często podkreślają, że czują się niewidzialni, przezroczyści, uprzedmiotowieni. Ironiczna Jarmina, dawna nauczycielka akademicka, podsumowuje gorzko i prowokacyjnie: „My nikogo nie obchodzimy” (83).

Nastolatki początkowo rzeczywiście widzą jedynie „starych, brzydkich, zagubionych ludzi” (43). Dyrektorka domu seniora nie próbuje dyskutować z ich wrażeniami, wręcz przeciwnie, potwierdza je: „Starość nie jest estetyczna, musicie się oswoić” (43). Nie pomagają też rodzice. Kiedy Maria oznajmia im, że „tam jest strasznie” (50) i więcej nie zamierza tam pójść, oboje potakują:

- Wyobrażam sobie – wzdycha mama, odruchowo wygładzając na czole niewidoczne zmarszczki, – Starość nie jest ani widowiskowa, ani apetyczna, niestety.
- Dlatego takie domy to doskonale rozwiązanie – mówi tata, – Fachowa opieka, bezpieczeństwo, lekarz na każde zawołanie.

Chciałbym mieć taką starość.

– Nie chciałbyś – mówi Maria, kręcąc głową.

– Zdecydowanie byś nie chciał – przytakuje mama. – Niechodzący, niesłyszący, niewidzący, z demencją, z parkinsonem, z alzheimerem. Koszmar. Już lepiej poddać się eutanazji (51, podkreśl. K.Z.).

Rodzice Marii zdecydowanie i raczej bezrefleksyjnie traktują starość jako chorobę, a starych ludzi jako takich, których najlepiej zamknąć w komfortowych domach, odizolować od reszty, a może nawet pomóc im umrzeć, mówiąc bardziej brutalnie – wyeliminować ze zdrowego społeczeństwa. Sama Maria do pewnego czasu poddaje się takiemu myśleniu, jest dumna ze swoich rodziców: „Młodzi, zdrowi, eleganccy. Tak powinni wyglądać wszyscy ludzie. Tak powinien wyglądać świat” (68).

W ten sposób buduje się cywilizację wykluczenia. Podobnie jak w młodzieżowych dystopiach, także w powieści Jędrzejewskiej-Wróbel „starzy ludzie” zamykani są w gettach, co prawda luksusowych, ale starannie zamkniętych i zdecydowanie odizolowanych od „zdrowych”, młodych, lśniących osiedli. Seniorka Jarmina mówi wprost: „Zamknęli nas, żeby nas schować przed światem, bo do niego nie pasujemy, tylko zaśmiecamy krajobraz” (83, podkreśl. K.Z.). Ma poczucie „stłoczenia” na małej przestrzeni i jej samej też przychodzi do głowy porównanie z kurami siedzącymi na grzędzie (58).

Myśląc o mieszkańcach Domu Seniora, czternastoletnia Lena też (znów podobnie jak w anglojęzycznych dystopiach) posługuje się metaforą związaną z przestrzenią, architekturą i zniszczeniem spowodowanym przez żywioł:

ci straszni starzy ludzie [...]. Nigdy nie widziała takiego skupiska brzydoty w jednym miejscu. Może tylko wtedy, kiedy była mała i przejeżdżała z rodzicami przez wieś zniszczoną

przez huragan. Zwalone domy, pozrywane dachy, sterczące w niebo kikuty drzew. „Nie patrzmy na to”, powiedziała wówczas mama... (69)

Epitet „straszni” pojawia się kilkakrotnie. Pensjonariusze Zaczyskiej Przystani są straszeni i brzydcy, budzą odrazę oraz przerażenie. Chce się od nich odwrócić wzrok, choć równocześnie w jakiś sposób fascynują młodych swoim wyglądem, tak różnym od tego, do czego są przyzwyczajeni. W jakiś nie do końca uświadomiony sposób troje nastolatków postrzega „starych ludzi” także jako zagrożenie: „Oni są straszeni. Pomarszczeni i pokrzywieni. I bez zębów. I oczy mają takie puste, jak jakieś **zombie**” (47, podkreśl. K.Z.). Jeszcze wyraźniej formułuje takie poczucie ojczym Miłosza: „Tacy starzy ludzie są czasem jak **wampiry**. Wysysają energię” (138, podkreśl. K.Z.).

Tymczasem sami seniorzy nie postrzegają swojego stanu jako choroby, odmawiają przyjmowania farmaceutyków, niektórzy (jak Jarmina) nie zgadzają się na traktowanie siebie jak obiektów specjalnej troski, którym trzeba tylko zapewnić spokój i bezpieczeństwo. Łagodna Elodia wyraża to wprost: „... ja jestem zdrowa. Stara, ale zdrowa” (83).

kto jest/czuje się stary?

„Lena [...] czuje się dużo starsza i mądrzejsza od własnej matki. Właściwie często się tak czuje. Stara i bez sił” (28). „Znowu czuje się stara. Stara i zmęczona. Ciekawe, czy ktoś z jej rówieśników też tak ma” (70–71) – tak myśli nastolatka, patrząc na swoją mamę, która „śpi z twarzą wtuloną w poduszkę, bezbronna jak małe dziecko” (70). Gest okrywania mamy kołdrą jeszcze wyraźniej uzmysławia zamianę ról⁵. Dziewczynka przyjmuje rolę dorosłej. Czuje się zresztą nie tylko dorosła, ale wręcz „stara”. Zaczyna przy tym podejrzewać, że takie odczucia mogą towarzyszyć nie tylko jej samej, ale również innym nastolatkom.

Powieść rozpoczyna prolog, w którym narrator przedstawia kilku nastolatków, w tym troje późniejszych głównych bohaterów, w ich środowisku, to znaczy w szkole. W przeciwieństwie do przytoczonego powyżej opisu sali rekreacyjnej w domu seniorów, korytarz szkolny wydaje się miejscem tętniącym życiem. Jednak już pierwsze zdanie rodzi niepewność: „Na pierwszy rzut oka [...] panuje atmosfera wesołego zamieszania” (7). Czytelnik oczekuje zatem, że za chwilę to pierwsze wrażenie zostanie zweryfikowane. I rzeczywiście: po pierwsze, okazuje się, że w tej przestrzeni roi się od postaci anonimowych (podobnie jak w *Zacisznej Przystani*), po drugie – kiedy perspektywa się zawęża, skupiając się na pojedynczych osobach, obraz staje się dziwnie statyczny. Dziewięciokrotnie powtórzony na połowie strony zaimek nieokreślony „ktoś” wywołuje wrażenie całkowitej alienacji, odpersonalizowania, budzi niepokój. Wrażenie pogłębia się, kiedy poznajemy kolejne bezimienne postaci, tkwiące w swoim świecie, skoncentrowane tylko na nim. Kaptur, pochylona głowa, skulona dziewczyna z włosami zakrywającymi twarz, chłopak ze wzrokiem wbitym w podłogę.

Jest ich więcej. [...] Niektórzy wyglądają, jakby chcieli zniknąć, inni, jakby ich w ogóle nie było. Każdy osobny, schowany w swoim świecie jak nurek głębinowy w skafandrze na dnie oceanu. Bez chęci wynurzenia (8).

Jeśli starość to stan stagnacji, zmęczenia życiem, wycofania, „zapadnięcia się” w siebie, to korytarz szkolny w *Stanie splątania* pełen jest starych ludzi, choć mają oni tylko po kilkanaście lat. Seniorzy porównywani są w myślach młodych wolontariuszy do ryb czy owadów. Miłosz wizualizuje sobie klasę, również używając zwierzęcych masek: „Widzi stado chomików [...]. Każdy z całych sił przebiera krótkimi łapkami, napychając sobie policzki punktami. Ale nikt się nie przemieszcza, bo każdy jest uwięziony we wnętrzu malutkiej karuzeli” (14). Zamknięcie, uwięzienie, ograniczenie, brak

sprawstwa – to wszystko zawiera w sobie, podobnie jak w przypadku domu seniora, metafora przestrzenna.

Myśli Marii, wzorowej uczennicy ósmej klasy, są niepokojąco podobne do myśli staruszków, którzy nie chcą budzić prawie zapomnianych emocji: „W ogóle nie chce czuć. Nie czuć, nie myśleć, wrócić do klasy, napisać sprawdzian. Nie czuć, nie myśleć, napisać sprawdzian. Nie czuć. Nie czuć się tak podle” (96). A jeśli już sprawdzian też nie jest motywacją do trwania, można sprawić, że żadnych uczuć i myśli rzeczywiście już nie będzie. Taką drogę wybiera Robert, jeden z ukrywających się w sobie „ktosiów”, których czytelnik poznaje na pierwszych stronach powieści. W jednym z ostatnich rozdziałów dowiadujemy się, że ten chłopiec popełnił samobójstwo. Jak próbuje powiedzieć matce Lena, być może jej kolega już nie mógł wytrzymać – samotności, niedopasowania, swojej inności: „– Chyba każdy się tak czuje – mówi cicho Lena. – Czasami” (290). To ta sama Lena, która czuje się stara. Czuje się też tak, jak wyobraża sobie stan splątania, kiedy słyszy ten termin z ust dyrektorki domu seniora: „wielkie kłębowisko kabli i drutów, przez które bezskutecznie próbują się przedostać szeregi myśli i pojedyncze słowa” (73).

Jest jeszcze jedna rzecz, która upodabnia młodych i starych: farmaceutyzacja, czyli bezrefleksyjne stosowanie leków w codziennych, także niewymagających tego, sytuacjach⁹. Marek Czachorowski stwierdza, że człowiek „ponowoczesny”, *homo consumens*, zainteresowany jest „dobrym zdrowiem, jako warunkiem przyjemnej konsumpcji”¹⁰. Takimi ludźmi wydają się rodzice nastoletnich bohaterów, nie tylko sami łykający suplementy, ale wmuszający je także w swoje dzieci. Wstrząsający jest obraz już z pierwszego rozdziału powieści – dziewczynki łykającej probiotyki, „suplement na pamięć i koncentrację [...], żelazo [...], no i oczywiście witaminę D3” (24).

Maria wrzuca tabletki do ust i popija smoothie. Przy ostatnim łyku czuje gwałtowny skurcz żołądka. Wbiega do łazienki [...].

A potem odkręca kran nad umywalką, z ulgą pochyla się nad ubikacją i wymiotuje. Bezgłośnie (25–26).

Niezwykła łatwość, z jaką „faszerują się” farmaceutykami młodzi rodzice i ich dzieci, kontrastuje z niechęcią do zażywania leków przez seniorów, którzy „biorą tabletki powoli i niechętnie, z trudnością przełykając, niektórzy się krztuszą, innym trzęsą się ręce” (78). Młodzi wolontariusze są świadkami sabotowania leków przez Jarminę, chowającą je do kieszeni swetra, kiedy opiekun tego nie widzi. Staruszka nie prosi o pigułkę nawet w sytuacji rzeczywistych problemów z zaśnięciem:

Tak, oczywiście, mogłaby nacisnąć guzik przy łóżku i w drzwiach natychmiast zjawiłaby się bezszelestna pielęgniarka z tabletką nasenną. [...] Tabletki na sen, na uspokojenie, na pobudzenie i na apetyt dostarczane są szybko i sprawnie. [...] Ale Jarmina nigdy nie lubiła łatwych rozwiązań, chodzenia na skróty (58).

Takich obaw i obiekcji nie mają przedstawieni w powieści czterdziestolatkowie. Mama Leny nie zasypia bez wspomagania farmakologicznego. Podobnie bezrefleksyjnie podchodzą do zażywania farmaceutyków rodzice Miłosza, który widzi ich w wyobraźni na miejscu „starych ludzi” i sam uśmiecha się do tej wizji, tak jest nieprawdopodobna, niepasująca do mamy oraz ojczyma – wysportowanych, dbających o kondycję i wygląd. Ale

przecież oni też łykają tabletki. Kolorowe pigułki na wzmocnienie włosów, paznokci, mięśni. [...] Rodzice łykają tabletki, bo chcą być sprawniejsi, silniejsi, szybsi, zdrowsi. łykają, ściągając się z innymi łykającymi, popijającymi garścią suplementów soki pomarańczowym przed porannym joggingiem (77–78).

Według Adama, ojczyrna Miłosza, starzy ludzie sami są winni swojego stanu, jeśli nie dbali o siebie przez całe życie. Przypominają się znów rozpoznania Anny Bugajskiej, wynikające z analizy powieści dystopijnych, w których proces starzenia jest „czymś obrzydliwym, przerażającym i grzesznym”¹¹.

„starzy ludzie” i dzieci

I wreszcie akt ostatni, który kończy
Dziwną i pełną zdarzeń akcję sztuki:
Nowe dzieciństwo...¹²

Tak kończy swój monolog o rolach pełnionych w życiu przez człowieka Jakub – bohater Szekspirowskiej komedii *Jak wam się podoba*. Dzieciństwo i starość to niejako ramy ludzkiej egzystencji, które podobnie postrzegane są również w kulturze ludowej. Jak pisze Tomasz Kalniuk:

Znajdując się na peryferiach, zarówno w wymiarze społeczno-gospodarczym, jak też kulturowym, najmłodszy i najstarsi członkowie społeczności wiejskich spotykali się z postawami właściwymi dla dwubiegowości *sacrum*. Budzili zarazem fascynację i zakłopotanie¹³.

W Zaciszej Przystani „starzy ludzie” traktowani są jak przedszkolaki: po obiedzie mają obowiązkowo spać, dostają do jedzenia papki, żeby nie zadławili się stałym pokarmem, traktowani są protekcyjnie. Opiekunowie mówią o nich „nasi milusińscy” (75), podają im „lekarstewkę” (77). Na porządku dziennym jest poklepywanie po policzku czy grożenie palcem staruszce, „jakby była sześciolatką” (41).

Zapewne nie bez powodu zdania otwierające narrację, która wprowadza poszczególnych bohaterów powieści, nie zdradzają ich wieku. Dopiero po pewnym czasie czytelnik może się domyślić, że człowiek z trudem otwierający oczy, „żeby zaraz znowu je zamknąć” (21), to nastolatek, a ten, który też stara się wstać, ale „natychmiast znowu opada na materac” (23), to starszy mężczyzna. Obaj mają problemy po przebudzeniu i obaj czują się niekomfortowo. Maria (młoda) oraz Jarmina (starsza) ukazują się czytelnikowi w związku z jedzeniem: jedna przygotowuje zdrowy i pożywny napój, druga wylewa do ubikacji owsiankę. To ostatnie działanie można by przypisać zbuntowanej dziewczynie, ale w istocie buntuje się w ten sposób osiemdziesięciolatka. Od samego początku powieści zatem ujawnia się dziwne „splątanie” losów postaci z pokoleń oddalonych od siebie o dziesiątki lat.

Ich pierwsze spotkania, jak to zostało opisane powyżej, nie zwiastują porozumienia, są naznaczone obopólnym przerażeniem, dystansem, niezrozumieniem. Oczywiście, starsi mają przewagę swojego doświadczenia, szybko wyczuwają, że kontakt z młodymi stanowi dla nich szansę na wyjście z marazmu, z ograniczonej przestrzeni „szklarni”, „akwarium”, „kurnika”, które ich odczłowieczają. Ale nawet najbardziej energiczna Jarmina przeżywa chwilę, w której myśli o wolontariuszach niezbyt przychylnie: „Zupełnie zapomniała, że można być tak bezczelnie, przerażająco młodym. Kiedy stanęli na progu, wyglądali wręcz prowokacyjnie. Piękni, zdrowi i sprawni! Kpina z nich wszystkich, starych i bezużytecznych...” (58).

Powoli jednak bohaterowie uświadamiają sobie rodzącą się między nimi więź i – zarówno młodzi, jak i starzy – dostrzegają w niej szansę dla siebie. Pierwsza część powieści kończy się obrazem postrzeganym przez Miłosa – wrażliwego chłopca, z artystyczną duszą:

W pierwszej chwili nie rozpoznaje Marii i Leny – obie patrzą w okno z tak niezwykle łagodnym wyrazem twarzy, jakiego nigdy wcześniej u nich nie widział. Ale najdziwniejsze jest

to, że twarze Bertrama, Jarminy i Elodii, mimo zmarszczek, plam i obwisłej skóry, wyglądają podobnie. Miłosz czuje, jak między nimi a siedzącymi obok starymi ludźmi ponad nieufnością, niechęcią i przepaścią lat tka się właśnie delikatna, niewidzialna nić tajemniczego porozumienia (85).

Musiało minąć trochę czasu, żeby tworzącą się więź zaczęły dostrzegać również uczestniczące w wolontariacie dziewczęta. Wcześniej uczyły się abstrahować od tego, co w sposób naturalny i odruchowy odrzuca zmysły. Okazało się to możliwe dopiero, gdy relacja między „starymi ludźmi” a nastolatkami stała się relacją osobistą, kiedy przestało dominować spojrzenie z zewnątrz, kierujące się przede wszystkim kategoriami estetycznymi:

Od kiedy zmarszczki, plamy, zapadnięte oczy i braki w uzębieniu dostały imiona, stały się krajobrazem znajomym. Najpierw ustąpił lęk, potem minęło obrzydzenie. Kiedy Maria oswoiła się z chrapliwymi oddechami, aparatami słuchowymi i zapachem moczu, odsłoniły się ukryte pod nimi warstwy delikatności i życzliwości, a szklarnia pokoju rekreacyjnego, która za pierwszym razem wydawała się martwa, zaczęła pulsować drobnymi przejawami życia (148).

W powieści Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel przymierze nastolatków ze „starymi ludźmi”, więź, która się między nimi tworzy, przywraca im zdrowie rozumiane jako dobrostan zarówno w sferze fizycznej, psychicznej, jak i społecznej¹⁴. Ważne jest to, że „zdrowieją” równocześnie obie strony – dzieci oraz starcy. To nie tylko młodzi wolontariusze wnoszą nowe wartości w życie seniorów, ale także ci ostatni budzą w nastolatkach siły i możliwości, których oni sami wcześniej w sobie nie dostrzegali. Jak pisze Jan Domaradzki, powołując się na ustalenia WHO, wskaźnikami zdrowia mogą być: „aktywność człowieka, jego poczucie samospełnienia, zdolność do wykonywania ról i zadań społecznych, pozytywne relacje

z otoczeniem czy zdolność adaptacji do zmiany społecznej”⁴⁵. Każdy z tych elementów znajduje swoją egzemplifikację w fabule powieści Jędrzejewskiej-Wróbel w odniesieniu do pierwszoplanowych bohaterów obu pokoleń. Nie jest to przy tym jedynie fikcja literacka czy myślenie życzeniowe. Gdańska autorka włącza się w trwającą na świecie debatę, wspierając inicjatywy łączące dzieci (w przypadku powieści już młodzież) i osoby w podeszłym wieku. Bertram – bohater *Stanu splątania* – przytacza przykład amerykański:

W Stanach Zjednoczonych po raz pierwszy połączono dom starców z domem dziecka. Wyniki eksperymentu przeszły wszelkie oczekiwania. Starsi ludzie odnaleźli kochające wnuki, a sieroty miłość i troskę. Lekarze stwierdzili poprawę wszystkich funkcji życiowych u osób starszych i zainteresowanie życiem. Przed pojawieniem się dzieci starsi bardziej przypominali mumie (119–120).

Również w Polsce, w tym w rodzinnym mieście autorki powieści, można znaleźć podobne inicjatywy⁴⁶. To jeden z przykładów edukacyjnych wartości *Stanu splątania* Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel – bardzo ważnego dziś głosu w sprawie relacji pokoleń i stosunku do najstarszych członków społeczeństwa. W sytuacji, w której odsetek ludzi po osiemdziesiątce w Europie (także w Polsce) stale się zwiększa⁴⁷, uwrażliwianie młodych na problem oraz wskazywanie im właściwych postaw wydaje się zadaniem dla każdego, kto w jakikolwiek sposób ma dostęp do dzieci i młodzieży. Jest to również rola pisarzy.

Analizowany utwór Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel można nazwać powieścią realistyczną z elementami baśni, będącej z pewnością gatunkiem bliskim tej autorce, dotąd tworzącej dla najmłodszych. W opisie starości jednak, zarówno w narracji, jak i w dialogach, widać dążenie do oddania rzeczywistości, nieunikania tematów trudnych czy właściwych spojrzeniu naturalisty wątków fizjologicznych. To sprawia, że jej przekaz jest wiarygodny i prze-

mawiający do czytelnika, ma dużą siłę oddziaływania⁴⁸. Zamiast podsumowania przytoczę opinię jednej z czytelniczek, zamieszczoną na portalu Goodreads:

Z pewnością mogę stwierdzić, że bohaterowie nie są wyidealizowani. Są prawdziwi, autentyczni. Mają problemy, trudne relacje i wątpliwości. Czasem wydawało mi się, że seniorzy mieli więcej chęci do życia niż oni. A, właśnie! Seniorzy, starsi ludzie czyli Bertram, Jarmina i Elodia. Pokochałam ich wszystkich. Miałam ochotę czasem przytulić Elodię, bo to jak optymistycznie patrzyła na świat było strasznie kochane! Niezwykłe jest dla mnie, to, że oni aż tak bardzo zmienili świat Miłosza, Leny i Marii oraz ich rodziców⁴⁹.

odwołania

1. R. Jędrzejewska-Wróbel, *Stan splątania*, Kraków 2021, s. 63. Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z tego wydania i będą zaznaczone w tekście numerem strony w nawiasie.
2. Książki dla dzieci „oswajające ze starością” stały się nawet w 2020 roku tematem popularnego programu telewizyjnego „Pytanie na śniadanie”. Zob. <https://obibooki.pl/pns-ksiazki-o-starosci/> [dostęp: 10.03.2022]. W programie i później na blogu zostało przedstawionych pięć książek dla najmłodszych, w tym Romka Pawlaka *Czy będę emerytem, czyli po co komu starość?* (2017). Do tych kilku pozycji łatwo byłoby dopisać co najmniej kilkanaście innych, jednak tu wymienię tylko szczególnie interesujące z punktu widzenia artykułu: M. Widmark, E. Dziubak, *Dom, który się przebudził*, przeł. M. Dybula (2017), R. Barth, *Mój inny dziadek*, przeł. G. Chamielec (2019), E. Ellis, *Cała prawda o starych ludziach*, przeł. M. Szpyrko-Ankiewicz (2022). Spośród książek dla młodzieży warto wspomnieć o powieści Zuzanny Orlińskiej *Wstydu za grosz!* (2020), w której część akcji toczy się w kole seniorów, zorganizowanym przy Domu Kultury.
3. Literaturoznawcy skupiali się dotąd na ogół na zagadnieniu starości prezentowanym w literaturze bez dziecięcego czy młodzieżowego adresu. Zob. np. *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006; *Starość i młodość w literaturze i kulturze*, red. M. Kuran, Łódź 2016; *Młodość i starość w języku, literaturze, kulturze i sztuce*, red. D. Szymonik, W. Krupowies, Siedlce-Bańska Bystrzyca 2017.

4. M. Kuran, *Starość i młodość jako nieustannie aktualne, uniwersalne motywy literackie i kulturowe – wprowadzenie do zbioru studiów* [w:] *Starość i młodość w literaturze i kulturze*, dz. cyt., s. 14.
5. Oprócz źródeł przywołanych w artykule A. Bugajskiej, zob. np. M. Markiewicz, *Medyczne problemy ludzi starych w kreacjach postaci literackich* [w:] *Między literaturą a medycyną. Starość i inne problemy egzystencjalne w badaniach interdyscyplinarnych*, część VIII, red. E. Łoch, E. Flis-Czerniak, G. Wallner, D. Piechota, Lublin 2014, s. 53–64.
6. Bogatą literaturę dotyczącą tego problemu przywołuje M. Wieczorkowska, *Czy starość jest chorobą? – medykalizacja starości w Polsce*, „Przegląd Socjologiczny” 2013, nr 2, s. 109–134.
7. A. Bugajska, *When Worlds Collapse: Dystopian Space as a Metaphor of Ageing*, „Czy/tam/czy/tu” 2021, nr 1–2, s. 20 (przeł. K.Z.).
8. Zob. K. Zabawa, *Dorosłe dziecko? Literaccy bohaterowie dziecięcy w sytuacjach granicznych* [w:] *Światy dzieciństwa. Infantyilizacja w literaturze i kulturze*, red. M. Chrobak, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2016, s. 423–434.
9. Badająca zjawisko medykalizacji i farmaceutyzacji Magdalena Wieczorkowska definiuje to ostatnie pojęcie jako „proces, w którym pewne stany, zjawiska i zachowania jawią się jako problemy zdrowotne, a których rozwiązaniem jest zastosowanie określonych środków farmaceutycznych”, M. Wieczorkowska, *Zdrowie i choroba w sieci – o przejawach i konsekwencjach popularyzacji wiedzy medycznej w internecie*, „Człowiek i społeczeństwo” 2015, t. XI, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/cis/article/download/24531/22718/> [dostęp: 12.03.2022].
10. M. Czachorowski, *Biotyrania? Farmaceutyzacja ponowoczesności jako ucieczka od wolności*, <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/902598.pdf> [dostęp: 30.03.2022]. Autor przytacza bogatą literaturę przedmiotu, zarówno polską, jak i anglojęzyczną.
11. A. Bugajska, dz. cyt., przeł. K.Z. Autorka podsumowuje, że starość w analizowanych przez nią powieściach kojarzona jest często z winą i wynikającą z niej karą: „Starość milcząco jest traktowana jako przestępstwo albo grzech, co skutkuje izolacją wszystkiego kojarzącego się z «katastrofą» i w demonizacji starzenia się (popartego metaforami z pola semantycznego «wróg»: «wampir», «zombie», «kanibal», «drapieżca»).” Podobnie rozumuje przywołany bohater *Stanu splątania*, posługując się nawet tymi samymi słowami.
12. W. Szekspir, *Jak wam się podoba*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993, akt II scena 7, s. 61.
13. T. Kalniuk, *Dualność dzieci i starców w polskiej kulturze ludowej*, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/2969/Am-biwalencja%20obrazu%20dziecka%20i%20starca%20.pdf?sequence=1> [dostęp: 12.03.2022].

14. Według WHO zdrowie „jest stanem (pełnej) równowagi i dobrostanu biopsychospołecznego, który pozwala jednostce na adaptację do środowiska i realizację życiowych planów i aspiracji”. J. Domaradzki, *O definicjach zdrowia i choroby*, „Folia Medica Lodziensia” 2013, nr 1, s. 18.
15. Tamże.
16. Zob. <https://zdrowie.trojmiasto.pl/Seniorzy-i-przedszkolaki-w-jednym-miejscu-Otwarto-nowy-dom-opieki-n139166.html> [dostęp: 12.03. 2022]. Przytoczone w artykule argumenty dyrektorki ośrodka, łączącego dom opieki z przedszkolem, przypominają przytoczone w tekście słowa Bertrama i potwierdzają zmiany, które zachodzą w bohaterach powieści: „Relacja, jaka tworzy się między dziećmi i seniorami, jest niezwykła, a wspólne spędzanie czasu przynosi korzyści dla obu stron – mówi Magdalena Kowalczyś, dyrektor Centrum Opieki Serenus. – Osoby starsze, dzięki obecności dzieci odzyskują radość i energię. Różnorodność tych grup staje się ich siłą, seniorzy i przedszkolaki służą sobie nawzajem, ich potrzeby uzupełniają się. Synergia pokoleń pokazuje, że każdy człowiek, niezależnie od wieku, potrzebuje ciepła, serdeczności i poczucia bycia ważnym – podkreśla”. Zob. też <https://www.kobieta.pl/artykul/w-lodzi-dziala-dom-opieki-dla-seniorow-ktory-odwiedzaja-dzieci-z-domu-dziecka-190219112808> [dostęp: 12.03.2022] (o inicjatywie łódzkiej).
17. Zob. <https://www.senat.gov.pl/gfx/senat/pl/senatopracowania/160/plik/ot-662.pdf> [dostęp: 12.03.2022].
18. Na portalu lubimyczytac.pl tę stosunkowo nową pozycję oceniły 64 osoby, przyznając jej średnio 8,4 punkty (na 10). Interesująca byłaby analiza 45 zamieszczonych tam opinii, w dużej mierze dziecięcych i młodzieżowych. Co ciekawe, książka zaistniała również na międzynarodowym portalu goodreads.com, gdzie doczekała się 36 ocen, w tym 10 opinii (4.17/5). Dane z 30.03.2022.
19. Opinia osoby o nicku książkowy.rozdziel, https://www.goodreads.com/book/show/59455416-stan-spl-tania?from_search=true&from_srp=true&qid=RtkJqsXN38&rank=1#other_reviews [dostęp: 4.04.2022].

Aleksandra Dziubdziela

Uniwersytet Jagielloński

Pan Apoteker by Katarzyna Ryrych – Between the Insanity and Attempt to Maintain the Mental Health

summary

Using the example of the book *Mr. Apoteker*, the article presents how writers, in this case Katarzyna Ryrych, can put the complicated, sometimes even philosophical, issues into their stories intended for children and young adults. The author analyzes how the main character of the novel, 8-year-old Bluma, a Jewish girl who lived with her family in the Kraków Ghetto during World War II, and the other characters of this book perceive the categories of normality and madness, what these concepts mean to them, and tries to answer the question: are they not distorted in the times in which these characters live?

keywords

insanity, ghetto, childhood, Tadeusz Pankiewicz, The Eagle Pharmacy

streszczenie

W artykule, na przykładzie książki *Pan Apoteker*, zaprezentowane zostało, jak pisarze, w tym przypadku konkretnie Katarzyna Ryrych, mogą wpłacać do swych opowieści dla najmłodszych czytelników trudne, czasami nawet filozoficzne, zagadnienia. Analizie zostało poddane to, jak główna bohaterka powieści, ośmioletnia Bluma – żydowska dziewczynka, która w trakcie II wojny światowej trafia wraz ze swoją rodziną do krakowskiego getta – oraz inni bohaterowie tej książki postrzegają kategorie normalności i szaleństwa, co znaczą dla nich te pojęcia i czy w czasach, w których przyszło im żyć, nie są one wykoślawione.

słowa kluczowe

szaleństwo, getto, dzieciństwo, Tadeusz Pankiewicz, Apteka pod Orłem

biogram

Aleksandra Dziubdziela – absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim, magister edytorstwa. Kształcenie kontynuuje w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Naukowo zajmuje się głównie literaturą dla dzieci i młodzieży, dydaktyką literatury oraz zagadnieniami z zakresu *memory studies*.



Pan Apoteker Katarzyny Ryrych —

między szaleństwem a próbą
zachowania dobrostanu
psychicznego

Książka *Pan Apoteker* autorstwa Katarzyny Ryrych¹ to jedna z publikacji wchodzących w skład cyklu „Wojny dorosłych. Historie dzieci”, który ukazuje się w łódzkim Wydawnictwie Literatura od 2010 roku. Cykl ten opowiada o różnych konfliktach zbrojnych (począwszy od I wojny światowej, przez II wojnę światową, a skończywszy na aktualnie trwających na Bliskim Wschodzie i w krajach afrykańskich wojnach domowych, które stały się przy-

czyną trwającego kryzysu uchodźczego) w sposób dostosowany do obioru przez dzieci i młodzież.

Wspomniany już tytuł – *Pan Apoteker* – to opowieść o żydowskiej dziewczynce, która w czasie II wojny światowej trafiła wraz ze swoją rodziną do krakowskiego getta. Książka stylizowana jest na pamiętnik, jednak to nie prawdziwe świadectwo, a jedynie kreacja literacka, dla której podstawę stanowiły, jak zaznacza autorka w „Posłowniu”, książki dokumentujące opisywane czasy, między innymi *Apteka w getcie krakowskim* autorstwa Tadeusza Pankiewicza². Warto w tym kontekście podkreślić, że – jak zauważa Martyna Dymon w swoim artykule o balansowaniu w literaturze pomiędzy relacją biograficzną a kreacją – „stylizacja książki na język świadectwa może wywołać kontrowersje”³. Niewątpliwie podjęta przez Katarzynę Ryrych próba takiej stylizacji charakteryzuje się dążeniem do autentyzmu, jednak to, na ile ta kreacja jest udana, ocenić można by dopiero po dogłębnej analizie uwzględniającej wskazywane przez różnych badaczy literatury wyznaczniki pisanych przez dzieci świadectw czasów wojny⁴. O ile zasadność takiego porównania może być dyskusyjna (bo czy w tego typu publikacjach chodzi o możliwie największe upodobnienie ich do prawdziwych świadectw?), o tyle sama świadomość, jakiego zadania podjęła się autorka, winna być dla czytelnika ważnym założeniem poprzedzającym lekturę. W związku z tym przy analizie i interpretacji omawianej publikacji nie sposób uciec od żywej i zasadnej dyskusji literaturoznawców na temat roli oraz granicy fikcji w publikacjach stylizowanych na wspomnienia, w których nie możemy jednak mówić o pamięci.

Inną kwestią wartą odnotowania w odniesieniu do tekstu Katarzyny Ryrych jest fakt, iż modelowymi odbiorcami jej książki są dzieci i młodzież. Stanowi to dodatkowe wyzwanie, bowiem w przypadkach takich jak ten autorzy muszą znaleźć równowagę między potrzebą rzetelności w sposobie przekazywania treści a koniecznością przedstawienia młodemu czytelnikowi sytuacji granicznej w sposób nietraumatyzujący⁵.

Wszystkie zasygnalizowane wyżej problemy są warte zbadania i szerszej refleksji, nie będą jednak przedmiotem tego artykułu, za to są dobrym przyczynkiem do poruszenia zagadnienia kłucowego dla niniejszego tekstu, a więc sposobów obrazowania szaleństwa oraz dobrostanu psychicznego w literaturze dla dzieci i młodzieży poruszającej tematykę wojenną. Kanwę refleksji na ten temat stanowić będzie wspomniana już książka *Pan Apoteker*. Na jej przykładzie zaprezentowane zostanie to, jak pisarze, w tym przypadku konkretnie Katarzyna Ryrych, mogą wplatać do swych opowieści dla najmłodszych czytelników trudne (czasami nawet filozoficzne) zagadnienia, bowiem takie niewątpliwie są kategorie normalności i obłędu, zwłaszcza wzięwszy po uwagę fakt, iż akcja omawianej powieści toczy się w czasie II wojny światowej, co dodatkowo komplikuje klasyfikację, nawet tak zdawałoby się podstawowych pojęć. Zmierzenie się z tą tematyką wpisze się w widoczny w ostatnich latach w polskim literaturoznawstwie trend przyglądania się temu, jak tematy tabu prezentowane są w literaturze dla dzieci i młodzieży⁶.

Ośmioletnią Blumę – główną bohaterkę książki *Pan Apoteker* – poznajemy w momencie, gdy jej rodzina staje przed koniecznością opuszczenia swojego dotychczasowego mieszkania i przeniesienia się do nowego, nieznanego miejsca, które czytelnik posiadający odpowiednią wiedzę historyczną ze względu na czas oraz okoliczności od razu może zidentyfikować jako krakowskie getto. Miejsce, do którego udają się bohaterowie, starszy brat dziewczynki, Arik, nazywa Ziemią Obiecaną, ponieważ przeprawa do nowego lokum kojarzy mu się z wyjściem Izraelitów z Egiptu. Nomenklatura ta zostaje przyjęta również przez Blumę i resztę jej rodzeństwa, choć mali bohaterowie dość szybko przekonują się, że część miasta wydzielona murem, do której nakazano się przenieść wszystkim krakowskim Żydom, niewiele ma wspólnego z biblijną krainą szczęścia i obfitości.

Co więcej, to świat, w którym wszystko jest na opak, jak w negatywie, na odwrót względem tego, jakie życie wiodła rodzina

małej bohaterki przed trafieniem do getta. Objawia się to nie tylko w ograniczeniu swobody przemieszczania się, ale również w znacznym obniżeniu standardu życia, utrudnionym dostępie do żywności czy pomocy medycznej, a przede wszystkim w ciągłej niepewności o bezpieczeństwo, zdrowie i życie najbliższych osób. To, co było standardem, zaczyna być anomalią, to, co uznawano za normalne, staje się brawurą. Redefinicji poddane zostaje wiele pojęć, w tym kategoria szaleństwa. Po raz pierwszy w książce Katarzyny Ryrych wątek popadania w obłęd pojawia się już na pierwszej stronie, przy okazji opisu zachowania ciotki Blumy – Mirele, która

[...] zamiast pakować futra i srebrne łyżeczki, zaczęła wykopywać kwiaty ze swojego ogródka, który mieścił się na tyłach domu [...] było [jej – A.D.] absolutnie obojętne, gdzie się udajemy, wiedziała bowiem, że jej kwiaty są bezpieczne – i to było najważniejsze (RKPA, 5–6).

Jak stwierdza dziewczynka:

Ciotka Mirele zawsze była dziwna. Podobno zaczęło się to, kiedy jeszcze była młoda i zakochała się w synu pewnego kamieniarza, goja, spod którego dłuta wychodziły przepiękne macewy – lwy, gwiazdy Dawida i roślinne ornamenty. Ojciec ciotki gotów był zgodzić się na ten związek, ale kamieniarz zakazał swemu jedynakowi kontaktów z Mirele i dla pewności wysłał go do Warszawy. Wtedy ciotka Mirele zaczęła sadzić kwiaty, na początek w glinianych doniczkach, i obstawiała nimi wszystkie parapety, a potem, gdy zabrakło w domu miejsca, zamieniła nasze podwórko w ogród. Z tymi kwiatami prowadziła długie rozmowy, każdy krzaczek miał swoje imię, a kiedy, nie daj Boże, bawiąc się, któreś z nas złamało jakąś gałązkę, ciotka pocieszała swoją roślinę, przepraszała za krzywdę, jaką niebacznie jej wyrządziliśmy (RKPA, 14–15).

Ekscentryczne zachowanie ciotki nie jest więc dla Blumy czymś nowym, jednak w wyjątkowej sytuacji, jaką stanowi przeprowadzka do getta, sposób myślenia Mirele, jej odmienna od standardowej hierarchia wartości oraz troska o rośliny przewyższająca zainteresowanie własnym losem stają się kłopotliwe, mało praktyczne, a w dalszej perspektywie nawet niebezpieczne.

Z tym większym zdziwieniem Bluma przyjmuje opinię swojej innej cioci, Frume, która szaleństwo Mirele komentuje słowami: „Może to i lepiej, że zwariowała [...] Bóg okazał swoją łaskę i pomieścił jej w głowie...” (RKPA, 14). Diagnoza ta pociąga za sobą szereg przemyśleń Blumy, która zaczyna się zastanawiać, czym jest szaleństwo, czemu dotyczy tylko wybranych osób, a przede wszystkich dlaczego miałoby ono być dowodem szczególnego traktowania czy wręcz Bożej łaski (por. RKPA, 15).

Dysonans poznawczy dziewczynki pogłębia fakt, że Mirele spotyka się ze stygmatyzacją ze strony osób spoza rodziny. Zdarza się to, gdy dzieci razem z ciotką, a pod przewodnictwem Arika, zmierzają pieszo do nowego miejsca zamieszkania. Ich sąsiedzi – mali Pacanowerowie – wykrzykują za pochodem przemierzającym ulicę: „Kic, kac, kicele, myszygene Mirele” (RKPA, 10). Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy próbują oni w ten sposób dokuczyć kobiecie, czy może jest to ich osobliwy patent na oswojenie kontaktu z osobą posądzaną o obłąd, co mogło budzić lęk wśród najmłodszych. W każdym razie efektem tej sytuacji stają się dalsze rozmyślania głównej bohaterki na temat szaleństwa oraz obawa przed podzieleniem losu ciotki, której wyrazem jest senny koszmar, w którym to za Blumą dzieci krzyczą: „Kic, kac, kicele, myszygene Blumele...” (RKPA, 18).

W obliczu niejednoznaczności terminu „szaleństwo” i sprzecznych informacji, jakie docierają do dziewczynki, postanawia ona zapytać zaufane osoby o to, jaka jest prawda odnośnie do ciotki Mirele. Najpierw zwraca się do starszego brata, będącego dla niej, jak sama przyznaje, niemal równie wielkim autorytetem jak ojciec:

– Powiedz mi – zaczęłam nieśmiało – dlaczego to dobrze, że Bóg odebrał ciotce rozum?

– Bo idą takie czasy – odparł poważnie – że prędzej czy później sami będziemy go o to prosić.

Jak to? – myślałam [...] Jakie to miały nadejść czasy? Czy nie wystarczyło, że Arik przeprowadził nas przez miasto tam, gdzie mieliśmy zacząć nowe życie? Czy nie było dość, że wszystko dookoła – z wyjątkiem domowych sprzętów – było nowe i obce? (RKPA, 18)

Natomiast w późniejszym dialogu z matką, być może nieco prowokacyjnie, Bluma wprost nazywa ciotkę wariatką, argumentując, że ta rozmawia ze swoimi kwiatami. Spotyka się to z odpowiedzią, która skłania dziewczynkę do kolejnych przemyśleń i refleksji nad kondycją otaczającego ją świata: „Dzisiaj bezpieczniej jest rozmawiać z kwiatami niż z ludźmi [...] Wiesz, czego oczekiwać od kwiatów. Róża zawsze będzie różą, a oset ostem... A ludzie...” (RKPA, 54).

Motyw szaleństwa w książce Katarzyny Rytych pojawia się nie tylko w kontekście ciotki Mirele, ale także w odniesieniu do innej bohaterki – pani Gizeli, znajomej mamy Blumy. Była to Żydówka, która mimo ówczesnych restrykcji dotyczących przedstawicieli tej nacji, „nic nie robiła sobie z zakazów i spacerowała po Plantach za murem, [...] przesiadywała w kawiarni w samym rynku i za nic miała godzinę policyjną” (RKPA, 73). Te standardowe wydawałoby się aktywności w realiach II wojny światowej stają się czymś zakazanym dla Żydów, a postawa pani Gizeli budzi w bohaterach powieści dwojakie reakcje. Przez jednych uznawana jest za godny podziwu akt odwagi, heroiczne niemal sprzeciwienie się polityce okupanta (tata Blumy). Z kolei dla innych stanowi wyraz niepotrzebnej brawury, nieodpowiedzialności czy wręcz szaleństwa (babcia Blumy). Ojciec dziewczynki w trakcie jednej z rozmów stwierdza, że „Tylko szaleńcy zmieniają obraz świata” (RKPA, 73), co doprowadza małą bohaterkę do wniosku, iż „cała nadzieja [...] w pani Gizeli i ciotce Mirele! Tylko że pani Gizela

zmieniała swój świat, a ciotka była tutaj, razem z nami, i jedyne, co zmieniała, to były jej rabatki..." (RKPA, 74).

Zagadnienie normalności, a raczej jej braku, jest na kartach omawianej powieści ściśle związane z czasami, jakich dotyczy ta książka. W trakcie wydarzeń ekstremalnych, a do takich niewątpliwie należy wojna, nie tylko dzieci mają trudność z nazywaniem rzeczy, jasnym określaniem tego, co dobre, a co złe. Również dorośli muszą się mierzyć ze skutkami dynamicznie zmieniającego się wokół nich świata, z redefinicją wielu pojęć i z wywróceniem na nice dotychczas obowiązujących zasad moralnych. Przykładem takiej sytuacji jest między innymi fakt, że w trakcie jednej z wywózek Żydów z getta do obozu koncentracyjnego skierowani zostają dawni sąsiedzi rodziny Blumy, jeszcze z czasów przebywania na Kazimierzu, państwo Pacanowerowie. Nie zostają oni ocaleni, mimo że brat pana Pacanowera kolaboruje z nazistami i zdaje się być w getcie wpływowym człowiekiem. Blumę wprawia to w osłupienie, tymczasem przyjaciel jej ojca, Lazar Panzer, kwituje zachowanie Pacanowera słowami: „To jest nienormalny czas [...] zatem trudno oczekiwać od ludzi normalności” (RKPA, 100).

Z kolei gdy matce Blumy jej siostra donosi, że „nocą splądrowano kilka mieszkań, komuś zginął zegarek, komuś innemu łyżeczka do herbaty” (RKPA, 87), ta stwierdza, że „To nie jest normalne”, na co ciotka Frume pyta retorycznie: „A co dzisiaj jest normalne?” (RKPA, 87). Po usłyszeniu tej rozmowy Bluma rozpoczyna następujący monolog wewnętrzny, a następnie dzieli się swoimi spostrzeżeniami z bratem:

Ciotka Mirele jest normalna – pomyślałam. Nie zmieniła się ani trochę.

– Bo ona jest szalona – wyjaśnił mi Arik. – Jeśli Bóg chce kogoś wyróżnić, zaczyna przemawiać jego ustami, tak jak przemawiał przez proroków, albo zakrywa jego umysł chmurą, aby oszczędzić mu cierpienia (RKPA, 87).

W książce *Pan Apoteker* Katarzyny Ryrych pojęcia „wariat” i „szaleńiec” oprócz określenia osoby chorej psychicznie oznaczają także kogoś nierozsądnego, zachowującego się w sposób odbiegający od powszechnie przyjętych zasad. Nie zawsze jednak musi to być sformułowanie nacechowane pejoratywnie, ponieważ w trakcie wojny, gdy wszystko jest na odwrót względem standardów obowiązujących w czasach pokoju, szaleńcami można nazwać osoby mające odwagę przeciwstawiać się agresywnej polityce okupanta i ryzykować bardziej aniżeli pozostali ludzie, aby walczyć w obronie ważnych dla nich wartości. Stąd pojawiająca się w kilku miejscach książki konstatacja, że osoby takie jak ciotka Mirele czy pani Gizela, ze względu na swoje indywidualne spojrzenie na wiele spraw, mogą wprowadzać normalność w tych chorych, wojennych czasach.

Prawdziwą oazą normalności na mapie krakowskiego getta staje się dla Blumy Apteka Pod Orłem, którą prowadzi tytułowy Pan Apoteker. W miejscu tym Żydzi, wbrew wrogiej atmosferze panującej wokół, mogą liczyć na życzliwość i wsparcie – udzielana jest im podstawowa pomoc medyczna, przekazywane potrzebne leki, a czasami także jedzenie. A gdy naziści rozpoczynają wywózki ludzi z krakowskiego getta do obozów koncentracyjnych, niektórzy rodzice ukrywają swoje dzieci w piwnicy apteki; schronienie znajdują tam między innymi Bluma i jej rodzeństwo. W aptecę sprawowana jest również opieka nad czworonożnymi przyjaciółmi, których ze względu na pogarszający się status materialny niektórzy Żydzi oddawali pod opiekę Panu Apotekerowi.

W książce autorstwa Katarzyny Ryrych kilkakrotnie pojawiają się postaci ze świata medycyny. Oprócz tytułowego aptekarza są to doktorzy Armer, Biberstein i Glassner. Pierwszego z nich spotyka Bluma, gdy wraz ze swym rodzeństwem zmierza z Kazimierza, gdzie dotychczas mieszkali, do getta, które ma być ich nowym domem:

Na ulicy Kupa minęliśmy bryczkę doktora Armera i Arik kazał nam zatrzymać się i pozdrowić go. Zrobiliśmy, jak kazał, bo

doktor był szanowany przez wszystkich, a poza tym krążyły o nim przedziwne opowieści (RKPA, 7).

Jest to więc postać poważana, co potwierdzają późniejsze słowa młodszego brata głównej bohaterki, który po dotarciu do Ziemi Obiecanej stwierdza: „Jeżeli będzie z nami doktor Armer [...] to nie stanie się nam nic złego” (RKPA, 8). Drugiego z medyków Bluma wspomina przy okazji opowieści o osobach nowo przybyłych do getta, spośród których doktor Biberstein zabierał chorych do szpitala, aby tam udzielić im pomocy. Zaś o trzecim lekarzu dziewczynka przypomina sobie, kiedy poznaje Pana Aptekera. Stwierdza wówczas, że „[u]branie nieznajomego pachniało dokładnie tak samo jak płaszcz doktora Glassnera, który przychodził do naszego domu, gdy tylko ktoś z nas zachorował” (RKPA, 13). Przedstawiciele służby zdrowia są na kartach powieści przedstawieni jako osoby cieszące się powszechnym szacunkiem, a przede wszystkim jako ci, którzy mimo zagrożenia, jakie niesło ze sobą pomaganie Żydom w trakcie II wojny światowej, nie zważając na potencjalne konsekwencje, realizowali swoje powołanie, niestrudzenie niosąc pomoc drugiemu człowiekowi.

Śród wymienionych medyków Blumie najbliższy jest Pan Apteker, którego poznaje w drodze do Ziemi Obiecanej. W trakcie pochodu dziewczynkę obcierają nowe pantofelki. Skaleczenia zauważa tytułowy bohater i zabiera poszkodowaną do swojej apteki, aby tam opatrzyć jej stopy. Tak zaczyna się znajomość tych dwojga. W trakcie kolejnych wizyt w Aptece Pod Orłem dziewczynka zawsze zostaje przyjęta z otwartymi rękoma, między innymi dostaje „cukierki”, czyli kostki cukru z kilkoma kropelkami miętowych kropli, co w wojennych okolicznościach staje się prawdziwym rarytasem. Bluma zawsze może liczyć na pomoc znajomego aptekarza, wyrazem jej wielkiego zaufania do niego jest to, iż to do niego w pierwszej kolejności kieruje się, gdy trzeba opatrzyć poparzone ręce jej siostry – Doriny. Ostatecznie to właśnie Pan Apteker staje się powiernikiem dylematów Blumy.

Mężczyzna traktuje ją jak równego sobie rozmówcę, dzięki czemu dziewczynka zaczyna lepiej rozumieć prawa rządzące otaczającą ją rzeczywistością:

W czym mogę ci pomóc? Wszystkie pytania ustawiły się w mojej głowie jak gęsi idące na pastwisko. Zadawałam jedno po drugim, a Pan Apoteker coraz wyżej podnosił brwi. W jego oczach pojawiał się coraz większy smutek.

– Straszne to czasy, kiedy dzieci zadają takie pytania – powiedział do siebie.

Siedziałam i słuchałam, co mówił, i wszystko powoli stawało się jasne. Otrzymywałam odpowiedzi na moje pytania i robiło mi się coraz ciężiej na sercu.

– Nie martw się, dziecko – powiedział na koniec. – Ja też nie potrafię tego zrozumieć. Myślę, że nikt przy zdrowych zmysłach nie potrafi. Dlatego jestem tutaj. Bo wierzę, że mogę w czymś pomóc, coś zmienić (RKPA, 59).

Wszystkie te doświadczenia, a przede wszystkim życzliwość, jaką dziewczynka jest obdarzana przez aptekarza, sprawiają, że ich relacja staje się dla niej bardzo ważna, do tego stopnia, że pewnego dnia Bluma stwierdza, iż „[p]an Apoteker, chociaż pewnie o tym nie wiedział, był moim najlepszym przyjacielem” (RKPA, 73). Apteka zapewnia głównej bohaterce namiastkę domu, który pamięta sprzed wojny, ponieważ panuje tam dostatek, a przede wszystkim można doświadczyć w tym miejscu tak rzadkiego podczas wojny poczucia bezpieczeństwa:

Kiedy u boku matki weszłam do apteki, nareszcie mogłam spokojnie rozejrzeć się dookoła. Najbardziej ze wszystkiego podobał mi się zapach. W jednej chwili przypomniałam sobie czas, kiedy byłam bardzo mała i chorowałam. W pokoju pachniało ziołami i pomarańczami i zdałam sobie sprawę, że to należało już do przeszłości. Że coś odeszło, zmieniło

się w mgliste wspomnienie i nie wróci, a to, co miało nadejść, było groźne, jeszcze nienazwane (RKPA, 38–39).

W murach apteki można odnaleźć to, co w opisywanych przez autorkę czasach gdzieś się zagubiło, dlatego że ludzie zostali zmuszeni do walki o przetrwanie, a co za tym idzie – troski przede wszystkim o życie swoje i najbliższych sobie osób:

W aptece powitano nas jak starych znajomych. Pan Apoteker dokładnie pamiętał, jak mam na imię, [...] Było mi bardzo żal, że wychodzimy z apteki tak szybko. Chciałam zostać tam jeszcze chwilę, bo prócz tego, że bardzo polubiłam Pana Apotekera, to jeszcze z zaplecza apteki dochodziły smakowite zapachy i cicha rozmowa siedzących przy stole ludzi. W jednym z nich rozpoznałam pana Rosnera, który, jak widać, był częstym bywalcem Apteki Pod Orłem. Natychmiast przypomniały mi się spotkania przyjaciół w domu moich rodziców, kiedy matka stawiała na stole sernik i inne specjały, a my, dzieci, czekałyśmy na chwilę nieuwagi ze strony dorosłych, aby porwać dodatkowy kawałek pysznego ciasta. Pan Apoteker musiał być bardzo mądrym człowiekiem i znać jakieś czarnoksiężskie sztuczki, bowiem w swojej aptece przechowywał kawałek czasu, który gdzieś rozwił się bezpowrotnie (RKPA, 55–56).

Jak stwierdza Wanda Matras-Mastalerz: „Już Maria Montessori wskazywała na to, że «dziecko musi mieć kotwicę», która daje mu stabilizację, poczucie więzi i przynależności”⁷. Apteka staje się dla Blumy właśnie takim miejscem, co potwierdzają słowa:

Apteka stała się moim drugim domem, podobnie jak dla innych, którzy przychodzili do niej porozmawiać, pouskarżać się na swój ciężki los lub opowiedzieć, jak udało im się uciec. A Pan Apoteker słuchał i kiedy nowiny były dobre, na jego

twarzy pojawiał się uśmiech. Zaś kiedy wieści były niewesołe, smucił się razem z nami (RKPA, 107).

Co ciekawe, wyżej wskazaną figurę stylistyczną wykorzystuje także główna bohaterka powieści, opisując jedną ze swoich aktywności:

Zrozumiałam, że Dorina zaczyna swoją ulubioną zabawę. Od jakiegoś czasu wspominałyśmy dawne czasy, przypominając sobie mieszkańców Kazimierza. Były to bezpieczne wycieczki w przeszłość, podróże do miejsc bezpowrotnie utraconych, do czegoś, co było dla nas jak kotwica dla statku [podkreśl. A.D.] – nie pozwalało odpłynąć (RKPA, 69).

Wydaje się, że podobne, terapeutyczne działanie miały wizyty w aptece, dające dziewczynce pewność, że na wzburzonym morzu, na którym przyszło jej żyć, jest jakaś bezpieczna przystań:

A ja wiedziałam już, gdzie się udać, jeśli coś będzie nie tak. Do Pana Apotekera, który na półkach swojej apteki miał lekarstwa na wszystko.

– Nieprawda – powiedział Arik, kiedy kilka dni później podzieliłam się z nim swoim odkryciem. – Nie ma lekarstwa na ludzką nienawiść i zło.

Po dłuższym zastanowieniu musiałam się z nim zgodzić. Bo komu przeszkadzało, że ciotka Mirele śpiewała kołysanki swoim kwiatom? (RKPA, 25)

Co istotne dla historii relacji Blumy z aptekarzem, nie jest on Żydem, lecz gojem. Przyjaźń z nim stanowi więc dla bohaterki lekcję tolerancji i otwartości na inność, która prowadzi do zrozumienia ważnej prawdy, że nie należy oceniać ludzi ze względu na ich wyznanie czy pochodzenie, ponieważ to czyny świadczą

o człowieku. Ponadto mężczyzna ma wybór, wcale nie musi przebywać w getcie, jednakże mimo braku takiego przymusu decyduje się tam pozostać, aby nieść pomoc ludziom w potrzebie i niczym szaleniec próbuje czynić dobro w samym środku piekła, jakim naziści uczynili dla Żydów krakowskie getto. Zaś sama apteka stanowi dla dziewczynki azyl, w którym mimo trwającej wojennej zawieruchy i licznych zagrożeń może choć przez chwilę poczuć dobrostan znany z wcześniejszych lat swojego życia – bezpieczeństwo, bez troskę... Co z pewnością jest to dla niej nieoceniona pomoc w przetrwaniu trudnych czasów, w których przyszło jej żyć.

Fakt, iż autorka na kartach swojej książki poświęca wiele miejsca zagadnieniu zdrowia psychicznego, wpisuje się w ogólną tendencję, którą można zaobserwować na przestrzeni ostatnich lat w polskiej literaturze adresowanej do dzieci i młodzieży, aby konfrontować najmłodszych z tematami, które dotychczas stanowiły tabu. Głównym celem takich publikacji jest osvajanie dziecka z trudnymi, ale nieodłącznymi elementami ludzkiego życia, takimi jak choroba czy śmierć. Czytanie książek o tego typu tematyce pozwala najmłodszym lepiej zrozumieć opisywane zagadnienia, a co za tym idzie – obniża lęk, gdy później dziecko spotyka się z określonym zjawiskiem w rzeczywistości⁸. Z tej perspektywy korzyści płynące z lektury książki Katarzyny Ryrych mogą być różnorakie, a to dlatego, że oprócz rozważań na temat szaleństwa czytelnicy mogą dowiedzieć się wiele o wojnie. Co ważne, wydarzenia te są im przedstawiane z perspektywy ich rówieśniczki żyjącej w tamtych czasach. Najmłodsi mogą więc niejako współtowarzyszyć Blumie w jej dylematach, również szukając odpowiedzi na postawione w tekście pytania, chociażby to, czy szaleństwo może być łaską, a jeśli tak, to dlaczego. Rozważania takie mogą stać się dobrym pretekstem do rozmowy z dzieckiem na temat zdrowia psychicznego i lekcją wrażliwości na odmienność drugiego człowieka.

odwołania

1. K. Ryrych, *Pan Apoteker*; ilustr. też, Łódź 2018. W dalszej części pracy na oznaczenie tego wydania będzie używany skrót RKPA.
2. Tadeusz Pankiewicz był pierwowzorem tytułowego bohatera, pana Apotekera. Opisał on czasy wojny w swojej autobiograficznej książce *Apteka w getcie krakowskim* (Kraków 1995); Zob. także: N. Aleksion, *Historia Tadeusza Pankiewicza*, <https://sprawiedliwi.org.pl/pl/historiepomocy/historia-tadeusza-pankiewicza> [dostęp: 17.01.2022].
3. M. Dymon, *Świadectwo czy kreacja? O książce* Mama zawsze wraca *Agaty Tuszyńskiej i Iwony Chmielewskiej*, „Paidia i Literatura” 2021, nr 3, s. 3.
4. Klasyfikację taką proponuje np. J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009. Zob. także: A. Dobiegała, *Dziecko jako medium Zagłady*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 75–80; S. Buryła, *Justyna Kowalska-Leder, Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego. Wrocław 2009 [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 4, s. 180–184.
5. M. Dymon, *Świadectwo...*, dz. cyt., s. 1. Por. także: M. Orwid, *Trauma*, Kraków 2009. W tej książce można znaleźć nie tylko definicję traumy, ale także opis jej rodzajów oraz możliwych źródeł – jako jedno z nich autorka wskazuje Holocaust.
6. Więcej na ten temat można przeczytać np. w: A. Józefowicz, *Najnowsza polska literatura piękna dla dzieci i młodzieży wybrana pod kątem pomocy w zrozumieniu przez nich trudności życia i zachowań* [w:] *Problemy współczesnego dziecka*, red. M. Cywińska, Poznań 2014, s. 211–224; B. Kucharska, *(Nie)obecność tabu we współczesnej literaturze dla najmłodszych czytelników – rekonesans*, „Scientia” 2015, nr 9, s. 111–121. Dostępny jest także tekst o motywie choroby w innej książce Katarzyny Ryrych – M. Ładoń, *Czary zza Tęczowego Mostu. Choroba w Siedmiu sowich piórach Katarzyny Ryrych* [w:] *Par cœur. Twórczość dla dzieci i młodzieży raz jeszcze*, red. I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, Katowice 2016, s. 129–144.
7. W. Matras-Mastalerz, *Nowe tendencje, zadania i funkcje współczesnej literatury dziecięco-młodzieżowej* [w:] *Kultura czytelnicza dzieci i młodzieży. Szkice bibliologiczne*, red. M. Antczak, A. Brzuska-Kępa, A. Walczak-Niewiadomska, Łódź 2013, s. 117–135.
8. Por. W. Matras-Mastalerz, *Nowe tendencje...*, dz. cyt.



konteksty

Bogumiła Staniów

Uniwersytet Wrocławski

Books for Children with Celiac Syndrome – Health's, Mental Support's and Social Inclusion's Handbooks

summary

The article discusses typical qualities of books for children with celiac syndrome: their genre variety, characteristic of issue (the authors, publishers), formal and content features (e.g. cover's information, main problems such as health maintenance with appropriate diet, support for children on GF diet, guidance how to live outdoors). Against contemporary English books for children with celiac syndrome the author presents two books which were printed in Poland with the aid of Polskie Stowarzyszenie Osób z Celiakią i na Diecie Bezglutenowej.

keywords

celiac syndrome, gluten free diet (GF), children's books, handbooks

streszczenie

Artykuł omawia najważniejsze aspekty książek dla dzieci chorych na celiakię: ich różnorodność gatunkową, charakterystyczne cechy dotyczące wydań (autorstwo, wydawca), cechy formalne (np. informacje okładowe) i treściowe (najważniejsze problemy: zachowanie zdrowia za pomocą właściwej diety, wsparcie w wytrwaniu na diecie oraz porady dotyczące życia poza domem). Na tle współczesnych anglojęzycznych książek dla małych celiaków zaprezentowano dwie propozycje, które ukazały się na rynku polskim z inicjatywy Polskiego Stowarzyszenia Osób z Celiakią i na Diecie Bezglutenowej.

słowa kluczowe

celiakia, dieta bezglutenowa, książki dla dzieci, poradniki

biogram

Bogumiła Staniów – jej badania koncentrują się wokół zagadnień książki popularnonaukowej dla dzieci i młodzieży, czasopism, recepcji wydawniczej przekładów oraz bibliotekarstwa szkolnego. Autorka czterech książek (m.in. *Książka popularnonaukowa dla dzieci i młodzieży w polskiej szkole w latach 1945–1989. Zalecenia i rzeczywistość (studia i szkice)*, Warszawa 2018). Obecnie pracuje nad zagadnieniem indoktrynacji światopoglądowej dzieci i młodzieży na łamach czasopism w Polsce Ludowej.



książki dla małych celiaków —

poradniki zachowania zdrowia,
psychicznego wsparcia
i społecznej inkluzji

Współczesny rynek wydawniczy obfituje w książki dla małych czytelników, które dotyczą budowy i funkcjonowania ludzkiego ciała, zachowania zdrowia, racjonalnego odżywiania⁴. Mniej jest publikacji prozdrowotnych, które podpowiadają na przykład, jak sobie radzić w życiu z chorobą, w tym przewlekłą. Jednak mali wegetarianie, diabetycy czy dzieci z niepełnosprawnością mogą coraz częściej znaleźć oparcie w literaturze, która powstaje w związku z ich potrzebami. Takim rodzajem publikacji są też książki dla celiaków i osób nietolerujących glutenu, które pozostają na ścisłej

diecie bezglutenowej (GF) od momentu zdiagnozowania choroby do końca życia, co jest, jak dotąd, jedynym sposobem na zatrzymanie rozwoju choroby². Wiedza na ten temat i wsparcie, nie tylko chorych dzieci, ale także ich rodzin, pomagają zrozumieć i zaakceptować diagnozę oraz zaplanować nowy tryb życia³. Celem tego artykułu jest wskazanie na ogólną specyfikę edukacyjnych książek dotyczących celiakii skierowanych do młodych czytelników (na wybranych przykładach anglojęzycznych), a także charakterystyka i ocena tytułów dostępnych na polskim rynku.

książka o celiakii dla dzieci – cechy charakterystyczne

Wydawnictwa dla dzieci nietolerujących glutenu wykazują – jak wiele innych utworów skierowanych do tej grupy wiekowej – różne cechy gatunkowe. Często są utworami inspirowanymi realnymi wydarzeniami, problemami życia codziennego i sytuują się blisko bajkoterapii, innym razem dominuje w nich wiedza popularnonaukowa o celiakii skierowana do chorych dzieci oraz ich otoczenia. W odmianie poradnikowej pokazują, jak realnie radzić sobie z chorobą w codziennym życiu. Najczęściej jednak łączą wszystkie te nurty, będąc publikacjami hybrydowymi o dość utylitarnym charakterze. W zależności od wieku potencjalnego odbiorcy są to utwory wierszowane (dla młodszych dzieci), opowiadania lub komiksy czy pamiętniki.

Autorami tekstu i/lub ilustracji niemal zawsze są rodzice, osoby bezpośrednio zaangażowane w wychowywanie dzieci z celiakią albo rodzic wspólnie z dzieckiem⁴. Co więcej – często twórcy wydają te książki własnym sumptem bądź z pomocą stowarzyszeń zrzeszających ludzi chorych na celiakię i na diecie bezglutenowej⁵, czasem również wspierają dochodami ze sprzedaży rozwój tych instytucji⁶.

Tytuły i narracje podkreślają poradnikowy, terapeutyczny charakter publikacji, oddziaływanie wzmacniające wydaje się w nich nadrzędne. I tak na przykład bohaterka jednej z książek dla młod-

szych dzieci określa się powiedzeniem: *Gluten Free is Part of Me*⁷. Życie bez glutenu porównuje się do szkoły przetrwania, survivalu⁸, gry⁹, a nawet walki – przedstawia się gluten jako realnego wroga zagrażającego życiu, z którym zмага się dziecięcy bohater: pirat¹⁰, Superman (*Super Celiac Kid*)¹¹, uczestnik safari¹². Książki te są często pisane z perspektywy dziecka dla dorosłego i dziecięcego czytelnika. Edukacja ludzi dorosłych w zakresie wiedzy o koniecznej, a nie okazjonalnej, wynikającej z chwilowej mody, diety bez glutenu, jest najlepszym sposobem na przełamywanie barier i zrozumienie małych celiaków. Punkt widzenia dziecka na restrykcyjnej diecie, jego emocje, frustracje oraz problemy codziennego życia mają ukazać otoczeniu – dorosłym i dzieciom – na czym polega ten specyficzny sposób odżywiania, jakie ogólniejsze problemy się z nim wiążą i dlaczego nie są dopuszczalne żadne odstępstwa od bezglutenowej diety. Podkreślają też znaczenie poczucia wspólnoty osób chorych. W książce Kristen Adam i Tiffany Van Yzendoorn pt. *Dear Celiac* autorki zapewniają na czwartej stronie okładki:

*Kristen became quite frustrated while navigating the world of gluten free living. She decided it was time for celiac disease to know just how she felt! As you join her on this roller coaster of emotions, remember, you are not alone. Kristen is right there with you*¹³.

Nastoletnia bohaterka książki pt. *Everyone's Got Something: My First Year with Celiac Disease* (2019), która dowiaduje się o swojej chorobie i konieczności przejścia na dietę bezglutenową, uświadamia sobie, po pierwszym okresie zagubienia oraz zwątpienia, że choroba nie zmienia jej jako osoby, a dalszy styl życia, mimo że diametralnie różny od wcześniejszego, przy wsparciu rówieśników i rodziny nie jest tak bardzo uciążliwy, a nawet przynosi nowe, ciekawe wyzwania¹⁴. W licznych publikacjach dodaje się, że można też czerpać z niego wiele satysfakcji¹⁵.

Wsparcie psychiczne dziecka, zwłaszcza tuż po diagnozie, jest niezwykle ważne, gdy zastanawia się ono, jak to będzie, gdy nie

będzie jadło tego, co rówieśnicy, co im wtedy powie, z jaką spotka się reakcją. Niektóre publikacje przynoszą gotowe odpowiedzi, jak sobie z tymi problemami poradzić¹⁶, a w jednej z nich można nawet znaleźć stosowne na tę okazję teksty dla dzieci, rodziców i szkół¹⁷. Służą one społecznej inkluzji – poprzez dostosowanie życia całej rodziny osoby chorej oraz odniesienia do życia zewnętrznego: na przyjęciu rodzinnym, w szkole i poza szkołą, na wakacjach itp. Zdarza się bowiem, że nawet gdy samo dziecko zaakceptuje chorobę i zaleconą dietę, to nie potrafią tego zrozumieć rówieśnicy w przedszkolu czy szkole, traktując zachowanie chorej osoby jako dziwactwo i fanaberię. To właśnie pójście osoby z celiakią do przedszkola czy szkoły, zmiana otoczenia, jest bardzo istotnym wydarzeniem dla dziecka i jego rodziny: jak się zaadaptuje, czy zostanie zaakceptowane, czy wytrwa na diecie¹⁸. Przynoszenie z domu specjalnych posiłków i rezygnacja ze wspólnych, do niedawna ulubionych, dań czasem nie spotyka się z akceptacją. Książki pokazują, jak wybrnąć z takich sytuacji, jak mówić o chorobie, edukować otoczenie, a także szybko przystosować się do nowych warunków¹⁹ (np. w wyniku edukacji nauczycieli i rówieśników uczniów/uczennica bierze udział w szkolnej uroczystości, podczas której specjalnie dla niego/niej serwuje się dania w wersji bez glutenu²⁰). Trudności przeżywa, zwłaszcza na początku, również najbliższa rodzina, która musi przeorganizować tryb zakupów i przygotowywania posiłków²¹.

Książki o nietolerancji glutenu dla najmłodszych nie tylko więc edukują dziecko, ale najczęściej podpowiadają, jak ma ono informować i zaznajamiać otoczenie z sytuacją, w jakiej się znalazło: rówieśników i dorosłych, częstujących dzieci pokarmami glutenowymi, a nawet osoby z najbliższej rodziny, które często – wbrew diagnozie i obowiązującej dziecko restrykcyjnej diecie – przekonują, że jeden kawałek ciasta naprawdę nikomu nie zaszkodzi...²²

Po akceptacji diagnozy przychodzi czas na zastanowienie się, jak razem żyć i spożywać wspólne posiłki, jak świętować bez wyrzeczeń, gościć osoby, które na diecie GF nie są, ale mogą z pożytkiem

i ciekawością czasami zjeść inaczej niż na co dzień²³. Na każdym etapie radzenia sobie z chorobą i jej nietypowym leczeniem na pomoc młodym czytelnikom przychodzą fantastyczni bohaterowie, na przykład zabawne upiorki²⁴ czy bezglutenowa mysz²⁵.

Publikacje te często nie mają pełnego adresu wydawniczego i znajdują się na pograniczu broszury oraz książki dla młodego czytelnika. Ich charakterystyczną cechą jest ciekawa, „zaangażowana”, pobudzająca do działania szata graficzna. Na okładkach umieszcza się wizerunki dzielnych i zadowolonych dzieci na diecie, które pokonały niewidzialnego wroga i czują się już lepiej²⁶ lub smakowite, zabawnie skomponowane produkty czy dania GF²⁷. Niektóre z książek uwypuklają też problemy i załamania dziecka w fazie wstępnej diety²⁸ oraz w jej trakcie, w chwilach trudności w dostosowaniu się do funkcjonowania w gronie rówieśników:

*After Gideon's whole class gets special cupcakes shaped like farm animals while he has to eat one of his "safe" gluten free cupcakes, Gideon feels fed-up with eating only gluten-free. Even with all of the delicious gluten-free choices, eating differently is hard, and sometimes Gideon just wants the treats the other kids get to have. Will Gideon find a way to overcome his gluten glitch?*²⁹

W zależności od wieku odbiorców i wybranej konwencji spotykamy w tej grupie tematycznej wydawnictw różne odmiany publikacji: picturebook³⁰, komiks, książkę z przepisami³¹, poradnik surwiwalu³², książkę aktywnościową³³. Ich ilustracje dostosowane są do warstwy tekstowej, pełnią funkcje użytkowe, informacyjne i instrukcyjne, nawet wtedy, gdy charakter książki jest bliższy beletrystyce niż poradnikowi. Cel edukacyjny, prozdrowotny oraz terapeutyczny są tutaj zawsze najważniejsze i chociaż wiele publikacji ma bardzo ciekawą szatę graficzną, pełni ona rolę usługową względem poznawczego tekstu.

polskie książki dla dzieci-celiaków

Polskie książki zasadniczo nie odbiegają charakterem od publikacji obcojęzycznych. Jednak pierwszą cechą, która je odróżnia, jest skromna reprezentacja tytułów. W tej chwili w obiegu funkcjonują dwie pierwsze książki napisane i wydane z myślą o dzieciach na diecie GF. Obie ukazały się sumptem Polskiego Stowarzyszenia Osób z Celiakią i na Diecie Bezglutenowej i są rozprowadzane właśnie przez to stowarzyszenie. Obie też są promowane nie tylko w środowisku osób na diecie i ich rodzin, ale szerzej – w ramach akcji dla bibliotekarzy, polegającej na tworzeniu półki z książkami o celiakii i diecie bezglutenowej. Można je otrzymać od stowarzyszenia po przesłaniu na jego adres wiersza, zdjęcia lub przepisu dotyczącego tego sposobu odżywiania³⁴. Taki tryb dystrybucji i akcji promocyjnej zapewnia rozpropagowanie zagadnienia w środowisku dzieci (i nie tylko), które muszą unikać glutenu.

Kim są autorzy, a właściwie autorki tych książek? To matka, której dzieci są na diecie bezglutenowej i która sama odżywia się podobnie (Justyna Tarkowska, *Co je Jan? I dlaczego nie ciastko?*³⁵ – tekst i ilustracje; to debiut literacki projektantki okładek i ilustratorki), uznana autorka dotyczących zdrowego odżywiania książek edukacyjnych dla dzieci Monika Oworuszko³⁶ oraz zasłużona projektantka i ilustratorka Anna Kaszuba-Dębska – twórczynie książki *Ola, Franek i Gucio Gluten*³⁷. Każda z tych książek jest inna i każda zasługuje na osobną charakterystykę.

Pierwsza z nich skierowana została do najmłodszych dzieci. To książka obrazkowa, twardestronicowa, lakierowana, w formacie kwadratu (18 x 18 cm) (il. 1). Wierszowany tekst traktuje o specyfice diety i konsekwencjach jej złamania, zabronionych produktach oraz szerokim wyborze tych dostępnych. Pokazuje sytuacje, w których dziecko może zjadać te same produkty, co rówieśnicy („W czasie filmu popcorn chrupie i fistaszki, bo tak lubię”³⁸), podpowiada, jak zachować się poza domem: na rodzinnych przyjęciach, wycieczkach górskich czy w restauracji („W restauracji bez obawy wypytuję o potrawy. Gdy mi coś nie odpowiada, to dziękuję, NIE ZAMAWIAM”³⁹).

Żywa, pierwszoosobowa narracja oraz wykorzystanie ciekawych rozwiązań typograficznych (np. w słowie „czkawka” litera „k” „wy-skakuje” w charakterystyczny sposób⁴²) i graficznych (np. wykorzystanie elementów komiksu⁴³, stonowana kolorystyka) czynią z tej pozycji świetne narzędzie do poruszania trudnego tematu restrykcyjnej diety z dziećmi nietolerującymi glutenu oraz z ich zdrowymi rówieśnikami (il. 2). Przesłanie tej publikacji jest jednak ogólniejsze: dieta dziecka nie zmienia go, nie modyfikuje jego upodobań i zainteresowań, świat stoi przed nim otworem, nic go nie ogranicza w poznawaniu rzeczywistości.



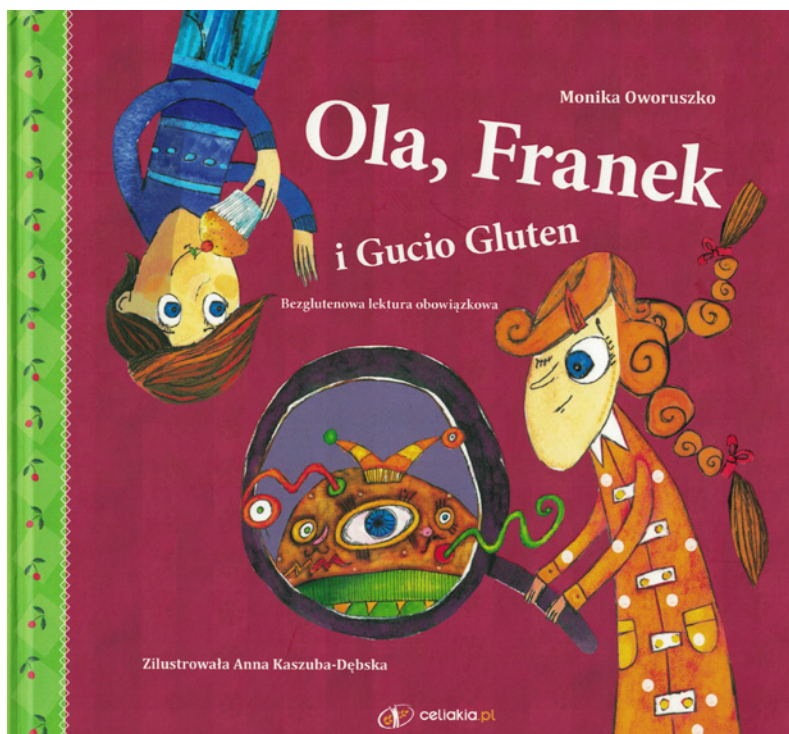
Ilustracja 1. Justyna Tarkowska, *Co je Jan? I dlaczego nie ciastko?* [Warszawa] [2020], pierwsza strona okładki.



Ilustracja 2. Justyna Tarkowska, *Co je Jan? I dlaczego nie ciastko?* [Warszawa] [2020], s. [9].

Druga propozycja lekturowa, przeznaczona dla dzieci powyżej szóstego roku życia, jest nieco bardziej złożona (il. 3). Opowiada o dziewczynce, która otrzymuje diagnozę (celiakia) i zalecenie przestrzegania surowej diety GF zaczyna się od załamania jej mamy, która nie wyobraża sobie, jak teraz będzie wyglądało życie ich rodziny. Stopniowo jednak wszystko zaczyna się układać, wsparcie, które matka i córka otrzymują od obcych osób z tymi samymi problemami, jest nieocenione i procentuje nie tylko stopniowym normowaniem codziennego życia, ale także oswojeniem glute-

nowego wroga. Jednak wspólne, udane zakupy bezglutenowych produktów, przeorganizowanie zapasów i zmiana składników do przygotowywania posiłków są niczym w porównaniu z kłopotami, jakie pojawiają się na zewnątrz. Już domowy obiad u dziadków pokazuje, że nie wszyscy członkowie rodziny od razu akceptują nową dietę dziecka, a rówieśnicy w szkole wymagają pogadanki i poczęstunku bezglutenowymi babeczkami. Instytucja ta nie jest do końca miejscem sprzyjającym osobom na diecie – o ile sklepik szkolny godzi się na wprowadzenie do sprzedaży takich produktów, to stołówka odmawia współpracy z powodu braku możliwości organizacyjnych (il. 4).



Ilustracja 3. Monika Oworuszko, *Ola, Franek i Gucio Gluten*, Warszawa 2019, pierwsza strona okładki.



Ilustracja 4. Monika Oworuszko, *Ola, Franek i Gucio Gluten*, Warszawa 2019, s. 50.

Oczywiście cel edukacyjny jest w tej książce nadrzędny, dlatego niektóre fragmenty brzmią mało finezyjnie, na przykład „[...] Zajrzyj mu [glutenowi – dop. B.S.] prosto do gęby. / zobacz, jakie ma wielkie zęby / Tymi zębami w środku żeruje, kosmki jelitowe ci demoluje [...]”⁴². Instrumentalne, ale i informacyjne jest zakończenie, w którym zawiązuje się lokalna grupa wsparcia osób chorych na celiakię i z nietolerancją glutenu. W książce pojawiają się – włączone w prozatorską narrację – inne gatunkowo jednostki, które ożywiają i urozmaicają całość: komiks składający się z szeregu obrazków z rymowanym tekstem⁴³, list gończy⁴⁴, przepis kulinarny⁴⁵. Ma ona charakter hybrydowy: jest wzruszającym opowiadaniem i materia-

łem biblioterapeutycznym, historią z elementami fantastycznymi (wprowadzenie glutenowych stworków oraz magicznej lupy do ich oglądania) i poradnikiem. Wydano ją na bardzo dobrym papierze, również w formacie kwadratowym (23 x 23 cm). Charakterystyczne ilustracje, jakby rysowane piórką i napełniane nasyconymi, różnorodnymi barwami, podnoszą atrakcyjność tekstu.

Obie książki są przygotowane bardzo ciekawie pod względem treściowym i ilustracyjnym. Pełnią wszystkie funkcje charakterystyczne dla tego typu publikacji: informacyjną, edukacyjną, inkluzyjną oraz terapeutyczną. Ukazały się w ścisłej współpracy ze stowarzyszeniem, poruszają najważniejsze problemy osób chorych i ich środowiska. Zostały też bardzo dobrze wydane, co jest szczególnie istotne w przypadku dzieci, którym nie wystarczą broszury informacyjne. Miejmy nadzieję, że na rynku polskim pojawi się jeszcze wiele tytułów, które przyjdą z pomocą dzieciom na tej niełatwej, wykluczającej gluten diecie.

odwołania

1. M. Ratajczak, *Analiza literatury z zakresu edukacji zdrowotnej dla dzieci i możliwości jej wykorzystania w szkole podstawowej*, „Pielęgniarstwo Polskie” 2009, nr 4(34), s. 331–337.
2. *Dziecko na diecie bezglutenowej w szkole, na wycieczce, na urodzinach: praktyczny poradnik dla rodziców*, wyd. 2, oprac. M. Żródlak, Warszawa 2019.
3. *Celiakia u dziecka – jakie emocje wyzwala diagnoza?*, <https://celiakia.pl/celiakia-u-dziecka-jakie-emocje-wyzwala-diagnoza/> [dostęp: 6.10.2021].
4. Np. S. Shiflett, C. Shiflett, *Celiac Lost: A Family Guide to Finding a Gluten-Free Life*, [b.m.w.] 2020 (autorami są matka i syn wymagający diety bezglutenowej); H.R. Katzman, R.M. Katzman, L.A. Katzman, *Everyone's Got Something: My First Year with Celiac Disease*, Lexington 2019 (autorkami są matka i jej córki).
5. Np. D. Simpson, *Adam's gluten free surprise: helping others understand gluten free*, [b.m.w.] 2012. Książka ukazała się też w identycznej wersji dla dziewcząt: *Hailey's gluten free surprise: helping others understand gluten free*, [b.m.w.] 2013.
6. H.R. Katzman, R.M. Katzman, L.A. Katzman, *Everyone's Got Something...*, dz. cyt.

7. L.K. Oestreich, K. Gartenberg, *Gluten free is part of me*, Herndon, VA 2018.
8. M. London, E. Glickman, *The GF kid: a celiac disease survival guide*, Bethesda, MD 2005.
9. H. Phillips, I. Zorn, *My picnic adventure (wheat & gluten-free!)*, [Great Britain] 2013.
10. A.V. Miller, *Captain Katie: the pirate allergic to gluten*, [b.m.w.] 2017.
11. S. Skolmoski, A. Bennion, *The Celiac Kid*, [Salt Lake City, Utah] 2011.
12. E. Dave, Goutham, *Timmy's gluten-free safari*, Bangalore [India] 2008.
13. K. Adam, T. Van Yzendoorn, *Dear Celiac*, [Middletown, DE] [2019].
14. H.R. Katzman, R.M. Katzman, L.A. Katzman, *Everyone's Got Something...*, dz. cyt.
15. Np. S. Metzger, R. Johnson, J. Tramel, *I'm Happy Being Gluten Free: A Kids Cookbook From A Kids Point of View*, [b.m.w.] 2012; C.L. Garland, CreateSpace (Firm), *Cate's Celiac story: a journey of understanding Celiac and discovering healthy gluten-free foods*, Charleston, SC 2014.
16. Np. R.S. / K.B.J. Cihlar, *Eating Gluten-free With Emily: a Story for Children With Celiac Disease*, Booksurge Llc 2009; H.R. Katzman, R.M. Katzman, L.A. Katzman, *Everyone's Got Something...*, dz. cyt.
17. J. Crane, S. Harlan, K. Harlan, *No cupcakes for Jason: a child's story about the gluten-free casein-free diet: with a parents' guide and a school guide included*, Bloomington 2005.
18. Traktują o tym specjalne poradniki, np. C. Bykowski, C. Thompson, *Gluten-free me: Beckman goes to school*, Houston, Tex. 2014.
19. Np. S. Shiflett, C. Shiflett, *Celiac Lost: A Family Guide...*, dz. cyt.
20. D. Simpson, Adam's..., tegoż, *Hailey's...*
21. S. Shiflett, C. Shiflett, *Celiac Lost: A Family Guide...*, dz. cyt.
22. D. Simpson, *Hailey's...*, dz. cyt.; H. O'Connor, A. Corrigan, *The gluten free kid*, Drogheda, Co. Louth, Republic of Ireland 2019; S. Learey, *Food for me is gluten free*, Geelong, Vic. 2006.
23. S. Fliess, J. Morris, *A gluten-free birthday for me!*, New York, NY 2015.
24. P. Lawrence, *Gluten-free ghouls*, [Charleston, SC] 2014.
25. P. Teague, *Gilda the gluten free mouse: a story about living gloriously with celiac sprue disease*, Bloomington, IN [2013].
26. Np. A. Faghani, *Freddy has an ouchy in his tummy: a gluten free story*, [b.m.w.] 2011; K. Tice, V. Litvack, A. Kerry, *Lou knows what to do: special diet*, Boys Town, NE 2017.
27. Np. C. Sarros, *Wheat-free, gluten-free cookbook for kids and busy adults*, 2nd ed., New York 2010.
28. M.B. Connolly, J. Mundy, *Mommy, mommy! Is this for me?*, Herndon, VA 2013 (na pierwszej stronie okładki widzimy przerażoną twarz dziewczynki); C. McAneney, *Gluten intolerance*, New York 2015 (na pierwszej stronie okładki fotografia niezadowolonego chłopca).

29. S. John, K. Cannon, *The gluten glitch*, Edina, MN 2012 (tekst z czwartej strony okładki, na pierwszej stronie widnieje obrażona twarz dziecka na tle nadgryzionego, zakazanego na diecie GF ciastka).
30. Np. M. Babay, E. Smietanka, *I'm a gluten-sniffing service dog*, Chicago, Illinois 2021.
31. S. Metzger, R. Johnson, J. Tramel, *I'm Happy...*, dz. cyt.
32. M. London, E. Glickman, *The GF kid...*, dz. cyt.
33. N.P. Falini, *Gluten-free friends: an activity book for kids*, Centennial, CO 2003.
34. Biblioteka bezglutenowa – konkurs dla bibliotekarzy!: <https://celiakia.pl/biblioteka-bezglutenowa-konkurs-dla-bibliotekarzy/> [dostęp: 5.10.2021].
35. J. Tarkowska, *Co je Jan? I dlaczego nie ciastko?*, [Warszawa] [2020].
36. Autorka serii Kryminał Dietetyczny (w latach 2015–2019 w Wydawnictwie Mobuki ukazało się siedem części serii).
37. M. Oworuszko, *Ola, Franek i Gucio Gluten: bezglutenowa lektura obowiązkowa*, Warszawa 2019.
38. J. Tarkowska, *Co je Jan...*, dz. cyt., s. [19].
39. Tamże, s. 22.
40. Tamże, s. 12.
41. Tamże, s. 14–15.
42. Tamże, s. 25.
43. M. Oworuszko, *Ola, Franek i Gucio Gluten...*, dz. cyt., s. 24–25.
44. Tamże, s. 27.
45. Tamże, s. 47.



recenzje
felietony

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

A Shelf Full of Books. Kid's Way II: Paul Hazard, *Books, Children & Men*

summary

The sketch is an attempt of subjective and actualized read of Paul Hazard's (1878–1944) book entitled *Les livres, les enfants et les hommes* (polish translation by Irena Słońska: *Książki, dzieci i dorośli*).

keywords

children's literature, worldwide literature, children-adults relationship, imagination, freedom

streszczenie

Szkic jest próbą subiektywnej i zaktualizowanej lektury książki Paula Hazarda (1878–1944) pt. *Les livres, les enfants et les hommes* (polski przekład Ireny Słońskiej : *Książki, dzieci i dorośli*).

słowa kluczowe

literatura dziecięca, literatura powszechna, relacja dzieci–dorośli; wyobraźnia, wolność

biogram

Katarzyna Kuczyńska-Koschany (ur. 20 grudnia 1970) – profesor tytularna, polonistka, komparatystka, eseistka, autorka wierszy, prozy poetyckiej i autobiograficznej. Zajmuje się interpretacją poezji, recepcją poetycką w Polsce (Rilke, Rimbaud), Zagładą Żydów, synapsami poezji i plastyki, europejskim i polskim esejem literackim, polską poezją dziecięcą. Autorka 300 artykułów i szkiców, a także książek: *Rilke poetów polskich* (2004; wyd. II, 2017), *Rycerz*

i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego (2010; wyd. II, 2015), *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja* (2012), „*Все поэмы жиды*”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych* (2013), *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty* (2016), *Nikt nie widzi dobrze. Eseje* (2018), *Tuwim. Pęknięcie* (2021). Opublikowała tomy poetyckie *Zielony promień* (2006) oraz *Lania w styczniu* (2022). Edytorka wierszy Anny Pogonowskiej (2018) oraz Ireny Tuwim (2020). Współautorka podręcznika licealnego z serii *Skarbiec* pt. *Staropolskie korzenie współczesności* (2004), wyróżnionego przez PAU. Nagradzana w konkursach: im. Klemensa Szaniawskiego (za *Rilkego poetów polskich*, 2002), im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (za prozę *Trzy historie i jedno mieszkanie*, 2006), ZAIKS-u i PEN Clubu „Wolność myśli, wolność wyrazu” (za esej *Hercen, wolność, my*, 2022). Opiekunka Koła Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru emet” (UAM), członkini Komitetu Nauk o Literaturze PAN, Otwartej Rzeczypospolitej, Polskiego PEN Clubu.



półka z książkami

Model dziecięcy II: Paul Hazard, *Książki, dzieci i dorośli*

Nie ma już żadnej dziedziny zastrzeżonej wyłącznie dla nas, dorosłych. [...] Nie ma nic dość nowoczesnego dla dzieci.

Paul Hazard¹

Opowieść o książce Paula Hazarda (1878–1944) następuje w cyklu „Półka z książkami. Model dziecięcy” po tej o publikacji Ireny Słońskiej (skądinąd tłumaczki francuskiego autora) *Dzieci i książki*, chociaż to polska autorka zawdzięcza wiele inspiracji Hazarda – nie odwrotnie. Spolszczenie niewielkiego rozmiarami, a wielkiego duchem, dzieła Francuza ukazuje się drukiem w roku 1963, ponad trzydzieści lat po wydaniu oryginału – ten, zatytułowany *Les livres, les enfants et les hommes*, opublikowano w 1932 roku.

Poznałam tę książkę dość późno, mimo że – jak całej twórczości naukowej i eseistycznej Paula Hazarda – towarzyszyła jej legenda.

Może nawet większa niż jego książkom dla dorosłych. Kim jest autor zaledwie 150², tak nośnych i ważkich jednak, stron?

Pamiętam olśnienie – jeszcze na pierwszym roku studiów polonistycznych (1989/1990) – jego *Krzysem świadomości europejskiej 1680–1715*³. Na polski przełożono także *Mysł europejską XVIII wieku. Od Monteskiusza do Lessinga*⁴. Gros jego dzieł – w tym ważne monografie o *Manon Lescaut*, *Don Kichocie*, Stendhalu i Lamartinie czy o Giacomo Leopardim, wreszcie synteza historii literatury francuskiej – wciąż czekają na swych polskich tłumaczy. To chyba niebagatelne zaniechanie romanistów, że nie mamy po polsku korpusu dzieł tego światowej sławy uczonego.

Wśród dzieł jednego z najwybitniejszych znawców Oświecenia, profesora paryskiej Sorbony i Collège de France, komparatysty na Columbia University w Nowym Jorku, członka Akademii Francuskiej, odznaczonego Krzyżem Oficerskim Legii Honorowej – rzecz, której pragnę poświęcić mój szkic, wydać się może niepozorna, a nawet błaha. A jednak – gdy nie czyta się tekstów o literaturze dziecięcej, można czasem przegapić arcydzieło...

Autorka wstępu do polskiego wydania (i jednocześnie tłumaczka), Irena Słońska, zamyka swe wprowadzenie słowami: „Poddajmy się więc urokowi tej książki o klasycznej literaturze dla dzieci, książki, która sama zasługuje na miano klasycznej” i dodaje, iż mamy do czynienia z „człowiekiem, który nie umie myśleć inaczej niż twórczo” (KDD, 9).

Książeczka składa się – *nomen omen* – z pięciu ksiąg: „O tym, jak dorośli przez długie lata gnębili dzieci” (I), „O tym, jak dzieci walczyły przeciw dorosłym” (II), „O wyższości Północy nad Południem” (III), „Cechy narodowe” (IV), „Poczucie ogólnoludzkiej wspólnoty” (V). Już w tytułach widać rozpiętość formuł: między baśniową a naukową.

Swą refleksję znawca dziejów świadomości europejskiej zaczyna od ponurej historii (braku) dzieciństwa i od dziecięcego „ruchu oporu” w tym, co nazywa „historią długotrwałego nieporozumienia” (KDD, 11). O dzieciach pisze: „Są bogate tym wszystkim, czego nie posiadają, bogate w cuda możliwości” (KDD, 10), a spośród dorosłych

wyodrębnia kobiety – zawsze z dziećmi sprzymierzone (zresztą w tytule francuskim dorośli, *les hommes*, mogą oznaczać także mężczyzn). Wskazuje – przed Brunonem Bettelheimem – na przełom („arcydzieło na początek”, KDD, 17), jakim były baśnie Charles’a Perraulta⁵, i wymienia fundacyjne cechy jego opowieści bajecznych: kpinę, humor, dyskrecję, „jasny język”, prostotę przemawiającą do wszystkich serc (KDD, 16). Podobnie jak *Belle et la Bête* Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711–1780), utwór znany u nas jako *Piękna i Bestia* (chyba lepsze jest spolszczenie Słońskiej – *Piękna i Potwór* – z zachowaniem aliteracji), baśnie Perraulta przeciwdziałają kartezjańskiemu „geometrycznemu duchowi” francuskiej kultury (KDD, 18–19). Zwiększają udział przyjemności (przed Freudem!) czytelniczej, a minimalizują udział pedagogiki.

Kamyczki milowe prowadzi – powiada Hazard w swym zarysie historii emancypacji dziecięcego czytelnika – od „Przyjaciela Dzieci”, wydawanego we Francji przez Berquina: „Mały format dla małych rąk; komedyjki, dialogi, opowiadania, listy. Z początkiem każdego miesiąca wychodził numer, który obiegał Paryż i prowincję” (KDD, 27). W Londynie John Newbery, w roku 1750, tworzy pierwszą na świecie księgarnię „nie dla dorosłych, którzy mają ich tyle, ile chcą, ale dla chłopców i dziewczynek!”. Pozwala się im do tej księgarni „wchodzić, szperać po półkach, bawić się w klientów”, „unosić z dumą książki pisane, drukowane, ilustrowane specjalnie dla nich!” (zwiastunami takich książek były tzw. *hornbooks* i *chapbooks*)⁶. We Francji powstają serie adresowane wyłącznie do dzieci: „Błękitna Biblioteka” i „Różowa Biblioteka”; w Niemczech – w roku 1775 – zaczyna ukazywać się pismo Christiana Feliksa Weissego pt. „Kinderfreund” [Przyjaciel Dzieci]. A jednak, konstatuje Hazard, mimo tych pierwszoków, literatura dla dzieci przełomu XVIII i XIX wieku, „choć dla nich stworzona, zdaje się nie dostrzegać ich pragnień”, wciąż jeszcze gnębi swych odbiorców, czyli, jak wylicza francuski historyk: zniekształca młode dusze, korzysta w ułatwień „dla mnożenia książek niestrawnych i fałszywych”, przybiera „pozory moralisty i uczonego”, oszukuje na jakości (KDD, 44).

Dzieci jednak – o czym mowa już w Księdze II – bronią się przed takimi niegodnymi praktykami po swojemu, specyficznie: „Byłyby niezdolne do sformułowania swoich zarzutów; ale nie można ich przekonać, że jakaś książka, która im się nie podoba, powinna im się podobać wbrew nim samym”. W ten sposób, konkluduje Hazard, „trwa walka, w której słabsi odnoszą zwycięstwo” (KDD, 47). I tu znów pojawia się na horyzoncie szczególna forpoczta (w roku 1719) i jednocześnie wielki sprzymierzeniec: *Życie i dziwne a zdumiewające przypadki Robinsona Kruzoe, marynarza z Yorku, który żył dwadzieścia osiem lat sam jeden na wyspie bezludnej u brzegów Ameryki, niedaleko ujścia wielkiej rzeki Orinoko, gdzie został wyrzucony po rozbiciu okrętu, przy czym wyginęła cała załoga oprócz niego; z dodaniem, jak w nie-mniej dziwny sposób został uwolniony przez piratów*. Napisane przez niego samego. Londyn. Drukarnia „Pod Okrętem”, W. Taylora na Pater Noster Row. Rozpoczynając opowieść o dziele Daniela Defoe⁷, Hazard nie omieszką dodać:

Mało było na świecie tak sławnych książek. Stało się tak dlatego, że upodobał ją sobie nieprzeliczony lud dzieci, lud wierny, który niełatwo zapomina swoich bogów. Defoe dla nich nie pisał? To nic, dzieci zagarnęły go bez ceremonii (KDD, 50–51).

Po rubikonie Robinsona przyszła pora na *Podróże Guliwera* (1726) Jonathana Swifta. A potem już lawinowo: po własnych pismach i księgarniach teksty dziecięce trafiają na łamy czasopism dla dorosłych, pojawia się teatr dziecięcy i specjalne koncerty tylko dla dzieci (KDD, 66–67).

Księga III zaczyna się następującymi słowami, a kiedy wypowiada je Francuz, czyli mieszkaniec kraju położonego na styku Północy i Południa (kraju, który ma Nodiera, Paula de Musset i George Sand, a także Jules’a Verne’a; KDD, 73), a do tego historyk światdomości europejskiej, trzeba je uznać: „Przyznaję chętnie krajom południowym wyższość nad północnymi pod każdym względem,

z wyjątkiem jednego: w dziedzinie literatury dla dzieci Północ ma olbrzymią przewagę” (KDD, 71). Nim tę wyższość pocnie udowadniać, Hazard unaocznia pograniczność własnej nacji, zapisując ciekawą uwagę autokrytyczną:

Sprawy zawikłane, niejasne, nie odpowiadają nam wcale. Wskutek naszej miłości do słowa pogardziliśmy nawet Rimbaudem, wszystkimi dziełami, które nie są oparte na logicznym planie i nie wyrażają się poprzez ustalony rytm krasomówczy (KDD, 73).

Podróż zaczyna się od najbliższej Północy, po drugiej stronie kanału La Manche; o wyobraźni angielskiej pisze Francuz, iż jest „nie tyle rozkiełznana, co nie znająca w ogóle cugli” – *nursery rhymes* nazywa „zakłęciami magicznymi” (KDD, 76), krytycznie oceniając francuską poezję dziecięcą (a właściwie jej brak!):

Ale u Latyńczyków, a szczególnie u Francuzów, poezja jest przedmiotem luksusu, którym nikt nie umiałby się posługiwać przed dojściem do pewnego wieku; jest przyjemnością rzędu racjonalistycznego, wymagającą pełnego rozumienia. Szaleństwem wydaje się u nas myśl o uroku, w którym nie ma nic do rozumienia, tylko fantazja, melodia, dźwięk. Toteż nie mamy poezji dla dzieci. Przeznacza się dla nich najwyżej trochę wierszy żałośnie infantylnych – mimo że napisali je ludzie starsi i doświadczeni – albo bajki Lafontaine’a, jak wiadomo, o wiele dla nich za trudne. I powinny się tym zadowolić aż do wieku, kiedy same nauczają się składać aleksandryny (KDD, 77–78).

Potem Hazard zagląda do szerzej pojętego świata anglosaskiego. Analizuje liczby książek dla dzieci w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej w kolejnych latach, poczynawszy od zakończenia Wielkiej Wojny: „w 1919 roku – 12 milionów; w 1925 – 25 milionów

200 tysięcy; w 1927 – 31 milionów”. I dodaje: „W 1919 roku ukazały się 433 nowe dzieła, przeznaczone dla młodzieży; w 1929 – 931” (KDD, 80). Uznaje także za świetny wynalazek amerykański, który „dobrze świadczy o wrażliwości tego narodu” (KDD, 80), biblioteki przeznaczone specjalnie dla dzieci.

Najważniejszy jednak dowód na istnienie wyższości Północy nad Południem w literaturze dziecięcej jest osobowy. Nazywa się Hans Christian Andersen. Nie urodził się on jednak 7 kwietnia⁸, lecz 2 kwietnia 1805 roku w Odense w Danii – i uważał, że „życie jest najpiękniejszą z przygód” (KDD, 85). W swych dziełach jawi się jako „opera baśniowa” (KDD, 90; francuski historyk nie bez kozery obdarza frazą Rimbauda właśnie baśnie duńskiego pisarza). Andersen to król – mocno stwierdza Hazard, podając przykłady z jego twórczości (wszystkie nam znane) jako kwintesencję „potęgi wrażliwej wyobraźni Północy” (KDD, 90): „Jest królem, gdyż w szczupłych ramach swych baśni umiał zamknąć wszystkie uroki świata – dla dzieci bowiem nic nie jest darem zbyt hojnym” (KDD, 85), ale przede wszystkim piastuje godność królewską, gdyż pozostaje prawdomówny, nie unieważnia cierpienia ani śmierci:

Andersen nie należy do tych obłudników, którzy dygocąc z zimna twierdzą, że zawsze jest ciepło na tej pięknej ziemi. Wie, co to znaczy żyć. Śmiało stawia zagadnienie zła, zagadnienie istnienia. Ale daleki od tego, by prawda miała go przerażać, chce ją wydobyć na światło, patrzeć jej w twarz. Prawda bowiem zasmuca najbardziej, gdy zna się ją tylko w połowie (KDD, 93).

Hazard określa więc porozumienia między Andersenem a dziećmi, tkana także od strony dziecięcych odbiorców, jako „prawo swego istnienia i przeczucie wielkiej roli, jaką mają spełnić” (KDD, 95).

W podsumowaniu rozważań o wyższości Północy nad Południem autor *Ksiązek, dzieci i dorosłych* pisze:

W krajach łacińskich dziecko jest tylko kandydatem do zawodu dorosłego człowieka. Tak jak na ulicach Rzymu widuje się dziesięcioletnich seminarzystów w sutannach i pilśniowych kapeluszach, podobnie każde z naszych dzieci jest dziwacznie przystrojone w naszą przyszłość. Teraźniejszość się nie liczy; pierwsze lata są wchłaniane przez te, które dopiero nadejdą, nie mają wartości same w sobie, przynoszą pożytek jedynie jako okres przygotowawczy. Jak daleko sięgnę pamięcią, zawsze coś przygotowywałem: wypracowania, egzaminy, nawet pierwsza komunია przybierała postać konkursu, z podziałem na miejsca i rzędy. Nie zostawiać swobody, nadzorować – oto ideał wychowania łatyńskiego; nadzorca internatu, nadzorca generalny, nadzorowany uczeń. Nadzorowane spacerowanie, ten sznur więźniów snujący się po drogach w niedziele i czwartki⁹ – cóż za koszmar! Nawet w gronie rodzinnym najczulsze polecenia matki wyrażają się poprzez nakazy i zakazy. Nie chodź po trawniku, nie oddalaj się, nie brudź rąk, nie poplam białej sukienki... Nie znaczy to, że nie psujemy naszych malców. Zachowując pozory autorytetu, chętnie tolerujemy ich fantazje. Jednej tylko nie znosimy: aby dziecko było sobą. U Anglosasów dzieciństwo ma prawo do istnienia: to ono właśnie zabarwia życie tęsknotą za rajem utraconym. Po cóż spieszyć się z opuszczeniem tak szczęśliwego stanu? (KDD, 96)

I dalej:

Jeżeli u narodów północnych literatura dla dzieci przewyższa tę, którą im mogą ofiarować narody Południa, wyższość owa płynie niewątpliwie z różnej jakości wyobraźni: u pierwszych bardziej intymna, bogatsza w odcienie, jak ich krajobrazy mniej świetne, ulubione jednak przez malarzy, jako utrzymane w delikatniejszej gamie kolorów; jest to wyobraźnia bliższa marzeniu, wymagająca mniej realnego tworzywa, aby się mogła wypowiedzieć; mniej skoordynowana, nie tak

logiczna, bardziej związana z życiem uczuciowym, do którego zawsze powraca i, w sumie, bardziej zdolna do oczarowania młodych dusz. U narodów łacińskich wyobraźnia zwraca się bardziej na zewnątrz, nawykła wypowiadać się w formach cielesnych i plastycznych, bardziej podległa rozumowi, nawet w swoich kaprysach, nawet w dziwacznościach, które zachowują mimo wszystko konstrukcyjny ład; bardziej jaskrawa, mniej poetyczna, trudniej osiągająca zaspokojenie, w tym sensie, że nie znajduje pełnego zadowolenia we własnej grze, ale stara się wyrazić poprzez piękno tę obietnicę szczęścia, którego dzieci nie znają i które nazywa się rozkoszą zmysłową (KDD, 97–98).

I w najbardziej zwięzłej konkluzji – na zamknięcie III Księgi – „Krótko mówiąc, dla Łatyńczyków dzieci były zawsze tylko przyszłymi ludźmi; Nordycy lepiej zrozumieli tę prawdę znacznie bardziej prawdziwą, że ludzie dorośli są tylko dawnymi dziećmi” (KDD, 98).

Księga IV jest chyba najmniej przekonującą partią. Próbuje bowiem Hazard, zgodnie z tendencjami żywymi jeszcze w epoce, gdy pisze, wywieść cechy bohaterów literackich z cech narodowych ich autorów: Pinokio bierze się z włoskiej i toskańskiej wiary w kipiący nadmiar życia (a wyobraźnia jest „jedną z najcenniejszych właściwości umysłu włoskiego”; KDD, 102); Edmondo de Amicis, autor *Serca*, prezentuje (bo jest Włochem!) patriotyzm niespokojny – przeciwny „spokojnej pewności siebie” (KDD, 108) Anglika; wróżki Perraulta są racjonalistkami, więc „wystrzegają się pomieszania kształtów i zagubienia analogii dla próżnej przyjemności pokazania swej mocy!” (KDD, 109). Tu Hazard przeczy zresztą sam swoim wcześniejszym wywodom, w których nazywał baśnie Perraulta antykartezjańskimi... Albo tam ma rację (Perrault rozbraja Kartezjusza i geometrię), albo tutaj:

Złocista dynia staje się złotą kareta, myszy zamieniają się w myszate konie, wąsaty szczur – w woźnicę ze wspaniałymi

wąsami, a jaszczurki są lokajami w liberii, szamerowanej złotem; matka chrzestna Kopciuszka ma ład w głowie i przestrzega zgodności kształtów, a Francuzi są w siódmym niebie, ponieważ wolą patrzeć jasno na świat niż doznawać oślnienia (KDD, 110).

Przypomnę, że Proust pogodził te pozorne sprzeczności w swym „widzieć jasno w zachwyceniu”. Hazard upiera się jednak przy tym, że istnieją skłonności narodowe: „Dla Anglika życie nie jest tym, czym dla jego sąsiadów z drugiej strony kanału La Manche – problemem teoretycznym, dla którego czym prędzej należy znaleźć rozwiązanie, logiczną formą, którą trzeba narzucić opornej materii, zasadą prawną, niezbędną wobec wymagań rzeczy i ludzi. Dla Anglika życie jest raczej szerokim polem działania” (KDD, 117). Jako przykład solidności i unikania błahostek przez Brytyjczyków Hazard podaje fakt, iż na liście abonentów „Boy’s of England” – które ofiaruje prenumeratorom atrakcyjne premie („dziesięć srebrnych zegarków, pięćdziesiąt harmonijek ustnych, pięćdziesiąt par rasowych królików, sto tomów zebranych dzieł Szekspira, sto niemieckich fletów, sto pudełek domina, tysiąc rycin do oprawienia w ramki, sto luksusowych szpilek do krawatów”; KDD, 119) – znalazł się książę Artur (KDD, 120). W ogóle nas nie dziwi, że Hazard przechodzi w miejscu takiego nadmiaru do *Alicji w Krainie Czarów*, streszczając ją osobiście (choć nie wykluczone, że autoironicznie¹²⁹) przez komentarz do słów kota z Cheshire „Wszyscy mamy bzika”: „Być może nie jesteśmy jeszcze kompletnie zbzikowani, ale niechby ta historia potrwała jakiś czas dłużej, zwariowalibyśmy na pewno” (KDD, 121). Autor *Książek, dzieci i dorosłych* mityguje się zresztą pod koniec tej części swych rozrządów, gdyż dzieci, jak pisze, „łączą nierozdzielnie miłość do ojczyzny z poczuciem ogólnoludzkiej wspólnoty” (KDD, 128).

Trzy ostatnie przytoczone słowa tworzą tytuł Księgi V, zamykającej rozważania Hazarda. Historyk określa społeczeństwo dzieci jako tolerancyjne i dopowiada: „Dziecięce książki przekraczają

z uśmiechem wszystkie granice; **nie ma dla nich celników ducha**” (KDD, 131, podkreśl. K.K.K.). Tworzy przy tym w odniesieniu do książek dziecięcych pewną, działającą na wyobraźnię metaforę obrazową: „Przywiążcie do każdej książki odchodzącą w daleką wędrówkę niewidzialną nić; ujrzyście, jak te nici się mnożą, krzyżują w najrozmaitszy sposób” (KDD, 135).

Bardzo piękne, łączące filo- i ontogenezę, słowa kreśli ten prekursor rozważań o specyfice literatury dziecięcej na koniec (a nie znał, niestety, naszych Konopnickiej, Korczaka czy Tuwima⁴⁴): „Materia żyje; wszystko jest rzeczywiste i nierzeczywiste zarazem. A cały ten chaos zamiast zdumiewać małego czytelnika, wydaje mu się naturalny; dziecko jak gdyby pamięta, że samo mu podlegało jakieś dwadzieścia tysięcy lat temu” (KDD, 143).

odwołania

1. P. Hazard, *Książki, dzieci, dorośli*, przeł. I. Słońska, Warszawa 1963, s. 67. Dalej, cytując tę edycję, posługuję się skrótem KDD wraz z numerem strony.
2. Odnoszę się do wydania polskiego.
3. P. Hazard, *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715*, przeł. J. Lalewicz, A. Siemek, wstępem poprzedził M. Żurowski, Warszawa 1974.
4. Tenże, *Myśl europejska XVIII wieku. Od Monteskiusza do Lessinga*, przeł. H. Suwała, wstępem poprzedził S. Pietraszko, Warszawa 1972.
5. Za podobny można uznać *Kinder- und Hausmärchen* braci Grimmów, których pierwszy tom ukazał się w roku 1812. Hazard pisze o nich w innym miejscu: „Dzieci odnalazły w dziele Grimmów smak ludowych opowieści, zdrowy i świeży jak smak razowego chleba [...]” (KDD, 136).
6. KDD, 32.
7. W innym miejscu Hazard nazwie *Robinsona* „klasyczną książką wszystkich szkół na świecie” (KDD, 132).
8. Zapewne błąd Hazarda, którego nie poprawiono w polskim wydaniu.
9. Czwartek to we Francji drugi, obok niedzieli, dzień wolny (przyp. K.K.K.).
10. Ostatnią chronologicznie książką, jaką Hazard omawia – aprobatywnie – jest *Piotruś Pan* (KDD, 143–145).
11. W trzeciej odsłonie cyklu „Półka z książkami. Model dziecięcy” zajmę się książką *Od dwóch do pięciu* Kornieja Czukowskiego. Głos polski (Słońska) i europejski (Hazard), zostanie uzupełniony – rosyjskim.



varia

Krystyna Zabawa

Akademia Ignatianum w Krakowie

„So That We Can Feel Like Children Again” – Krystyna Zabawa Talks with Barbara Gawryluk, a Journalist, Writer, the Author of the Book *Ilustratorki, ilustratorzy. Motylki z okładki i smoki bez wąsów* [Illustrators. The Butterflies from the Covers and the Dragons Without Mustache]

summary

The main subject of this interview is the process of writing the book about Polish illustrators from so called Polish school of illustration: the ways of acquiring information, meetings with the artists and their families. The author answers the questions about the artists' labs, their ways of working as well as about her own favourite illustrators.

keywords

illustration, Polish school of illustration, artist's lab, book for children, children's books publishers in Poland in the 60. and 70. of the 20th century

streszczenie

W rozmowie zostały poruszone kwestie dotyczące powstania książki, procesu pisania, sposobów pozyskiwania materiału, spotkań z ilustratorami i ich rodzinami. Autorka odpowiada na pytania o pracownię artystów, ich sposoby pracy, a także własnych ulubionych twórców.

słowa kluczowe

ilustracja, Polska Szkoła Ilustracji, pracownia artysty, książka dla dzieci, wydawnictwa literatury dziecięcej w Polsce w latach 60.–70.

biogram

Barbara Gawryluk – krakowska dziennikarka, pisarka, tłumaczka z języka szwedzkiego. Autorka książek dla dzieci, wśród nich są: seria o psie Kaktusie, *Dżok. Legenda o psiej wierności*, *Zuzanka z pistacjowego domu* (Nagroda Literacka im. Kornela Makuszyńskiego, 2009), *Mali bohaterowie*, w serii „Wojny dorosłych, historie dzieci” – *Teraz tu jest nasz dom* (o ukraińskich uchodźcach z Doniecka; w 2022 wydana w wersji polsko-ukraińskiej, w przekładzie I. Kotlarskiej-Fesiuk). Tłumaczka między innymi bestsellerowej serii Martina Widmarka o Biurze Detektywistycznym Lassego i Mai. W 2016 jej biografia *Wanda Chotomska. Nie mam nic do ukrycia* została Krakowską Książką Miesiąca.

W 2010 roku otrzymała nagrodę Polskiej Sekcji IBBY za upowszechnianie czytelnictwa za audycję „Książka na szóstkę”, prowadzoną w Radiu Kraków (później, emitowany do dziś, „Alfabet”).



„żebyśmy znów mogli poczuć się dziećmi”

z Barbarą Gawryluk, dziennikarką,
pisarką, autorką książki *Ilustratorki,
ilustratorzy. Motylki z okładki i smoki
bez wąsów*, rozmawia
Krystyna Zabawa

Krystyna Zabawa: Skąd pomysł na tę książkę? Piszesz, że ostatecznym impulsem był wywiad z Bożeną Truchanowską. Dlaczego uważasz to spotkanie za takie ważne i czy od początku było zaplanowane jako część książki?

Barbara Gawryluk: Pomysł wyszedł od wydawcy, czyli od Wydawnictwa Marginesy. Ja sama nawet nie odważyłabym się pomyśleć, że mogłabym napisać taką książkę, bo jestem jednak człowiekiem słowa, a nie obrazu. I mogę wprost powiedzieć, że zaczynając tę pracę, niewiele wiedziałam o ilustracji. Wiedziałam mniej więcej tyle, co przeciętny człowiek czytający książki, mający duże doświadczenie czytelnicze, również z dzieciństwa. Ale nie wiedziałam zbyt wiele o tym środowisku ani o samych twórcach. Poza tym nie jestem znawcą, historykiem sztuki. Nie mam żadnego przygotowania teoretycznego, więc w ogóle nawet nie pomyślałabym o tym, żeby taką książkę napisać. Natomiast po tym, jak napisałam wywiad-rzekę z Wandą Chotomską, książkę, która ukazała się w Wydawnictwie Marginesy, szefowa tego wydawnictwa – Hanna Grudzińska – powiedziała mi, że od wielu lat myśli o tym, żeby ktoś napisał książkę o Polskiej Szkole Ilustracji i wie, że ja mogłabym to zrobić. Nie bardzo byłam na to gotowa, więc pierwsza moja odpowiedź brzmiała: „Nie, ja absolutnie się do tego nie nadaję. Nie znam się na tym przecież, nie mam takiego języka, nie umiem pisać o obrazie, o ilustracji”. Ale ona była bardzo uparta i konsekwentna. Zaprosiła mnie do Warszawy, żebyśmy o tym porozmawiały. Zrobiłyśmy sobie nawet taką wstępną listę naszych ulubionych ilustratorów, czyli kogo cenimy, jakie książki pamiętamy z dzieciństwa. Wtedy powiedziałam, że osobą, którą natychmiast należałoby odwiedzić, jest Zdzisław Witwicki, bo widziałam jakiś filmik z nim, robiony przez „Świerszczyk”, i to już wtedy był naprawdę bardzo starszy pan, natomiast pięknie opowiadający. „No to się umawiamy z Witwickim” – usłyszałam. I pierwsza moja wizyta była właśnie u Zdzisława Witwickiego. Włączyłam wtedy magnetofon i rzeczywiście zrobiłam z nim pierwsze, długie, trwające ponad półtorej godziny nagranie. On miał już 95 lat. I potem na drugi dzień byłyśmy umówione właśnie z Bożeną Truchanowską. Te wizyty odbywałam razem z szefową wydawnictwa, cały czas myśląc sobie, że nie, nie dam rady. I właśnie u Bożeny Truchanowskiej nastąpił przełom, ponieważ zobaczyłam kobietę zupełnie zapomnianą, żyjącą jakby

w takim swoim świecie, pozbawioną swoich prac, opowiadającą o tym, co się z tymi pracami stało tak, że do końca nie wiedziałam, czy to są prawdziwe historie, czy nie. Zobaczyłam kobietę za wszelką cenę trzymającą klasę, ale jak się tylko troszkę „podrapało”, to było widać, że tam po prostu bieda aż piszczy i że jest naprawdę źle w tym domu. A właściwie na tym strychu, bo ona mieszka na takim strychu, który równocześnie był jej pracownią przez całe lata. Wyszliśmy od tej Bożeny Truchanowskiej i ja wtedy – pamiętam – na schodach powiedziałam: „Pani Haniu, zróbmy to. Ale zróbmy to tak, jak ja to widzę, to znaczy to nie będzie rozprawa naukowa o Polskiej Szkole Ilustracji, bo ja tego nie umiem zrobić, tylko to będzie opowieść o ludziach. Taka, jaką mam w tej chwili w głowie, jak chciałabym przedstawić Bożenę Truchanowską, ale też na przykład jak chciałabym opowiedzieć o Zdzisławie Witwickim. Już wiem, jak to można zrobić”. I dlatego to był ten moment.

K.Z.: A nie kusilo Cię, żeby wykorzystać ten materiał na reportaż radiowy?

B.G.: Trochę mnie kusilo, ale ja ze swojego długoletniego doświadczenia dziennikarki radiowej wiem, że takie pracowanie na dwa fronty nigdy się dobrze nie kończy. Zupełnie inaczej się rozmawia z człowiekiem, jeśli on zapomina, że tam jest włączony jakiś magnetofon czy dyktafon, a zupełnie inaczej się prowadzi rozmowę do radia. Trzeba niektóre rzeczy dogrywać, powtarzać, po prostu klimat rozmowy jest inny. I dlatego ja tego nigdy nie robię. Tak samo, jestem przecież także tłumaczką i nigdy się nie udaje połączyć tej pracy z dziennikarstwem. Czasami ktoś mówi: „A jak robiłaś tam coś dla Szwedów, to mogłaś też przy okazji zrobić reportaż”. Ale nie, bo ja dla tych Szwedów jestem w tym momencie w roli tłumaczki. Muszę się na tym koncentrować i skupiać. I w ten sposób umknęło mi mnóstwo arcyciekawych tematów, które były robione dla szwedzkiej telewizji czy szwedzkiego radia, czy dla jakiejś gazety, gdzie występowałam w roli tłumaczki i też kogoś takiego jak menadżer projektu czy producent, organizujący plan na przyjazd szwedzkich dziennikarzy. Zrobiłam kilka takich

wielkich projektów, z których jestem bardzo dumna i byłyby to na pewno arcyciekawe reportaże, na przykład radiowe. Ale nie da się tak pracować. Po prostu ja się potrafię koncentrować na jednym zadaniu, którym w tym momencie jest tłumaczenie, w innym – pisanie książki, a w następnym robię reportaż radiowy.

K.Z.: Rozumiem. Wróćmy do książki o twórcach Polskiej Szkoły Ilustracji i do Twoich obaw, czy znajdziesz właściwy język „do opisania twórczości artystów” (do czego przyznajesz się także we wstępie). Poradziłaś sobie z tym, między innymi przytaczając cytaty z prac historyków sztuki i krytyków. Czy jest jakaś pozycja, którą chciałabyś szczególnie polecić czytelnikom czującym potrzebę poszerzenia swojej wiedzy albo taka, która Tobie dała najwięcej?

B.G.: To był mój ratunek, to znaczy to, że mogłam sięgnąć do tekstów tych ludzi, którzy się po prostu na tym znają. Najważniejszą dla mnie książką, którą wykorzystywałam, jest książka, której w ogóle nie można dostać i ja ją tylko pożyczyłam. Musiałam oddać i nie mam własnego egzemplarza do dziś. Mam na myśli *Stację Ilustrację* Anity Wincencjusz-Patyny⁴. To jest, oczywiście, opracowanie naukowe i momentami nawet dosyć hermetyczne. Powstała na podstawie pracy doktorskiej i przede wszystkim jest wiarygodnym źródłem, efektem badań autorki. Dlatego tak dużo cytatów pochodzi z tej książki. A ku mojej wielkiej radości Anita Wincencjusz-Patyna poprowadziła ze mną spotkanie i to był dla mnie zaszczyt. Poczułam się naprawdę dowartościowana, że to właśnie ona. Napisała też zresztą recenzję, wystąpiła w programie telewizyjnym z poleceniem mojej książki. Jest dowód na to, jak ten temat potrafi jednoczyć ludzi. I to odczuwałam bardzo często przy pisaniu. Źródeł wcale nie jest tak dużo. Byłam na przykład odsyłana przez różnych rozmówców do Muzeum Książki Dziecięcej, które mieści się w Warszawie przy ulicy Koszykowej. Wszyscy mi mówili: „Słuchaj, tam są takie teczki z wycinkami z prasy z lat 50., 60., 70. i tam w tych teczkach to są skarby. Tam sobie pogrzeb, będziesz miała materiały”. I ja nad tymi teczkami spędziłam naprawdę wiele dni, przeglądałam wszystko, papierek po papierku, wycinek po wycinku i stwierdziłam, że w tych

teczkach nie ma kompletnie nic ciekawego. Bo przecież w tamtych czasach artykuły prasowe były tak okropnie nudne, typu: otwarcie wystawy ilustracji książkowej w jakiejś galerii któregoś z twórców; no i był, przeciął, otworzył, przemówił – i tyle. Tak samo wywiady, które zamieszczano w kulturalnych czasopismach, są nieciekawe. Wszystko przejrzałam i może z pięć razy się powołałam na to. Trzecie źródło, z którego korzystałam i do którego bardzo wiele osób mnie odsyłało, to jest też praca doktorska, która jednak nie została opublikowana². Kiedy ją zobaczyłam w bibliotece na Koszykowej, pomyślałam, że z takiej obszernej książki dużo się dowiem, ale znów to jest napisane trudnym językiem, dla specjalistów. Ja sobie mogłam dzięki niej uporządkować pewne rzeczy; jakieś fakty, nazwiska, których nie byłam pewna, uwiarygodniały się. Natomiast to absolutnie nie jest tekst, który dałoby się czytać, a moja książka jest pracą popularną, dla ludzi do czytania. Ale żeby taka mogła być, musiałam ją osadzić w jakichś porządnym źródłach. I to są te trzy najważniejsze źródła.

Tak naprawdę najbardziej polegałam na rozmowach, dlatego zależało mi na spotkaniach zwłaszcza z tymi twórcami, którzy jeszcze żyli, z najstarszymi, seniorami, mistrzami. Oni przede wszystkim musieli chcieć, a poza tym, jak się ma 90 lat, to różnie z pamięcią bywa. Tego się bardzo bałam, że to w ogóle wszystko jest za późno. No i to było wszystko za późno, tak jak Joanna Olech powiedziała, prowadząc spotkanie ze mną, zresztą dla mnie również bardzo inspirujące. Zaczęła od tego, dlaczego myśmy tego wcześniej nie zrobili. „No właśnie – odpowiedziałam. – Dlaczego wyście tego wcześniej nie zrobili, specjaliści przecież, i to ja musiałam się za to zabrać?”. Uciekło nam tyle fantastycznych wspomnień, nie do odtworzenia już w tej chwili, bo tych ludzi po prostu nie ma. Parę lat temu jeszcze żył Adam Kilian, Janusz Stanny – potęgi, ludzie, którzy z pewnością mieli miliony anegdot, opowieści, historii. Byli długowieczni i mogli naprawdę wiele rzeczy opowiedzieć. A tymczasem, niestety, kiedy ja się za to zabrałam, większości z nich nie było już na świecie.

K.Z.: Dziś możemy tylko żałować, choć z drugiej strony może lepiej cieszyć się z tego, że zdążyłaś jeszcze z paroma ważnymi osobami porozmawiać i wysłuchać ich opowieści. Ciekawa jestem, czy zdarzyło Ci się w trakcie spotkań z artystami, że zabrakło Ci tego przygotowania, o którym wcześniej mówiłaś, właśnie języka, wiedzy i coś Ci przez to umknęło, ktoś się może zniecierpliwił...

B.G.: Taką największą niepewność czułam na pewno przy spotkaniu z Józefem Wilkoniem. On jest też bardzo specyficzny w takim kontakcie bezpośrednim i na dodatek bardzo różnie ludzi traktuje, to znaczy albo kogoś kocha od razu wielką miłością i wtedy ma się drzwi otwarte o każdej porze dnia i nocy, albo jest obojętny. I ja się bardzo bałam, ponieważ on był już zmęczony tym, że ukazała się książka (także w Marginesach), która jest jego biografią³. Wciąż powtarzał: „Po co ze mną jeszcze rozmawiać, jak ja już wszystko powiedziałem?”. No i ja go przekonywałam: „Panie Józefie, to jednak będzie inna książka. Chciałabym z Panem porozmawiać o środowisku, o tych ludziach, którzy z Panem pracowali, a tego w tej opublikowanej książce zbyt wiele nie ma”. A on, tak prawdę powiedziawszy, chyba chciał być po prostu dyskretny i nie za bardzo się otwierał, i nie za bardzo chciał mi sprzedawać jakieś smaczki z tamtych czasów, z lat 60., kiedy zaczynał pracę w Naszej Księgarni. Był tam postacią zupełnie wyjątkową, bo to o nim wszyscy tak opowiadali: „Jak się zjawił Józek Wilkoń, to po prostu się wszystko nagle wywróciło do góry nogami”. To było odkrycie tamtych lat. Byli starzy, którzy mieli przedwojenne doświadczenia, związani z Akademią – Belina, Szancer – i oni byli dla tych młodszych takimi niemalże bogami. I nagle pojawił się Wilkoń, który nie miał szacunku dla nikogo, w dobrym znaczeniu: on po prostu miał świadomość swojej wartości i wiedział, że on pokaże, jak może wyglądać ilustracja dla dzieci. Ale to wszystko mówili inni, a on w ogóle nie chciał o tym opowiadać. I właśnie cały ten czas, który spędzaliśmy razem, to właściwie mi uciekał od różnych moich pytań. Jak ja pytałam bardzo konkretnie: „A pamięta Pan...” i wymieniałam jakieś nazwisko: „No tak, no jasne, no była taka,

zdolna była, zdolna”. I na tym się kończyło. Nic więcej nie chciał opowiadać i dla mnie to było bardzo trudne. W związku z tym ten rozdział o Wilkoniu jest też troszeczkę taką kompilacją moich z nim spotkań, bo ich było kilka, ale też fragmentów z książki o nim, bo jemu się nie chciało tego już drugi raz opowiadać. Czułam też taką nieśmiałość wobec jego olbrzymiego dorobku, tej niesamowitej świadomości twórczej i tego, jak zaczynał mówić o malowaniu, o tworzeniu... To był właśnie ten język, którego mi brakowało. Byłam mu wdzięczna, że to tak opowiada, bo ja to po prostu mogłam wsadzić jako jego opowieść i nic już od siebie nie dodawać. Tego bym nie umiała. Dla mnie to wszystko były odkrycia, to, o czym mówił, szczególnie o warsztacie. A jak wiemy, Wilkoń należy do tych artystów (chciałam to w tym rozdziale pokazać), którzy przez całe życie eksperymentują. On po prostu nigdy nie jest wierny żadnej swojej technice. Tylko ją doprowadza do perfekcji, po czym zmienia. I zaczyna inaczej, zupełnie inaczej. Jest nie tylko grafikiem, autorem plakatów, ilustracji, ale także malarzem, rzeźbiarzem, który rzeźbi w różnych materiałach: wykorzystuje blachy, różne metale, przede wszystkim drewno; rzeźbi małeńkie rzeczy, ale też tworzy olbrzymie rzeźby plenerowe. Animuje, pracuje przy filmach, jako jeden z pierwszych opanował technikę komputerową. Jak wiadomo, ci różni starzy mistrzowie absolutnie nie dali się „wkręcić” w tworzenie w komputerze. A on był bardzo chętny do tego, żeby to zacząć robić i rzeczywiście bardzo wiele rzeczy robi w komputerze. Dlatego spotkanie z nim było dla mnie najbardziej onieśmielające.

K.Z.: A czy któryś z twórców pytał Cię o Twoje zdanie na temat ich dzieł, o Twój stosunek do ich ilustracji?

B.G.: Nie, ale często wychodziło to w trakcie rozmowy. Czasem to były moje odkrycia. I raczej zdarzało się to przy tych twórcach, których już – niestety – nie ma. Kiedy na przykład jechałam do Witwickiego, doskonale wiedziałam, kim on jest, co i jak ilustrował, bo to był jeden z moich ukochanych ilustratorów i te książki po prostu u mnie są: jest i Apolejka, i Hałabała, wróbelek Elemelek, i jakaś o zwierzątkach, chyba pod tytułem *W lesie [Kto w lesie mieszka]*⁴.

To jest jedna z najważniejszych książek mojego dzieciństwa. Więc dokładnie wiedziałam, o czym chcę, żeby poopowiadał.

Ale były też takie chwile u innych, a właściwie u ich rodzin, kiedy na przykład otwieraliśmy jakąś szufladę i znajdowaliśmy coś, o czym ani ja, ani oni nie wiedzieliśmy. U Janiny Krzemińskiej tak było. Ona była szefową graficzną „Misia”⁵ przez wiele, wiele lat i właściwie „Miś” w najlepszym okresie swój wygląd zawdzięczał właśnie Krzemińskiej, bo jeśli nie ona ilustrowała, to ktoś z jej otoczenia. Dlatego ta szata graficzna była taka spójna. Krzemińska różne rzeczy w tym „Misiu” sama wymyśliła. Na przykład nie wiedziałam, że to właśnie jej zawdzięczamy tekturowe wkładki, które się potem wycinało, robiło się różne postaci, ubierało się je... To był jej wynalazek. I tego dowiedziałam się dopiero w momencie, kiedy znalazłam się w domu jej synowej. Syn Janiny Krzemińskiej również już nie żyje i cały ten spadek jest teraz u jej synowej pod Warszawą, w pięknym domu, takim wiejsko-myśliwskim, powiedziałabym. Tam w salonie stoi olbrzymia drewniana skrzynia. Kiedy ona tę skrzynię otworzyła, okazało się, że są tam wszystkie oryginalne prace Janiny Krzemińskiej. Myślałam, że tam oszaleję po prostu, bo były wszystkie „Misie”, te wycinanki, *Nasza mama czarodziejka*⁶. To były takie momenty, kiedy się orientowałam, że tam jest coś, co pamiętam ze szkoły albo nawet z wcześniejszego dzieciństwa, ale nie wiedziałam, że to ilustracje Krzemińskiej.

U córki Danuty Konwickiej, Marii, była bardzo podobna sytuacja, ponieważ pani Maria miała prace mamy zgromadzone w pawlaczu. Kiedy byłam u niej raz i drugi, ciągle nie mogła do tego pawlacza się dostać, bo był wysoko i nie była w stanie się tam wdrapać. Wreszcie za trzecim razem okazało się, że znalazł się ktoś, kto jej pomógł i wielka teczka z pracami została stamtąd nareszcie zdjęta. Maria Konwicka te prace porozkładała po całej pracowni, w której wtedy mieszkała i chyba nadal mieszka. Ta pracownia należała zarówno do jej mamy, jak i wcześniej do dziadków, na Starówce w Warszawie. Wtedy tam odkryłam okładkę mojej ukochanej książki, w której są teatrzyki dla dzieci Czesława Janczarskiego⁷, wystawiane przez nas

w szkole. Ja tę książkę mam do tej pory. Okładkę do niej zrobiła właśnie Danuta Konwicka. Takich zaskoczeń było sporo.

K.Z.: To wspaniałe! Materiał na kolejne fascynujące opowieści. Chciałabym jeszcze zapytać o klucz nie tyle w doborze, co w kolejności, w jakiej przedstawiasz artystów. W książce zamieściłaś 24 miniatury. Zaczyna się od opowieści o kobietach, dalej znajdują się portrety mężczyzn. To jest jakiś porządek. Ale nie wiem, czym kierowałaś się, decydując o kolejności w ramach tych grup... Czy jest tu jakiś klucz?

B.G.: Nie ma klucza, właśnie o to chodzi, że nie ma klucza. Na początku miałam dwa pomysły: jeden bardzo tradycyjny, czyli kolejność alfabetyczna, ale to się nie spodobało wydawcy i redakcji. Potem był taki pomysł, żeby to ułożyć chronologicznie w kolejności, w jakiej odwiedzałam artystów albo ich spadkobierców, czyli pierwszy w tym kluczu byłby Witwicki, a ostatnia Leonia Janecka. I mnie się ten pomysł najbardziej podobał, pewnie dlatego, że był związany z trybem mojej pracy. Byłam do niego bardzo przywiązana, a potem nagle, kiedy już właściwie zdecydowaliśmy, że tak zrobimy, wyszedł pomysł z wydawnictwa, żeby podzielić bohaterów według płci. To już była propozycja redaktorek i ja się po prostu z tym zgodziłam. Redakcja również ustaliła kolejność poszczególnych sylwetek.

K.Z.: A cała książka zaczyna się od opisu pracowni malarskiej. Ten opis pozostaje w pamięci, chociaż jest enigmatyczny, jakby niedopowiedziany. Niemal w każdym przypadku opisujesz miejsce, w którym przyszło żyć i tworzyć bohaterom. Wydaje mi się, że to jedna z możliwości przedłużenia Twojej pracy, bo temat pracowni artystów jest fascynujący sam w sobie. Czy mogłabyś coś więcej o tym opowiedzieć? Czy znajdujesz jakieś wspólne elementy? Które miejsce zrobiło na Tobie największe wrażenie?

B.G.: Na pewno pracownia Bożeny Truchanowskiej, od której się wszystko zaczęło. To miejsce naprawdę wygląda, jakby było nie z tego świata. Po pierwsze dlatego, że czuć w tej pracowni upływ czasu, i czuć bardzo, że tam nikt nie pracował od wielu, wielu lat.

Trzeba pamiętać, że Bożena Truchanowska była żoną innego wielkiego ilustratora – Wiesława Majchrzaka. Oni tam razem tworzyli. I dopiero po ich dramatycznym rozstaniu, o którym zresztą ona opowiada w książce, została tam sama. Wszystko się tak nałożyło, że ona zaraz zaczęła tracić wzrok, przestała być potrzebna jako ilustratorka, właściwie już tylko malowała – coraz mniej i mniej. W każdym razie tam naprawdę od wielu, wielu lat nic nie powstało, a to jest taka klasyczna pracownia, czyli wielkie okna ze świetnym, fantastycznie wpadającym światłem. Te okna są niezbyt czyste, przez co wszystko jest takie jakby przymglone, przykurzone. Kurz wręcz lata, unosi się i jest widoczny w promieniach słonecznych. I widać, że tam się nic nie wydarzyło przez te wszystkie lata. To zrobiło na mnie olbrzymie wrażenie, a byłam sobie w stanie wyobrazić, jak oni tam oboje stoją przy sztalugach albo siedzą przy jakimś wielkim stole i tworzą. Tu natychmiast zadziałała moja wyobraźnia.

Po zupełnie przeciwnej stronie, tworząc jakby drugi biegun tej opowieści, znajduje się Mirosław Pokora, któremu poświęciłam rozdział, pomimo że był on przede wszystkim satyrykiem i pracował w czasopiśmie takich jak na przykład „Szpilki”, ale też w różnych dziennikach w latach 60. i 70. Jednak rysował również bardzo dużo ilustracji dla dzieci i bardzo dużo książek z tamtego okresu, zwłaszcza małoformatowych, jest przez niego ilustrowanych. Niezwykle ciepło i z sympatią zawsze mówiła o nim Wanda Chotomska, opowiadała, że się z nim dobrze dogadywała. Mimo że ona się nie wtrącała do ilustracji, lubiła mieć kontakt z człowiekiem, po prostu. Kiedy odwiedziłam wdowę po Mirosławie Pokorze, ona różne rzeczy mi pokazywała. Opowiadała, że on miał niezwykle tempo: zanim ona wstała, to miał już dziesięć ilustracji gotowych. Zrywał się o świcie i kiedy żona szykowała śniadanie, to on już był właściwie po pracy. Już wszystko miał zrobione. Ja się w końcu zapytałam: „No dobrze, ale gdzie mąż to wszystko tworzył?”. Rozglądałam się po tym mieszkaniu, nie widząc żadnego gabinetu ani pracowni. Ona wtedy podeszła do takiego regału, meblościanki i z niej wyciągnęła stolik, opuściła go, ustawiła i mówi: „Tu, tu była jego pracownia”.

On po prostu siadał przy tym stole, miał półeczkę z kartkami, wszystkie rysiki, bo bardzo delikatną kreską wszystko rysował. Musiała być kawa, papierosy i tyle. Nie było w ogóle żadnej pracowni. To pokazuje tę skalę i rozrzut.

Odwiedziłam też zupełnie niesamowitą pracownię Janusza Stannego, w której w dalszym ciągu wręca prace, ponieważ pracuje tam jego żona, czyli Teresa Wilbik, która również jest ilustratorką, ale w ostatnich latach przede wszystkim maluje, więc też potrzebuje przestrzeni. Farby mają nieprzyjemny zapach, raczej w domu nie bardzo można malować. Tę pracownię również udostępnia się studentom. Jest przepięknie zaaranżowana, olbrzymia, nie wiem, ile ma metrów kwadratowych, ale naprawdę robi wrażenie. Jest tam antresola, gdzie znajdują się stoły, przy których pracował Janusz Stanny, a cały dół jest urządzony już trochę jak muzeum, bo wiszą jego prace, są plakaty, portrety, na półkach książki przez niego ilustrowane, między innymi cała seria zaprojektowana dla Krajowej Agencji Wydawniczej (KAW), bardzo lubiana przez dzieci w latach 70. I w tej pracowni pojawia się też córka Stannego i Teresy Wilbik – Katarzyna Stanny, która wykłada na Akademii Sztuk Pięknych i organizuje tam studentom zajęcia. A raz w roku w ramach akcji „Otwarte pracownie” to miejsce jest przez tydzień otwarte dla wszystkich. Można tam po prostu przyjechać i je zwiedzić. A naprawdę jest co zwiedzać! Jak ja zobaczyłam stół z farbami, takie wielkie biurko, a tam tylko słoiczki i pudełeczka z farbami! Wszystkie kolory świata... One to wszystko po nim zachowały. Można to teraz zobaczyć i jest to bardzo, bardzo ciekawe doświadczenie, zwłaszcza dla kogoś, kto się tym nigdy nie zajmował i trudno mu wyobrazić sobie taką pracownię. Niby wiadomo – powinny być sztalugi, farby i pędzle. Ale jak to naprawdę wyglądało, to warto zobaczyć. Można też każdego elementu dotknąć.

Jeszcze jeden ciekawy przykład, o którym mało kto wie, a ja tam byłam: przedszkole, do którego chodzili synowie Janiny Krzemińskiej, nosi teraz jej imię⁵. Po śmierci artystki jej syn przyniósł tam bardzo dużo jej prac. Nie znam drugiego przedszkola w Polsce, gdzie na

ścianach wisiałyby oryginały prac tak słynnej ilustratorki. Oprócz tego podarował też jej biurko, takie małe biureczko, przy którym ona pracowała. Na nim leżą farby, pędzle, ołówki, cały ten warsztat. Dzieci mogą zobaczyć, jak wyglądał warsztat malarki. Jest też w tym przedszkolu kącik pamięci. Każdy może tam wejść i zobaczyć.

K.Z.: Czy masz jakąś dokumentację fotograficzną z tych pracowni?

B.G.: Tak, kiedy tylko było to możliwe, starałam się robić zdjęcia. Robiłam zdjęcia samym artystom, na przykład Zdzisławowi Witwickiemu, Bożenie Truchanowskiej, Bohdanowi Butence i Józefowi Wilkoniowi. On wyciągnął mnie w środku nocy do swojego ogrodu. Było zimno, mróz, ale musiałam zobaczyć sowy, które właśnie skończył rzeźbić. To była rodzina sów – od wielkiej sowy po małą sówkę. Wtedy mówię: „Dobrze, to ja muszę teraz przy tych sowach panu zdjęcie zrobić”. I pozował mi przy tych sowach do zdjęć.

Robiłam też zdjęcia pracowni – tych, w których mogłam być – no i samych prac. Nie wszyscy byli zachwyceni, kiedy pytałam, czy mogę zrobić zdjęcia. Mówiłam, że to dla mnie, dla dokumentacji. Największy problem miałam w Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu. Do tego dworku pojechałam, żeby się dowiedzieć więcej o ilustracjach Leonii Janeckiej, bo nie bardzo chcieli mi udzielić informacji przez telefon. Zresztą chciałam tam pojechać i zobaczyć na własne oczy. To był ostatni rozdział książki i jedno z moich odkryć, nic wcześniej nie wiedziałam o tej artystce. A ona ilustrowała *Serce Amicisa*, które przetłumaczyła Maria Konopnicka, i dlatego właśnie w Żarnowcu są prace Janeckiej: piękne, pastelowe, błękitno-różowe obrazy, które mamy w pamięci. Chciałam się dowiedzieć, skąd się te obrazy tam wzięły, jej oryginalne prace, bo wiedziałam, że mają tam komplet, również inne jej prace. Całą historię mi tam opowiedziano. Przytaczam ją w książce. Kiedy już kończyło się spotkanie z kustoszami, musieliśmy skrócić naszą rozmowę, zrobiło się jakieś zamieszanie. Ale jeszcze jeden z kustoszów zagadnął mnie na korytarzu: „Wie pani, że my tu jeszcze inne skarby mamy”. Odpowiedziałam, że się domyślam, skoro to jest muzeum Marii Konopnickiej.... „A chce pani zobaczyć oryginalnego Szancera,

ilustracje do *O krasnoludkach i sierotce Marysi*?” Mnie po prostu aż zabrakło oddechu. Zaprowadził mnie do takiego pomieszczenia, gdzie stała specjalna szafa do przechowywania obrazów, z takimi wysuwanymi szufladami. Wyciągał te szuflady, a tam wyjeżdżały te wszystkie obrazy z najbardziej kultowego wydania baśni Kopnickiej. Natychmiast chwyciłam za aparat, żeby zrobić zdjęcia, i tu był właśnie moment zawahania. Oni mają z tym problem, ponieważ nie do końca wiadomo, czy mogą przechowywać te prace. Póki był PRL, nikogo to nie obchodziło i muzeum pokazywało te obrazy na wystawach, mieli specjalne pokazy w samym dworku. Potem się okazało, że nie bardzo wiadomo, jak te prace się tam znalazły. Jest w tym jakaś tajemnica. A dziedzictwo Szancera jest dziś potwornie rozproszone, spadek przechodzi przez wszystkie możliwe problemy, jakie sobie można tylko wyobrazić. To jeszcze jeden element tej skomplikowanej mozaiki. Jednak udało mi się kilka prac sfotografować. Dowiedziałam się dzięki temu, że istniały dwie okładki. Szancer narysował dwa projekty i obydwa te oryginały mają w Żarnowcu.

K.Z.: Planujesz jakoś wykorzystać tę całą dokumentację fotograficzną?

B.G.: To już raczej zostanie w moim archiwum. Pokazuję te rzeczy i wykorzystuję je w czasie różnych spotkań wokół tej książki. Na razie nie planuję żadnej publikacji. Cudowne jest to, że jak się taką książkę napisze, to nie jest tak, że ona żyje dwa-trzy miesiące. Ma znacznie dłuższe życie, bo chętnych do spotkań wokół niej jest naprawdę sporo przez cały czas, nawet w tych trudnych warunkach pandemicznych, jakie mamy teraz. Mam zrobioną prezentację właśnie na podstawie tych moich zdjęć i pokazuję ją, także w trakcie online’owych spotkań.

K.Z.: Wracając do książki, są tam motywy, które przewijają się przez kilka opowieści, między innymi kwestia współpracy ilustratorów z pisarzami, której jednak (jak wynika z Twoich wywiadów) wówczas w zasadzie nie było – poza kilkoma przypadkami, na przykład spektakularnym przypadkiem pracy nad książką o arrasach

Chotomskiej i Szancera. Sama jesteś pisarką i oddajesz swoje teksty ilustratorom, w związku z tym jestem ciekawa, czy zauważyłaś, że coś się zmieniło, czy wydawnictwa nadal działają w podobny sposób, nie dając autorom możliwości wpływania na kształt graficzny książki? I jakie jest Twoje zdanie: czy lepsza dla ostatecznego kształtu jest całkowita niezależność twórców tekstu i ilustracji, czy jednak jakaś forma współpracy bywa potrzebna?

B.G.: To wszystko bardzo się zmieniło. Pewnie i w tamtych czasach istniały duety, czyli autorzy lubiący konkretnych ilustratorów, rozumiejący się z nimi. Ale nie udało mi się zdobyć na to dowodów. Kiedy wypytywałam o takie historie, to nikt mi ich nie potrafił opowiedzieć. Chotomska była wyjątkiem potwierdzającym regułę. Ona zawsze mówiła, że się nie zna i po prostu jej się podoba albo się nie podoba. O tym, jak będą wyglądać ilustracje czy kto będzie ilustrował, ona nigdy nie decydowała i twierdziła, że na to nie wpływa, bo wydawca się zna, więc ma prawo podejmować decyzje. Chotomska „tylko” (jak mówiła) przyjaźniła się z artystami, na przykład właśnie z Szancerem, a później z Butenką. Oni lubili się jako twórcy i jako ludzie, ale nie polegało to na wspólnym tworzeniu książek. Jedynym wyjątkiem był tom opracowany wspólnie z Butenką na jubileusz twórczości Chotomskiej, kiedy oboje wybierali fotografie. I to był jedyny raz, kiedy rzeczywiście razem tworzyli. Ale to było już po 1989 roku. W czasach, o których przede wszystkim piszę, czyli w latach 60. oraz 70., wszystkie decyzje na temat tego, jak książka będzie ilustrowana, podejmowano w redakcji graficznej. To była zresztą potęgą Naszej Księgarni, w której działała duża, licząca od pięciu do dziesięciu osób, redakcja graficzna z kierującym nią od lat 60. Zbigniewem Rychlickim. Nikt się im nie wtrącał do wyboru artystów i ostatecznego kształtu graficznego książek. Potwierdzali to wszyscy autorzy, że oni często dowiadywali się o tym, kto i jak zilustrował ich tekst, kiedy dostawali gotowe egzemplarze autorskie. To jest nie do pomyślenia w dzisiejszych czasach. Ale to, co mamy teraz, zostało poprzedzone wielką rewolucją, a mianowicie taką, że znikły już z wydawnictw, a w nowo powstających w latach 90.

wydawnictwach w ogóle nie zaistniały, redakcje graficzne. Teraz, jak to złośliwie mówią starsi twórcy, decyduje „handel”, często słyszę: dział handlowy. Jest w tym trochę prawdy, choć jednak na ogół obok działu handlowego decydują o wiele większe gremia: redaktorzy, redakcja promocji, redakcja marketingu. Cała praca, która kiedyś odbywała się na wielkim stole w wydawnictwie, odbywa się w komputerze. Nawet kiedy ilustracje są już gotowe, to ilustrator z działem produkcyjno-technicznym dobiera kolory, czcionki itd. Wtedy mają wiele do powiedzenia zupełnie inni ludzie niż te kilkadziesiąt lat temu, bo całkowicie zmieniły się technologie, proces produkcji książek. Z tym wiąże się też to, że w dzisiejszych czasach ludzie często działają w tandemach, czyli dobierają się w pary, i dzieje się to, czego zawsze zazdrościłam Francuzom, Szwedom, Niemcom, że przychodzą z gotowym projektem do wydawnictwa: jest napisany tekst, są zrobione ilustracje. U nas tego nigdy nie było i dopiero teraz zaczyna się to dziać. Czasem jest tak, że pisarz z ilustratorem dobierają się, zanim w ogóle pomyślą o jakimkolwiek wydawcy albo wydawca proponuje autorowi ilustratora, czasem daje mu kilka nazwisk do wyboru. Zdarza się, że wybrany przez pisarza artysta ma terminy dopiero za cztery lata, bo tak bywa, to wtedy się negocjuje, próbuje znaleźć kogoś innego. Dziś autor ma w każdym razie coś do powiedzenia w tej kwestii, tylko że to jest na polskim rynku nowa praktyka, trwająca może od dziesięciu lat.

Bardzo dużo się tu zmieniło. Przede wszystkim w dzisiejszych czasach pisarze i ilustratorzy się znają. Twórcy książek dla dzieci stanowią zgrane towarzystwo. Nie ma nas znowu tak wielu, w związku z tym my się spotykamy: na targach, festiwalach literackich, imprezach organizowanych przez wydawnictwa, również towarzysko, nie tylko zawodowo. W tamtych czasach były zupełnie inne warunki i na przykład Maria Orłowska-Gabryś – jedna z niewielu ilustratorów pracujących w Krakowie – w ogóle nikogo nie знаła. Znakomita większość mieszkała i pracowała w Warszawie. Tak mi opowiadał jej syn, a na moje pytanie, czy nie chciała się przeprowadzić do stolicy, odpowiedział: „Ale skąd! Tu było jej miejsce od kilku

pokoleń”. Orłowska-Gabrys nawet zresztą nie miała pracowni, tylko stoliczek w pokoju. Nie tylko przy nim ilustrowała, ale też projektowała znaczki, kartki pocztowe, karty do gry, etykiety... I naprawdę nikogo nie знаła, gotowe ilustracje przesyłała do Warszawy i tyle.

K.Z.: A pamiętasz, czy któryś z ilustratorów opowiadał Ci o jakiejś swojej fascynacji literackiej? Chodzi mi o książkę dziecięcą, którą dostał do zilustrowania. Ciekawa jestem, czy teksty, które opatrywali obrazami, też były dla nich jakimś przeżyciem, czy też traktowali to po prostu jako zlecenie do wykonania, bez emocji?

B.G.: Zadawałam to samo pytanie i dostawałam skrajnie różne odpowiedzi. Są tacy, których nawet za bardzo nie interesowało to, że to jest dla dzieci. Na przykład zapytałam Truchanowską, czy miała jakieś spotkania z dziećmi, czy pokazywała dzieciom te swoje ilustracje. Nie, w ogóle jej to do głowy nawet nie przychodziło, wykonywała po prostu swoją pracę. Oczywiście czytała te książki i mówiła, że najbardziej jej odpowiadał świat baśniowy, fantastyczny i lubiła, kiedy trafiały do niej właśnie takie teksty. Może dlatego do kanonu przeszły jej ilustracje do Kopciuszka i innych baśni.

Najcieplej o autorach, z takim przeżywaniem ich tekstów, opowiadał zdecydowanie Zdzisław Witwicki, dla którego każdy najdrobniejszy wiersz był ważny. Czytał go wielokrotnie, starał się wczuwać w atmosferę, klimat, przekaz. Witwicki wyspecjalizował się w ilustrowaniu książek dla najmłodszych dzieci, którym się jeszcze czyta na głos, były to przede wszystkim wiersze Kubiaka, Janczarskiego czy innych poetów. Choć ilustrował też książki Heleny Bechlerowej i Marii Krüger. A kiedy wspominał o krasnalu Hałabale Lucyny Krzemienieckiej, mając ponad 90 lat, pamiętał doskonale całą historię. Kiedy go zapytałam o wróbelka Elemelka, to się rozkulił nad losem tych ptaszków i jak to się stało, że już ich prawie nie ma. Opowiadał, że gdy ilustrował tę książkę, chodził specjalnie na skwerek niedaleko miejsca, w którym mieszkał, i podglądał, jak te wróbelki się zachowują, żeby je właśnie odtworzyć. To jest dla mnie przykład twórcy, który bardzo się identyfikuje z ilustrowanym tekstem.

Butenko, bo o nim jeszcze niewiele mówiłyśmy, był także artystą osobnym, niby związanym z Naszą Księgarnią, ale raczej krążącym po orbicie, niewiążącym się z innymi twórcami. Jemu najlepiej ilustrowało się jego własne teksty, przez siebie wymyślone. Ale przykład Chotomskiej pokazuje, że potrafił się też zmobilizować do ilustrowania tekstów innych. Zadebiutował zresztą jako twórca ilustracji do książki *Pan Maluskiewicz i wieloryb* Tuwima i ten wiersz potrafił też recytować jako już starszy człowiek po osiemdziesiątce. Doskonale pamiętał, jak ta jego debiutancka praca przebiegała.

Zadawałam również artystom pytanie, czy lepiej się im ilustruje tekst kogoś żyjącego, czy klasykę. A oni nie do końca rozumieli, bo dla nich nie było różnicy. Nie kontaktowali się z autorami, więc to nie miało takiego znaczenia, jakie ma w dzisiejszych czasach. Zadałam to pytanie na przykład Emilii Dziubak i okazało się, że dla tego pokolenia to jest już duża różnica. Ta konkretna ilustratorka chce poznawać i poznaje autorów, a nawet się z nimi zaprzyjaźnia. Ciekawa jest historia jej współpracy z Martinem Widmarkiem – szwedzkim pisarzem, autorem bestsellerowej serii *Biuro detektywistyczne Lassego i Mai*. Otóż on przyjechał kiedyś do Krakowa na spotkania autorskie i powiedział mi, że chciałby napisać cykl opowieści trochę baśniowych, trochę fantasy dla młodszych dzieci. Miał przy tym taki pomysł, żeby to zilustrował ktoś z Polski. Co więcej, wiedział dokładnie, jak to ma wyglądać, bo byliśmy razem na wystawie Innocentiego w Instytucie Włoskim i wtedy stwierdził, że widziałby do swoich książek ilustracje właśnie w takim stylu, z takim rozmachem, takie malarskie. Wzięłam go od razu do księgarni na Kanoniczej i pokazałam prace Emilii Dziubak, a on po prostu zwariował na ich punkcie. Skontaktował się z nią jakoś przez wydawców i tak się zaczęło. Ona ilustruje teraz bardzo dużo także poza Polską, między innymi w Szwecji. A współpraca tej ilustratorki z Martinem Widmarkiem nie polega tylko na tym, że przedstawia mu gotowe projekty, ale oni się bardzo zaprzyjaźnili i można powiedzieć, że tworzą razem. I to uważam za znak nowych czasów.

Wracając do pytania, współcześni ilustratorzy wyraźnie bardziej wchodzą w świat tekstu, do tego stopnia, że chcą nawet porozmawiać z autorem/autorką. Natomiast w tamtych czasach niekoniecznie byli tym tak bardzo zainteresowani.

K.Z.: Na pewno takich różnic jest więcej. Mówiłaś na przykład, że kiedy pytałaś Bożenę Truchanowską o kontakt z dziećmi, ona nie bardzo była nim zainteresowana. W książce kwestia stosunku twórców do dziecięcego adresata wydaje się ważna, pojawia się w wielu opowieściach. Oprócz sporadycznego kontaktu z dziećmi na jakichś spotkaniach ilustratorzy, o których piszesz, mieli też własne dzieci. Ciekawa jestem, jak wtedy wyglądała ta relacja dziecko – artysta? Co wynika z Twoich spotkań z twórcami i ich dziećmi?

B.G.: Truchanowska była tu raczej wyjątkowa. Nie poszukiwała kontaktu z dziećmi, sama ich nie miała. Ale już ci, którzy założyli rodziny, traktowali dziecięcego czytelnika zupełnie inaczej. Mogę tu opowiedzieć o Zbigniewie Rychlickim, czyli szefie grafików Naszej Księgarni, twórcy Misia Uszatka, Plastusia. Rozmawiałam z jego synem Andrzejem, a jego opowieść potwierdzali ludzie związani z wydawnictwem: ojciec bardzo cenił sobie organizowane dość często wyjścia do dzieci. Choć na przykład w spotkaniach w szkołach i przedszkolach brali udział przede wszystkim pisarze, dla Rychlickiego jako ilustratora kontakt z dziecięcym odbiorcą był również ważny. Najsłynniejsze były kiermasze z okazji majowego święta książki przed Pałacem Kultury, gdzie zjawiali się wszyscy, także artyści plastycy, którzy podpisywali ilustrowane przez siebie tomiki. Niektórzy rysowali też coś specjalnego dla każdego dziecka.

Z kolei Wanda Chotomska i Joanna Papużyńska bardzo udzielały się społecznie i organizowały wyjazdy do dzieci ze wsi, żeby to nie była tylko Warszawa. Przede wszystkim Chotomska organizowała takie wyprawy nyską, do której często i Butenko się „załapywał”, a także inni ilustratorzy. Recytowali, czytali, ale też pokazywali dzieciom, jak się książki ilustruje. Takich inicjatyw było na pewno mniej niż dzisiaj, ale nie można powiedzieć, że ich nie było.

Syn Rychlickiego odpowiedział też twierdząco na moje pytanie, czy miał świadomość tego, co robił ojciec, jaki był znany, czy było to dla niego ważne. Andrzej Rychlicki, który wychowywał się w czasie ogromnej popularności choćby Misia Uszatka, widział tatę pracującego, tworzącego w domu. Nie dało się tego robić w redakcji, gdzie nie było na to ani czasu, ani miejsca, ani możliwości. W wydawnictwie Zbigniew Rychlicki był szefem, administrował, organizował zebrania. Dopiero wieczorami w domu mógł rysować, malować, wymyślać i projektować, ze swoim synkiem wiszącym mu często na plecach. W związku z tym, projektując ubranka, odrysowywał to, co mały Andrzejek miał na sobie. Twarz syna zresztą też znalazła się na okładce jednej z książek. A on sam korzystał z tego, że tata był sławny, i handlował w szkole jego rysunkami – miniaturkami Misia Uszatka, które stanowiły wtedy dla dziecka najlepsze „pieniądze”. Mówił, że za taki kartonik to on mógł bardzo wiele uzyskać. Tak to wyglądało.

Wielkim szacunkiem darzył swoją mamę syn Marii Orłowskiej-Gabryś. Opowiadał, że miał zupełnie bajkowe dzieciństwo. Tata mu zawsze mówił, że mama jest wielką artystką i musi mieć spokój. Więc on siedział pod stolikiem, na którym ona rysowała, i też nieraz był dla niej modelem.

Podobne opowieści usłyszałam od siostrzeńca Hanny Czajkowskiej, autorki między innymi słynnej okładki *Dzieci z Bullerbyn*. Ona nie miała własnych dzieci i wszystkie swoje uczucia przelewała na tego siostrzeńca. On ją uwielbiał i też przez cały czas „podglądał” przy pracy. Doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że ciocia jest artystką i tworzy ilustracje.

K.Z.: Czy słyszałaś jakieś relacje na temat odbioru dzieł artystów Polskiej Szkoły Ilustracji przez współczesne dzieci? Czy masz może takie własne obserwacje?

B.G.: Mogę powiedzieć o dwóch sprawach. Po pierwsze, rozmawiałam z redaktorami Naszej Księgarni o tomach wznowień serii „Poczytaj mi, mamo” i „Moje książeczki”. Okazało się, że to nie był

sukces wydawniczy. Te tomy nie przyjęły się wśród współczesnych dzieci. Jednak to nie musi być kwestia ilustracji, ale też tekstów.

K.Z.: Może i grubości tych książek. Dla najmłodszych, do których te opowiadania były kierowane, to nie jest atrakcyjny format.

B.G.: Tak. A druga sprawa to mój prywatny eksperyment na wnuczce. „Przetestowałam” na niej dwa opowiadania i w tym przypadku zarówno tekst, jak i ilustracje zostały dobrze przyjęte. Ale to, oczywiście, niczego nie dowodzi. Za mała próba. Innych doświadczeń tego typu nie mam. Myślę, że dobrym źródłem informacji byłyby bibliotekarki.

K.Z.: Czuję, że powinnam zadać pytanie o jeszcze jedną artystkę, która wydaje się bardzo ważna w książce, a o której jeszcze nie wspominałyśmy. W rozdziale o Elżbiecie Gaudasińskiej napisałaś: „Każda wizyta w pracowni starych mistrzów nieustannie prowadzi do sprzeciwu”. Co miałaś na myśli?

B.G.: Chodziło mi o to, że to jest niesprawiedliwe, że oni już nie pracują. Na przykład Gaudasińska ma piękną pracownię, tylko usiąść i rysować. Ale nie siada i nie rysuje, bo w którymś momencie przestano zamawiać u niej ilustracje. Wciąż maluje coś dla siebie, ale już w zasadzie nie ilustruje. Jeszcze coś wyszło na początku tego wieku, ale też z trudem. I to właśnie powoduje ten bunt i sprzeciw: dlaczego tak się dzieje, że artystka, rzeczywiście starsza, ale będąca wciąż w pełni sił twórczych, jest kompletnie niewykorzystana?! Tak samo Krystyna Michałowska, która cały czas ilustruje, wciąż rysuje, ale „do szuflady”, bo po prostu nie umie nie pracować. Tworzy więc całe cykle, na przykład „ryby” albo „motyle”, i ma ze trzydzieści takich rysunków. Tylko brać i korzystać, bo to już jest.

K.Z.: To rzeczywiście duża strata. Obawiam się, że znów zorientujemy się, że takie mistrzynie były wśród nas, ponieważś. Ale wracając jeszcze do Elżbiety Gaudasińskiej, napisałaś też, że spotkanie z nią było ważne nie tylko dla tej książki, ale w ogóle dla Twojej pracy dziennikarskiej. Czy mogłabyś tę myśl rozwinąć? Dlaczego?

B.G.: Dlatego, że ona jest bardzo charyzmatyczną osobą. Wcześniej spotkałam ją tylko kilka razy w jakichś sytuacjach towarzysko-zawodowych (np. przy wręczaniu nagród IBBY) i zawsze wydawała mi się taką bardzo zdecydowaną, wręcz ostrą kobietą, szorstką w stosunku do innych ludzi. I dlatego bardzo się bałam tego spotkania, że nie będzie chciała ze mną rozmawiać, nie uda mi się z nią porozumieć, a przecież to jest podstawa dobrego wywiadu, żeby „otworzyć” swojego rozmówcę, żeby chciał coś opowiedzieć. I rzeczywiście to nie była łatwa rozmowa, nie szło jak po maśle, kilka razy wybiła mnie z jakiegoś toku, który sobie przyjął, bo chciała coś opowiedzieć tak, jak ona to widziała. Fantastyczna osoba, zupełnie niezwykła! Tak jak mówiłam, o takiej charyzmie, o takiej sile, która się udziela, kiedy się z nią jest. Na końcu się okazało, że się bardzo polubiłyśmy po tych kilku spotkaniach. Dla mnie to było bardzo ważne, że udało mi się poprowadzić tę rozmowę tak, że ona mogła się ukazać. Ona też bardzo pilnie ją autoryzowała, bardzo szczegółowo, każde słowo było wyważane.

K.Z.: Podsumowując naszą rozmowę, chciałabym zadać jeszcze bardziej osobiste pytanie. Ciekawa jestem, jak sama oceniasz teraz swoje dzieło? Z czego jesteś najbardziej dumna? A może czegoś nie udało Ci się zrealizować? Dostałaś do ręki książkę i pomyślałaś: „Szkoda, że...”?

B.G.: Hmm... [chwila zastanowienia] Trudno mówić o dumie... Może nie jestem dumna, ale jestem szczęśliwa, że ta książka się ukazała, że to się udało pomimo różnych trudności. Natomiast najbardziej smutno było mi, że zmarł Zdzisław Witwicki [11.10.2019], kilka dni po nim Bohdan Butenko [14.10], a za tydzień była premiera książki. Żaden z nich jej nie zobaczył. A obaj byli przy moim pisaniu niezwykle pomocni, szczególnie Zdzisław Witwicki, którego uważam za duchowego patrona tego tomu. On mnie naprowadził na wiele tropów, wiele rzeczy mi podpowiedział. I on był chyba z tych wszystkich twórców, z którymi rozmawiałam, najbardziej zainteresowany tym, żeby ta książka się ukazała. Bardzo, bardzo

na nią czekał, no i niestety się nie udało. Z tego powodu jest mi po prostu strasznie smutno.

A Bohdan Butenko, który zmarł zaraz po Witwickim, też podszedł do tej książki w pewnym sensie nieoczekiwanie dobrze. To był człowiek, który z jednej strony lubił swoją sławę, ale z drugiej – nie lubił tego, co się z nią łączy, czyli udzielania się publicznego, rozmów z dziennikarzami, opowiadania. Uważał, że to go odciąga od pracy, i denerwował się. Ja dokładnie o tym wiedziałam, bo to nie było moje pierwsze z nim spotkanie. Spotykaliśmy się wcześniej przy różnych okazjach – na targach, imprezach, przy podpisywaniu książek. Zналиśmy się od lat, choć wcześniej nie przeprowadzałam z nim wywiadu. Kiedy spotkałam się z nim przy okazji pisania książki, okazało się, że on właśnie chce opowiadać o sobie. Pomyślałam wtedy, że coś się w nim zmieniło. Pewnie był już w takim momencie życia, że już nie uciekał, tylko chciał się zatrzymywać. Bo wcześniej cały czas uciekał. A ja go jeszcze zdążyłam zatrzymać na chwilę – to nie było długie spotkanie – żeby wysłuchać jego opowieści, z której dowiedziałam się również paru nowych rzeczy. Trzeba też powiedzieć, że Butenko był niezwykle dokładny, pilnował każdego słowa. Autoryzacja u niego była bardzo wnikliwa. Nie pozwolił na wszystko. Jeśli coś mu się nie bardzo zgadzało albo uznał, że chciałby coś inaczej powiedzieć, żeby był inny wydźwięk, to wszystko poprawiał. A autoryzacja odbywała się w ten sposób, że trzeba było wydrukować tekst, włożyć do koperty i wysłać. Butenko nie używał poczty elektronicznej. Po przeczytaniu tekstu wszystkie poprawki dyktował mi przez telefon.

K.Z.: A czy żałujesz, że czegoś w samej książce zabrakło?

B.G.: Oczywiście, że tak. Żałuję, że zabrakło drugie tyle autorów. Początkowa lista, którą sporządziliśmy z wydawczynią – Hanną Grudzińską – to było około 50 nazwisk. I po prostu one wylatywały. Skreślałyśmy je na zasadzie, że nie będzie jak dotrzeć do poszczególnych osób. Wiedziałyśmy, oczywiście, że to nie może być książka z tyloma nazwiskami. To była taka lista wyjściowa. Miałam nawet

pozaczynanych kilka rozdziałów, które ostatecznie nie powstały, bo to nie miały być notki biograficzne, ale opowieści o ludziach, a tych opowieści nie było od kogo uzyskać, na przykład dlatego, że nikt nie pozostał. Pozamykały się te możliwości w sposób naturalny. W związku także z tym jest wiele takich osób, o których nie napisałam. Mało tego, kiedy już książka się ukazała, wyszło na jaw, że jednak są ludzie, u których mogłabym dopytać. Nagle się objawiali. Szkoda, że nie wcześniej, że nie udało mi się wpaść na te tropy.

Przy tym przeżyłam jedną straszną chwilę, paniki potwornej, kiedy się pojawiła ni stąd, ni zowąd rodzina Olgi Siemaszko. Doostałam telefon od wydawnictwa, że muszę zaraz przyjeżdżać do Warszawy, bo następnego dnia ta rodzina jest umówiona na spotkanie. Ja o nich nic nie wiedziałam, nikt mi nie powiedział. Nawet nie wiem, jak to było możliwe. Przecież opowiadali o niej i Butenko, i Wilkoń, i Michałowska, ale nikt nie wspomniał, że jest rodzina! Wszyscy mówili, że miała męża, krótko byli małżeństwem, mąż umarł i potem już była sama. Okazało się, że do wydawnictwa zgłosili się jej bratankowie, bardzo bliska rodzina. Bardzo dużo o niej wiedzieli, mieli mnóstwo jej prac. Ale na szczęście byli zachwyceni tym rozdziałem! Nie mieli pretensji, że ich nie odnalazłam. Po prostu tak się stało. Pierwsze, co zrobiłam na tym spotkaniu, to zapytałam, czy znaleźli w tym rozdziale jakieś błędy. A oni nie tylko powiedzieli, że nie, ale że to cudownie, fantastyczna historia, że cioci się należało... To było dla mnie najważniejsze.

K.Z.: A którego z bohaterów Twojej książki poprosiłabyś o ilustrację do swojego utworu dla dzieci?

B.G.: To nazwisko znów powraca, powtarza się: Zdzisława Witwickiego. Tak dużo o nim dziś mówię, bo dla mnie tym najważniejszym twórcą, pamiętanym z dzieciństwa, jest właśnie on.

K.Z.: Czy jest coś, o co nie zapytałam, a chciałabyś dopowiedzieć na temat swojej książki o ilustratorach i ilustratorkach?

B.G.: Chciałabym na koniec podkreślić, że napisałam tę książkę po to, żeby ludzie pamiętali o tych twórcach. Piszę o tym we wstępie i jest to myśl, która mi stale towarzyszy. I nie jest to żadne

krygowanie się ani dorabianie jakiejś ideologii. Ten tom naprawdę powstał po to, żebyśmy sobie uświadomili, jakie mieliśmy u siebie niezwykle zjawisko, w tym szarym, burym, brzydkim okresie PRL-u. A przecież właśnie wtedy „urodziła” nam się tak niesamowita, kolorowa, różnorodna Polska Szkoła Ilustracji. To było zjawisko na skalę europejską, o którym zapomnieliśmy. I dobrze, że zaczynamy sobie przypominać, pojawiają się książki, albumy, wznowienia klasyki, która może nie jest czytana przez współczesne dzieci, może już nie zawsze im odpowiada, ale kto nam zabrania być z powrotem dziećmi?! To o nas, dorosłych, też chodzi. Chodzi o to, żebyśmy znów mogli poczuć się dziećmi, żebyśmy przypomnieli sobie te niesamowite chwile, jakie przeżywaliśmy przy czytaniu.

K.Z.: Myślę, że to świetna puenta naszej rozmowy, za którą bardzo Ci dziękuję.

Kraków, 19 grudnia 2020

odwołania

1. A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008.
2. J. Lee, *Polska szkoła ilustracji*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. P. Piotrowskiego, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2008.
3. A. Napiórska, *Szczęśliwe przypadki Józefa Wilkonja*, Warszawa 2018.
4. M. Krüger, *Apolejka i jej osiołek*, il. Z. Witwicki, Warszawa 1963;
L. Krzemieniecka, *Z przygód krasnala Hałabały*, il. Z. Witwicki, Warszawa 1964; H. Łochocka, *O wróbelku Elemelku*, il. Z. Witwicki, Warszawa 1955; Cz. Janczarski, *Kto w lesie mieszka*, il. Z. Witwicki, Warszawa 1958.
5. „Miś” – czasopismo dla dzieci w wieku przedszkolnym, wydawane w latach 1957–2010, najpierw jako dwutygodnik, później – miesięcznik.
6. J. Papużyńska, *Nasza mama czarodziejka*, il. J. Krzemińska, Warszawa 1968.
7. Cz. Janczarski, *Nasz mały teatrzyk*, il. D. Konwicka, Warszawa 1962.
8. Przedszkole nr 214 w Warszawie, zob. <http://p214.szkolnastrona.pl/p.102.historia> [dostęp: 2.02.2022].

CZY/tam
tu

literatura dziecięca i jej konteksty



NR 1-2/2021