

Filoteknos

KOMITET REDAKCYJNY / EDITORIAL BOARD

Marina Balina (*Illinois Wesleyan University, Bloomington*)

Urszula Bonter (*Uniwersytet Wrocławski*)

Marnie Campagnaro (*University of Padova*)

Anna Czabanowska-Wróbel (*Uniwersytet Jagielloński*)

Justyna Deszcz-Tryhubczak (*Uniwersytet Wrocławski*)

Lee Galda (*University of Minnesota*)

Hans-Heino Ewers (*Goethe-Universität Frankfurt am Main*)

Magdalena Jonca (*Uniwersytet Wrocławski*)

Irena Barbara Kalla (*Uniwersytet Wrocławski*)

Grzegorz Leszczyński (*Uniwersytet Warszawski*)

Jolanta Ługowska (*Uniwersytet Wrocławski*)

Justyna Łukaszewicz (*Uniwersytet Wrocławski*)

Kimberly McFall (*Marshall University, USA*)

Emilya Ohar (*Academy of Printing and Publishing, Lviv*)

Bożena Olszewska (*Uniwersytet Opolski*)

Marek Oziewicz (*University of Minnesota*)

Ana Margarida Ramos (*University of Aveiro, Portugal*)

Elżbieta Skibińska (*Uniwersytet Wrocławski*)

Ryszard Waksmund (*Uniwersytet Wrocławski*)

Monika Woźniak (*University La Sapienza, Roma*)

Violetta Wróblewska (*Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu*)

Filoteknos

LITERATURA DZIECIĘCA – MEDIACJA KULTUROWA – ANTROPOLOGIA DZIECIŃSTWA

CHILDREN'S LITERATURE – CULTURAL MEDIATION – ANTHROPOLOGY OF CHILDHOOD

Vol. 13

Liminalność w słowiańskich literaturach dla dzieci i młodzieży

Liminality in Slavic Literature(s) for Young People

REDAKCJA / EDITED BY

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG, MATEUSZ ŚWIETLICKI

WSPÓŁPRACA / IN COLLABORATION WITH

ALICJA WANG



Wrocław 2023

REDAKTOR NACZELNA / EDITOR-IN-CHIEF

Dorota Michułka

ZASTĘPCA REDAKTOR NACZELNEJ / VICE-EDITOR-IN-CHIEF

Mateusz Świetlicki

SEKRETARZ REDAKCJI / EDITORIAL SECRETARY

Justyna Zając

REDAKTOR JĘZYKOWY / LANGUAGE EDITOR

Justyna Zając (Polish), Radosław Siewierski (English)

AUTOR ILUSTRACJI NA OKŁADCE / COVER ILLUSTRATION BY

Łukasz Trzeciak

DTP

Dariusz Sługocki

Wersją podstawową pisma jest wersja drukowana

Publikacja ukazuje się dzięki wsparciu finansowemu
Wydziału Filologicznego UWr

© Uniwersytet Wrocławski and Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2023

ISSN 2082–9310

Nakład 200 egz.

Redakcja „Filoteknos”

IFP UWr, pl. Nankiera 15, 50-140 Wrocław

filoteknos@uwr.edu.pl, www.ifp.uni.wroc.pl/filoteknos/



Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe
ul. Kościuszki 142, 50-439 Wrocław, tel. 71 342 20 56
www.atutoficyna.pl, wydawnictwo@atutoficyna.pl

Spis treści / Contents

Studia / Studies

Wstęp | Introduction

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG (*Uniwersytet Wrocławski*)

MATEUSZ ŚWIETLIŃSKI (*Uniwersytet Wrocławski*)

ALICJA WANG (*Uniwersytet Jagielloński*)

Liminalność w słowiańskich literaturach dla dzieci i młodzieży: wstęp 9

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG (*University of Wrocław*)

MATEUSZ ŚWIETLIŃSKI (*University of Wrocław*)

ALICJA WANG (*Jagiellonian University*)

Liminality in Slavic Literature(s) for Young People: Introduction 13

Liminalność i tożsamość | Liminality and identity

DOROTA MICHUŁKA (*Uniwersytet Wrocławski*)

Dorastanie społecznie zaangażowane.

Zupa z jeża Magdaleny Kozłowskiej (2012)

w perspektywie romskich historii rodzinnych 21

ANNA BOGINSKAYA (*University of Wrocław*)

Deconstruction of the "Good Girl" Concept

in Anna Starobinets's Novel *A Land of Good Girls* 35

MAGDALENA ŚLAWSKA (*Uniwersytet Wrocławski*)

Miłość w czasach choroby.

Narracje szpitalne w chorwackiej literaturze dla dzieci i młodzieży 49

Przestrzenie pomiędzy i transformacje społeczne | In-betweenness and Social Transformations

ANNA URSULENKO (*Uniwersytet Wrocławski*)

„Zimne” społeczeństwo dystopijnego świata

(na materiale powieści *Mox Nox* Tani Malarczuka) 65

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK (*Uniwersytet Wrocławski*)

Obraz czasopiśmiennictwa dla dzieci i młodzieży w Czechach

po transformacji ustrojowej 1989 roku. Zarys problematyki 75

MARTA NADOLNA (*Uniwersytet Śląski*)

Obraz II wojny światowej w prozie Marii Kann

(przyczynek do większej całości) 97

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG (<i>Uniwersytet Wrocławski</i>)	
MATEUSZ ŚWIETLIICKI (<i>Uniwersytet Wrocławski</i>)	
Międzygatunkowa solidarność w świecie <i>tukoni</i> Oksany Buły	111

Modernizm | Modernism

Redaktorka gościnna | Guest editor: Alicja Wang

YEVHENIIA KANCHURA (<i>Zhytomyr Polytechnic State University</i>)	
Female School Story in Modernist Russian Literature: The Continuity of Tradition Despite the Prohibition	127
ANA BATINIĆ (<i>Croatian Academy of Sciences and Arts</i>)	
SANJA LOVRIĆ KRALJ (<i>University of Zagreb</i>)	
From Popularity and Influence to Cultural Oblivion. The Case of Jagoda Truhelka in Croatian Literary and Cultural History	145

Varia

IWONA GRALEWICZ-WOLNY (<i>Uniwersytet Śląski</i>)	
Zima nie tylko Muminków. Problematyka kryzysu i rozwoju w ujęciu Tove Jansson	171

Wywiad | Interview

MARINA BALINA (<i>Illinois Wesleyan University – Isaac Funk Professor Emerita and Professor of Russian Studies</i>)	
SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG (<i>University of Wrocław</i>)	
MATEUSZ ŚWIETLIICKI (<i>University of Wrocław</i>)	
History, Modernism, and Children's Literature in North American Slavic Studies	187

Recenzje | Reviews

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG (<i>Uniwersytet Wrocławski</i>)	
O polityce, wojnie, ideologiach i ich wpływie na literaturę dziecięcą i młodzieżową	193
KAROLINA I. KALETA (<i>Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Jagielloński</i>)	
Serbski pryzmat – refleksje wokół Festiwalu w Suboticy	199

Studia / Studies

Wstęp

Introduction

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG ORCID: 0000-0001-9541-3200

Uniwersytet Wrocławski

MATEUSZ ŚWIETLIŃSKI ORCID: 0000-0001-7009-3837

Uniwersytet Wrocławski

ALICJA WANG ORCID: 0000-0003-3185-5012

Uniwersytet Jagielloński

Liminalność w słowiańskich literaturach dla dzieci i młodzieży: wstęp

Bycie pomiędzy czy funkcjonowanie w przestrzeni granicznej to istotne tropy tekstów literackich pochodzących z różnych kręgów kulturowych, a sam przymiotnik *liminalny* pojawia się już w pracach Platona (Chojnowski, 2020: 16; Joseph, 2021: 116–117). Termin *liminalność* w dyskursie akademickim rozpowszechnił Victor Turner w roku 1969, opierając się na koncepcji *liminaire* Arnolda Van Gennepa (Turner, 1969: 94–113). Jak zauważa Przemysław Chojnowski, według brytyjskiego antropologa, „faza liminalna to przejście przez czeluść bezstatusowości, to swoista redukcja do *stanu*, z którego *podmiot kształtowany jest na nowo*” (2020: 17 – podkreślenie nasze). Koncepcja ta „sugeruje zwrotność i płynność przechodzenia lub zmiany stanu, co oznacza, że pewne procesy mogą dokonywać się dwukierunkowo, a niekiedy nawet wykluczać”, dzięki czemu „liminalność pełni funkcję pojęcia, które swym zakresem obejmuje różnorodność procesów ze swej natury opierających się jednoznacznej kategoryzacji i wymykających się definicjom, jakby znajdującym się w ruchu” (Chojnowski, 2020: 21).

Liminalność stosowana jest do określenia „momentów lub okresów przejściowych, w których zwyczajne granice myślenia, samorozumienia i zachowania są rozluźnione, otwierając drogę do [...] *konstrukcji i destrukcji*” (Thomassen, 2014: 1 – podkreślenie nasze). Zdaniem Bjørna Thomassena dzięki temu koncepcja liminalności może popchnąć nauki społeczne i polityczne ku nowym kierunkom (Thomassen, 2014: 1). Jednakże szeroko rozumiana liminalność to nie tylko nieodłączna cecha społeczeństw, o których wspomina Thomassen, ale także obrazujących je literatur, w tym utworów dla dzieci i młodzieży. Mianem bohaterów liminalnych, dekonstruujących i konstruujących zastany porządek społeczny, można określić główne postacie występujące w dziełach tak różnych, jak: *Opowieści z Narnii* Clive’a Staplesa Lewisa i *Mroczne Materie* Philipa Pullmana, *Koralina* Neila Gaimana, Anne i Emily z po-

pularnych serii Lucy Maud Montgomery czy dzieci z książek poświęconych problematyce migracji i przekraczania granic (por. Papużyńska, 1996: 88; Skowera, 2022: 297). Co więcej, biorąc pod uwagę wprowadzoną przez Rudine Sims Bishop (1990) metaforę literatury dziecięcej jako okna, lustra i drzwi¹, można stwierdzić, że tego typu teksty z zasady charakteryzują się liminalnością, o czym pisze Michael Joseph:

Niezależnie od tego, czy jest to kontekst do badania potworności, zmian państwowych, dezintegracji społecznej, indywidualnego rozwoju, tożsamości osobistej i kulturowej, czy też innych pytań dotyczących istnienia i znaczenia, literatura dla dzieci i młodzieży nadal produktywnie poddaje się badaniom liminalnym. W rzeczywistości można by pokusić się o stwierdzenie – gdybyśmy nie byli świadomi dynamiki tendencyjności i idioplastyki – że literatura dziecięca istnieje przede wszystkim jako idealna przestrzeń, w której można krytycznie reprezentować różnorodne znaczenia *liminalności* (Joseph, 2021: 119).

Stan bycia pomiędzy i przestrzenie graniczne związane ze zmianami państwowymi i społecznymi, migracją (emigracją, imigracją, deportacją), a także innymi wyzwaniami współczesności to tematy często pojawiające się w literaturach słowiańskich. Sytuacja ta związana jest z uwarunkowaniami geograficznymi i historycznymi Europy Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej, terenów, których przynależność państwowa i wpływy polityczno-religijno-kulturowe wielokrotnie zmieniały się na przełomie ostatnich stuleci (Buden, 2012; Kołodziejczyk, Śandru, 2012; Hundorova, 2013). Przesunięcia granic po obu wojnach światowych (i związane z nimi przymusowe przesiedlenia ludności), represje polityczne i religijne, katastrofa w Czarnobylu, upadek Związku Radzieckiego, transformacje ustrojowe, konflikty w krajach byłej Jugosławii i wreszcie wciąż trwająca wojna wypowiedziana Ukrainie przez Rosję wiązały się z potrzebą konstrukcji, dekonstrukcji i rekonstrukcji społeczeństw i norm kulturowych. Jak zauważa ukraińska literaturoznawczyni Tamara Hundorova, przejściowość jest jedną z typowych cech kultur post-zależnościowych i posttotalitarnej pamięci kulturowej. (2013: 10). W kręgu kultur słowiańskich liminalność, przekraczanie granic, postmodernistyczna ironia, parodia, gra z formą, tradycją literacką i nowymi dyskursami w sposób wyjątkowy objawiły się nie tylko w literaturze dla dorosłych czytelników, ale też w tej dla dzieci i młodzieży, co pokazują autorzy i autorki artykułów zebranych w tym numerze *Filoteknosy* (por. Leszczyński, 2008; Kostecka, 2014;

¹ „Książki są czasami oknami, oferującymi widoki na światy, które mogą być prawdziwe lub wyimaginowane, znajome lub dziwne. Okna te są również przesuwanymi szklanymi drzwiami, a czytelnicy muszą tylko przejść przez nie w wyobraźni, aby stać się częścią dowolnego świata stworzonego i odtworzonego przez autora. Jednak przy odpowiednim oświetleniu okno może być również lustrem. Literatura przekształca ludzkie doświadczenia i odbija je z powrotem do nas, a w tym odbiciu możemy zobaczyć nasze własne życie i doświadczenia jako część większego ludzkiego doświadczenia. Czytanie staje się więc środkiem autoafirmacji, a czytelnicy często szukają swoich luster w książkach” (Sims Bishop, 1990: ix).

Skowera, 2016; Slany, 2016; Kachak, 2018; Świetlicki, 2020; Świetlicki, Świtała, 2022; Świetlicki, Kamińska-Maciąg, 2023).

W naszym rozumieniu pojęcie liminalności wykracza poza definicję Taylora. Stanowi bowiem kategorię bliższą temu, czym od ponad dwóch dekad zajmują się badacze literatury i kultury dziecięcej (Joseph, 2021: 117). Jak podkreśla Joseph, „przestrzeń liminalna wyłoniła się jako elastyczna koncepcja, w której przestrzeń może odnosić się (w szerokim zakresie) do literackiej czasoprzestrzeni lub do czegoś bardziej abstrakcyjnego” (Joseph, 2021: 117). Teksty zawarte w niniejszym numerze *Filoteknosy* ilustrują różnorodność literatur słowiańskich dla młodych odbiorców oraz wielorako rozumiany liminalny charakter zawartych w nich postaci i chronotopów.

Pierwsza grupa artykułów poświęcona jest liminalnym właściwościom tożsamości: etniczności, płciowości i adolescencji. Dorota Michulka analizuje społeczne zaangażowanie romskich rodzin w powieści *Zupa z jeża* Magdaleny Kozłowskiej (2012). Anna Boginskaya w swym anglojęzycznym artykule bada dekonstrukcję motywu „grzecznej dziewczynki” w prozie Anny Starobinets. Skupiając się na narracjach szpitalnych w literaturze chorwackiej, Magdalena Ślawska pisze o przejściowym charakterze adolescencji.

Druga grupa tematyczna zawiera cztery artykuły ukazujące różnorodność przestrzeni pomiędzy i transformacji społecznych. Anna Ursulenko koncentruje się na kwestii pamięci i dystopii w pierwszej książce dla dzieci ukraińskiej pisarki Tani Malarczuk. Dorota Żygadło-Czopnik przedstawia zmiany na czeskim rynku książki dla dzieci i młodzieży po 1989 roku. Marta Nadolna przybliża czytelnikom i czytelniczkom chronotop II wojny światowej wykreowany przez Marię Kann. Natomiast Sylwia Kamińska-Maciąg i Mateusz Świetlicki odczytują książki obrazkowe i powieść graficzną Oksany Buły pod kątem przedstawionych w nich obrazów międzygatunkowej solidarności.

Ostatnią grupą artykułów jest ta poświęcona modernizmowi, który odczytujemy jako okres liminalny, zróżnicowany wewnętrznie nurt w historii literatury dla dzieci i młodzieży. W tej części zawarto dwa artykuły gościnnie zredagowane przez Alicję Wang. Yehneniia Kanchura skupia się na obrazach dziewczęcości w modernizmie rosyjskim, zaś Ana Batinić i Sanja Lovrić Kralj na twórczości chorwackiej pisarki Jagody Truhelki. Wydaje się, że w warunkach Europy Wschodniej, Południowej oraz Środkowej, określanej przez amerykańską badaczkę Caryl Emerson mianem „patchworku”, trudno mówić o jednolitym ruchu, który wywarłby trwały wpływ na kształt i sposób funkcjonowania literatury dla najmłodszych odbiorców w tym regionie świata. A jednak, w patriarchalnym i kolonialnym okresie moderny i tu wierzone w – posługując się terminem Jeana-François’a Lyotarda – wielkie narracje. Chociaż autorzy modernizmu początkowo dążyli do osiągnięcia nowego ładu i porządku, z czasem sami zaczęli go podważać i dekonstruować. Co istotne, charakterystycznym rysem epoki było niespotykane dotąd w tej części Europy zaangażowanie pisarek w życie społeczno-polityczne. Podejmowanie przez ko-

biety aktywnych działań w wymienionej sferze wiązało się z rozwijającym się wówczas ruchem emancypacyjnym i wprowadzaniem do literatury nowych perspektyw. Nie będzie żadnej przesady w stwierdzeniu, iż modernizm charakteryzował się nowym spojrzeniem na dziecko i dzieciństwo, w bardzo szerokim ujęciu, od językowych reprezentacji do rozmaitych tekstów kultury, które przypisano kulturze dziecięcej (Cieślikowski, 1985: 9; Dziekońska, 2020: 87). Nowa perspektywa dotycząca dzieciństwa przejawiała się różnie w zależności od lokalnych uwarunkowań i kultury. Autorzy młodopolscy dostrzegali w dziecku esencję specyficznej energii (Czabanowska-Wróbel, 2003: 78), podczas gdy na przykład twórcy skandynawscy widzieli w nim głos sprzeciwu wobec autorytarnych tendencji (Høyrup, 2006: 127). Towarzyszyła temu oczywiście również zmiana w stosunku do samej literatury dziecięcej, jej roli i form (Czabanowska-Wróbel, 1996; Kümmerling-Meibauer, 2013: 11–28; Pankenier Weld, 2018).

Tradycyjnie ten numer *Filotechnosa* zawiera też sekcję VARIA, do której wszedł artykuł „Zima nie tylko Muminków. Problematyka kryzysu i rozwoju w ujęciu Tove Jansson”. Jego autorka Iwona Gralewicz-Wolny odczytuje klasyczny tekst Jansson jako opowieść o przemianie.

W tym numerze *Filotechnosa* publikujemy wywiad z Mariną Baliną, wybitną badaczką rosyjskiej literatury dziecięcej, przeprowadzony przez Kamińską-Maciąg i Świetlickiego. W wywiadzie gościni opowiada o miejscu literatury dziecięcej i młodzieżowej w amerykańskiej slawistyce.

Ponadto w numerze znalazły się dwa artykuły recenzyjne. W pierwszym z nich Kamińska-Maciąg omawia niedawno wydany tom *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature* pod redakcją Bettiny Kümmerling-Meibauer i Farriby Schulz. W drugim Karolina Kaleta recenzuje 28. Międzynarodowy Festiwal Teatrów dla Dzieci w Suboticy (Serbia).

Jesteśmy wdzięczni wszystkim autorkom i autorom za ich zaangażowanie w to przedsięwzięcie redakcyjne. Dziękujemy również recenzentom i recenzentkom zewnętrznym za ich cenne uwagi i wnikliwie sugestie.

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG ORCID: 0000-0001-9541-3200
University of Wrocław

MATEUSZ ŚWIETLIICKI ORCID: 0000-0001-7009-3837
University of Wrocław

ALICJA WANG ORCID: 0000-0003-3185-5012
Jagiellonian University

Liminality in Slavic Literature(s) for Young People: Introduction

Being in-between or functioning in a liminal space are frequent tropes in literary texts from different cultural backgrounds. After all, the adjective *liminal* appears in literature as early as Plato's works (Chojnowski 2020: 16; Joseph 2021: 116–117). The term *liminality* was popularized in academia in the second half of the twentieth century by Victor Turner, who based it on Arnold Van Gennep's concept of *liminaire* (Turner 1969: 94–113). As Przemysław Chojnowski notes, according to Turner, "the liminal phase is a passage through the depths of statuslessness, a type of reduction to a *state from which the subject is shaped anew*" (2020: 17 – our emphasis)¹. This concept "suggests the maneuverability and fluidity of the transition or change of state, which means that certain processes can take place bidirectionally and sometimes even exclude each other," so that "liminality functions as a concept that with its scope encompasses a variety of processes that by their nature resist clear categorization and escape definition, as if in motion" (Chojnowski 2020: 21).

Liminality is used to describe "moments or periods of transition during which the normal limits to thought, self-understanding and behavior are relaxed, opening the way to [...] *construction and destruction*" (Thomassen 2014: 1 – our emphasis). Thus, as Bjørn Thomassen observes, the concept of liminality can push social and political science in new directions (Thomassen 2014: 1). However, liminality, broadly understood, is not only an inherent feature of the societies Thomassen writes about but also of the books depicting them – including those for young people. The main heroes and heroines of works as diverse as C.L. Lewis's *The Chronicles of Narnia*, Philip Pullman's *His Dark Materials*, Neil Gaiman's *Coraline*, L.M. Montgomery's *Anne Shirley* and *Emily Starr* series, or children from books dealing with issues of migration and border crossing emerge as liminal character deconstructing and construct-

¹ All translations from Polish by the authors of this article.

ing the established social order (cf. Papuzinska 1996: 88; Skowera 2022: 297). Moreover, considering the metaphor of children's books as windows, mirrors, and doors introduced by Rudine Sims Bishop (1990)², such literature is – in a way – always liminal because it introduces young readers to new perspectives. As Michael Joseph notes,

Whether as a context to explore monstrosity, state change, social disintegration, individual growth, personal and cultural identity, or other questions concerning existence and meaning, the literature for children and young adults continues to yield itself productively to liminal studies. In fact, one would almost be tempted to assert -were one unaware of the dynamics of confirmation bias and idioplasty-that children's literature primarily exists as an ideal space in which to critically represent the multifarious meanings of *liminality*. (Joseph 2021: 119)

The state of being in-between and border spaces associated with social changes, migration (emigration, immigration, deportation), as well as other challenges of modern times, are frequent themes in Slavic literatures. Notably, this situation is related to the geographic and historical situation of Central, Eastern, and Southeastern Europe, territories where national-belonging and political-religious-cultural influences repeatedly changed throughout the last century (Buden 2012; Kołodziejczyk and Şandru 2012; Hundorova 2013). Border shifts after the two world wars (and the consequent forced relocations of peoples), political and religious repressions, the Chornobyl disaster, the collapse of the Soviet Union, political transformations in the 1990s, conflicts in the countries of the former Yugoslavia, and, finally, the still ongoing genocidal Russo-Ukrainian war, were associated with the need to construct, deconstruct, and reconstruct societies and cultural norms. As Ukrainian literary scholar Tamara Hundorova notes, transitivity is one of the typical features of post-dependence cultures and post-totalitarian cultural memory (2013: 10). In the circle of Slavic cultures, liminality, crossing boundaries, postmodern irony, parody, and playing with traditional forms and genres have uniquely manifested themselves not only in literature for adult readers but also in texts for children and adolescents, as shown by the authors of the articles collected in this issue of *Filoteknos* (cf. Leszczyński 2008; Kostecka 2014; Skowera 2016; Slany 2016; Kachak 2018; Świetlicki 2020; Świetlicki and Świłała 2022; Świetlicki and Kamińska-Maciąg 2023).

² "Books are sometimes windows, offering views of worlds that may be real or imagined, familiar or strange. These windows are also sliding glass doors, and readers have only to walk through in imagination to become part of whatever world has been created and recreated by the author. When lighting conditions are just right, however, a window can also be a mirror. Literature transforms human experience and reflects it back to us, and in that reflection we can see our own lives and experiences as part of the larger human experience. Reading, then, becomes a means of self-affirmation, and readers often seek their mirrors in books" (Sims Bishop 1990: ix).

We understand liminality as a category that goes beyond Taylor's definition and is closer to what scholars of children's literature and culture have been concerned with for more than two decades (Joseph 2021: 117). As Joseph points out, "[l]iminal space emerged as a flexible concept in which space can refer (extensively) to literary time-space or to something more abstract" (Joseph 2021: 117). The texts included in this issue of *Filoteknos* illustrate the diversity of Slavic books for young people and the multi-faceted liminal nature of literary characters and chronotopes.

The first thematic cluster is devoted to the liminal nature of identity: ethnicity, sexuality, and adolescence. Dorota Michułka analyzes the social involvement of Polish Roma families in the novel *Hedgehog Soup* by Magdalena Kozłowska (2012). Anna Boginskaya's English-language article examines the deconstruction of the "good girl" motif in Anna Starobinets' novel. Focusing on hospital narratives in Croatian literature, Magdalena Ślawska highlights adolescence's transitional nature.

The second thematic cluster includes four articles demonstrating socio-cultural liminality. Anna Ursulenko focuses on the issue of memory and dystopia in the first children's book by Ukrainian writer Tania Maliarchuk. Dorota Żygadło-Czopnik outlines the changes in the Czech children's and young adult book market after 1989. Marta Nadolna introduces readers to the Second World War-themed work of Maria Kann. Finally, Sylwia Kamińska-Maciąg and Mateusz Świetlicki analyze the depictions of interspecies solidarity in Okšana Bula's award-winning picturebooks.

The last group of articles is devoted to modernism – which we understand as a liminal period, an internally diverse current in the history of literature for children and young people. This section includes two articles in English guest-edited by Alicja Wang. Yehneniia Kanchura focuses on images of girlhood in Russian modernism, while Ana Batinić and Sanja Lovrić Kralj focus on the work of Croatian writer Jagoda Truhelka. It seems that in the context of Central, Eastern, and Southeastern Europe, described by American researcher Caryl Emerson as a "patchwork," it is difficult to speak of a unified movement that has had a lasting impact on the shape and functioning of literature for the youngest readers. And yet, during the patriarchal and colonial period of modernism, here, too, there was a belief in – to use Jean-François Lyotard's term – grand narratives. Although Slavic modernists initially strove to achieve a new order, they began to undermine and deconstruct it over time. Significantly, a characteristic feature of the era was the unprecedented involvement of women writers in socio-political life in this part of Europe, which was linked to the emancipation movement developing at the time and the introduction of new perspectives into literature. There will be no exaggeration in saying that modernism was characterized by a new perspective on the child and childhood, in a very broad sense, from linguistic representations to the various cultural texts attributed to children's culture (Cieślowski, 1985: 9, Dziekońska, 2020: 87).

The new perspective on childhood manifested itself differently depending on local conditions and culture: Polish authors saw in the child the essence of a specific energy (Czabanowska-Wróbel, 2003: 78), while Scandinavian authors, for example, saw in it the voice of opposition to authoritarian tendencies (Høyrup, 2006: 127). This was, of course, also accompanied by a change in attitudes toward children's literature itself, its role, and forms (Czabanowska-Wróbel, 1996; Kümmerling-Meibauer, 2013: 11–28; Pankenier Weld 2018).

Traditionally, this issue of *Filoteknos* also includes a VARIA section, which includes the article “Winter Not Only of Moomins. Issues of Crisis and Development in Terms of Tove Jansson,” in which Iwona Gralewicz-Wolny reads Jansson's classic text as a story of transformation.

In this issue of *Filoteknos*, we publish an interview with Marina Balina, a prominent researcher of Russian children's literature, conducted by Sylwia Kamińska-Maciąg and Mateusz Świetlicki. In the interview, Balina talks about the place of children's and youth literature in North American Slavic studies.

Finally, this issue includes two review articles. In the first, Sylwia Kamińska-Maciąg discusses the recently published volume *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature*, edited by Bettina Kümmerling-Meibauer and Farriba Schulz. In the second, Karolina Kaleta reviews the 28th International Children's Theater Festival in Subotica, Serbia.

We are grateful to all the authors for their commitment to this editorial endeavor. We also thank the external reviewers for their valuable comments and insightful suggestions.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- Buden, B. (2012). *Strefa przejścia: O końcu postkomunizmu* (tłum. M. Sutowski). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Chojnowski, P. (2020). *Liminalność i bycie „pomiędzy” w twórczości Petera (Piotra) Lachmanna*. Kraków: Universitas.
- Cieślakowski, J. (1985). *Wielka zabawa: folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Czabanowska-Wróbel, A. (1996). *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków: Universitas.
- Czabanowska-Wróbel, A. (2003). *Dziecko: symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*. Kraków: Universitas.
- Dziekońska, J. (2020). Rekonstrukcja przejawów e-kultury dziecięcej generowanej w cyfrowej przestrzeni bycia razem. Doniesienie z badań etnograficznych. *Problemy Wczesnej Edukacji*, 3 (50), 11–28.
- Høyrup, H. (2006). Modernism for Children? Cecil Bødker's Silas and the Black Mare. In: S.L. Beckett, M. Nikolajeva (ed.), *Beyond Babar: The European Tradition in Children's Literature* (127–156). Lanham–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press.
- Hundorova, T. (2013). *Tranzytna kul'tura. Symptomy postkolonial'noyi travmy: stat'ti ta eseyi*. Kyiv: Hrani-T.

- Joseph, M. (2021). Liminality. In: P. Nell, L. Paul, N. Christensen (ed.), *Keywords for Children's Literature*. Second Edition (116–119). New York: New York University Press.
- Kachak, T. (2018). *Tendencii rozvitku ukrains'koï prozi dlâ ditej ta junactva poczatku XXI st.* Kyiv: Akademija.
- Kołodziejczyk, D., Șandru, C., (2012). Introduction: On Colonialism, Communism and East-central Europe – Some Reflections, *Journal of Postcolonial Writing*, 48 (2), 113–116.
- Kostecka, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2013). Childhood and Modernist Art. *Libri & Liberi*, 2 (1), 11–28.
- Leszczyński, G. (2008). Postmodernizm w literaturze dziecięcej. W: H. Filip (red.), *Nowe trendy w literaturze dla dzieci. Książka obrazkowa* (12–24). Kołobrzeg: Miejska Biblioteka Publiczna.
- Pankenier Weld, S. (2018). *An Ecology of the Russian Avant-Garde Picturebook*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Papuzińska, J. (1996). *Atelier strachu*, W: J. Papuzińska, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich.
- Sims Bishop, R. (1990). Mirrors, Windows, and Sliding Glass Doors. *Perspectives*, 6 (3), ix–xi.
- Skowera, M. (2016). Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych. *Creatio Fantastica*, 2 (53), 41–56.
- Skowera, M. (2022). *Carroll, Baum, Barrie. (Mito)biografie i (mikro)historie*. Kraków: Universitas.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Świetlicki, M. (2020). Such Books Should be Burned! Same-Sex Parenting and the Stretchable Definition of the Family in Larysa Denysenko's and Mariia Foya's *Maya and Her Mums*. *Children's Literature in Education*, 54 (1), 534–543.
- Świetlicki, M., Świtała, S. (2022). Breaking Down Taboos – LGBTQ+ Themes in Contemporary Polish Children's and Young Adult Literature. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*, 1 (60), 16–29.
- Świetlicki, M., Kamińska-Maciąg, S. (2023). Northern Lights Are Our Friends: Soviet Deportations and Siberian Nature in Children's and Young Adult Literature. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*, 61 (2), 59–68.
- Thomassen, B. (2014). *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, New York–London: Taylor & Francis Group.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing.

Studia / Studies

Liminalność i tożsamość

—

Liminality and identity

DOROTA MICHUŁKA ORCID: 0000-0002-7237-2618
Uniwersytet Wrocławski

Dorastanie społecznie zaangażowane. *Zupa z jeża* Magdaleny Kozłowskiej (2012) w perspektywie romskich historii rodzinnych

Abstrakt: Artykuł porusza kwestie konfrontacji kulturowej i dorastania z perspektywy badań nad literaturą zaangażowaną społecznie. Powieść dla młodzieży Magdaleny Kozłowskiej *Zupa z jeża* (2012), jako saga rodzinna odwołująca się do szeroko rozumianej wielowymiarowej płaszczyzny dialogu kultur i migracji, z przekonująco wykreowanym portretem psychologicznym romskiej nastoletniej bohaterki Jaelle, doskonale wpisuje się we współczesne dyskusje na temat funkcji, miejsca i nowej roli literatury dziecięcej i młodzieżowej w odniesieniu do relacji między kulturą a społeczeństwem, a także stawia ważne edukacyjne pytania o tożsamość kulturową i etniczną rozpatrywaną w obszarze zmieniającej się rzeczywistości społeczno-kulturowej i cywilizacyjnej. Analiza i interpretacja utworu, przedstawiona także z perspektywy herstorii, dowodzi, że powieść Kozłowskiej może stać się dobrym materiałem do kształtowania kompetencji społecznych młodego czytelnika.

Słowa kluczowe: literatura społecznie zaangażowana, dorastanie, edukacja międzykulturowa, konfrontacja kultur, historie rodzinne, herstorie

Growing Up Socially Engaged. Magdalena Kozłowska's *Zupa z jeża* [*Hedgehog Soup*] (2012) in the Perspective of Roma Family Stories

Abstract: The article addresses issues of cultural confrontation and adolescence from the perspective of research conducted on socially engaged literature. Magdalena Kozłowska's novel for young people, *Zupa z jeża* [*The Hedgehog Soup*] (2012), as a family saga, referring to the broadly understood multidimensional plane of the dialogue of cultures and migration, with a convincingly created psychological portrait of the Roma teenage heroine Jaelle, fits perfectly into contemporary discussions on the function, place and the new role of children's and teenage literature in relation to the relationship between culture and society. It also raises educationally important questions about cultural and ethnic identity considered in the area of changing socio-cultural and civilizational reality. The analysis and interpretation of the work, presented also from the perspective of herstory, confirms that Kozłowska's novel can become a good material for shaping the social competence of the young reader.

Keywords: socially engaged literature, adolescence, intercultural education, cultural confrontation, family stories, herstories

LITERATURA ZAANGAŻOWANA
PRZEZNACZONA DLA MŁODEGO ODBIORCY
WOBEĆ SPOŁECZNEGO NIEPOŚLUSZEŃSTWA

Anna Fornalczyk-Lipska, badając wieloaspektowość tekstów literackich przeznaczonych dla młodego odbiorcy, idzie między innymi tropem ustaleń Zohar Shavit i Perrego Nodelmana oraz zauważa, że literatura dziecięca i jej „osobność” (Cieślakowski, 1985) ze względu na swoją specyfikę, wpisaną w strukturę i funkcję, należy jednocześnie do dwóch systemów: literackiego i edukacyjnego (Shavit, 1994: 4). Wpisuje się mocno także w obszar badań pedagogicznych, ponieważ oprócz popularyzowania określonej wizji świata, kształtuje w młodych czytelnikach świadomość i pożądane postawy, a ponadto przekazuje wiedzę „o społeczeństwie, w którym powstała i do którego wychowuje” (Fornalczyk-Lipska, 2017: 16), promując społeczne zaangażowanie dziecięcego odbiorcy i aktywne uczestnictwo w kulturze.

Przekonująco ujął powyższe kwestie Przemysław Czapliński w dyskusji panelowej, opublikowanej w pokonferencyjnej książce *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje. Czy potrzebna nowa definicja?* (2006). Badacz konstatuje, że sytuację literatury zaangażowanej

określa (...) dylemat Wielkich Narracji (...) pojmowanych jako formy komunikacji społecznej. To formy, które organizują nasze porozumiewanie się, to opowieści, poprzez które inicjujemy rozmaite rozmowy, kłótnie, debaty. To jednak także formy myślenia zbiorowego, konwencje, twarde pojęcia dyskursów społecznych, które „namawiają” nas do działania. (...) Chodzi (...) o swego rodzaju „komunikacyjne nieposłuszeństwo”, które polega (...) na rozrabianiu języków społecznego porozumienia, na ich przetwarzaniu, odsłanianiu ich pojemności, uświadamianiu ich ograniczoności, a jednocześnie odnajdywaniu ich dobrych stron, silnych miejsc, wartościowych składników. (...) Może to także polegać – (...) na pokazywaniu, skąd wyłaniają się schematy społecznego porozumienia, jak przebiegają zderzenia różnych mentalności i różnych słowników (*Literatura zaangażowana...*: 177).

W równie przekonujący sposób także utwory intencjonalnie przeznaczone dla młodego odbiorcy, ukazujące niezgodę i konflikt, powinny zachęcać do przemyśleń o charakterze społeczno-kulturowym, prowokując określone działania i sprawczość. W tym obszarze zainteresowań istotną rolę pełniłyby teksty odwołujące się do współczesnej rzeczywistości, poruszające współczesne problemy (np. istotne dzisiaj kwestie międzykulturowości i migracji) i skłaniające odbiorcę do etycznych refleksji, teksty eksponujące wyraziste, bogate portrety bohaterów i ich indywidualne losy, w których poprzez czytelnicze emocje i uczucia może pojawić się swoisty „mechanizm” wywołujący identyfikację czytelnika z bohaterami.

Książka Magdaleny Kozłowskiej *Zupa z jeża* (2012) jako saga rodzinna, odwołująca się do szeroko pojętej wielowymiarowej płaszczyzny dialogu kultur

i migracji, z przekonująco wykreowanym psychologicznym portretem romskiej nastoletniej bohaterki Jaelle, idealnie wypełnia powyższe postulaty i wpisuje się znakomicie we współczesne dyskusje na temat funkcji, miejsca i nowej roli literatury dziecięcej i młodzieżowej wobec relacji między kulturą i społeczeństwem oraz stawia ważne edukacyjnie pytania o tożsamość kulturową i etniczną rozpatrywaną w obszarze zmieniającej się rzeczywistości społeczno-kulturowej i cywilizacyjnej (Talewicz-Kwiatkowska, Paleczny, 2009; Borek, 2009; Ficowski, 2013; Fraser, 2001).

Tym bardziej, że powieść jest utrzymana w konwencji realistycznej, przeżycia „wędrującej” przez dwa kulturowe światy bohaterki są wiarygodne, a wyeksponowany w narracji obraz konfrontacji kultur pozwala autorce umiejętnie skupić się na takich zagadnieniach, jak: „brak wspólnego języka (Jaelle) z rówieśnikami, poczucie wyobcowania i zagubienia oraz rozdwojenie między skrajnie różnymi oczekiwaniami otoczenia” (Fornalczyk-Lipska, 2017: 16). Interesujący zabieg narracyjny polega na uwzględnieniu w opowieści Kozłowskiej perspektywy romskiego narratora. Historie Jaelle, a także barwne kulturowo światy babki dziewczynki, respektujące tak istotną dla romskiej społeczności rolę starszej generacji i dialogi pokoleń, prezentują tutaj bowiem romskie spojrzenie na rzeczywistość, uwiarygadniając przekaz (Nowicka, Witkowski, 2018).

Powieść dotyczy Romów, czyli „rodzimych obcych” (Janus-Sitarz, 2014: 21), którzy mimo wielowiekowej współegzystencji z Polakami, oddzieleni są od nich „nieprzekraczalnym dystansem społecznym” i stanowią – zgodnie z ustaleniami badaczy – najmniej lubianą grupę narodowo-etniczną (Grzymała, 2007: 233; Fornalczyk-Lipska, 2017: 24).

Niemniej jednak historia opowiedziana przez Kozłowską skłania również do głębszych refleksji i dyskusji o międzykulturowym dialogu, odwołując się do zagadnień reprezentujących troskę o dostrzeżenie i nazwanie odmienności etnicznej i kulturowej, która może być rozpatrywana zarówno w perspektywie:

1. podejmującej problematykę stereotypowego kulturowego podziału (na swoich i obcych), wpisanego w strukturę „my i oni” – analizowanego nie tylko na zasadzie zestawiania i porównania, ale też wydobycia zagadnienia podziałów, konfrontacji i rywalizacji – z wyraźną refleksją nad kategorią granicy, przejścia, transgresji, tabu (w tym kontekście wyeksponować można także ujęcie antropologiczne) (Kostecka, 2017; Bauman, 2003; Papużyńska, 1996);
2. niezrozumienia innych kultur i społecznego wykluczenia (*homo sacer*) ujmowanego w perspektywie separacji i izolacji – w tym przypadku dominować będzie perspektywa kulturoznawcza (Agamben, 2008);
3. integracji i akomodacji, wiedzy o innych kulturach, która pomaga je zrozumieć i oswoić – tym razem znaczącą perspektywą interpretacyjną stanie się kategoria socjologii z wyodrębnianą w niej kategorią tożsamości

jednostki i tożsamości całych grup (Kalaga, 2004; Triandis, 1994; Bok-szański, 1997; Nussbaum, 2018);

4. polityki uznania (Taylor, 1994), jak i

5. literatury zaangażowanej (Nycz, 2017)¹.

W polskich badaniach podejmujących kwestie aspektów migracji, wielokulturowości, odmienności etnicznej i szerzej potraktowanego pojęcia Innego w literaturze dla młodego odbiorcy warto wyróżnić publikacje Weroniki Kosteckiej (2021) i Anny Fornalczyk-Lipskiej (2017). Obie badaczki poruszają kwestie umocowania tekstów literackich w szerszych kontekstach społeczno-kulturowych, zwracając uwagę nie tylko na pojęcia i terminy związane ze złożonością tego wieloaspektowego zagadnienia [np. różnice między literaturą wielokulturową a międzykulturową i zakorzenienie ich w odmiennej aksjologii, asymilacja z grupą dominującą (wielokulturowość) czy dialog i harmonia (międzykulturowość)], ale także omawiają narzędzia metodologiczne wykorzystane w badaniach „literatury antropologicznie wrażliwej” (Świerczyńska-Jelonek, 2011), odsłaniając tym samym istotę rozmaitych problemów społecznych, przedstawianych w literaturze w kontekście lokalnym i globalnym, uświadamiają ponadto aspekt emocjonalnego oddziaływania utworów literackich na młodych odbiorców². (Golka, 2017; Janus-Sitarz, 2014; Niesporek-Szamburska, Wójcik-Dudek, 2014; Grzybowski, 2008; Michułka, 2020; Grzybowski, 2016).

BOHATEROWIE LITERACCY WOBEC KONFRONTACJI KULTUR

W opowieści Kozłowskiej „wędrujący” po Polsce romscy bohaterowie żyją w skonfrontowanych ze sobą kulturowo „dwóch światach”: społeczności romskiej i tradycji nie-Cyganów (*gadziów*). Życie klanu, z którego pochodzi nastoletnia bohaterka Jaelle, jest pełne kulturowych starć i obyczajowych kolizji, toczy się „w drodze”, na wolności, bez stałych adresów, stabilizacji i zakorzenienia.

Marta Godlewska-Goska pisze m.in.:

Od zawsze istniały antagonizmy między Romami a nie-Cyganami. U ich źródła leżał podział: osiadłość nie-Cyganów i nomadyzm Romów. Relacje z nie-Romami były ograniczone do ekonomicznych. Byli oni odbiorcami kobiecych wróżb, wytwarzanych przez Romów towarów, sprzedawanych koni, dostarczy-

¹ Wpisując rozważania na temat tekstów literackich przeznaczonych dla młodego odbiorcy w kontekst odnoszący się do roli i funkcji „humanistyki zaangażowanej” we współczesnej rzeczywistości, warto wspomnieć, iż dyskusje społeczne na temat kategorii „inności” odpowiadają także perspektywie psychologicznej, eksponującej aspekty negatywnych emocji, np. lęku i strachu, a w konsekwencji – odrzucenia. Zob. Kristeva, 2007.

² Marian Golka wymienia: „ocenianie (...), zaciekawienie, poznawanie, naśladowanie, zapożyczanie, konkurowanie, krytykowanie czy wręcz wyszydzanie, ale także – niestety – zwalczanie i niszczenie” (Golka, 2017: 16).

cielami pożywienia, czasami także romskimi łącznikami (...) (Godlewska-Goska, 2011: 217–218).

Choć autorka, zderzając tak odmienne kultury, zdaje się poszukiwać porozumienia poprzez interakcję, dialog i negocjacje [np. poprzez trudne małżeńskie relacje romskich kobiet z *gadziami* (Jaelle i Andre) czy romskich mężczyzn z Polkami (Cygan – muzyk i Polka – Anna)], to jednak powieść Kozłowskiej potwierdza niejako konkluzje wynikające ze społecznych dyskusji na temat miejsca Romów w kulturze polskiej – ta wyrazista pod względem kulturowych kodów mniejszość etniczna (tu: odrębny język, obrzędy i rytuały, pragnienie swobody i wolności, wiara w moc rodziny, także zhierarchizowana struktura klanów z dominującą w nich rolą starszyny) rozwija się w Polsce znacząco, jednak wciąż jest przez Polaków niezauważana i nierozumiana (Mirga, Mróz, 1994). Mimo że jako mniejszość etniczna, zachowująca odrębność, żyje wraz ze społeczeństwem polskim na tym samym terytorium, to 1. granice przejść (*rite de passage*: rytuały przejścia, obrzędy przejścia, inicjacja) oraz 2. transgresje (wyjście poza standardy, przekraczanie granic natury moralnej i etycznej) z jednej społeczności do drugiej są trudne do pokonania, pokazują wiele kulturowych barier i stereotypowych uprzedzeń.

Autorka recenzji książki Kozłowskiej – Kalina Śmigielska (b.d.) zauważa:

Zupy z jeża nie można (...) odczytywać jako zachęty do głębszej integracji z narodem romskim. W książce pojawia się kilka historii ostrzegających przed tym, jak okrutne konsekwencje może nieść ze sobą próba pogodzenia tych dwóch rzeczywistości. Ślub Cyganki z Polakiem kończy się niemal tak samo tragicznie, jak ślub Polki z Cyganem, mimo że obie kobiety były gotowe do najwyższych poświęceń. Fatalnie kończy się też poboczna historia pewnej nastolatki, która przesiąknięta nowoczesnymi ideami buntuje się przeciw romskiej tradycji i – zmuszona do poślubienia o wiele starszego mężczyzny – wiesza się na drzewie w dzień swojego wesela. Chociaż ze strony zwykłego Polaka najpewniej mogłaby liczyć na litość i zrozumienie, to dla Romów odebranie sobie życia z tak błahego powodu jest po prostu głupotą.

Niechcąc, jaką społeczność polska okazuje Romom oraz wędrujący zamknięty, zintegrowany kulturowo klan, wykazujący nieufność do świata *gadziów* widać w opowieści na wielu poziomach świata przedstawionego. Ta krzyżująca rozmaite strategie opowiadania, niezwykle narracja jest bowiem palimpsestowa, łączy nie tylko literackość z ludowym widzeniem świata (na tym poziomie bohaterowie bez barier i oporów „zanurzają się” w obu przestrzeniach, a światy te narracyjnie wydają się płynne), ale także wprowadza do głównej fabuły szkatułkową konstrukcję historii rodzinnych utrzymanych w poetyce „opowieści w opowieści”, uwydatniając zarówno *mikrohistorie*, jak i *mikrozdarzenia* (Domańska, 2005).

Obie formy prezentacji zdarzeń fabularnych nobilitowane i eksponowane są ostatnio w badaniach literaturoznawczych. Należą do nich również histo-

rie osobiste (prywatne, indywidualne losy jednostki) pokazywane w szerszym kontekście, na tle zjawisk życia zbiorowego i społecznych badań nad pamięcią rodzinną opisywaną w kontekście historii egzystencjalnej (Domańska, 2012), kultury historycznej i w perspektywie pamięci antropologicznej (Julkowska, 2018: 29–30; Bał, 1999).

Zgodnie z konstatacjami Ewy Domańskiej *mikrohistoria*:

Opowiada (...) o człowieku, który został „wrzucony” w świat, o ludzkim byciu w świecie, o ludzkim doświadczaniu świata i o sposobach tego doświadczania. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów. Człowieka i jego losy poznajemy za pośrednictwem *cases* (przypadków), „miniatur”, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wnikać w codzienną rzeczywistość (...) (Domańska, 2005: 62–64).

ROMSKA HERSTORIA WOBEC TRADYCJI LUDOWEJ

Narracja rodzinnej opowieści Kozłowskiej toczy się dwutorowo: z jednej strony autorka przedstawia życie codzienne, porusza kwestie wychowania dzieci w poszanowaniu romskiej tradycji oraz przywołuje trudne dialogi pokoleń, z drugiej jednak, pisząc o roli kulturowego dziedzictwa, pokazuje nakładanie się światów rzeczywistych i fantastycznych o proveniencji ludowej, przywołuje inspirowane folklorem romskim przypowieści o charakterze etycznym, pisze o ludowych obrzędach i rytuałach, tajemnych zwyczajach, eksponuje wiarę w zjawiska nadnaturalne, uwzględniając moc znaków, talizmanów i zaklęć. Ten świat transcendencji ma dla romskiej społeczności wciąż ogromne znaczenie, niekwestionowaną siłę i wpływa na losy bohaterów, determinując ich zachowania i warunkując życiowe decyzje. Opowieść o romskiej kulturze i historii rodziny ma również charakter panoramiczny, rodzinne dzieje ukazane są bowiem z perspektywy trzech pokoleń romskich kobiet, które są nieprzeciętne. Główną bohaterką jest 13-letnia Jaelle, która „migruje” ze świata rzeczywistego (w czasie trzydniowego czuwania przy zmarłej babce) do świata wspomnień, opowieści o dziejach rodu, które w przeszłości opowiadała jej seniorka rodziny. Świat przedstawiony to również wyraziste obrazy dorosłych romskich kobiet (matek i żon), posiadających niezwykłą moc „widzenia” i przewidywania przyszłości oraz młodych dziewcząt (nastolatek), przygotowujących się z radością do zamążpójścia. Perspektywa kobiecych opowieści/losów/dziejów i wyraziste portrety psychologiczne kobiecych postaci wyraźnie nadają powieści kształt *herstorii* (Kraskowska, 1993).

Opowieści babki pokazują, iż kobiety z rodziny Jaelle są wyjątkowe, potężne charakterologicznie i wyraziste osobowościowo, w codziennym życiu służą radą i pomocą, posiadają „wewnętrzny” szczególnie *dar widzenia*, uznają i respektują *skalanie* (jako sytuację, która grozi wykluczeniem z życia społecznego), przestrzegają przed *złym śpiewem*, wierzą w moc „trzeciego oka”, „hafto-

waną chustę z rozcięciem, aby zbłąkana dusza mogła wrócić do ciała przez usta i nos” (Kozłowska, 2012: 15) i szanują „*drogę duszy*”.

Zatem przygotowanie do pogrzebu wiekowej damy to nie tylko okazja do rodzinnych wspomnień, ale także wyrażenie szacunku dla nestorki rodu:

czuwanie trwało. Bliscy przychodzili i odchodzili, ale ani na minutę ciało nie zostawało bez opieki. Niektórzy wkładali do trumny przydatne drobiazgi: szczotkę do włosów z kościaną rączką, aby w zaświatach staruszka mogła nadal dbać o swoje włosy, drewnianą fajkę i zapas tytoniu, trochę pieniędzy, aby pokazać, że babcia była kochana i rodzina wyposażała ją odpowiednio na drogę (Kozłowska, 2012: 23).

Portret psychologiczny 13-letniej Jaelle jest bogaty i złożony etycznie. Bohaterka, jak na swój wiek, jest dojrzała psychicznie, a mimo wewnętrznych dylematów natury moralno-etycznej, wydaje się zdolna do wyrażania „dorośłych” opinii o życiu i krytycznej, egzystencjalnej refleksji. Kiedy podczas pożaru, dziewczynka ucieka z płonącej kamienicy, zabierając młodsze rodzeństwo, jest w szoku, przeżywa prawdziwy dramat i rozpacz (w pożarze ginie najstarsza członkini rodu, ukochana babka Jaelle):

nie wyobrażała sobie życia bez opowieści baby i jej miękkich, spracowanych dłoni. Kochała jej długie włosy, wciąż gęste pomimo siwizny, i ciepłe spojrzenie okrągłych oczu, przypominających czarne diamenty (Kozłowska, 2012: 13),

aby za moment, obserwując grupę zgromadzonych przed spalonym domem ludzi, stojących razem, obok siebie, zintegrowanych wobec tragedii, uświadomić sobie wielką siłę rodziny i związane z nią poczucie bezpieczeństwa:

Potrzebowała rodziny, na drżących nogach wróciła do ciotek, wujów i kuzynostwa i dała się utulić ciepłym ramionom oraz kojącym słowom. Dopiero wtedy zrozumiała, że wszystko się jeszcze ułoży. W otoczeniu najbliższych poczuła się bezpiecznie. Poszukała wzrokiem ojca. Z Markusem na rękach dowodził akcją ewakuacyjną, rozdzielał poszkodowanych krewnych od tych, którym nic nie groziło, i władczy tonem wydawał polecenia. Widok tej rosnącej sylwetki ukoił jej strach. Głaskała spłoszone psy i uspokajała zapłakane dzieci. Uświadomiła sobie, że jest dorosła i ciążą na niej te same obowiązki jak na innych kobietach tej rodziny. Z determinacją odsunęła żal na dalszy plan i skupiła się na tu i teraz (Kozłowska, 2012: 14).

Przekonujący jest w powieści także obraz Innej (ułomnej siostry bohaterki – Shofranki), którą opiekuje się troskliwie cała rodzina. Kulturowa rodzinna integracja, podtrzymywanie tradycji i olbrzymia wiara w moc jedności klanu pozwala na przezwyciężenie ludzkich uprzedzeń wobec niesprawnej dziewczynki:

w ich zamkniętej społeczności (...) wszyscy akceptowali się takimi, jakimi byli, i nie zwracali uwagi na ułomności fizyczne, wierząc, że każdy ma jakiś talent i swoją rolę na ziemi. Jednak świat zewnętrzny, świat poza ich klanem, był

okrutny i nienawidził odmienności. Wszyscy tego doświadczyli. (...) Shofranka za bardzo zwracała na siebie uwagę i była łatwym celem. Choć stale była chroniona przez najbliższych (...), stała się obiektem plotek i niewybrednych żartów. Cała ulica szemrała o małej wiedźmie, córce szatana (Kozłowska, 2012: 23).

Zgodnie z tradycją przy integrującej rodzinę zmarłej babce rozpoczyna się trzydniowe czuwanie Romów. Podczas czuwania Jaelle wspomina historie, które opowiadała jej seniorka rodu (także w „przełomowym dniu”, w którym Jaelle stała się kobietą). Rozpiętość historyczna opowieści babki o dziejach rodziny jest rozległa i panoramiczna, odsyła do szerszych kontekstów historyczno-politycznych, nabiera wymiaru społeczno-kulturowego, ukazuje bowiem pełnowymiarowe obrazy migrujących Romów: historie dotyczą zdarzeń z wędrówek sprzed wieków, połączonych z perspektywą ludowego widzenia świata, przedstawiają romskie dzieje sprzed II wojny światowej, pokazują piekło obozów koncentracyjnych oraz czasy PRL-u, a wreszcie współczesność.

W trakcie opowiadania tej epickiej historii, pełnej wstrząsających, okrutnych wydarzeń, dziewczynka emocjonalnie „dorasta”, czytelnik dostrzega inicjację bohaterki, Jaelle uświadamia sobie, że może już sama podejmować decyzje, czuje się odpowiedzialna za rodzinę (m.in. pragnąc zemsty na podpalaczach).

Autorka w sposób naturalny zgrabnie „przekształca” romską tradycję i kulturę w przekonujące literackie obrazy, adaptuje ją, poddaje transformacji, przetwarza i literacko aplikuje, podkreśla słowami i czynami bohaterów, iż główną wartością romskiego życia są związki rodzinne, eksponuje obrazy rozbudowanych relacji krewnych, sceny wielkich świąt związanych z przyjściem na świat nowego członka społeczności czy zawieranie związków małżeńskich.

Fornalczyk-Lipska dostrzega, że

Zupa z jeża wyróżnia się przede wszystkim obszernym, wielowymiarowym przedstawieniem realiów kulturowych na wielu poziomach: od języka i specyficznych sformułowań, poprzez opisane szczegółowo aspekty codziennego życia społeczności romskiej, aż po odwołania do historii ludu. Autorka uwzględniła wierzenia Romów, dotyczące m.in. poglądów na relacje między światem żywych i umarłych; przedstawiła też zjawiska nadprzyrodzone – kobiety z rodziny Jaelle posiadają zdolność „widzenia”, co wyróżnia je na tle innych romskich kobiet zajmujących się wróżeniem. (...) (podkreśliła, dop. D.M.) na przykład, (że) kultura romska kładzie duży nacisk na rozdzielenie świata kobiet i świata mężczyzn, czego przejawem jest oddzielne pranie rzeczy należących do obu płci czy osobne spożywanie posiłków (wspólny posiłek zostałby uznany za brak szacunku kobiet do mężczyzn) (Fornalczyk-Lipska, 2017: 25).

Wnikliwe badania na temat różnic, jakie zachodzą między społecznymi rolami kobiet i mężczyzn w kulturze romskiej przedstawia m.in. Marta Godlewska-Goska:

Tradycyjnie to kobieta zajmowała się zdobywaniem pieniędzy i podtrzymywaniem codziennej egzystencji, ona również organizowała życie domowe. Męż-

czynna decydował o trasach wędrówek, istotnych przedsięwzięciach. Zarobione przez niego pieniądze służyły do nabycia przedmiotów prestiżowych lub urządzania uczt (*patywa*), które miały na celu większą integrację rodzin, rodów, podtrzymywanie kultury i utrwalanie szacunku. Kobieta, prócz dbania o materialne podstawy egzystencji rodziny i rodu, rodziła i wychowywała dzieci, przedłużając w ten sposób trwanie rodziny (...) (Godlewska-Goska, 2011: 256–257)³.

Choć w narracji Kozłowskiej uwzględniona zostaje niełatwa do zrozumienia przez młodego odbiorcę perspektywa konfrontacji tradycji z nowoczesnością, powieść dyskretnie oswaja go z kulturowymi antagonizmami poprzez obrazy codzienności, zgrabnie naszkicowane zróżnicowane modele rodziny i dyskurs bohaterów na tematy etyczne. Istotne jest także podjęcie przez autorkę polemiki ze stereotypem. Pisarka dystansuje się bowiem wobec utrwalonego w kulturowej pamięci wizerunku Cygana, próbuje przełamać uproszczone w świadomości społecznej myślenie o Romach (np. związane z dominującą rolą starszyny, wróżbami lub kradzieżą), wprowadzając do swych opowieści też poczucie humoru (np. w scenie, gdy Jaelle odmawia wykonania wróżby miłosnej, o którą prosi koleżanka Marta, ponieważ nie wie, jak to zrobić:

– Wszystkie Cyganki potrafią – brutalnie uświadomiła jej Marta. Po raz kolejny okazało się, że wszyscy dookoła lepiej niż ona wiedzieli, co to znaczy być Cyganem. (...) Powinnaś zacząć tak: »dobra pani... nieszczęście do pani się zbliża, Cyganka je widzi, pomogę go uniknąć, daj powróżyć Cygaance...« – zaśpiewała [Marta]. Po chwili znudziła się zabawą (Kozłowska, 2012: 73).

W procesie osvajania sprzeczności natury moralnej podobnie potraktowane jest w książce „zakorzenienie” w „swoistym systemie wartości” przywłaszczania sobie cudzego mienia. Usprawiedliwienie takich zachowań jak kradzież wiąże się z utrwalonym w społeczności romskiej myśleniem, że kradzież to „warunek przetrwania, dowód sprytu i oznaka szczęścia” (Fornalczyk-Lipska, 2017: 25): „z wypraw przynosił cenne zdobycze, bo i sprytu miał co niemiara” (Kozłowska, 2012: 146) lub „szykowałam gęste polewki z kury, gdy udało nam się jakąś upolować z cudzego kurnika” (Kozłowska, 2012: 82).

³ „O sposobach zarabiania kobiet romskich pisał Jerzy Ficowski, m.in. w książce *Pod berłem króla pikowego*. Skupił się on na wróżeniu – sztandarowym zajęciu Cyganek, ale opisał też inne metody zdobywania przez nie pieniędzy. Samych wróżek wyróżnił kilka typów, w zależności od kunsztu. Wymienił takie, które rzeczywiście posiadały zdolności parapsychologiczne, takie, które we wróżbie kierowały się znajomością psychologii, zmysłem obserwacji i kojarzenia, oraz takie, które posługiwały się sprawdzonymi sloganami (Ficowski, 1990: 9). „Pamiętać (...) trzeba, że Cyganki w większości, poza grupami na poły zasymilowanymi, nie mają żadnego zawodu i oprócz zarabiania wróżbą, czy – wyrażając się nieco metaforycznie – polowaniami w cudzych kurnikach, nie są w stanie zdobywać środków utrzymania. Te zaś środki – nawet przy skromnych wymaganiach – muszą być względnie obfite, choćby ze względu na wyjątkową wielodzietność cygańskich rodzin” (Ficowski, 1990: 9; cyt. za: Godlewska-Goska, 2011: 256–270).

Powieść jest dojrzała literacko i prowokuje do głębszych przemyśleń natury egzystencjalno-etycznej, ponieważ autorka

kreuje swoich bohaterów na postaci pełnowymiarowe, wykraczające poza stereotypy, aktywne i sterujące własnym losem, poszukujące swojego miejsca między dwiema kulturami. Przesłaniem *Zupy z jeża* jest (jednak, dop. D.M.) podkreślenie nieprzystawalności świata Romów i świata gadziów. Metaforą niemożności pogodzenia obu stylów życia są dwa małżeństwa – babki Jaelle, która zerwała ze swoją rodziną, by wyjść za Polaka, oraz Polki, która przez małżeństwo weszła w społeczność romską. Oba związki zakończyły się tragicznie i zostały porównane do próby pogodzenia ognia z wodą, w wyniku której „można tylko uzyskać dużo dymu, a potem garść popiołu zaledwie...” (Fornalczyk-Lipska, 2017: 25; Kozłowska, 2012: 166).

Mimo notorycznej wędrówki, podróży ku wolności, zetknięcie dwóch światów (romskiego i polskiego) odbywa się w powieści w sposób naturalny, ponieważ tak naprawdę Romowie nie uciekają od współczesnej rzeczywistości, stawiając na edukację swych dzieci. Nastoletnia bohaterka Jaelle chodzi bowiem do polskiej szkoły i ma polskie koleżanki. Ich relacje nie są jednak łatwe – w konfrontacji z codziennością rówieśniczek Jaelle zdaje sobie sprawę, jak odległe są ich kultury. Romska dziewczyna doznaje upokorzeń i odrzucenia, polskie rówieśniczki, nadążając za społeczno- kulturowym postępem, stają się wyzwolone, ciekawe świata i odważne. Bywają także okrutne, reaguja nieufnością, kpina i niechęcią wobec swojej romskiej koleżanki. W obrazach szkolnego życia widać wyraźnie, że „zaszczepiana polskim dzieciom podejrzliwość w stosunku do Romów nie pomaga w asymilacji” (Śmigielska, b.d.).

KONKLUZJA

Zmierzając do konkluzji, warto zastanowić się nad wykorzystaniem opowieści Kozłowskiej do celów edukacji międzykulturowej.

Powieść

z pewnością nie propaguje asymilacji ze społecznością dominującą (w tym przypadku polską), co byłoby typowe dla nacechowanego ideologicznie podejścia wielokulturowego. Zachęca za to do poznania odmienności i docenienia jej, wyzbywania się poczucia wyższości kulturowej i uprzedzeń w kontakcie z Innym. Podkreśla też wartość wzajemnego poszanowania i dialogu, wskazując jednocześnie, że nie zawsze będzie możliwe osiągnięcie pełnego porozumienia i pogodzenie nierzadko sprzecznych wartości. (Fornalczyk-Lipska, 2017: 26).

Powyższe rozważania łączące kwestie *stricte* literaturoznawcze z nacechowanym społecznie zaangażowaniem pisarstwa o charakterze wielokulturowym, odzwierciedlające aktualne problemy społeczne, promujące sprawczość, działania i aktywne uczestnictwo w kulturze, wpisują się, jak się zdaje, tak-

że w szerszy „projekt edukacyjny” – humanistyki zaangażowanej nazwanej przez Ryszarda Nycza „humanistyką społecznej przydatności” (Nycz, 2017: 21). Do tego kręgu rozważań zdecydowanie przynależy powieść Kozłowskiej.

Podkreślając subwersywno-emancypacyjny charakter humanistyki zaangażowanej, Nycz stwierdza, że:

humanistyka powinna podejmować i rozwiązywać przede wszystkim problemy społecznie i cywilizacyjnie istotne współcześnie (...), (powinna, dop. D.M.) nawiązać się na zmianę status quo (istniejących społecznych podziałów, hierarchii, uprzywilejowań i stygmatyzacji), (...) (zachęcając, dop. D.M.) do sprawczej partycypacji w rzeczywistości kulturowej, społecznej czy politycznej (...) Na tym polu widać najwyraźniej, że aplikatywność nowej humanistyki (...) oznacza przede wszystkim zdolność do „przewietrzenia” i „przemeblowania” głów jednostek i zbiorowości – tyleż w sferze idei, co postaw, zachowań, sprawczych działań, emocjonalnej wrażliwości (Nycz, 2017: 21).

Ponadto, jak dodaje Grażyna Borkowska, literatura zaangażowana (tu: np. *Zupa z jeża*) wpisuje się niejako także w literaturoznawcze rozważania na temat „zwrotu etycznego” i istotę dyskusji o wrażliwości społecznej literatury (*Literatura zaangażowana...* 2006: 169, 177). Rozważając szerzej pojęcie czytelniczego zaangażowania, empatycznego doświadczania lektury oraz społeczno-kulturowych kontekstów interpretacyjnych, zarówno w przypadku odwołań do poziomu etycznego, jak i pojęcia „wrażliwości społecznej”, warto zauważyć, że powieść *Zupa z jeża*, eksponująca obrazy Innego, odrębności narodowej i etnicznej oraz zagadnienia zróżnicowania kultur, może stać się „wdzięcznym” i potrzebnym materiałem kształtującym społeczne kompetencje młodego czytelnika.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2008). *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie* (tłum. M. Salwa). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Bal, M. (1999). *Introduction*. W: M. Bal (red.). *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. London: University Press of New England.
- Bauman, Z. (2003). O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie. *ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura*, 1 (6), 9–25.
- Bokszański, Z. (1997). *Stereotypy a kultura*. Wrocław: WUWr.
- Borek, P. (red.). (2009). *O Romach w Polsce i w Europie. Tożsamość, historia, kultura, edukacja*. Kraków: Collegium Columbinum.
- Cieślakowski, J. (1985). *Literatura osobna*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Domańska, E. (2011). O nowej humanistyce. *Litteraria Copernicana*, 2, 220–226.
- Domańska, E. (2012). *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*. Warszawa: PWN.
- Domańska, E. (2005). *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Ficowski, J. (2013). *Cyganie na polskich drogach*. Warszawa: Nisza.

- Ficowski, J. (1990). *Pod berłem króla pikowego. Sekrety cygańskich wróżb*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Fornalczyk-Lipska, A. (2017). Odmienność narodowa i etniczna w najnowszej polskiej literaturze dla młodego odbiorcy w wyzwaniu edukacji międzykulturowej. *Kultura i Edukacja*, 1 (115), 15–30.
- Fraser, A. (2001). *Dzieje Cyganów*. (tłum. E. Klekot). Warszawa: PIW.
- Godlewska-Goska, M. i Kopańska, J. (2011). *Życie w dwóch światach. Tożsamość współczesnych Romów*. Warszawa: Wydawnictwo DIG.
- Golka, M. (2017). Międzykulturowe wyzwania i wyznania. *Relacje Międzykulturowe*, 1, 11–26.
- Grzybowski, P. (2016). *Edukacja międzykulturowa – konteksty. Od tożsamości po język międzynarodowy*. Kraków: Impuls.
- Grzybowski, P. (2008). *Edukacja międzykulturowa – przewodnik. Pojęcia – literatura – adresy*. Kraków: Impuls.
- Grzymała, A. (2007). *Konstruowanie „innego”. Wizerunki imigrantów w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Janus-Sitarz, A. (2014). *„Edukacja literacka wobec dylematów wielokulturowości i inności*. W: A. Janus-Sitarz (red.). *Edukacja polonistyczna wobec Innego*. Kraków: Universitas.
- Julkowska, V. (2018). *Historie rodzinne. Narracje – narratorzy – interpretacje*. Instytut Historii UAM. Poznań: Oficyna Wydawnicza Epigram.
- Kalaga, W. (2004) *Wstęp*. W: W. Kalaga (red.). *Dylematy wielokulturowości*. Kraków: Universitas.
- Kostecka, W. (2017). Dziwne – odmienne – obce. Dziecko jako Inny we współczesnej polskiej prozie dziecięcej i młodzieżowej. *Literaria Copernicana*, 3 (23), 91–109.
- Kostecka, W. (2021). Czym jest wielokulturowa literatura dziecięca i młodzieżowa i jak ją badać? Propozycje metodologiczne z perspektywy literaturoznawczej w kontekście polskim. *Wielogłos*, 1 (47), 123–149.
- Kozłowska, M. (2012). *Zupa z jeża*. Gdynia: Novae Res.
- Kraskowska, E. (1993). Kilka uwag na temat powieści kobiecej. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 4/5/6 (22/23/24), 259–273.
- Kristeva, J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (tłum. M. Falski), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Michułka, D. i Gregorowicz, Ł. (2021). *Ja – Inny : aspekty wielokulturowości we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży jako polemika ze „strefą ciszy” (teoria czytania empatycznego i praktyka odbioru)*. W: A. Gis, K. Koc, M. Kwiatkowska-Ratajczak, M. Wobalis (red.). *Lekcja POLSKI(ego): praktyki edukacyjne wobec niepokojów XXI wieku*. T. 1, *Narracje tożsamościowe w edukacji polonistycznej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Mirga, A. i Mróz, L., (1994). *Cyganie. Odmienność i nietolerancja*. Warszawa: PWN.
- Niesporek-Szamburska, B. i Wójcik-Dudek, M. (red.) (2014). *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Nowicka, E. i Witkowski, M. (2018). Cygan czy Rom? Antropologiczna interpretacja sporu o słowa. *Studia Socjologiczne*, 3/230, 179–203.
- Nussbaum, M. C. (2018). *Nowa nietolerancja religijna. Przewyciężyć politykę strachu w niespokojnych czasach* (tłum. S. Szymański, przedmowa J. Kuisz). Warszawa: Biblioteka Kultury Liberalnej.
- Nycz, R. (2017). Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji. *Teksty Drugie*, 1, 18–40. Pobrano z: <https://journals.openedition.org/td/1814>.
- Papuzińska, J. (1996). *Dziecko w świecie emocji literackich*. Warszawa: SBP.

- Shavit, Z. (1994). *Poetics of children's literature*. Athens, London: University of Georgia Press.
- Śmigielska, K., recenzja książki. Pobrano z: <https://www.literatura.gildia.pl/tworcy/magdalena-kozłowska/zupa-z-jeza/recenzja>.
- Świerczyńska-Jelonek, D. (2011). *Baśniowość i antropologiczna wrażliwość współczesnej obyczajowej i psychologicznej literatury młodzieżowej*. W: G. Leszczyński (red.) *Sztuka dla dziecka. Tradycja we współczesności*. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka.
- Taylor, Ch. (1994). *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press.
- Talewicz-Kwiatkowska, T. i Paleczny T. (red.). (2009). *Tożsamość kulturowa Romów w procesach globalizacji*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Triandis, H. C. (1994). *Culture and Social Behavior*. New York: McGraw-Hill.
- Ziętek-Maciejczyk, E. (red.). (2006). *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje. Czy potrzebna nowa definicja?* Warszawa: IBL PAN.

ANNA BOGINSKAYA ORCID: 0000-0003-3233-7487
University of Wrocław

Deconstruction of the “Good Girl” Concept in Anna Starobinets’s Novel *A Land of Good Girls*

Abstract: The author analyzes girlhood regulation in a traditional Russian family as represented in Anna Starobinets’ novel *A Land of Good Girls*. The novel depicts how a family controls the behavior of a girl through value constructs of “good” and “bad” girls. Starobinets chooses the genre of dystopia as a tool for portraying girls’ position in the social institution of the family. Moreover, the genre of dystopia expresses the pessimistic view of modern Russian reality as well as the contemporary upbringing principles which continue to be based on traditional values. The author of *A Land of Good Girls* encourages adult readers to re-evaluate their attitudes toward the younger generation and to abolish the outdated normative system. Starobinets uses a child’s viewpoint, notably one of a “bad,” “inconvenient” and insubordinate child, to reveal the hypocrisy and artificiality of the adult world, as well as to argue for the necessity of change.

Keywords: Anna Starobinets, *A Land of Good Girls*, girlhood, children’s dystopia

This article attempts to analyze girlhood regulation in a traditional Russian family as represented in Anna Starobinets’ novel *A Land of Good Girls*. A considerable part of the article is devoted to the evaluation of the regulation’s sources such as children’s literature and folk tales that impose a specific code of behavior on girls. Perceived as a moral foundation, folk tales alongside short stories, written by nineteenth and twentieth century Russian writers, are included in the obligatory reading list for first-third grades in a primary school. This curriculum has remained unchanged for the last twenty years.

In her novel, Starobinets deconstructs the concept of a “good girl,” which was formed by Russian folk tales and children’s literature for the last two centuries and is still desired in modern Russia. This paper aims to present how this concept is grounded in the historical-cultural context, starting from the sixteenth-century Muscovite set of household rules *The Domostroi*, through folk tales and short stories from the school curriculum. Certainly, the novel addresses two audiences; while children are fascinated by Polina’s adventures in the fairy tale otherworld, adult co-readers are invited to re-evaluate

their upbringing principles and think about the need for change in the society that enforces outdated patriarchal values and morals on the young generation. Starobinets sees this as the reason for conformity in Russian society and, using political allusions in her dystopian novel, calls for changes.

Polina, the novel's protagonist, is a rebellious girl who does not fit social expectations. Starobinets, through her young heroine, contests the rules that social institutions impose on Polina. The novel depicts how a family controls the behavior of the daughter through value constructs of "good" and "bad" girls. This is in accordance with Greer Litton Fox's observation, namely that normative restriction, coupled with confinement and protection, is one form of control over a woman:

This form of control over the social behavior of women is embodied in such value constructs as "good girl," "lady," or "nice girl." As a value construct the latter term connotes chaste, gentle, gracious, ingenuous, good, clean, kind, virtuous, noncontroversial, and above suspicion and reproach. To use Rokeach's terminology, the concept "nice girl" is both an instrumental and a terminal value: both a standard for and goal of behavior. (Fox, 1977: 805)

Fox stresses that the standardization of women's behavior spans their lifetime. Role learning studies postulate that girls are taught to be more passive, quiet, and restrained; for example, they are expected to be "nicer babies" than boys (809). Social constructionism leads to biological determinism, which imposes particular roles and standards on girls (Griffin 1993: 24–25). In Starobinets' novel, the parents are more concerned with their daughter's fulfillment of the "good girl" role than with her personality traits. They neglect the necessity of accepting their child's individuality. From the very beginning, Starobinets portrays the mechanism of biological determinism and the focus on the standards of behavior. She commences the novel as follows: "*Girl* [my cursive – A.B.] Polina Petrova, whom all called just Pola, was not a good girl" (Starobinets, 2021: 7).

Starobinets reconstructs societal expectations of a woman. The author focuses on the nuclear family and its relationships, striving to achieve an accurately generalized depiction of a Russian family. The depicted "normal" household includes a father who holds a full-time job, a mother who is a housewife, four retired grandparents, two children – a boy and a girl, and two pets – a dog and a cat. Starobinets emphasizes the typicality of this family through their surname "Petrovy," which, along with Ivanov and Sidorov, is one of the most common Russian surnames.

The story depicts a typical Russian family living in Moscow at the beginning of the twenty-first century. The protagonist's parents think that she is behaving badly. They make a wish that the "bad" Polina be replaced by a "good girl." The family's wish comes true and Polina ends up in a Land of Good Girls. This totalitarian-dystopian otherworld, based on strict discipline and

obedience, is a place where "bad" children are re-educated. In this very clean, correct and scary place, children eat only healthy food, love cleaning and do everything on schedule. The narration in the novel is divided into two parts: the "real" world and the fairy world of the Land of Good Girls, where Polina is taken for reeducation. The heroine is an outsider in both of these worlds, which are similarly ruled by strict regulations and social roles. Polina does not fit the soulless "holographic" objectified femininity¹ that is desired in both realities.

Objectified femininity and obedience are also desired and broadly promoted outside the Russian family circle. During girlhood, this value construct is empowered at school by children's literature and folk tales from the reading curriculum that aim to reinforce and internalize particular values in children. The next part of the article will investigate folk tales included in the reading list in Russian schools and their impact on forming girls' code of behavior.

FOLK TALES: THE CODE OF GOODNESS

Perceived as the wisdom of generations and a moral foundation, folk tales are on the mandatory reading list of the Russian primary school curriculum. They are taught from first to forth grades, to 6–10 year-olds². Folk tales are continuously published and republished in Russia³. In the *Anthology* for the first grade (6–7 year-olds), in the *Oral Folk Creativity* section, we can find rhymes, folk songs, sayings, and proverbs, which are divided into five categories concerning: (1) the motherland, (2) friendship, (3) skills and hard work, (4) sloth

¹ A writer and art critic Olivia Laing accurately depicts the faith of a "good girl," describing the scene from the film *Vertigo* by Alfred Hitchcock, where the main hero tries to transform Judy into Madeleine: "I watched that scene again and again, wanting to drain it of its power. It's the spectacle of a woman being forced to participate in the perpetual, harrowing, non-consensual beauty pageant of femininity, of being made to confront her status as an object that might or might not be deemed acceptable, capable of arousing the eye. In the next scene, in a shoe shop, Judy is expressionless. She's absented herself, withdrawing from that place of siege, her body. (...) That embrace is one of the loneliest things I've ever seen, though it's hard to tell who's worse off: the man who can only love a hologram, a figment, or the woman who can only be loved by dressing up as someone else – someone who barely exists at all, who is traveling from the moment we first see her towards death. Never mind meat-making: this is corpse making, objectification taken to its logical extreme" (Laing, 2016: 96).

² Russian folk tales are included in three of the most popular school curriculums for primary schools: "Russian School," "Primary School of the 21st Century," and "Perspektiva." These curriculums were developed at the beginning of the 2000s. Since that time, they were republished several times without any significant change; the reading list has not been changed.

³ Russkiye narodnyye skazki. (2021) Moskva: Malysh; Russkiye narodnyyes kazki. (2020). Moskva: Knizhnyy dom; Afanas'yev, A. (2020), Narodnyye russkiye skazki. Moskva: Al'fa-kniga; Afanas'yev, A. (2015). Narodnyye russkiye skazki. Moskva: Olmamedia-grupp/Prosveshcheniye.

and negligence, and (5) nature (*Polnaya khrestomatiya dlya nachal'noy shkoly*, 2020: 12–14).

Falling into the morality tale genre, Russian folktales are considered to be didactic allegories that define standards of good and bad behavior. Often, they feature a protagonist who, having experienced many setbacks, overcomes a series of trials and obstacles to finally attain a well-deserved reward and rest. Vladimir Propp defines the range of hero's actions as follows: the act of searching (initiation journey), a reaction to the demands of the Donor (a creature or an object who offers their magical support or advice), and wedding (Propp, 2021: 86). In Propp's system of a folk tale character archetypes, the act of searching (activeness) is the characteristic feature of the Hero-Seeker; while passiveness is a domain of the Hero-Victim. The latter's role is to react to the Hero-Seeker's action or to become his prize (the Princess) (86). For example, in folk tales about Ivan the Fool or Ivan Tsarevich, the Hero-Seeker at the end of the story wins a beautiful wife (Hero-Victim), wealth, and power.

Girls in Russian folk tales often repeat the fate of another social construct – the “good woman.” A girl's proper behavior, which entails obedience to adult characters, or other representatives of authority, is likewise rewarded. Regarding the passiveness of a “good girl” in folk tales, in Propp's *dramatis personae* system, she can be identified as the Hero-Victim who fulfills the authority's demands. However, if a girl behaves like the Hero-Seekers, then, unlike her male counterpart, she does not receive a reward. If a girl disobeys an authority figure, she is punished. Such characteristics as obedience, acquiescence, submission to the elders, and dedication to the interests of the family are thus marked as positive and desirable.

It is worth comparing the virtues of a “good child” in Russian fairy tales with those imposed in *The Domostroi*, the monument of literature written during the Muscovite period. It teaches children obedience to their parents and respect for their elders, while forewarning of a premature and painful death that may befall disobedient, “bad” children. *The Domostroi* lacks specific advice for girls, demonstrating the patriarchal culture's negligence of prepubescent girls. In the Muscovite era, a girl was groomed to become a “good wife”; “A wife should be kind, and hardworking, and obedient – to be a crown to her husband (*Domostroi* 1992: 20–21). The author of *The Domostroi* believes that wives should respect the code and remain submissive to their husbands; they should willingly agree with their spouses and follow their guidance (*Domostroi* 1992: 20–21). Thus, the desired good wife would have been a weak-willed, silent, un-opinionated, and obedient woman. In exchange for this behavior, she is promised to find a “respectable husband” (*Domostroi* 1992: 21).

Femininity virtues and family order promoted in *The Domostroi* are very similar to those found in Russian folk tales. In such tales as *Father Frost*, *Kroshchka-Khavroshechka*, *About the Lazy and the Hardworking*, *Daughter and Stepdaughter*, a “good girl” is forced to overwork and be obedient to her el-

ders (parents and stepsisters). She is then rewarded and perceived as a future "good wife." Significantly, the rewards she receives are usually material assets, which have little to do with the protagonist's character arc. Instead, they pertain to outer beauty and wealth and include clothing items⁴, herds of horses, household items⁵, rich husbands (The Master (the Barin) marries Kroshechka-Khavroshechka), fur coats, and presents⁶. In folk tales, good girls receive rewards that reinforce their feminine appeal and dowry for the benefit of their potential, future husbands. Their fathers are happy to see them return with a dowry, while their stepmothers and sisters become jealous of this fact. A featured husband will appreciate the external beauty, wealth, and obedience of his wife. All of the above reflects patriarchal values: "good girls," in accordance with *The Domostroi* and folk tales, act like obedient servants, rather than strong girls capable of overcoming life's obstacles. According to Jack Zipes, tales involve gender appropriation and serve "the hegemonic interest of males" (Zipes, 2002: XX).

In folk tales, active girls who act independently in pursuit of their personal goals are punished. In the tale *Geese-Swans*, the protagonist is punished for the desire for freedom and separation from her family. The girl fails to fulfill her parents' request. Instead of babysitting her younger brother, she takes the opportunity of her parents' absence to go for a lonely walk. After her brother is kidnapped by the titular geese-swans, she attempts to rescue him. She does so, however, not out of a sense of responsibility, but rather out of her fear of punishment, "She cried, burst into tears, lamented that she will hear from her father and mother" (*Gusi-lebedi*, 2020: 120). The success of her rescue journey depends on her loyalty to the Donors – trees and the river. They are ready to help the girl only after she, unwillingly, submits to their demands. Put simply, the tale suggests that an older sister must obey her parents, otherwise, she will face severe punishment.

Snow Maiden and *Kolobok* are based on a similar premise. These tales concern disobedient children and their attempt to gain independence from their parents. Kolobok escapes from his home to search for new adventures ("Kolobok lay down, lay down, and suddenly rolled" (*Kolobok*, 2008: 34)). In *Snow Maiden*, the heroine wishes to play with her peers against the will of her par-

⁴ "The father and mother and the younger sister are looking at her with all their eyes, and cannot believe it. – Oh, priests! What a beauty you have become!" Said the mother. The Hardworking told as she was a guest of the Green Old Man and showed the wooden box he gave her. (...) In the box, there was a brocade coat, trimmed with sables, and a satin sundress, and shoes with silver buckles, and pitched pearls, and a wallet with gold" (*Pro lenivuyu i radivuyu*, 2012).

⁵ "Here the gate creaked, the horses run into the yard, and the daughter and her father are sitting on the cart: the cart is full of goodness" (*Doch' i padcheritsa*, 2008).

⁶ "Father Frost took pity on her and wrapped the girl in the fur coat. (...) The old man drove up to his daughter and found her alive, she was wearing a good fur coat, an expensive veil, and had a box with rich gifts" (*Morozko*, 2008).

ents. The girl eventually attempts to jump over a fire, which brings about her death. This is a common fate for naughty children in folktales. Feelings of curiosity and the desire for acceptance by their peers are punished. Thus, the Snow Maiden, being a snow nymph, melts, while Kolobok is eaten by a fox. The same fate, as several tales suggest, awaits lazy children: the half-sister of the heroine in *Daughter and Stepdaughter* is eaten by a bear, the half-sister in *Father Frost* dies of cold, the lazy sister from *About the Lazy and the Hardworking* dies of anger. Thus, the naughty, rude and lazy children are punished and most often die. It would be unfair to submit that all Russian folk tales foster a similar moral. Nevertheless, such a tendency is a common feature of those works selected for the primary school curriculum.

Zipes notes that the institutionalization of tales involves a process of production, distribution, reception, and regulation of their perception in the public sphere. This process plays “a significant role in the formation and preservation of the cultural heritage of a nation-state” (Zipes, 2002: XXVIII). Integration into the curriculum makes tales a reference point for the understanding of standards of behavior and gender roles for children and adults. As we can see, in Russian folk tales obedience is represented as girls’ most important obligation. A girl has to unquestioningly obey her parents, and later her husband. This is the fate of the obedient “good girl,” who later will turn into an invisible and silent woman-hologram, highly desirable in the patriarchal society. The narratives acquaint children with proper models of behavior and the consequences that await those who break the imparted rules.

THE CODE OF GOOD BEHAVIOR IN CHILDREN’S LITERATURE

Alongside folktales, the reading list for the primary school system includes: moral stories by Leo Tolstoy, short stories by Konstantin Ushinsky, Valentin Berestov, Viktor Dragunsky; short stories about nature by Mikhail Prishvin, and Nikolai Sladkov; a poem “What is Good and What is Bad?” by Vladimir Mayakovsky. From the nineteenth-century moral stories by Tolstoy, children learn that they should be honest and obedient to their parents and that they should take responsibility for their actions. Short stories “Bishka,” “Curiosity,” and “Our Fatherland” by Ushinsky include themes such as the consequences of curiosity, love of reading, and patriotism. Stories by Dragunsky concentrate on friendship, proper behavior, and the necessity of remembering the past. Berestov addresses his stories predominately to boys and ascribes protectiveness as their desirable quality in the family. Being male writers, the authors represent boyhood. Thus, girls and girlhood are either absent or misrepresented in the reading list for children.

Unfortunately, modern authors (e.g. Starobinets) are not represented in the *Anthology* and in the literature classes. Likewise, issues of gender equality and feminism are absent. The foreign children’s literature in the Russian *Anthology*

for primary school is represented by Hans Christian Andersen (*The Princess and the Pea*, *Thumbelina*), the Brothers Grimm (*The Bremen Town Musicians*, *The Golden Goose*, *The Two Brothers*), and Charles Perrault (*The Sleeping Beauty*, *Puss in Boots*, *Little Red Riding Hood*). Girls represented in these tales are either obedient (as in *Thumbelina*), or disobedient, those who receive punishment (*The Sleeping Beauty*, *Little Red Riding Hood*). Likewise in the folk tales mentioned above, in literary fairy tales "most of the male heroes are dashing, adventurous, and courageous. Most of the female protagonists are beautiful, passive, and industrious" (Zipes, 2002: XXVI). The majority of these fairy tales emphasize male supremacy, male dictates and fantasies.

The curriculum in Russian schools contains no texts widely represented in foreign children's literature, which show a strong-willed heroine (who is often naughty), who independently overcomes many obstacles. Examples of such characters may include the protagonists of *Anne of Green Gables* by Lucy Maud Montgomery, *The Secret Garden* by Frances Burnett, *Pollyanna* by Eleanor Porter, or *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll. The "obedient child" from the literature of the nineteenth and the twentieth centuries, whom we meet on the pages of the *Anthology*, does not present a relatable model for its modern child audience.

Such authors as Starobinets deserve special attention because they raise the frequently ignored problem of an "inconvenient" child, to whom the post-Soviet society applies the rules from *The Domostroi*, a sixteenth-century Russian set of household rules. Moreover, the absence of modern writers from the school curriculum reinforces traditional values and neglects the importance of change. Thus, children of the twenty-first century acquire, through literature, outdated norms which they incorrectly perceive as the current standards.

In Starobinets' novel, Polina's parents' generation represents a medium of outdated upbringing principles. They are incapable of accepting a girl who differs from the "norm." In their opinion, the process of upbringing should primarily be concerned with the replication of the previous generations rather than the development of a new individual who will be better adjusted to the new, contemporary realities. Perhaps, among others, children's literature based on the Soviet canon, may be to blame for the indifference of the Russian "generation Z" to politics and political change. The results of sociological research conducted by the Friedrich-Ebert-Stiftung (FES) foundation in Russia in 2019 show that the majority of modern Russian youths are not interested in politics. In addition, the research characterizes the young generation as a socially homogeneous community. Sociologists argue that their homogeneity results from the fact that young people tend to adhere to the ideas set by educational institutions. In Russia, the system operates under unified standard training programs that regulate schools, universities, and technical schools (Gudkov, Zorkaya, Kochergina, Pipiya, Rysyeva, 2020: 32). Thus, sociological research confirms the impact of school curriculum on the younger generation.

Starobinets' novel *A Land of Good Girls* aims to reconsider those values and show their artificiality and irrelevance in the modern world. The author suggests that the old norms foster sternness and a lack of empathy in family relationships. The family itself turns into a hologram; a process of preserving schemes, values, and roles becomes an end in itself. Starobinets questions the normality of the "normal family" in Russia.

"REAL" WORLD: IDEOLOGY OF DOMESTICATED FEMININITY

Starobinets' portrayal of predefined family roles in *A Land of Good Girls* is unflinching clear. Home, and especially the kitchen, are depicted as a female space. Women's main activities are limited to housework and childcare. Meanwhile, the story's men have few domestic responsibilities. Moreover, they can delegate their duties to the women:

After Vadik, mom and dad woke up, because Polina had got out of her bed, ran into their room, and screamed right above their ears. (...) Then mom, if it was her turn, sighed heavily, got out of bed, and went to the kitchen to pour water for Polina. And if it was dad's turn, he then sighed heavily and turned over on the other side – and mom got out of bed and went to the kitchen to pour water for Polina. (Starobinets, 2021: 8)

Domestic work in Petrovy's family is distributed unequally. Starobinets proposes that such an unfair division of labor is common in a "normal" Russian household. The female characters do not resist. Significantly, the costume designer Anna Chistova, who created costumes for the film adaptation of *A Land of Good Girls* directed by Olga Kaptur in 2013, accentuated Starobinets' vision, by employing the iconic style of the 1950s American housewife (Markalova, 2013).



This visual reference to one of the most recognizable femininity constructs signalizes Chistova's ideological perspective. As Kate Baldwin claims, "Captured in or by the ordinary are relations of power that seem natural, articulated as they are through seemingly banal signs of housewifery" (Baldwin, 2010: 135). Chistova reinforces Starobiets' parallel between American housewives and Russian women. The significant distinction is that while American society "saw a reassertion of woman's 'ideal' role in the home" (Baldwin, 2010: 135) in the 1950s, Russia's house confinement of the female came in the 2000s, almost sixty years later.

In *A Land of Good Girls*, the restriction of female characters to the households is strengthened by the fact that all representations of the mother and the grandmothers are limited to the home setting. This is in contrast to the male characters, the father and the son, who, respectively, go to work and school. What is more, Polina experiences a similar spatial limitation; though her age is not specified, she neither attends preschool nor school. Under such conditions, the girl is raised to believe that domestic work is the only activity that will define her role. She is expected to continue the tradition of sacrificing her own needs and preferences for her family. After rejecting the role of a good girl, the heroine is constantly criticized by her family and is sent to the Land of Good Girls for reeducation. In the subsequent section, let us examine the reason Polina is perceived as an unruly child by her family members (including the cat) and the moral state of the dystopian Land of Good Girls.

NOT A GOOD GIRL

The protagonist of Starobonets' novel travels to the Land of Good Girls to experience, what Mary Pipher describes as "a rigorous training for the female role." As Pipher claims, since childhood "girls are expected to sacrifice the parts of themselves that our culture considers masculine on the altar of social acceptability and to shrink their souls down to a petite size" (Pipher, 2005: 27). Indeed, Polina's rebelliousness, boisterousness, and disobedience are not accepted. Her family members criticize the heroine for refusing to eat proper meals, throwing her toys, refusing to keep bedtime, disturbing her brother at night by crying, watching TV, and for drawing on the wallpaper. Furthermore, Polina does not wash her hands before meals, she steals chocolate, and feeds sausages to the dog. The main complaint about her behavior is that she is inconsiderate of other family members, while good girls should "not bother anyone" (Starobinets, 2021: 9).

The adults, whose natural duty is to help and educate the younger generation, accept only those youths who fulfill their social norms. Only those perceived as "convenient" are accepted by the society. In *A Land of Good Girls*, Starobinets raises the issue of conformity and the problem of the impersonality of the contemporary Russian family. The author shows how girls' characters, as well

as appearances, are shaped by the adults' expectations, resultantly stifling their individualistic features. In the novel, the "normal" family becomes a synonym for artificiality and a lack of conventional human relationships. The huge plastic New Year's tree becomes a metaphor for the emptiness of their family life:

One night, on the 31st of December, before New Year's Eve, mother, father, two grandmothers, and two grandfathers, the girl Polina and her elder brother Vadi-
dik were sitting at the festive table under the huge plastic new year tree and
were watching the TV set." (Starobinets, 2021: 12)

In Russian culture, the New Year is considered to be the most important holiday, a time for all family members to gather in celebration. Instead of the warmth of companionship, the intimate family gathering is filled by the official TV broadcast: "The TV broadcasted the hymn and the bell of the chimes" (Starobinets, 2021: 12). This represents the failure of dialog between the family members and, in a broader context, the dissolution of affirmative family bonds; family life is reduced to the fulfilling of social roles.

Polina's behavior stands in contrast to the accepted norms. Starobinets confers on her such features as frankness, emotionality, compassion, determination, stubbornness, desire for freedom, and courageousness. The protagonist's features are neither valued by the conformist world of adults nor by the superintendents of the fairy Land of Good Girls. In both worlds, Polina is an exemplary "bad," inconvenient child. She behaves much like the mentioned "bad girls" of Russian folk tales. In *The Lazy and the Hardworking*, the protagonist's "bad" sister is characterized as arrogant, inhospitable, naughty – a perfect candidate for reeducation in the Land of Good Girls.

LAND OF GOOD GIRLS: PURE OR STERILE GOODNESS?

After her family members make a wish to have Polina replaced by a well-behaved child, a Good Girl arrives at their flat from the Land of Good Girls. Meanwhile, Polina is sent to the fairy otherworld. The newly arrived Good Girl "was very beautiful, her cheeks were rosy, she was wearing the white sportive coat, white leather shoes and white wool hat (...) she had a beautiful white dress, which was clean and spotless" (Starobinets, 2021: 13–14). This Good Girl is reminiscent of the heroines from the folk tales and seems to be a personification of the ideals from *The Domostroi* ("Wear dresses and shirts and shawls with care every day, do not stain, do not smear, do not crumple or pour dirty liquids on it, do not put it on bloody or wet things; when you undress, put clothes away carefully and take care of them tightly" (*Domostroi*, 1992: 18)). The Good Girl obeys the adults ("I will obey you and will behave appropriately" (Starobinets, 2021: 16)). Moreover, when the father offers the Good Girl ten drops of champagne, or when the grandmothers offer her fried sausage or ice cream, she reprimands them for departing from the "rules."

Eventually, the Good Girl becomes the novel's villain, terrorizing the Petrovy family. The two grandmothers become debilitated by cooking, the parents and Polina's brother, Vadik, develop insomnia, while the good girl trains the family dog to exhaustion, and expels the cat from the house to maintain sanitary standards. Her "purity," "whiteness," and "hygiene" are a metaphor for the sterility of her soul.

Polina is the only character that seems to be "alive" both in the post-Soviet reality of her family and in the sterile Land of Good Girls. The protagonist illuminates these two worlds with her frank emotions; her name – Polina – is the colloquial form of the name Apollinaria, which means "solar." Only the heroine can feel compassion for the more helpless and unhappy characters of the Land of Good Girls – Bad Uncle and rubber-schnauzer (a dog breed that is born with the cage in which it spends its whole life). She can smile sincerely (even during a conversation with Mr. Polpred, the ruler of the dystopian fairy world) and feel the entire spectrum of human emotions, including those perceived as "bad" – stubbornness, anger, and disappointment. Starobinets defines Polina as a "strange" (Rus. странная), which in Russian refers to the word with the same root – a "wanderer" (Rus. странник) (Starobinets, p. 38). Polina travels through the two worlds, remaining an outsider to both of them. She is a wanderer, a Hero-Seeker, who is active, brave, and whose soul is alive: she is not afraid to go "into the fog" (Starobinets, 2021: 40) which emphasizes her fearlessness and strong-willed character. It is worth noting that her courage and ability to break rules are characteristics of the male Hero-Seeker from Russian folk tales. These qualities allow the Hero-Seeker to overcome obstacles. However, such features do not help the female protagonist in transcending obstacles. On the contrary, they prevent her from being accepted by her family and society.

As a result, Polina is saved by animals – the cat, Baguette, and the dog, Balbes. In the novel, these representatives of the animal world function much like the Donors of folk tales, who aid the Hero-Seeker. With the help of a magical force – Baguette's purr-lullaby – the girl returns home to her family. In the contemporary Petrovy's reality, it seems, magical assistance is the only force capable of saving Polina from enslavement in the dystopian world. The author stresses the importance of acceptance for a girl living in the twenty-first century. Starobinets thus argues for the reexamination of the values instilled in females by *The Domostroi*, folktales, and Soviet literature canon and situates the tension between canonic and contemporary children's literature within history.

FROM FAIRY TALE TO DYSTOPIA

The dystopic reality of the Land of Good Girls, is emphasized by the namelessness of its inhabitants, the absolute authority of the president (called "the best of all the best presidents," and the mechanized animals – a special breed of obedient dogs (Starobinets, 2021: 54). Being a typical protagonist of a dysto-

pia, Polina comes into conflict with the ideology of the Land of Good Girls and its society (Mr. Polpred and the manufactured good girls). The protagonist of the Starobinets' novel is a girl who "refuses her role in the ritual [of becoming a good girl] and prefers her own path" (Lanin, 1993: 6).

Polina, with all her originality, courage, desire to help others, and sensitivity, is unable to overcome the border between the Land of Good Girls and the real world without magic's assistance. The novel's happy ending is indebted to the genre of children's literature. However, in the context of dystopian fiction, the ending appears illusory and artificial. It implies that Polina will most likely turn into an obedient "holographic" girl. In addition, the protagonist is alone in her struggle; her only allies are the cat and the dog. In the novel, the adults are incapable of active confrontation. Her family members refuse to confront the Good Girl, who continues to terrorize them. The generations of Polina's parents and grandparents are shown as conformist, loyal to the official norms and regulations. Thus, we understand that the novel's resolution is pessimistic: although the heroine returns home to her loved ones, she remains alienated.

Using the genre of dystopia, Starobinets expresses her pessimistic view of modern Russia. There are numerous political allusions in *A Land of Good Girls*. For example, Mr. Polpred wears a grey overcoat, often associated with agents of the KGB or the FSB – the Russian Federation's security agency. The novel was written in 2009 and ironically represents Dmitry Medvedev's presidency. He served as president from 2008 to 2012, while Vladimir Putin, who was prime minister at the time and previously worked in KGB, remained Russia's *de facto* ruler. The sarcastic description of the president of the dystopian otherworld in the novel is an allusion to President Medvedev, who was known for his short stature (1,63 cm) and his role of being a puppet. In the book, the president of the Land of Good Girls is described as follows: "in the center of the room, there was a gilded chair, on which someone crookedly sat a large rubber baby doll, wrapped for some reason in a real jacket" (Starobinets, 2021: 52).

Starobinets uses a child's viewpoint, notably one of a "bad," "inconvenient" and insubordinate child, to reveal the hypocrisy and artificiality of the adult world. According to the political research laboratory of the Higher School of Economics, the perestroika generation (represented by Polina's parents in the novel) raised a new generation that fully shares their fears and disappointments. Accordingly, their successors dream only of stability and material prosperity. This implies that the contemporary generation Z, does not want change (Filina, 2017). From childhood, they are taught in accordance with Soviet and Post-Soviet normative restrictions, which neglect to foster individuality. Consequently, in children's literature all that is different, personal, is replaced by a collective; the individual "I" is replaced by an indefinite "we" and normative understanding of what is "good" and what is "bad." Such an approach is cultivated in the elementary school curriculum. Therefore, by reshaping the

concepts of "good" and "bad" and questioning the authorities who impose such concepts, Starobinets attempts to revise the prevailing ideology and values. The author depicts a society of universalized happiness, where a girl grows up obedient, and pure to the point of sterility that erases all that is human and unique in a child. The Land of Good Girls manufactures holographic girls that are convenient for a patriarchal society, which, as we can assume, are desired in contemporary Russia.

Along with feminist fairytale writers, such as Anna Sexton, Angela Carter, Olga Broumas, and others, Starobinets questions gender roles and breathes new life into the genre. Indeed, *A Land of Good Girls* shares many features with tales such as their structure, motifs, topoi, and a set of heroes (the Hero-Seeker, the Donors, the magic otherworld). However, the author establishes a new Hero-Seeker – the girl – and changes the subject of transformation. In wonder tales, transformation is the main element of the narrative's structure:

There is one 'constant' in the structure and theme of the wonder tale that was also passed on the literary fairy tale, it is *transformation* – to be sure, miraculous transformation. Everybody and everything can be transformed in a wonder tale. In particular, there is generally a change in the social status of the protagonist. (Zipes 2002: XVII)

While in canonical folk and fairy tales a protagonist experiences the transformation, in *A Land of Good Girls* Polina remains the same and resists re-education in the dystopian otherworld. Starobinets changes the recipients of the transformation: instead of the wondrous protagonist, she wants the adult readers to be changed. In wonder tales, the Hero-Seeker is banished from their home in order to go through the initiation process that will transform them. Conversely, in the novel, it is the home that should be transformed. Starobinets depicts adult characters raised in Soviet and post-Soviet society as a locus for anxieties and traumas. The author explores the continuation and domination of patriarchal and authoritarian cultural models in modern Russia that remain constant. Starobinets states that the transformation of the older generations will allow the youth to break free from the Soviet phantom.

BIBLIOGRAPHY

- Afanas'ye, A. (2015). *Narodnyye russkiye skazki*. Moskva: Olmamedia-grupp/Prosveshcheniye.
- Afanas'ye, A. (2020). *Narodnyye russkiye skazki*. Moskva: Alfa-kniga.
- Baldwin, K. (2010). Cold War, Hot Kitchen: Alice Childress, Natalya Baranskaya, and the Speakin' Place of Cold War Womanhood. In B. Edwards, D. Gaonkar (ed.), *Globalizing American Studies*. DOI:10.7208/chicago/9780226185088.003.0005. Downloaded from <https://chicago.universitypressscholarship.com/view/10.7208/chicago/9780226185088.001.0001/upso-9780226185064-chapter-5>.
- Devochka Snegurochka. (2020). *Polnaya khrestomatiya dlya nachal'noy shkoly*. 1 klass. (57–61). Moskva: Eksmo.

- Doch' i padcheritsa. (2008). *Narodnyye russkiye skazki A.N. Afanas'yeva*: v 5 t. T.1. Moskva: TERRA – Knizhnyy klub.
- Domostroy Sil'vestrovskogo izvoda*. Reprintnoye vosproizvedeniye izdaniya 1902 goda. (1992). Kiyev: Abris.
- Filina, O. (2013). Zalyublennoye pokoleniye. *Ogonyok*, 21. Downloaded from: <https://www.kommersant.ru/doc/3304194>.
- Fox, G. L. (1977). 'Nice Girl': Social Control of Women through a Value Construct. *Signs*, 2 (4), 805–817. Downloaded from www.jstor.org/stable/3173211.
- Griffin, Ch. (1993). *Representation of Youth*. Cambridge: Polity Press.
- Gudkov, L., N. Zorkaya, Kochergina Ye., Pipiya K., Rysyeva A. (2020). *Rossiyskoye "pokoleniye Z" ustanovki i tsennosti*. Moscow: Pyervaya Obraztsovaya Tipografiya.
- Gusi-lebedi. (2008). *Narodnyye russkiye skazki A.N. Afanas'yeva*: v 5 t. T.1. (120–121). Moskva: TERRA – Knizhnyy klub.
- Gusi-lebedi. (2020). *Polnaya khrestomatiya dlya nachal'noy shkoly*. 1 klass. (19–22). Moskva: Eksmo.
- Kolobok. (2008). *Narodnyye russkiye skazki A.N. Afanas'yeva*: v 5 t. T.1. (34–36). Moskva: TERRA – Knizhnyy klub.
- Kroshechka-khavroshechka. (2008). *Narodnyye russkiye skazki A.N. Afanas'yeva*: v 5 t. T.1. (94–96). Moskva: TERRA – Knizhnyy klub.
- Laing, O (2016). *The Lonely City*. Edinburgh: Canongate Books.
- Lanin, B. (1993). *Russkaya literaturnaya antiutopiya XX*. Moskva: Moskovskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet.
- Markalova, N. (2013). *Obrazy Strany khoroshikh detochek*: dizayn kostyumov dlya detskoj skazki. Downloaded from: <https://www.startfilm.ru/news/main/6284/>.
- Morozko. (2008). *Narodnyye russkiye skazki A. N. Afanas'yeva*: v 5 t. T.1. (88–92). Moskva: TERRA – Knizhnyy klub.
- Mukhametshina, Ye. (2020). Boleye 80% rossiyskoj molodezhi ravnodushny k politike. *Vedomosti* (30 Apr. 2020). Downloaded from: <https://www.vedomosti.ru/society/articles/2020/04/29/829352-molodezhi-ravnodushni>.
- Pipher, M. (2005). *Reviving Ophelia*. New York: Reverhead Books.
- Polnaya khrestomatiya dlya nachal'noy shkoly*. 1 klass. (2020). Moskva: Eksmo.
- Poslovitsy i pogovorki. (2020). *Polnaya khrestomatiya dlya nachal'noy shkoly*. 1 klass. (12–14). Moskva: Eksmo.
- Pro lenivuyu i radivuyu. (2012). oSkazkax.Ru. Downloaded from: http://oskazkax.ru/read/rusnarod/6901-pro_lenivuju_i_rativuju.html.
- Propp, V. (2021). *Morfologiya volshebnoj skazki. Istoricheskiye korni volshebnoj skazki*. Moskva: Kolibri, Azbuka-Attikus.
- Russkiye narodnyye skazki*. (2021) Moskva: Malysh.
- Russkiye narodnyye kazki*. (2020). Moskva: Knizhnyy dom.
- Snegurochka. (2018). Blog: Razvitiye detey.
- Starobinets, A. (2021). *Strana khoroshikh devochek*. Moskva: Abrikobuks.
- Zipes, Jack, ed. (2002). *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press.

MAGDALENA ŚLAWSKA ORCID: 0000-0002-9158-6988
Uniwersytet Wrocławski

Miłość w czasach choroby. Narracje szpitalne w chorwackiej literaturze dla dzieci i młodzieży

Abstrakt: Przedmiotem niniejszego artykułu jest próba odczytania trzech chorwackich powieści adresowanych do dzieci i młodzieży – *Zabranjena vrata* (1985) Zlatka Krilicia, *Čvrsto drži joy-stick!* (1994) Josipa Cvenicia oraz *Gumi-gumi ili Djevojčica koja je preskočila nebesa* (2001) Zorana Pongrašicia – jako tekstów choroby/tekstów szpitalnych. Analizie poddane zostały elementy pojawiające się we wszystkich utworach, co pozwoliło wskazać podobieństwa i określić wyznaczniki tej specyficznej odmiany gatunkowej powieści o dojrzewaniu, a także różnice uwarunkowane wiekiem potencjalnych czytelników, ujawniające się pomiędzy powieścią dla dzieci a młodzieżową.

Słowa kluczowe: chorwacka literatura dla dzieci i młodzieży, choroba, szpital, tekst choroby, tekst szpitalny

Love in Time of Illness.

Hospital Narratives in Croatian Literature for Children and Adolescents

Abstract: The subject of this article is the reading of three Croatian novels addressed to children and adolescents – *Zabranjena vrata* (1985) by Zlatko Krilić, *Čvrsto drži joy-stick!* (1994) by Josip Cvenić and *Gumi-gumi ili Djevojčica koja je preskočila nebesa* (2001) by Zoran Pongrašić – as texts of illness/hospital texts. The elements that appear in all the works were analyzed, which made it possible to identify the similarities and to define the determinants of this specific genre of the coming of age novel, as well as the differences determined by the age of potential readers, revealed between the novel for children and for teenagers.

Keywords: Croatian literature for children and adolescents, illness, hospital, disease text, hospital text

Miłość i choroba to tematy, które na gruncie chorwackiej literatury dla dzieci i młodzieży często się łączą, zwłaszcza w powieściach traktujących o dojrzewaniu, tematyzujących negatywne aspekty tego okresu¹. Punktem wyjścia zapre-

¹ Chorwackie badaczki literatury dla dzieci i młodzieży podkreślają, że twórcy często łamią tabu, wprowadzając do tekstów adresowanych do młodych czytelników wątki

zentowanych w niniejszym szkicu rozważań stało się założenie, że wśród chorwackich powieści dla młodych czytelników wyróżnić można odrębną odmianę rodzajową, którą w ślad za polskimi literaturoznawczyniami, Joanną Grądział-Wójcik i Katarzyną Szalewską, określać będę mianem tekstu szpitalnego lub tekstu choroby. Jest to propozycja gatunkowa obejmująca „teksty rozgrywające się w scenerii szpitala, która stanowi ich zaznaczające się z różną intensywnością tło lub urasta do rangi głównego tematu” (Grądział-Wójcik, 2016: 39). Stanowią one – jak podkreśla Szalewska – „specyficzny dyskurs tożsamościowy, w którym szpital staje się miejscem autobiograficznym, a zapis leczenia – literacką konstrukcją przestrzeni szpitalnej jako znaczącego miejsca choroby, paradoksalnie będącego jednocześnie zamknięciem oraz transgresyjnym otwarciem, do jakiego prowadzi doświadczenie krańcowe” (Szalewska, 2015: 205).

Wspomniane badaczki kategorię tekstu choroby/tekstu szpitalnego zastosowały w odniesieniu do dzieł poetyckich, a także utworów o charakterze autobiograficznym, których autorki, polskie poetki, przywoływały własne doświadczenia chorobowe i szpitalne. Uważam jednak, że można ją zastosować również wobec utworów fikcyjnych. W toku wywodu analizie pragnę poddać trzy powieści – *Zabranjena vrata* (*Zakazane drzwi*) Zlatka Krilicia (ur. 1955), *Čvrsto drži joy-stick!* (*Mocno trzymaj joystick!*) Josipa Cvenicia (ur. 1952) oraz *Gumi-gumi ili Djevojčica koja je preskočila nebasa* (*Gra w gumę albo Dziewczynka, która przeskoczyła niebo*) Zorana Pongrašicia (ur. 1961). Książki te ukazały się w różnych dekadach, pierwsza w 1985 roku, druga w 1994, a trzecia w 2001 i – jak dotąd – nie zostały przetłumaczone na język polski. Bohaterami wymienionych tekstów są nastolatki, dziewczęta i chłopcy w wieku od 11 do 17 roku życia, którzy stawiają czoło śmiertelnym i często tematyizowanym chorobom – gruźlicy oraz rakowi. Pierwsza z nich aż do połowy XX wieku była „literacką chorobą numer jeden” (Gizella, 2007: 59), a dziś taką rolę pełni nowotwór, który doczekał się nawet własnej biografii (por. Mukherjee, 2013). Nie powinno to dziwić, żyjemy wszak – jak przekonuje Mateusz Szubert – w czasach „folklorystyki raka”².

Znamienny dla interesujących mnie utworów jest fakt, że autorzy problematykę choroby łączą z inicjacją miłosną, dojrzewaniem płciowym, pierwszy-

negatywne, do których zaliczają m.in.: presję rówieśniczą, lekkomyślność, zemstę, samotność, obojętność, relacje rodzinne, wojnę, chorobę, wypadki komunikacyjne, nałogi, kradzieże, wykorzystywanie seksualne, znęcanie się fizyczne, szantaż i śmierć (zob. Majdanić, Hogl, Centner, 2013: 265).

² Badacz podkreśla, że: „Zmieniający się styl przekazu, styl narracji o chorobie, charakteryzuje koniec XX w. i początek nowego stulecia. Współczesna wulgaryzacja maladyzycznej refleksji jest rezultatem odtabuizowania choroby nowotworowej. Rak nie przestał wywoływać lęku i zgorszenia, ale stał się jednocześnie bohaterem programów telewizyjnych, internetowych forów, wywiadów ze znanymi ludźmi, plakatów prewencyjnych. Obecność raka jest niekwestionowana we współczesnej kulturze audiowizualnej i popularnej. Zważywszy na funkcjonalność tejże choroby w wielu dyskursach, można mówić o folklorystyce raka” (Szubert, 2011: 28).

mi zauroczeniami i związkami. We wszystkich powieściach ukazane zostały trudy rekonwalescencji oraz szpitalna codzienność. Próbie odczytania powyższych powieści jako tekstów choroby/tekstów szpitalnych sprzyja także pojawiająca się w nich narracja pierwszoosobowa³ i dominująca perspektywa „ja”, wykorzystanie formy dziennika intymnego, który spotykamy w powieściach Cvenicia i Pongrašicia, jak również wypowiedzi samych autorów, sugerujące, że inspiracją dla bohaterów ich powieści stały się postaci autentyczne⁴. W toku wywodu analizie poddam elementy pojawiające się we wszystkich tekstach, co z jednej strony pozwoli wskazać podobieństwa i określić wyznaczniki tej specyficznej odmiany gatunkowej powieści o dojrzewaniu, z drugiej zaś różnice uwarunkowane wiekiem potencjalnych czytelników, ujawniające się pomiędzy powieścią dla dzieci a młodzieżową⁵.

Na wstępie rozważań podkreślić trzeba, że choroba dziecka ujmowana jako temat literacki nie jest zjawiskiem nowym i na szerszą skalę pojawia się w tekstach powstałych dla młodych odbiorców na przełomie XIX i XX wieku (Petrović, 2010: 99). Przez kolejne lata twórcy najczęściej wykorzystywali schorzenia jako metafory. Stawały się one narzędziami, które – jak pisze Lois Keith – „przenoszą postaci przez okres prób i spustoszenia ku jasnemu światłu zwiastującemu szczęśliwe zakończenie” (Keith, 2001: 194)⁶. Z kolei Marion Rana podkreśla, że postaci chore i niepełnosprawne ukazywano najczęściej w kategoriach litości, a „ich odmienność ujmowana była jako kara za grzech lub eufemistycznie przemilczana” (Rana, 2017b: 2). Wraz z nadejściem nowego milenium na gruncie literatury dziecięcej zauważyć można znaczącą zmianę w podejściu do te-

³ W powieści *Gumi-gumi ili Djevojčica koja je preskočila nebesa* mamy do czynienia z podwójną narracją. Każdy rozdział składa się z dwóch części. W pierwszej wydarzenia przedstawia trzecioosobowy narrator wszechwiedzący, drugą zaś stanowi zredagowana w pierwszej osobie liczby pojedynczej relacja samej bohaterki, będąca fragmentem jej dziennika intymnego.

⁴ Krilić w jednym z wywiadów zdradził, że: „Większość, niemalże wszyscy bohaterowie moich utworów zostali wykreowani w oparciu o postaci autentyczne” (cyt. za: Hranjec, 1998: 178). Z kolei Pongrašić swoją powieść rozpoczyna myślą: „Chciałbym, żeby bohaterowie tej powieści byli całkowicie fikcyjni” (Pongrašić, 2017: 4).

⁵ W chorwackiej literaturze przedmiotu twórczość adresowaną do młodzieży określa się wieloma terminami. Do najpopularniejszych należą: *književnost za mladež* (literatura dla młodzieży), *književnost za mlade odrasle* (literatura dla młodych dorosłych) oraz *adolescentska književnost* (literatura adolescencyjna). Marijana Hameršak oraz Dubravka Zima postulują używanie trzeciego określenia, które, jak podkreślają, powinno być stosowane zarówno w odniesieniu do odrębnej produkcji literackiej, jak i społecznej percepcji grupy adolescentów rozumianych jako jednostki niedorośle i niedojrzałe (zob. Hameršak, Zima, 2015: 346–347). Utwory tego typu znacznie różnią się pod względem tematycznym i stylistycznym od tekstów adresowanych do dzieci. Do najważniejszych wyróżników tej odmiany należą: tematyka związana z dojrzewaniem oraz lęki i problemy towarzyszące temu procesowi, brak akceptacji społecznej, częsta obecność tematów tabu oraz specyficzny sposób wypowiadania się postaci (zob. Zima, 2008). Więcej na ten temat zob. także: Težak, 2008.

⁶ Szerzej na ten temat zob. także: Rana, 2017a: 26–45.

matu choroby oraz niepełnosprawności. Rana mówi wręcz o swoistego rodzaju trendzie: „liczba niepełnosprawnych i chorych postaci w literaturze dziecięcej wzrasta, podobnie jak ich głębia psychologiczna. [...] więcej jest narracji o niepełnosprawności i chorobie, a teksty te wydają się być bardziej autentyczne, zróżnicowane i pozytywnie nastawione do postaci nienormatywnych” (Rana, 2017b: 2). Wzrost zainteresowania tematem choroby zauważyć można również wśród współczesnych pisarzy chorwackich tworzących z myślą o młodszych odbiorcach⁷. Oprócz przywołanych wyżej utworów wymienić należy też powieści Šime Storicia *Poljubit ću je uskoro, možda* (2000) i Ivony Šajatović *Strogo povjerljivo: obitelj Barić* (2011), w których pojawia się motyw walki młodych dziewcząt z chorobą nowotworową. Nie są one jednak głównymi bohaterkami, a ich zmagania nie zostały przedstawione przez nie same.

Podczas wyboru tekstów do analizy kluczowa stała się, jak wspomniano, obecność narracji pierwszoosobowej oraz sceneria szpitalna. Akcja dwóch utworów (*Zabranjena vrata* oraz *Čvrsto drži joy-stick!*) toczy się w murach specjalistycznych klinik (chorób płuc i onkologicznej), natomiast główna bohaterka powieści Pongrašicia, jedenastoletnia Marina, dochodzi do sił w domu, ale nieustannie powraca myślami do wydarzeń, które rozgrywały się na oddziale chorób nowotworowych, gdzie spędziła ostatnie pół roku. Umieszczenie pierwszoosobowego narratora w konkretnych realiach szpitalnych wpływa na jego wypowiedzi oraz prowadzi w zsubiektywizowany obszar indywidualnego doświadczenia. We wszystkich tekstach można dostrzec powtarzającą się konstrukcję świata przedstawionego, w którym wyraziście zaznaczona przestrzeń szpitalna z jednej strony jest dla postaci opowiadających miejscem konstruującym ich tożsamość, z drugiej zaś ją zakłóca. W analizowanych tu tekstach szpital jawi się jako strefa przejściowa pomiędzy życiem a śmiercią, bytem a nieistnieniem, wolnością i zniewoleniem, codziennością i jej zaprzeczeniem. W relacjach narratorów-pacjentów wyróżniają się cztery kręgi tematyczne – przestrzeń szpitala i obowiązujące w nim reguły; typowe sytuacje szpitalne (pobyty na sali, badanie, oczekiwanie na wyniki); przeżywanie choroby, zwłaszcza reakcje na oznaki zmieniającego się pod jej wpływem ciała; wreszcie relacje między chorymi a personelem.

Podczas lektury wszystkich omawianych tu powieści uwagę zwraca przede wszystkim realizm opisów szpitalnych przestrzeni. Na samym początku utworu Pongrašicia natrafiamy na przepełniony szczegółami opis sali, na której przebywa Marina:

Sala, jak wszystkie inne, była biała i nie mogła być bielsza. Od płytek na podłodze, przez ściany, aż po sufit. Znajdowało się w niej, jak zwykle w takich sa-

⁷ Można zauważyć, że chorwaccy twórcy często sięgają po takie tematy, jak: nadwaga, otyłość, zaburzenia odżywiania, alkoholizm czy narkomania (powieści Slviji Šesto Stipančić, Sanji Pilić, Sanji Polak i Nady Mihelčić) oraz poruszają problemy związane z funkcjonowaniem w społeczeństwie osób niepełnosprawnych i o specjalnych potrzebach (Damir Miloš, Melita Rundek, Miro Gavran).

lach, sześć metalowych (i oczywiście białych) łóżek, po trzy z każdej strony, a obok każdego łóżka po jednej stronie stała szafka, a po drugiej dziwny wiszak, na którym nic nie wisiało. Były też dwa zamknięte okna, które na zewnątrz miały kraty, choć nie wiadomo, czy po to, żeby ktoś przez te okna nie wyszedł, czy żeby przez nie nie wszedł. W rogu za drzwiami znajdowała się kolejna umywalka oraz chłopiec i dziewczynka. Chłopiec leżał odwrócony plecami i patrzył na zakratowane okna, a dziewczyna siedziała na łóżku, opierając plecy na metalowym wezglowiu (Pongraśi, 2017: 11).

Akcja powieści rozpoczyna się w chwili, gdy bohaterka powinna opuścić szpital. Przychodzi jej to jednak trudno. Boi się powrotu do domu, gdyż wie, że to, co tam zastanie, nie będzie takie samo jak wcześniej, co zresztą wykrzyczy rodzicom prosto w twarz: „Jest już za późno! Nic nie może powrócić. Niczego nie rozumiecie. Niczego! (Pongraśi, 2017: 68). W mieszkaniu czeka na nią odświeżony pokój, którego białe i puste ściany stają się przedłużeniem szpitalnej sali. Dziewczyna unika kontaktu z najbliższymi oraz z koleżankami. Czuje się niezrozumiana i wyobcowana. Zamyka się w sobie i w pokoju, gdzie wszystko kojarzy jej się z opuszczonym niedawno miejscem. Bolesne wspomnienia przywołują nie tylko białe ściany, ale także zapachy. Receptory węchu pełnią funkcję nośników pamięci i doprowadzają bohaterkę do szpitalnej przestrzeni oraz konkretnych osób i sytuacji, które się w niej rozegrały.

W mieszkaniu pachniało herbatnikami. Jednak dla Mariny pachniało strachem, a kiedy tata otworzył drzwi, zatrzymała się niczym wryta. Nie mogła postawić kroku dalej. [...] Kiedy po raz pierwszy weszła do szpitala i przemierzała nieznane jeszcze korytarze, poczuła ten sam zapach. Była to woń herbatników, które nieco później, gdy czekała, aż tata porozmawia w innym pokoju z dwoma lekarzami, podarowała jej pielęgniarka ze staromodną fryzurą (Pongraśi, 2017: 29).

Nasyconiem szczegółami odznaczają się również opisy zawarte w powieści Josipa Cvenicia. Dwunastoletni Nino, wspominając swój pierwszy dzień na oddziale onkologicznym, odwołuje się do zmysłów wzroku, słuchu i powonienia. W swojej relacji przywołuje też towarzyszące mu uczucia, przede wszystkim niepewność i strach.

Szpital był nowy, położony w środku dużego parku, co mi się podobało. Kiedy tata wyłączył silnik samochodu, zapadła dziwna cisza. Nie wiem, dlaczego pomyślałem o cmentarzu. [...] Moja odwaga poszła w las. Tata otworzył szklane drzwi szpitala, a mama kazała mi poprawić koszulę. Zapach parku sprzed szpitala zastąpiła woń korytarza, która sprawiła, że przeszły mnie ciarki. Na jednej z białych ścian wisiał plakat grupy *Psihomodo Pop*. [...] Weszliśmy do sali. Pachniała pościelą i trochę trampkami. Były w szafce przy drzwiach wejściowych na korytarzu. [...] Położyłem się. Usłyszałem stukanie butów jednej z sióstr biegnących korytarzem i uspokajających chłopców w sąsiednim pokoju. Poczulem dziwny strach i nie ukrywałem go (Cvenić, 1994: 10–12).

Można zauważyć, że w opisach szpitalnych przestrzeni pojawiają się stałe, rozpoznawalne elementy – korytarze, sale, białe ściany, szpalery łóżek, okna i drzwi. Szczególny lęk u młodych pacjentów wywołują te ostatnie, nigdy bowiem nie wiadomo, dokąd prowadzą i co się za nimi kryje. Najczęściej wiodą bohaterów do miejsc niechcianych, odczuwanych jako przymusowe, kojarzonych jednoznacznie w negatywny sposób. Akę, narratora powieści *Zabranjena vrata*, zaprowadziły do sali, która młodemu pacjentowi kojarzyła się raczej z miejscem tortur niż powrotu do zdrowia.

Próbowałem otworzyć drzwi, które z poczekalni prowadziły dokąds. Udało się. [...] Wszedłem do gabinetu. Nie było okien. Ogromna lampa na suficie, aparat rentgenowski pod ścianą i niskie, długie szafki. Na środku pokoju stał duży stół z szerokim pasami w miejscach, gdzie powinny się znaleźć nogi, ręce i głowa pacjenta.

– Co to jest? – zapytałem Długiego.

– Gabinet do bronchoskopii – powiedział, wchodząc.

Straszne! (Krilić, 2016: 49).

Drzwi prowadzą do nowej przestrzeni i łączą to, co znane z nieznanym, codzienność z tajemnicą, symbolizują początek, ale również koniec i śmierć. Dla bohaterów zawsze oznaczają zmianę i najczęściej niosą niepewność oraz ogromny strach. Marina, stojąc przed drzwiami własnego mieszkania, zastanawiała się, dokąd trafi. „Pomyślałam, że kiedy drzwi się otworzą, znów znajdę się w szpitalu i że mój powrót do domu jest tylko mistyfikacją” (Pongraić, 2017: 35) – zanotowała w pamiętniku.

Jedynie w powieści Krilicia tytułowe zakazane drzwi nie posiadają negatywnych konotacji. Przeciwnie, oddzielają dwa oddziały zagrzebskiej kliniki chorób płuc, chłopięcy od dziewczęcego. Główni bohaterowie, już nie dzieci, ale młodzieńcy, licealiści, spośród których niektórzy wkrótce osiągną pełnoletność, nieustannie zastanawiają się, jak przekroczyć ich próg, by spotkać się ze swoimi „szpitalnymi sympatiami”. Podejmują nawet wyzwanie rzucone przez ordynatora oddziału, polegające na próbie przedostania się tam, chociaż wiedzą, że drzwi będą zamknięte na klucz i dodatkowo pilnie strzeżone przez dyżurujące nocą pielęgniarki. Pokonanie przeszkody jest dla nich symbolem zwycięstwa, przynosi im chwałę i pozwala wkroczyć do innej strefy, kryjącej w sobie słodką tajemnicę. Oznacza przekroczenie granicy między dzieciństwem a dorosłością, zniewoleniem a wolnością. Szpitalny oddział oraz panujące tam relacje stają się metaforą usidlenia i stłamszenia młodych ludzi, którzy przedstawieni zostali jako wspólnota „chora”, znajdująca się w opozycji do „zdrowego” personelu medycznego, grupy autorytatywnej. Głównym celem szpitala jest zaś przywrócenie pacjentów po kilkumiesięcznym okresie izolacji do życia społecznego. Z pobytem kuracjuszy w placówce wiąże się powinności dotyczące ich codziennego funkcjonowania – muszą oni realizować zalecenia lekarzy i pielęgniarek oraz podporządkować się szpitalnej rutynie.

nie. Placówka zdrowia jawi się więc jako miejsce opresyjne, instytucja totalna w znaczeniu, jakie temu terminowi nadał Erving Goffman – „instytucja celowo powołana do osiągnięcia możliwie najlepszych efektów pracy, które uzasadniają w sposób instrumentalny potrzebę ich istnienia” (Goffman, 1975: 151). Młodzi ludzie po przyjęciu do kliniki automatycznie tracą odpowiedzialność za siebie i swoje życie, a jedyne, co powinni uczynić, to „przestrzegać reguł uznanych przez instytucję totalną za warunkujące powodzenie jej działania” (Stasiuk-Krajewska, 2014: 173). W odniesieniu do tożsamości pacjentów zachodzą tu procesy określane przez Goffmana mianem degradacji i deprywacji osobowości, które mają za zadanie wywołanie zmiany ich postawy moralnej oraz przekonań. Wraz z pojawieniem się w placówce chorzy pozbawieni zostają wszystkich elementów świadczących o ich odmienności, z którymi dotychczas się utożsamiali. Zerwaniu ulegają również więzi łączące ich ze środowiskiem, w którym kształtowała się ich osobowość. W myśl teorii zaproponowanej przez amerykańskiego socjologa efektem tych zjawisk jest depersonalizacja i standaryzacja pacjentów (zob. Goffman, 1975: 155–156).

Procesy te mają miejsce także na opisanym przez Pongrašicia i Cvenicia oddziale onkologicznym, chociaż, co należy podkreślić, placówka ta jest znacznie mniej opresyjna niż szpital w ujęciu Krilicia. Depersonalizacja i standaryzacja znajdują odzwierciedlenie przede wszystkim w stroju pacjentów, sposobie ich odżywiania, metodach leczenia czy braku przestrzeni prywatnej. Wszyscy pisarze zdradzają czytelnikom obowiązujący na oddziałach rytm dnia, który regulowany jest przez poranne i wieczorne porcje leków, zmiany kroplówek oraz wizyty lekarskie. Pacjenci budzą się i kładą spać zawsze o tej samej porze. Podobnie jest z posiłkami. Rozrywka również jest dozowana, dostępna w określonych godzinach i miejscach, przez co „traci swe podstawowe funkcje i cechy. [...] wszystko jest absolutnie podporządkowane normom i regułom legitymizowanym przez dyskurs medyczny, którego strażnikami i kapłanami są przedstawiciele personelu medycznego” (Stasiuk-Krajewska, 2014: 174–175). Szpital ukazany przez Krilicia dodatkowo może być postrzegany jako instytucja panoptyczna w ujęciu Michela Foucaulta. To „zamknięta, poszatkowana, nadzorowana w każdym punkcie przestrzeń, gdzie [...] każda jednostka jest cechowana, badana i zaliczana do żywych, chorych albo umarłych” (Foucault, 1998: 193). Po przeprowadzonych przez ordynatora zmianach kadrowych nową pielęgniarką oddziałową została siostra Gertruda, nazywana przez pacjentów siostrą Gestapo. Istotą wprowadzonych przez nią zasad stało się przede wszystkim nadzorowanie, a nie kierowanie. Kuracjusze mieli być nieprzerwalnie kontrolowani nie tylko przez personel, ale również przez innych pacjentów.

Proces wydobywania się spod sprawowanej nad chorymi władzy jest, jak w każdej instytucji totalnej, włączony w system przywilejów, o czym Goffmann pisze: „jedne zachowania liczą się na niekorzyść podwładnych, tzn. prowadzą do przedłużania czasu pobytu (lub nie skracają go), a inne mogą go skrócić” (Goffman, 1975: 232). Na oddziale gruźliczym pacjenci karani byli zakazem

wyjścia poza szpital, które przysługiwało im raz w tygodniu, opuszczania oddziału czy oglądania telewizji. Ponadto na kuracjuszy nakładano kary grupowe. Tego typu praktyk nie było z kolei na oddziale onkologicznym, na którym leczono dzieci młodsze, chociaż i tutaj personel przedstawiony został jako wykonawca i egzekutor licznych praw, które regulowały funkcjonowanie placówki.

Reakcje pacjentów na nowe zasady bywają różnorodne. Karina Stasiuk-Krajewska podkreśla, że „w rzeczywistości szpitalnej można zaobserwować wszystkie techniki adaptacyjne, które w kontekście instytucji totalnych są opisywane: wycofanie (apatie, regres, otępienie); bunt, zadowolenie (utożsamienie się z instytucją, zinternalizowanie jej norm w sensie budowania w zgodzie z nimi bezpiecznej i stabilnej egzystencji), wreszcie konwersję (całkowite przejście norm i stanie się ich rzecznikiem)” (Stasiuk-Krajewska, 2014: 177). W procesie dostosowania zachowania pacjentów do wymogów nowego miejsca i sytuacji kluczowa staje się interakcja między pacjentami oraz chorymi a personelem medycznym. W przypadku omawianych książek zauważyć można trzy postawy – wycofanie, zadowolenie oraz bunt – które wiążą się z wiekiem pacjentów i stopniem ich rozwoju emocjonalnego, a także wiekiem czytelników projektowanych poszczególnych utworu, którzy dysponują określonym doświadczeniem, znają realia i będą w stanie odczytać pełnię ukrytych w tekstach sensów.

W pierwszej kolejności pragnę skierować uwagę na powieść *Gumi-gumi...* Pongraśicia. Bohaterka tego utworu jest najmłodsza spośród wszystkich postaci, których chorobowe i szpitalne doświadczenia poddałam analizie. Podczas lektury jej relacji dziennikowej zainteresowanie budzą zwłaszcza strach, smutek i żal. Nastolatka żywi urazę do rodziców, że ci umieścili ją w szpitalu, gdzie codziennie widziała cierpienie i śmierć. „Nie umieścilibyście mnie w szpitalu! Gdybyście mnie kochali, nie zostawilibyście mnie! Tam umierają dzieci” (Pongraśić, 2017: 68) – zarzuciła im. Po półrocznej terapii została skierowana na leczenie w domu, ale nie ma żadnej pewności, czy jest już zdrowa. Obawia się, że w każdej chwili może trafić do szpitala. Powracające w pamięci obrazy z oddziału – płacz, igły, mdłości, krew, chemioterapia – sprawiają, że przeszłość nieustannie miesza się z teraźniejszością. Nastolatka nie potrafi zapamiętać nad wspomnieniami, a tym samym wprowadzić ładu w swoje życie: „Dziwne, że nie wszystko zapamiętałam, co przydarzyło mi się, odkąd trafiłam do szpitala. Zapomniałam kolejność wydarzeń i już nie wiem, co było wcześniej, a co później. Czuję się zmieszana” (Pongraśić, 2017: 49). Pobyt w placówce stał się dla niej wydarzeniem traumatycznym, odciskającym silne piętno na kształtującym się poczuciu tożsamości. Widząc, jak umierają dzieci leżące z nią na jednej sali, bała się z kimkolwiek nawiązać relację. Zbliżyła się jedynie do starszego o dwa lata Nikiego, który jako jedyny w pierwszych dniach okazał jej pomoc i wsparcie. Przyjaźń szybko przerodziła się w miłość i stała się najpiękniejszym doświadczeniem w życiu nastolatki.

Motywy szpitalnej miłości pojawia się także w powieści *Čvrsto drži joy-stick!*, której narrator, dwunastoletni Nino, zakochuje się w poznanej na oddziale Ja-

śnie. Czytelnik obserwuje, jak w nastolatkach powoli kiełkuje uczucie, staje się świadkiem ich spotkań, pierwszych głębokich spojrzeń w oczy, dotyków i pocałunków, które – jak stwierdza chłopak – „są czymś najbardziej magicznym, co kiedykolwiek doświadczyłem” (Cveniń, 1994: 62). W powieściach Cvenicia i Pongraśicia czas choroby jest jednocześnie czasem pierwszej miłości, najpiękniejszym jak dotąd okresem w życiu młodych ludzi. Chorwaccy pisarze dokonują w pewnym sensie dowartościowania choroby. Zaproponowany przez nich obraz walki z białaczką wydaje się czerpać z dzieł Emila Ciorana piszącego o pełni istnienia w chorobie, dzięki chorobie i poprzez chorobę⁸. Cveniń w przeciwieństwie do Pongraśicia ukazuje szpital onkologiczny jako przestrzeń przyjazną dzieciom. To nie tylko miejsce, gdzie rodzi się miłość, lecz przede wszystkim miejsce zabawy⁹. Narrator sporo uwagi poświęca szpitalnej rutynie, ale opisy kolejnych zabiegów, pobrań krwi, oczekiwań na wyniki przeplatają się z relacjami ze wspólnego spędzania czasu przez pacjentów. Badania pokazują, że odpowiednia organizacja czasu wolnego i umożliwienie kontaktu z rówieśnikami są niezwykle ważnymi aspektami hospitalizacji. Na oddziałach onkologicznych prowadzone są działania kompensacyjne, rewalidacyjne oraz rehabilitacyjne, które mają za zadanie stymulowanie u małych pacjentów odpowiednich postaw motywacyjnych, o czym Justyna Deręgowska pisze:

Są to głównie dostosowane do możliwości chorych zajęcia zabawowe, [...], a także różnorodne zajęcia wykorzystujące formy aktywności zbiorowej – wszystkie wspomagające i mobilizujące do aktywności chore dzieci. Spełniają one funkcje terapeutyczne, bo zapobiegają nudzie, umożliwiają rozwój dziecka, a poprzez różne formy zabawowe sprzyjają rozładowywaniu dziecięcych napięć i frustracji (Deręgowska, 2012: 290–291).

Cveniń skupia uwagę przede wszystkim na formach rozrywki, zabawach w przyszpitalnym parku i spędzaniu czasu w tzw. klubie, gdzie pacjenci grali w różnego rodzaju gry. Tam też organizowane były wieczorki filmowe i zabawy taneczne. W terapii niezwykle pomocny okazał się również komputer, który Nino przywiózł do szpitala. Dodać należy, że powieść została napisana w 1990 roku, ale drukiem ukazała się dopiero cztery lata później. W mo-

⁸ Rumuński filozof przekonuje m.in., że choroba jest stanem o wiele ciekawszym niż zdrowie: „Człowiek dobrze się mający, niezależnie od swych zalet zawsze rozczarowuje. Nie sposób brać poważnie tego, co mówi, widzieć w tym cokolwiek innego niż preteksty bądź myślowe łamańce. Doświadczenia okropności, jedyne, jakie przydaje naszym słowom wagi, nie zna, tak jak nie ma też żadnego pojęcia o nieszczęściu, bez czego niepodobna komunikować się z istotami oddzielonymi, którymi są chorzy. [...] Nie mając nic do przekazania, neutralny aż do utraty tożsamości, tonie w swoim zdrowiu – nic nieznaczącym stanie doskonałości” (Cioran, 2008: 113).

⁹ Roli zabawy w procesie hospitalizacji i powrotu do zdrowia poświęcone są liczne prace z zakresu medycyny, pielęgniarstwa, psychologii i pedagogiki. Jest to czynnik na tyle istotny w terapii małych dzieci, że powstała odrębna jej forma określana mianem „terapii zabawą”. Szerzej na ten temat zob. Landreth, 2016.

mencie jej powstawania cyfryzacja społeczeństwa nie była jeszcze zjawiskiem powszechnym. Niewiele osób mogło sobie pozwolić na zakup komputera, co w pewnym sensie pozwoliłoby wytłumaczyć uwidaczniającą się w tekście fascynację nim. Wspólna gra na komputerze stała się dla pacjentów nie tylko formą spędzania wolnego czasu i wzajemnej integracji, ale również metaforą pozwalającą opisać trudy leczenia.

Wszystko dzieje się jak w grze komputerowej. Z pomocą lekarzy przechodzę z poziomu na poziom i na razie wygrywam. Jeśli przydarzy nam się błąd, stracę życie. To jedyna różnica między tymi dwiema grami, ponieważ w grze komputerowej są zazwyczaj trzy życia (Cveniń, 1994: 58).

Zaproponowany przez chorwackiego pisarza obraz walki z białaczką potwierdza z jednej strony spostrzeżenie Susan Sontag, że rak należy do schorzeń najczęściej metaforyzowanych, z drugiej zaś jest sposobem jej oswojenia. Autor mówi o śmiertelnej chorobie językiem dziecka, wykorzystując elementy bliskiego mu świata. Lekarze podkreślają, że chorzy zazwyczaj sięgają po metafory, gdyż te pomagają im uporać się z sytuacją medyczną i przerastającą ich rzeczywistością (Barański, 2001: 70–71). W analizowanej powieści analogii do przestrzeni bliskich najmłodszym pacjentom używają nie tylko oni sami, ale również personel. „Nino, to tak jakbyś się z nami bawił w ciepło-zimno. Mówisz gorąco i myślimy, że jesteśmy blisko odkrycia przyczyny twojej choroby, ale ponownie błądzimy” (Cveniń, 1994: 59) – stwierdza w rozmowie z chłopcem jedna z pielęgniarek. Dzięki tego typu odwołaniom fachowa wiedza staje się bardziej przystępna. Użycie metafory w celu zobrazowania konkretnych sytuacji jest próbą stworzenia języka stanowiącego przeciwagę dla medycznej nomenklatury oraz przejawem „uważnego słuchania” (*attentive listening*), o które w swoich pracach apeluje Rita Charon (por. Charon, 2006: 186–192). Badacze podkreślają, że „metafory w medycynie nie mają wyłącznie charakteru retorycznego. Przeciwnie, mają istotne znaczenie dla praktyki medycznej i doświadczenia choroby” (Domaradzki, 2015: 41). Wbrew temu, co postulowała Sontag, by wyrugować je z dyskursu o chorobie, często są skutecznym narzędziem w komunikacji personelu z chorymi. Co więcej, „mogą być dla pacjentów źródłem nadziei, a przez to zachęcać ich do podjęcia terapii, a nawet decydować o jej powodzeniu” (Domaradzki, 2015: 41).

Trzeci z interesujących mnie utworów, *Zabranjena vrata* Krilicia, adresowany jest do najstarszej grupy wiekowej. Jest to typowa powieść adolescencyjna z elementami powieści akcji (*akcijski roman*)¹⁰, którą od powieści dla dzieci odróżniają głównie wiek bohaterów oraz trudności w przystosowaniu się do reguł społecznych. Dubravka Težak wskazuje, że jedną z najjaskrawiej uwidaczniających się cech tej odmiany gatunkowej jest „opozycja nastolatków (młodzi ludzie, ja i moi przyjaciele, nasza kultura, nasz język) i dorosłych (starzy,

¹⁰ Jako powieść akcji utwór ten rozpatruje Stjepan Hranjec. Zob. Hranjec, 1998: 178–180.

ich ustrukturyzowany świat tzw. trwałych wartości, ich instytucje, ich kultura) oraz odchylenia językowe od standardu literackiego poprzez wprowadzanie żargonów, barbaryzmów, wulgaryzmów i dialektyzmów” (Teżak, 2008). Proza dla młodych zrywa z tematyzacją gry i zabawy, które zastąpione zostają interesującymi nastolatków rzeczywistymi problemami życiowymi i społecznymi. „Wydaje się – jak podkreśla badaczka – że żaden temat nie jest zbyt czarny i zbyt bolesny dla współczesnej literatury młodzieżowej” (Teżak, 2008). Bohaterowie Krilicia to typowi outsiderzy w znaczeniu popkulturowym, którzy nie potrafią zaakceptować narzuconych im reguł postępowania. Ich bunt uwidacznia się przede wszystkim w relacjach z personelem medycznym, roszczącym sobie prawo do bycia grupą autorytatywną. Różnice między dwiema przeciwstawionymi sobie społecznościami – „chorą” (młodzież) i „zdrową” (dorośli) – uwidaczniają się również w języku bohaterów. Personel używa „zdrowego” języka standardowego, a językiem „chorych” jest żargon, czyli – jak stwierdza Dubravka Zima – „»chore« odstępstwo od normy” (Zima, 2008). W przeciwieństwie do powieści dedykowanych młodszemu czytelnikowi, w których szpital jest tylko szpitalem, u Krilicia mamy do czynienia z ujęciem metaforycznym. Miejsce to staje się przenośnią społeczeństwa, obowiązujących w nim reguł oraz relacji międzyludzkich.

W analizowanych tekstach szpital został również przedstawiony jako miejsce, w którym uwidacznia się proces kształtowania się tożsamości bohaterów. Zdają oni sobie sprawę, że choroba bezpowrotnie zmieniła ich życie i jest – jak konstatuje Monika Ładoń – niczym „głęboki rów wykopany w biografii, z którego wynurzyć się może (...) nowy byt” (Ładoń, 2019: 44). Wszystkim postaciom towarzyszy poczucie inności, która jest niezrozumiała i konotuje pejoratywnie nacechowaną dziwność, wręcz obcość. Uwidacznia się to szczególnie w przypadku bohaterów, którzy wpływ choroby dostrzegają w wymiarze fizycznym. Dla Mariny, która wkracza w okres dojrzewania i przestaje być dzieckiem, szczególnie bolesna jest utrata włosów, jej jedyne atrybutu kobiecości. Nastolatka nieustannie przegląda się w lustrze, sprawdzając obsesyjnie, czy włosy zaczęły już odrastać. Ich brak ukrywa pod czapką, którą nosi również w domu. Obawiając się drwin i wścibskiego wzroku rówieśników, boi się wyjść na zewnątrz. Twierdzi, że jej własne ciało nie spełnia wymogów piękna. Utrata włosów odczuwana jest niczym gwałt na „ja”. W lustrzanym odbiciu dziewczyna przestaje rozpoznawać samą siebie. Uważa, że stała się kimś innym, a zapytana przez kioskarkę o imię, odpowiada, że jest Clarą, a nie Mariną. Jej relacja jest klasycznym przykładem „kancerografii”¹¹ (rodzajem „patografii”¹² poświęconej chorobie nowotworowej), w której centrum znajdu-

¹¹ Termin wprowadzony do badań przez Małgorzatę Okupinik. Zob. Okupinik, 2006.

¹² Pojęcie to stosuję za Szubertem: „Patografie są rejestrem indywidualnych znaczeń konstruowanych wokół choroby; tworzą specyficzne mikropowieści, w epicentrum których znajduje się człowiek dotknięty chorobą. Pojawienie się literatury patograficznej, rozumianej jako znaczące reprezentacje dyskursu maładycznego, wiąże się z rehabilitacją

je się „zraniony narrator” (*the wounded storyteller*)¹³ snujący swoją opowieść przez ciało. Iwona Boruszkowska, badająca tego typu teksty, podkreśla, że stają się one „potwierdzeniem tego, kim opowiadacz jest albo kim się staje w trakcie choroby lub po wyzdrowieniu – są polem kształtowania się nowych tożsamości, literacką płaszczyzną (re)konstrukcji życia podczas choroby i po niej” (Boruszkowska, 2016: 131). Warto podkreślić, że szpital, z którym wiążą się bolesne doświadczenia, zaczyna być postrzegany przez dziewczynę jako przestrzeń znajoma i bezpieczna. „Tutaj wszyscy tacy jesteśmy!” (Pongraś, 2017: 15) – stwierdza. O istnieniu swego rodzaju „wspólnoty łysych” wspomina też narrator powieści Cvenicia:

Kiedy się obudziłem, znalazłem na poduszce kosmyk włosów, który wypadł w nocy. [...] Patrząc na swe odbicie w lustrze, układałem włosy tak, by zakryły jasną część głowy, z której odpadł kosmyk. Ćmurić poklepał mnie po ramieniu. – Witaj w klubie łysych – powiedział (Cvenić, 1994: 108).

Choroba stała się czynnikiem spajającym także bohaterów utworu Krilicia, chociaż w tym przypadku nie wspomniano o widocznych zmianach ciała kuracjuszy oddziału gruźliczego. Nie wyglądają oni niczym chorzy, co zresztą ze zdziwieniem zauważa Aka. Wszyscy naznaczeni są jednak niewidocznym piętnem, o którym pieszczotliwie mówią „tuba”.

Nie potrafiłem sobie wytłumaczyć, czym jest tuba. Tuba to nie tylko zdrobnienie od nazwy tuberkuloza, czyli gruźlica, ale coś więcej – ona nas łączy, tutaj w szpitalu, upodabnia nas do siebie. Jest czymś wspólnym, naszym. To my. Czas spędzony tutaj. To wszystko i jeszcze więcej, najważniejsza rzecz, której nie potrafię nazwać ani zdefiniować. To jest po prostu tuba (Krilic, 2016: 131).

Nazwa ta wypowiedzana jest przez bohaterów niczym magiczne zaklęcie, co zdaje się potwierdzać spostrzeżenie Sontag, „że już same nazwy chorób posiadają moc magiczną” (Sontag, 2016: 8). „Tuba” jest czymś wyjątkowym, czymś, co odróżnia ich od innych, staje się podstawą dla kształtującej się nowej tożsamości. W ujęciu chorwackich pisarzy choroba jest nie tylko siłą unicestwiającą, ale także otwierającą na nowy początek. Taki wymiar schorzeń podkreśla również francuska filozofka Catherine Malabou, pisząc m.in., że:

W następstwie ciężkich, traumatycznych przeżyć, czasem z byle przyczyny, tor się rozwidla i nowa osobowość, bez precedensu, współzamieszkuje z dotychczasową, zajmując w końcu całą przestrzeń dla siebie. Jest to osobowość nie do poznania, [...] absolutna improwizacja egzystencjalna. Forma z wypadku zrodzona, przez przypadek powstała; rodzaj – przypadłości (Malabou, 2017: 8).

głosu cierpiącego. [...] Patografie odsłaniają przejmujący stan nieprzystosowania chorego do nowej, cielesnej rzeczywistości; uświadamiają odbiorcom skalę udurk i upokorzeń dyktowanych przez tyranię chorego ciała” (Szubert, 2019: 27).

¹³ Termin wprowadzony do badań przez Arthura W. Franka. Zob. Frank, 1995.

Reasumując, podkreślić trzeba, że w obrębie chorwackich powieści dla dzieci i młodzieży traktujących o dojrzewaniu wyróżnić można teksty szpitalne/teksty choroby, które traktować należy jako odrębną odmianę gatunkową. Charakteryzuje je pierwszoosobowa narracja oraz szpitalna rzeczywistość stanowiąca tło dla rozgrywających się wydarzeń, która zaprezentowana zostaje w czterech porządkach – przestrzeń oddziału i obowiązujące w niej reguły, typowe sytuacje szpitalne, przeżywanie choroby oraz relacje międzyludzkie. Mimo pewnych różnic, występujących między tekstami dla dzieci i młodzieży, podyktowanych wiekiem projektowanych odbiorców powieści, można zauważyć, że chorwaccy twórcy dokonują dowartościowania choroby, ukazując ją nie tylko jako doświadczenie traumatyczne, ale również piękne – czas pierwszych miłości oraz okres przemiany, stawania się kimś innym.

BIBLIOGRAFIA

- Barański, J. (2011). *Ciało i sztuka leczenia. Wprowadzenie do estetyki lekarskiej*. Wrocław: Akademia Medyczna.
- Boruszkowska, I. (2016). Autopatografia. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, 2 (7), 125–135. DOI: 10.18276/au.2015.2.7–09.
- Charon, R. (2006). *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Cioran, E. (2008). *Upadek w czas* (tłum. I. Kania). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Cvenić, J. (1994). *Čvrsto drži joy-stick*. Zagreb: Mladost.
- Deregowska, J. (2012). Edukacja dzieci w chorobie nowotworowej jako czynnik wsparcia. *Studia edukacyjne*, 21, 279–298.
- Domaradzki, J. (2015). Medycyna i jej metafory. O roli metafor w komunikacji lekarz–pacjent. *Kultura i Edukacja* 3 (109), 27–46. DOI: 10.15804/kie.2015.03.02.
- Foucault, M. (1998). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (tłum. T. Komendant). Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Frank, A. W. (1995). *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gizella, J. (2007). Współczesna literatura jako forma wsparcia społecznego w walce z chorobą. *Państwo i społeczeństwo*, 7/3, 57–63.
- Goffman, E. (1975). *Elementy teorii socjologicznych* (red. W. Derczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki). Warszawa: PWN.
- Grądział-Wójcik, J. (2016). „Na stole operacyjnym”. Doświadczenie szpitala we współczesnej polskiej poezji kobiet. *Anafora*, 3, 39–60.
- Hameršak, M., Zima, D. (2015). *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
- Hranjec, S. (1998). *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje.
- Keith, L. (2001). *Take up Thy Bed and Walk: Death, Disability and Cure in Classic Texts for Girls*. New York: Routledge.
- Krilić, Z. (2016). *Zabranjena vrata*. Zagreb: Alfa.
- Landreth, G. L. (2016). *Terapia zabawą* (tłum. R. Andruszko). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ładoń, M. (2019). *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych.

- Majdenić, V., Hogl, K., Centner, S. (2013). Motivi odrastanja u hrvatskoj dječjoj književnosti. W: A. Pintarić (red.), *Zlatni danci 14. Suvremena dječja književnost II* (265–290). Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet Sveučilišta u Pečuhu.
- Malabou, C. (2017). *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej* (tłum. P. Skalski). Warszawa: Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego.
- Mukherjee, S. (2013). *Cesarz wszech chorób. Biografia raka* (tłum. J. Dzierzgowski, A. Pokojńska). Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Okupnik, M. (2006). Człowiek wobec cierpienia. Przyczynek do antropologii choroby. W: D. Kubinowski (red.), *Kultura współczesna a wychowanie człowieka* (110–119). Lublin: Verba.
- Petrović, B. (2010). Bolest kao vreme razvoja dece i mladih. *Detinjstvo*, 1–2, 99–107.
- Pongračić, Z. (2017). *Gumi-gumi ili Djevojčica koja je preskočila nebesa*, Zagreb: Knjiga u Centru.
- Rana, M. (2017a). Disability in Children's Literature. Tropes, Trends, and Themes. *Interjuli*, 1, 26–45.
- Rana, M. (2017b). Editorial. *Interjuli*, 1, 2.
- Sontag, S. (2016). *Choroba jako metafora. Aids i jego metafory* (tłum. J. Anders). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Stasiuk-Krajewska, K. (2014). Szpital jako instytucja totalna – dyskursywne i instytucjonalne uwarunkowania komunikacji. *Dziennikarstwo i Media*, 5, 161–179.
- Storić, Š. (2000). *Poljubiti ću je uskoro, možda*. Zagreb: Alfa.
- Szalewska, K. (2015). Przestrzeń choroby – miejsce biografii. Kartografia psychosomatyczna w Opowieści dla przyjaciela Haliny Poświatowskiej. W: E. Konończuk, E. Sidoruk (red.), *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze* (205–222). Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Szubert, M. (2011). *Żyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Szubert, M. (2019). Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze. W: M. Gonczar, I. Gielata, M. Ładoń (red.), *Fragmenty dyskursu maladycznego* (17–35). Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Šajatović, I. (2011). *Strogo povjerljivo: obitelj Barić*. Zagreb: Naklada Semafora.
- Težak, D. (2008). Dvije spisateljice romana za mlade odrasle. *Kolo*, 3. Pobrano z: <https://www.matica.hr/kolo/309/dvije-spisateljice-romana-za-mlade-odrasle-20529/>.
- Tymieniecka-Suchanek, J. (red.). (2017). *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Zima, D. (2008). Adolescentski roman u hrvatskoj književnosti do početka 2000. godine. *Kolo*, 3. Pobrano z: <https://www.matica.hr/kolo/309/adolescentski-roman-u-hrvatskoj-knjizevnosti-do-pocetka-2000-godine-20528/>.

Studia / Studies

Przestrzenie pomiędzy i transformacje społeczne

In-betweenness and Social Transformations

ANNA URSULENKO ORCID: 0000-0001-9630-3871
Uniwersytet Wrocławski

„Zimne” społeczeństwo dystopijnego świata (na materiale powieści *Mox Nox* Tani Malarczuk)

Abstrakt: Symbolika solarna jest związana z gatunkiem literackiej utopii od zarania jej dziejów, a współczesne dzieła utopijne potwierdzają nośność dychotomii ciepło – zimno. W swojej pierwszej książce dla dzieci Tania Malarczuk również operuje tą opozycją. Autorka stosuje elementy prozy dystopijnej, by podjąć zagadnienia historii, pamięci i tożsamości. W artykule naświetlono możliwości obrazowe oraz argumentacyjne motywów zimna i ciepła, a także odwołano się do wybranych koncepcji teorii pamięci. Przywołano rozróżnienie między „zimnym” i „gorącym” traktowaniem historii (Jan Assmann) w celu pokazania, że wykorzystanie wspomnianej dychotomii w powieści *Mox Nox* jest ściśle związane z problematyką społeczną, w szczególności z zagadnieniami pamięci. Jednocześnie udowodniono, że w utworze ma miejsce częściowa inwersja przyporządkowania żywiołów do określonych idei. Podważenie kontrastowości motywów ciepła i zimna uznano za dodatkowy walor utworu.

Słowa kluczowe: utopia, ukraińska dystopia, memory studies, symbolika solarna, motyw zimna

“Cold” Society of the Dystopian World (Based on the Novel *Mox Nox* by Tania Maliarchuk)

Abstract: Solar symbolism has been associated with the utopian fiction genre since its origin, and contemporary utopian works just confirm the distinctness of the heat-cold dichotomy. In her first book for children, Tania Maliarchuk also operates with the heat-cold opposition. The author uses elements of dystopian fiction to raise the issues of history, memory and identity. The article highlights the pictorial and argumentative possibilities of cold and heat motifs, as well as refers to the selected concepts of the memory theory. In the research, the distinction between “cold” and “hot” treatment of history (Jan Assmann) was applied to show that the use of this dichotomy in the novel *Mox Nox* is closely related to social issues, in particular with the issues of memory. Though in the text there are also the illustrations of a partial assignment inversion of the classical elements to specific ideas. In the article, the undermining of the contrast of heat and cold motifs is perceived as an additional value of the novel.

Keywords: utopia, Ukrainian dystopia, memory studies, solar symbolism, motif of cold

„Czy nie jest Państwu za zimno?” – podobne pytanie skierowane do bohaterów utworów noszących znamiona utopii może w pewnych przypadkach pomóc nam w określeniu, z jaką odmianą utopii mamy do czynienia: pozytywną czy negatywną. Symbolika solarna jest bowiem związana z gatunkiem literackiej utopii od zarania jej dziejów (np. *Miasto Słońca* Tomasza Campanelli, 1602). Jest na tyle wyrazistym korelatem jej pozytywnego oblicza, że w dwudziestowiecznych satyrycznych antyutopiach stała się podstawowym narzędziem parodii i rozmontowywania utopijnych idei (np. *Czewengur* Andrieja Płatonowa, 1972). Tym niemniej podobnie jak niezliczona ilość dystopijnych¹ dzieł nie spowodowała ostatecznej utraty wiary w istnienie rajskich wysp lub uszczęśliwienie całego świata, tak słoneczne promienie nie znikły z obrazów przyszłych Arkadii. Powody takiej trwałości, jak się wydaje, są dość oczywiste. Po pierwsze, obraz słońca nieuchronnie ewokuje nader pozytywne asocjacje z ciepłem, dobrobytem, dostatkiem, obfitością, bogactwem, rozkwitem, światłem wiedzy. Po drugie, życie w idealnych warunkach oznacza dla większości ludzi zamieszkiwanie krain o ciepłym klimacie i projektanci miejsc szczęśliwych (w tym pisarze) nie mogą zignorować tego faktu. Na zasadzie kontrastu w opisie krain skrajnie nieszczęśliwych pojawiać się więc będą elementy obrazowania bezpośrednio kojarzone lub odsyłające nas do takich zjawisk, jak: ciemność i ciemnota umysłowa, zimno i chłód emocjonalny, ciasnota i mroczne podziemia ludzkiej podświadomości. Księżycowe pejzaże postapokaliptycznych światów w produkcjach kultury masowej czy wysublimowana gra z konceptem zimna w tekstach kultury wysokiej (np. rozbudowany symbolizm skutych mrozem ludzkich serc i zniewolonych krajów w *Lodzie* Jacka Dukaja, 2007) po raz kolejny udowadniają żywotność i nośność dychotomii ciepło – zimno we współ-

¹ Dla określenia utopii negatywnej przyjęto stanowisko Artura Blaima, jednego z czołowych autorytetów w dziedzinie współczesnych *utopian studies*. Polski badacz zwraca uwagę, że „rozdzielenie między dystopią a antyutopią zawsze było raczej niejasne i zagmatwane do tego stopnia, że istnieje wyraźna tendencja do wymiennego używania terminów »antyutopia« i »dystopia«” (Blaim, 2013: 80). Należy zaznaczyć, że wspomniana tendencja jest typowa głównie dla tekstów niespecjalistycznych. W tekstach naukowych problematyczność relacji antyutopii z dystopią ma inny charakter. Pomimo iż termin „dystopia” dominuje w zachodnich tekstach krytyczno- i teoretycznoliterackich, podczas gdy w krajach Europy Środkowo-Wschodniej bardziej popularnym określeniem pozostaje pojęcie „antyutopia”, dotychczas większość naukowców podkreślała konieczność wyraźnego dyferencjowania tych dwóch terminów. Jednakże częstokroć odmienne definiowanie tego odróżnienia (patrz: typologie proponowane m.in. przez Gregory’ego Claeysa, Lymana Towera Sargenta, Wiktorię Czałikową czy Antoniego Smuszkiewicza i Andrzeja Niewiadowskiego) powoduje chaos terminologiczny. Propozycja Blaima polega zaś na tym, by antyutopijność traktować nie tyle jako subgatunek utopii, ile jako funkcję dystopii, związaną bezpośrednio z indywidualnym stanowiskiem autora, czytelnika lub badacza. Rozpatrywanie antyutopii w kategoriach funkcji czy rodzaju zastosowania, a nie gatunku zdobywa stopniowo zwolenników, m.in. w osobie polskiego naukowca Krzysztofa M. Maja, który podkreśla, że „w interpretacji dystopia może [...] okazać się zarówno pro-, jak i antyutopijna, w zależności od światopoglądu politycznego czy wrażliwości etycznej interpretatora” (Maj, 2019: 25).

czesnych fantazjach utopijnych. Jednocześnie warto wspomnieć o próbach odwrócenia tej semantycznej opozycji w wykonaniu mistrzów literatury fantastycznej. Zarówno w opowiadaniu *Trzej elektrycyerze* ze zbioru *Bajki robotów* (1964) Stanisława Lema, jak i w powieści *Koniec akcji „Arka”* (1971) braci Strugackich zimno i nieprzyjazny klimat, panujące na zobrazowanych planetach, pomagają ich mieszkańcom pozostać w absolutnej izolacji, zachować swoją unikalność, innymi słowy, obronić utopię przed intruzami.

Bez głębszej analizy wydaje się, że w swojej pierwszej książce dla dzieci Tania Malarczuk przywołaną opozycję traktuje dosyć tradycyjnie, a z pespektywy miłośnika dorosłej prozy tej pisarki – wręcz schematycznie. Na postapokaliptycznej ziemi, gdzie widać tylko ruiny ludzkiej cywilizacji, autorka osiedla nowych władców planety – pteropusów, czyli odmianę nietoperzy, zwanych potocznie także nietoperzami owocowymi lub latającymi lisami. Opisując funkcjonowanie tej wspólnoty, Malarczuk śmiało sięga po elementy prozy dystopijnej oraz zgrabnie wykorzystuje specyfikę życia nietoperzy do wyrazistego zobrażenia bolączek *stricte* ludzkich wspólnot. Powieściowe pteropusy, jak przystało na nietoperze, boją się światła, ukrywają się starannie przed słońcem, którego promienie, w ich przekonaniu, grożą im niechybną śmiercią. W związku z tym świat tych antropomorficznych bohaterów jest czarno-biały, monochromatyczny, a ich ulubioną zabawą jest rozróżnianie możliwie największej liczby odcieni czerni. Jako istoty, które żywią się głównie owocami, pteropusy są uzależnione od pór roku. Niestety nad terenem zamieszkiwanym przez powieściowych rękoskrzydlatych (tak się samookreślają pteropusy) świeci gorsze, „słabsze” słońce, stąd zima jest długa i dokuczliwa, a ciepłe pory roku szybko przemijają. Ponadto zauważają oni, że panujący w ich miejscu zamieszkania nienajlepszy klimat zaczyna się jeszcze bardziej ochładzać. Stąd legendą, która urasta u nich do rangi religii, staje się opowieść o ogrodach mangrowych – ciepłych, wiecznie zielonych i dających owoce przez cały rok. Jednym z głównych dogmatów jest wiara w to, że dostęp do wspomnianych rajskich ogrodów można osiągnąć tylko po śmierci. Doczesność i jej niewygody są więc jedynie próbą na drodze ku wiecznej szczęśliwości. Inny zaś aksjomat tej religii głosi, że pteropusy zostały skazane na życie w ciemnościach oraz odpoczywanie w pokutnej pozycji, czyli głową w dół, ponieważ są obarczone grzechem pierworodnym za winy swojego praprzodka.

Gdyby Malarczuk ograniczyła się do przedstawienia wyłącznie tego typu zjawisk społecznych, to mielibyśmy do czynienia – z przemyconym w zgrabnie uszytym ubraniu dziecięcym – traktatem antyreligijnym, co wypuklali niektórzy z ukraińskich recenzentów. Niemniej jednak najciekawszym, zarówno z ideowego, jak i z artystycznego punktu widzenia, wymiarem analizowanej powieści jest podejmowanie zagadnień historii, pamięci i tożsamości zbiorowej. Hanna Ulura dostrzega w *Mox Nox* znakomity przykład książki nie tylko dla dzieci, lecz także dla dorosłych, nazywając ją antyutopijną powieścią wychowania, a jednocześnie ponowoczesną powieścią idei. Według krytyczki,

autorka rozpatruje „trzy najważniejsze koncepcje (po)nowoczesnego świata – historię, pamięć i mit” (Ulura, 2018).

W tym kontekście warto odwołać się do wybranych koncepcji teorii pamięci, by pokazać możliwości obrazowe i argumentacyjne wspomnianego wcześniej motywu zimna. Wielorakie wykorzystanie dychotomii zimno – ciepło w utworach literackich o proveniencji utopijnej to wyrazista ilustracja tego potencjału. Powieść *Mox Nox* stanowi doskonałą egzemplifikację tych zjawisk. Jeden z największych autorytetów w dziedzinie *memory studies* Jan Assmann w swojej pracy *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych* (2005) poświęca sporo uwagi rozróżnieniu między „zimnym” i „gorącym” traktowaniem historii, które zostało zainspirowane koncepcjami Claude’a Levi-Straussa i stworzonym przez niego podziałem na społeczeństwa „zimne” i „gorące”. Niemiecki historyk, rozwijając i korygując ustalenia francuskiego antropologa, promuje rozumienie „zimna” i „ciepła” jako opcji kulturowych. Ma przy tym na myśli przede wszystkim opcje pamięci kulturowej, względnie polityczne strategie pamiętania i zapominania, „obecne zawsze i wszędzie, niezależnie od pisma, kalendarza, technologii czy systemu rządzenia” (Assmann, 2008:81). Rozróżnienie między „zimnym” i „gorącym” traktowaniem historii, pomaga badaczowi precyzyjniej sformułować kwestie pamięci blokującej i stymulującej.

Blokująca służy opcji zimnej. Celem jest tu zamrożenie przemian. Sens, o którym się pamięta, to powrót i regularność, nie zaś niepowtarzalność czy niezwykłość. [...] Tymczasem pamięć stymulująca służy opcji gorącej. Sensowne, ważne i godne pamięci jest tu to, co niepowtarzalne, szczególnie; przewrót, zmiana, stawanie się i wzrost, ale także – deprawacja, upadek i degradacja (Assmann, 2008: 85).

Spółczeństw „zimnych”, jak podkreśla Assmann, nie należy rozumieć jako synonimu wspólnot prymitywnych, egzystujących w stanie niepamięci. „Istnieją – twierdzi badacz – społeczeństwa cywilizowane, piśmienne i ze strukturą państwową, a mimo to zimne w takim sensie, że przeciwstawiają się one takim zmianom ich struktury, które mogłyby umożliwić ingerencję historii” (Assmann, 2008: 84). Z kolei kultury „gorące”, przekonuje Assmann w ślad za Levi Starussem, „śmiało interioryzują stawianie się historyczne, by zeń uczynić motor swego rozwoju” (Assmann, 2008: 83).

Gdybyśmy mieli sklasyfikować według wymienionych cech powieściową wspólnotę pteropusów, biorąc pod uwagę jedynie strukturę i instytucje ich życia społecznego, zetknęlibyśmy się z pewnym dylematem. Z jednej strony, u rękoskrzydlatych nie tylko religia, ale i inne instytucje życia społecznego służą podtrzymaniu ciągłości i spójności, niezmienności układu życia wspólnoty. Na czele rodu pteropusów stoi rada starszych, która wyznacza normy i zasady współżycia, legitymując je w znacznej mierze tradycją i ustaloną wizją przeszłości. Mitem założycielskim tej grupy jest opowieść o ich praprzodku,

lisie o imieniu Wuchatyj Wulpes (ukr. Вухатий Вульпес), który jako pierwszy zamieszkał w tej krainie, a ponieważ był okrutnym drapieżnikiem, szybko ogołocił tę ziemię z innych istot żywych. Jednak gdy leżał półumierający pod drzewem, dostąpił oświecenia i zrozumiał, że zabijanie żywych istot jest wielkim grzechem, zaś spożywanie darów natury w postaci owoców to droga do ocalenia ciała i uzdrowienia duszy. Jak mówi jedna z bohatererek, translując świętą formułę ich społeczności: „byliśmy mordercami, a staliśmy się aniołami” (Malarczuk, 2018: 17), ponieważ „duchowy wzrost zawsze zaczyna się od należącego wyboru pożywienia” (Malarczuk, 2018: 16). Legenda głosi też, że gdy pewnego dnia lis Wulpes chciał sięgnąć po smakowite wiśnie na najwyższej gałęzi, między jego tylnymi i przednimi łapami pojawiły się błony, tworząc w ten sposób dwa skrzydła, które pozwoliły mu się wzbić w powietrze. I to wydarzenie jest obchodzone przez pteropusów jako dzień ich narodzin.

Uobecnianie przeszłości absolutnej, czyli traktującej o wydarzeniach ze świata bogów, jak pisze Assmann, dokonuje się w postaci cyklicznego powtarzania. Natomiast historia fundacyjna oparta na mitach kosmicznych jest domeną kultur „zimnych” (Assmann, 2008: 92–93). Z kolei wspólnotę, która wypełnia mit fundacyjny treścią historyczną (czyli zamiast semiotyzowania kosmosu semiotyzuje własną historię) i pozyskuje z przeszłości elementy obrazu samej siebie oraz punkty zaczepienia dla swej nadziei i celów, należy nazwać wspólnotą „gorącą” (Assmann, 2008: 83). Może się wydawać, że takie „gorące” elementy są również wyraźnie obecne w życiu rękoskrzydlatych. Ogromnym szacunkiem w ich społeczności cieszy się ślepy nauczyciel Herodot. Prowadzi on obowiązkowe lekcje historii, podczas których dzieci poznają dzieje najwybitniejszych pteropusów i przeszłość ich rodu. Omawiają m.in. wydarzenia z 1240 roku (czas bohaterskiej walki z nawałą szarańczy), a także 1910 roku (uruchomienie systemu ultradźwiękowej łączności). Jednak centralne miejsce w tej narracji historycznej zajmuje rok 1568, kiedy to miał miejsce jedyny i stąd wiekopomny zlot pteropusów z różnych krain. Wówczas delegacja wyspiarskich nietoperzy przyniosła cenne dary: figi, daktyle i jedno mango. Tego ostatniego owocu nikt nie odważył się zjeść, postanowiono go zasuszyć. Mango z biegiem stuleci urosło do rangi symbolu, stało się bowiem świadectwem tego, że ogrody mangrowe rzeczywiście istnieją. Wprawdzie dotarcie do nich graniczy z cudem, ponieważ na przeszkodzie stoją masywy górskie, a szczególnie niezmierzone tereny, gdzie nie ma schronienia przed słońcem. Aczkolwiek przywódcy rodu nie przestają powtarzać, choć – jak się wydaje – bez większego przekonania, że jeszcze nadejdzie czas prawdziwych bohaterów, którzy wzorem heroicznych przodków podejmą się tej niebezpiecznej wyprawy. Mijają jednak lata, śmiałków brak, wyprawa jest odkładana na nieokreślony czas. Stąd coraz więcej zwolenników zyskuje religijna interpretacja tej opowieści, mówiąca o tym, że mangrowy raj można osiągnąć wyłącznie po śmierci. Zresztą pomiędzy autorytetami dywagującymi o nadejściu lepszych czasów a ludźmi wierzącymi w pośmiertną krainę

szczęśliwości tak naprawdę nie ma antagonizmu. I jednych, i drugich łączy przekonanie o pierwszorzędności duchowego wzrostu, który nakazuje poszukiwanie ogrodów mangrowych zwłaszcza w sobie. Zasuszony owoc zyskuje ostatecznie wartość relikwii, chociaż jest przechowywany w muzeum historycznym. Nikt z żyjących pteropusów zresztą go nie widział, ponieważ jako obiekt kultu leży w szczelnie zamkniętej skrzyni i jest pilnie strzeżony przez ślepego Herodota.

Co jednak sprawia, że my, czytelnicy, nabieramy coraz większego dystansu do snutych przez pteropusów opowieści? Przede wszystkim postać głównej bohaterki i narratorki utworu, pteropuski Teresy. Jak stwierdza Anna Łazar, postacie występujące w prozie Malarczuk to zazwyczaj „niepokorne dziewczyniska o ciętym języku, które realizują niezrozumiałe dla otoczenia plany” (Łazar, 2014: 199). Nie inaczej jest i w tym przypadku. Bystra i dociekliwa Teresa stawia mnóstwo niewygodnych pytań. Zbyt wiele elementów otaczającej rzeczywistości (m.in. ruiny cywilizacji ludzi, których ta nazywa na własny użytek wandatami) wydaje się jej sprzecznych z uładzoną wersją „pteropusowocentrycznej” historii. Buntownicza natura żądna poznania prawdy rzuca ją w wir różnych przygód i wtrąca w poważne kłopoty. Najpierw za sprawą swojego marzenia o dotarciu do ogrodów mangrowych staje się pośmiewiskiem dla rówieśników, a następnie jest przez nich fizycznie atakowana, gdy broni przed dręczeniem nietoperza, który przybył z gór. Młode pteropusy znęcają się nad góralelem Leo, ponieważ jest przedstawicielem grupy, którą uważają za niższą rasę. Ta w odróżnieniu od wysoko moralnych wegetariańskich potomków Wulfesa żywi się bowiem owadami. Teresa w pewnym momencie musi wyrzec się przyjaźni z nim, bo jej rodzinie grozi z tego powodu banicja. Ponadto fakt, iż na czele jej prześladowców staje młody i przystojny pteropus Apoloniusz, w którym ta się od dawna skrycie kocha, zadaje Teresie dodatkowe cierpienie. Wkrótce po tych wydarzeniach za sprawą nauczyciela Herodota, który przed własną śmiercią wyznacza ją na swoją następczynię, los Teresy ulega naglej odmianie. Jako nauczycielka historii staje się członkinią rady starszych. Wszelako niepokorna natura i w tej sytuacji nie pozwala jej ułożyć życia według patriarchalnych zasad rodzimej grupy, czyli znaleźć parę i spłodzić potomstwo. Wtedy odkrywa, że skrzynia z mango jest pusta. Historia pteropusów okazuje się całkowitą fikcją. Jednakże niedługo potem Teresa znajduje pozostawione przez ludzi książki, w których widzi zdjęcia ogrodów przypominające ogrody mangrowe z jej snów. Wyrusza więc w długą i niebezpieczną podróż, by je odnaleźć. W tej wyprawie towarzyszy jej młody Leo, który już wcześniej nauczył przyjaciółkę nie bać się słońca i wierzyć we własne siły na przekór okolicznościom.

Teresa jest typową protagonistką dystopijną, za pośrednictwem której w tekstach tego gatunku jest realizowany motyw Herezji. Ten motyw, jak pisze Bogusław Bakula, eksponuje wykroczenie natury ideowo-emocjonalnej oraz przedmiotowej:

Jego skutkiem będzie poszukiwanie harmonii uczuć wbrew logice przedstawianej rzeczywistości oraz, przeciwnie, obraz wynaturzenia idei zharmonizowanego społeczeństwa, które, zaspokoivszy prymitywną potrzebę posiadania dóbr, nie podejmuje myśli o samodoskonaleniu (Bakula, 2009: 73–74).

Inną cechą takiego społeczeństwa jest również niszczenie śladów przeszłości. Teresa wymusza na jednym z przywódców rodu wyznanie, że dociekanie historii ludzi i ich wyginięcia zostało zabronione sekretnym postanowieniem starszyny. Okazuje się, że ludzkość wynalazła śmiertelną broń, która zniszczyła ich samych oraz ich miasta. Historia zaginionej cywilizacji i napisy na resztkach murów, takie jak „memento mori” czy „mox nox” (nadchodzi noc), mogłyby być pouczające dla nowych mieszkańców planety, gdyż pokazują, że wirus niosący ryzyko poważnych niebezpieczeństw dla wspólnoty rodzi się zazwyczaj wewnątrz niej samej.

Jakie zatem niebezpieczeństwa istnieją w łonie pteropusowej wspólnoty? Pamiętając, że jest to dystopijna powieść o wychowaniu, należy zapytać także, przed jakimi zagrożeniami chce ostrzec swoich rodaków Tania Malarczuk. Są to głównie, wedle wcześniej przywoływanych rozpoznań Assmanna, zjawiska charakterystyczne dla „zimnych” społeczeństw, czyli „zamrożenie” przemian, stawianie na rutynę, a nie na zmianę, zachowawczość. To w logice naszego (choć ponowoczesnego, ale wciąż wyznającego logikę modernizacji) świata jest równoznaczne z zatrzymaniem się w rozwoju, inwolucją, a w konsekwencji – rozpadem i upadkiem.

Dlaczego jednak takie ryzyka, typowe dla „zimnych” kultur, przypisujemy modelowi społeczeństwa odzwierciedlonego w opisie powieściowej wspólnoty i przypominającego w pewnym stopniu jeden z modeli ukraińskości²? Przecież ten zawiera, jak to zostało już pokazane, również elementy „gorące”. Problem polega na tym, jak zdaje się mówić autorka, że podobnie jak mango w skrzyni, tak i te elementy okazały się złudzeniem, pozorami. „Historyczna” przeszłość, na której wspólnota zbudowała drugi ze swoich mitów fundacyjnych, zostaje poddana absolutyzacji, przeniesiona do świata bogów. Faktyczna zamiana muzeum w świątynię to symbol istotnej zmiany, która zaszła w narracji historycznej tej społeczności. Assmann twierdzi, że żadna wspólnota nie jest z zasady zimna lub gorąca, jej charakter ostatecznie określa przewaga elementów należących do systemów „schładzania” lub „ogrzewania”. Kulturowe opcje pamiętania i zapominania należą w tym względzie do decydujących składników tych systemów (Assmann, 2008: 84–85). Niewątpliwie pochłanianie pierwiastka świeckiego przez religijny, deifikacja historii są tymi procesami, które określają i kształtują tożsamość „zimnej” społeczności.

Warto wrócić jeszcze do kwestii motywu zimna i jego potencjału artystycznego w opisywaniu problematyki społecznej, w szczególności zagadnień pa-

² Jeden z recenzentów dostrzega w utworze komiczno-groteskowy portret współczesnej ukraińskiej Galicji (Kowalczyk, 2018).

mięci. Tym, co sprawia, że czytelnicy od razu zauważają antyutopijny potencjał świata przedstawionego, są właśnie elementy opowiadania odwołujące się do ich zmysłowej wyobraźni i empatii. Zanim Teresa zacznie zadawać niewygodne pytania i demaskować kolejne poziomy obłądy, w ekspozycji powieści znajdziemy bardzo sugestywny opis jesiennych chłódów i zimowych mrozów. Można te opisy porównać do czechowowskiej strzelby, której pojawienie się w pierwszym akcie oznacza, że w ostatnim musi ona wystrzelić. Następnie łańcuch ekspresywnego obrazowania zostaje uzupełniony o takie symbolicznie nośne elementy, jak: noc, ciemność, światło księżyca. Obrazy te, skontrastowane z wizją słonecznych ogrodów mangrowych, niechybnie sugerują czytelnikowi, po której stronie ma ulokować swoje sympatie.

Dodatkowym walorem utworu jest częściowa inwersja, która ma miejsce w przyporządkowywaniu żywiołów do obrazów określonych idei. Jak pisze Ulura, „nietoperze żyją do góry nogami, więc wszelkie inwersje idei w tym świecie muszą być z założenia” (Ulura, 2018). Doskonale znany jest podział na kulturę apollińską i dionizyjską wprowadzony przez Fryderyka Nietzschego. Pierwsza – skupiona wokół boga słońca i piękna, patrona sztuki i poezji – kojarzy się z harmonią, spokojem, równowagą, ładem. Kultura boga wina i płodności jest zaś ekstatyczna, mroczna, intuicyjna i pełna emocji. Imię prześladowcy Teresy – Apoloniusz – odsyła nas wprost do Apolla, ale tylko po to, żeby pokazać, że tożsamość i mentalność, którą reprezentuje ten bohater, stanowi zaprzeczenie piękna, harmonii czy umiarkowania, a jego „ognista” natura służy zamrażaniu, nie ogrzewaniu. „Zamrażanie” jest tutaj równoznaczne z ograniczeniem, ciasnotą intelektualną, triumfującym izolacjonizmem i agresywną ksenofobią. Z kolei Leo (czyli lew), przyjaciel Teresy, jest w tym przypadku erzac-Dionizjuszem, ponieważ pantery, gepardy i inne kotowate należą do emblematyki tego bóstwa (Ulura, 2018). Wiadomo więc, że to właśnie przedstawiciel mrocznego żywiołu poprowadzi bohaterkę na spotkanie ze słonecznymi krainami obfitości.

Jak można zinterpretować tę przewrotność autorki? Sens tego odwrócenia najlepiej się tłumaczy poprzez sięgnięcie do heraklitowskiej dialektyki, czyli teorii wyłaniania się i syntezy przeciwieństw. Heraklit utrzymywał, że ciągłe stawanie się jest fundamentem istnienia i wszelkiego zdarzenia, a wynika ono z napięcia powstającego między przeciwieństwami. Arystoteles (384–322 p.n.e.) tak referował poglądy wielkiego poprzednika: „Rzeczy przeciwstawne łączą się, a z różniących się od siebie powstaje najcudniejsza harmonia i wszystko powstaje przez walkę” (Dembńska-Siury, 2001: 30). Wydaje się, że takie podejście rzuca światło na znaczenie artystycznych rozwiązań zastosowanych w *Mox Nox*. Operowanie kulturowo usankcjonowanymi opozycjami jest poręczne w planie argumentacyjnym i atrakcyjne w wymiarze obrazowym. Jednak żadnej z idei czy ideologii, w tym recept na szczęśliwy świat, nie możemy przypisać do poszczególnych elementów tych opozycji na stałe. Wszystko, co zostaje ogłoszone prawdą absolutną, zmienia się rychło w swoje

przeciwieństwo. Uświadomienie tego prowadzi do podważenia kontrastowości motywów ciepła i zimna oraz związanych z nimi conceptów, a w konsekwencji do zaakcentowania złożoności i płynności zjawisk współtworzących najistotniejsze sensy naszego życia.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann, J. (2008). *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych* (przeł. A. Kryczyńska-Pham; wstęp i red. nauk. R. Traba). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bakula, B. (2009). „Słoneczna maszyna” Wołodymyry Wynnyczenki na tle literackiej utopii zachodnio- i wschodniosłowiańskiej, *Slavia Occidentalis*, 66, 67–78.
- Blaim, A. (2013). Hell upon a hill: reflections on anti-utopia. W: V. Fátima (red.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*: Cambridge Scholars Publishing, 80–91.
- Dembińska-Siury, D. (2001). Zagadnienie przyczyny w myśli greckiej. *Przegląd Filozoficzny-Nowa Seria*, 38 (2), 17–36.
- Kowalczuk, O. (2018). *Mox nox*. Pobrano z: <https://varianty.lviv.ua/51697-mox-nox>.
- Łazar, A. (2014). Osobne światy. W: Z. Rokita (red.), *Młoda literatura ukraińska*, 197–203. Pobrano z: https://www.kew.org.pl/wp-content/uploads/2014/12/M%C5%82oda_Literatura_Ukrai%C5%84ska.pdf.
- Maj, M. K. (2019). Antyutopia – o gatunku, którego nie było. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 62 (4), 11–29. DOI: <https://doi.org/10.26485/ZRL/2019/62.4/1>
- Malarczuk, T. (2018). *Mox Nox*, Lwów: Wydawnictwo Staroho Lewa.
- Ulura, H. (2018). A to ne wsiudy tag je, jak tutaj. Pobrano z: <http://litakcent.com/2018/07/09/a-to-ne-vsyudi-tag-ye-yak-tutay/>.

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK ORCID: 0000-0002-3255-5217
Uniwersytet Wrocławski

Obraz czasopiśmiennictwa dla dzieci i młodzieży w Czechach po transformacji ustrojowej 1989 roku. Zarys problematyki¹

Abstrakt: W artykule omówiono powstanie i funkcjonowanie czeskiego czasopiśmiennictwa dla dzieci i młodzieży po 1989 roku. Przedstawiono wybrane reprezentatywne dla danych grup wiekowych tytuły, ich rodzaje, funkcje, aspekty aksjologiczne oraz poruszaną w nich problematykę. Głównym zadaniem tych badań jest dostarczenie zasadniczych informacji na temat czeskiego rynku prasy dla dzieci i młodzieży, ukazanie w zwięzłej formie dynamicznych przemian, do których doszło w tym sektorze mediosfery po aksamitnej rewolucji. Poruszane w artykule zagadnienia stwarzają okazję do refleksji nad obecną kondycją czeskiego czasopiśmiennictwa skierowanego do młodego odbiorcy.

Słowa kluczowe: Czechy, 1989, media, prasa, czasopisma dla dzieci i młodzieży

The Image of Periodicals for Children and Youth in the Czech Republic after the Political Transformation of 1989. An Outline of the Problem

Abstract: The article discusses the creation and functioning of Czech periodicals for children and youth after 1989. The author presents selected titles, types, functions, axiological aspects, and the issues raised in them, representing given age groups. The main task of the research is to provide essential information on the Czech children's and youth press market and to show concisely the dynamic changes that took place in this sector of the media sphere after the Velvet Revolution. The issues raised in the article provide an opportunity to reflect on the current condition of Czech periodicals for children and youth.

Keywords: Czech Republic, 1989, media, press, magazines for children and youth

UWAGI WSTĘPNE

Prasa jest jednym z najstarszych środków masowego przekazu. Prawdziwy jej rozwój datuje się na okres od XVI do XVIII wieku. Rozkwit ten związany był

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego finansowanego ze środków programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” (IDUB) na lata 2020–2026 dla Uniwersytetu Wrocławskiego”.

z wynalezieniem druku. Czasopiśmiennictwo dla dzieci i młodzieży zostało zainicjowane w Europie w połowie XVIII wieku (Papuzińska, 2002: 72). Początki rozwoju czeskiego czasopiśmiennictwa dla dzieci i młodzieży przypadają na okres pierwszej połowy XIX w. Prasa dla dzieci i młodzieży w Czechach przeszła następnie długą drogę rozwojową, podlegając procesom specjalizacji według wieku odbiorcy, zróżnicowania tematycznego, formalnego i edytorskiego. Po transformacji ustrojowej w 1989 roku, wraz ze zmianami politycznymi, gospodarczymi, społecznymi i kulturowymi, doszło w Czechach do przemian w obrębie kultury medialnej (prasa w XIX w. została zaliczona oficjalnie do mass mediów). Obecnie media są bardzo istotnym składnikiem kultury – tworzą jej specyfikę oraz kreują rzeczywistość poprzez prezentację różnorodnych treści, wywierających wpływ na świadomość i wybory odbiorców (Gębalska-Bereckets, 2013: 85). Dla obecnego i przyszłego pokolenia jest to zastana rzeczywistość, w której media są częścią społeczno-kulturowego krajobrazu. Jak pisze Agnieszka Roguska, „mediosfera to złożona przestrzeń obecności mediów w życiu człowieka oraz komunikowania zapośredniczonego przez media” (Roguska, 2013: 11). Chodzi o element historii czeskich mediów, zawierający wiele tytułów, z których niektóre formowały całe generacje, a inne zostały zapomniane. Współczesne czasopisma dla dzieci i młodzieży stanowią samodzielny i zasługujący na osobne potraktowanie rozdział wielkiej historii prasy. Ten pełnowartościowy segment rządzi się swoimi prawami i posiada własną dynamikę rozwoju. Štefan Švec zwraca uwagę, że czasopisma przeznaczone dla młodego odbiorcy początkowo pełniły w kulturze czeskiej głównie funkcję rozrywkową, wydawane były na tanim papierze, co ograniczało ich trwałość i uniemożliwiało archiwizację pierwszych periodyków. Švec w obszernej publikacji *Česky psané časopisy pro děti (1850–1989)* przedstawił historię rozwoju czeskiego czasopiśmiennictwa dla dzieci i młodzieży od jego początków do 1989 roku. Niestety, dzieje wspomnianej prasy z lat późniejszych nie doczekały się jeszcze wnikliwego omówienia monograficznego. Tymczasem po 1989 roku zjawisko to było niezwykle dynamiczne. Nastąpiły wówczas w Czechach niespotykane dotąd zmiany: własnościowe, wydawnicze, organizacyjne, programowe, tematyczne, czytelnicze i statystyczne. Warto spróbować zatem – na podstawie danych empirycznych i wyników analizy rzeczywistych publikacji – scharakteryzować repertuar współczesnego czeskiego czasopiśmiennictwa dla dzieci i młodzieży, a także omówić wybrane tytuły dziecięce i młodzieżowe ukazujące się w Czechach po 1989 roku, zaprezentować ich zawartość treściową oraz określić spełniane przez nie funkcje. Wśród pozycji wybranych do analizy znajdują się czasopisma reprezentatywne dla danych grup wiekowych, kierowane do dzieci w wieku przedszkolnym, młodszych klas szkoły podstawowej i nastolatków, które od początku swojego istnienia wywierały silny wpływ na odbiorcę, zajmowały ważną pozycję w czeskiej kulturze popularnej. Artykuł ma charakter idiograficzny, przeglądowy a jego założonym celem jest zrekapitulowanie przeobrażeń w obrębie rynku

czasopism dla dzieci i młodzieży w Czechach po przemianach ustrojowych w XX wieku. Niniejszy tekst stanowi wstęp do szerszych badań, które w przyszłości posłużą do analizy komparatystycznej polskich i czeskich czasopism dla dzieci i młodzieży.

KRÓTKA HISTORIA PRASY DLA DZIECI I MŁODZIEŻY NA ZIEMIACH CZESKICH

Mimo licznych zawirowań w dziejach ziem czeskich wydawanie czasopism dla dzieci i młodzieży utrzymało się, chociaż podlegało stałym zmianom i modyfikacjom, w zależności od panujących w danym okresie warunków społeczno-politycznych. Co więcej – było systematycznie rozwijane i wzbogacane o nowe treści wychowawcze, dydaktyczne, społeczne, patriotyczne czy propagandowe. Švec podkreśla, że od samego początku, szczególnie od lat 30. XX w., ten segment czeskiej prasy cechował wysoki poziom (Švec, 2014: 9). Dzieje czeskich czasopism dla dzieci i młodzieży, powstałych w latach 1850–1989, badacz podzielił na pięć okresów: czasopismo dla dzieci jako pomoc dydaktyczna (lata 1850–1870), czasopismo dla dzieci jako sztuka, rozrywka i źródło zysku (od lat 80. XIX w. do 1914 r.), czasopismo dla dzieci a wychowanie obywateli niepodległego państwa (lata 1915–1935), czasopismo dla dzieci jako twórca autonomicznego świata dziecięcego (lata 1935–1948) oraz unifikacja, nowy rozwój i zerwanie z tradycją (lata 1948–1989) (Švec, 2014: 5–6).

Historia rozwoju analizowanego czasopiśmiennictwa sięga pierwszej połowy XIX w. Wówczas w okresie Odrodzenia Narodowego na nowo ożywa czeskie życie narodowe, powstają podstawowe instytucje życia narodowego, którymi są: język, literatura, szkolnictwo, nauka, teatr, prasa i ruch wydawniczy. Narodziny oryginalnego czeskiego czasopiśmiennictwa przeznaczonego dla młodego odbiorcy przypadają na lata 50. XIX w. (Nieć, 2017: 105). Ukazują się wtedy następujące periodyki: „Bibliotéka mládeže” (1828–1832, 1843–1846), „Poučný zábavník pro milou českou mládež” (1849, 1853), „Včelka” (1850–1856), „Zlaté klasy” (1853–1856), „Štěpnice” (1855–1889), „Klášky” (drugi rocznik wyszedł pt. „Balzamíny”, 1857–1858), „Komenský” (1865–1866), „Budečská zahrada” (1869–1889), „Naši mládeži” (1873–1892), „Přítel dítek” (1874–1926), „Besídka malých” (1879–1914), „Malý čtenář” (1882–1941), „Jarý věk” (1883–1889), „Zlaté mládí” (1885–1895), „Květy mládeže” (1894–1898), „Česká mládež” (1898–1901), „Matice dítek” (1884–1895). Niektóre ukazywały się bądź jako samodzielne tytuły, bądź jako wkładki towarzyszące czasopismom dla dorosłych, np.: „Hlasatel český” (1806, 1807, 1808, 1818), „Rozmanitostí” (1816–1822), „Měsíční spis k poučení a obveselení obecního lidu” (1787), „Přítel mládeže” (1823–1835 i 1838–1848), „Škola a život” (1855–1889), „Školník” (1852–1878). Josef Jungmann twierdzi, że błędnie uważa się tytuł „Noviny pro děti s obrázky a výklady v šesti řečích” (Wiedeń, 1808) za pierwsze czeskie czasopismo dla dzieci. Jego zdaniem była to raczej

książka obrazkowa (Jungmann, 1849: 465). Dopiero „Bibliotéka mládeže” w latach 1828–1832 i 1843–1846 częściowo drukowała teksty oryginalne lub tłumaczone na język czeski (Chaloupka, Voráček, 1984: 25). Pierwszym w pełni czeskim tytułem dla najmłodszych było czasopismo „Včelka” (1850), które wydawał nauczyciel Jan Sluníčka. Periodyk, przede wszystkim pod względem graficznym i merytorycznym, stanowił wzór dla innych pism tego typu na ziemiach czeskich. Ówczesne czasopisma pełniły istotną rolę w kształtowaniu postaw patriotycznych, demokratycznych i postępowych nowego pokolenia (Roubík, 1930: 45–56). W tym okresie bowiem czeska literatura dziecięca była blisko związana z literaturą niemiecką. Ponad połowa książek dla dzieci, które ukazały się w języku niemieckim w pierwszej połowie XIX w., została przetłumaczona na język czeski. Pedagodzy, którzy aktywnie włączyli się w proces druku czasopism w języku czeskim, publikowali teksty o tematyce edukacyjnej, moralizatorskiej i patriotycznej a także – co ważne – zabiegali o czystość języka czeskiego. Początkowo czasopisma, drukowane na słabej jakości papierze, służyły nauczycielom jako pomoc szkolna, pełniły funkcję czytanek na lekcjach lub stanowiły cenne uzupełnienie programu nauczania. W tym czasie nakłady prasy dla dzieci i młodzieży wynosiły od 300 do 400 egzemplarzy (Švec, 2014: 77).

Pod koniec XIX w. czeskie czasopisma dla dzieci i młodzieży z jednej strony stały się źródłem rozrywki dla czytelników, z drugiej zaś ich walory edukacyjne i wychowawcze zeszły na plan dalszy. Od lat 80. XIX w. aż do wybuchu I wojny światowej opublikowano 41 nowych tytułów. Wzrosły znacznie nakłady, które na początku nowego wieku wynosiły 18 tysięcy egzemplarzy (Švec, 2014: 81–98). Doszło wówczas do przystosowania treści i formy graficznej periodyków do różnych faz rozwoju dziecka, jego możliwości percepcyjnych oraz zainteresowań. Do najmłodszych czytelników skierowane były czasopisma: „Matice dítek” (1885–1895), „Zahrádka maličkých” (1888–1889), „Malé no-vi-ny pro dě-ti” (1890–1906, w latach 1907–1910 wychodziło pt. „Dětské noviny pro žactvo nejnižších tříd školy obecné”, w 1914 r. pt. „Malé noviny pro děti nejnižších tříd školy obecné”); do starszych odbiorców zaś „Naší mládeži” (1873–1892) czy „Víněk pro dívky československé” (1888–1890). Obok tytułów rozrywkowych², które przeżywały wtedy szybki rozkwit, rozwijała się także oferta czasopism historycznych („Historické rozhledy” z Třebíče), przyrodniczych („Přírodovědné rozhledy pro mládež” z Brna) i artystycznych („Náš směr” z Brna). Do najbardziej znanych i popularnych periodyków należał „Malý čtenář” (1882–1941). Jego wydawcy starali się wśród czytelników zaszczepiać patriotyzm oraz szacunek do narodu i wsi czeskiej. Wspomniane czasopismo wydawał Josef Richard Vilímek. Współpracowali z nim doświadczeni pedagodzy: Karel Vognar, Josef Zelený, Gabriel Smetana; wybitni twórcy: Eliška Krásnohorská, Sofie Podlipská, Adolf Heyduk, Karel Václav Rais,

² Ich głównym zadaniem było bawienie czytelników, natomiast walory edukacyjne i wychowawcze zeszły na plan dalszy. Publikowane historyjki łączyły tekst i obraz.

Josef Václav Sládek i znakomici graficy, którzy specjalizowali się w ilustracji dla dzieci (Opelík, 2000: 80–81).

W czasie I wojny światowej ukazywało się niewiele czasopism dla dzieci i młodzieży. Wychodziło tylko kilka nowych (np. „Junák” od 1915 r.), większość starszych zniknęła z rynku prasy. Dopiero pomiędzy I a II wojną światową zaczęły pojawiać się kolejne. W latach 1915–1935 weszły do obiegu 74 czasopisma. W okresie Pierwszej Republiki Czechosłowackiej (1918–1938) do najpoczytniejszych należał wspomniany już „Malý čtenář” oraz „Radost” (1924–1942) i „Zlatá brána” (1919–1943). Czasopisma wydawane po I wojnie światowej miały za zadanie, w szczególności, tworzenie podstaw tożsamości narodowej wśród młodych czytelników. „Zawartość czasopism dziecięcych z tego okresu przepełniona jest treściami historycznymi i patriotycznymi, sporo miejsca poświęca się armii, świętom państwowym (28 października – dzień proklamacji niepodległości), postaci pierwszego prezydenta – Tomáša Garrigue Masaryka (1850–1937), uosabiającego idee Republiki, nazywanego »tatíčkiem«, otoczonego wielkim kultem za życia i po śmierci, ale także innym »ikonom państwa czechosłowackiego«, takim jak: Alois Jirásek (1851–1930), Milan Rastislav Štefánik (1880–1919), czy Alois Rašín (1867–1923)” (Nieć, 2017: 107). Wówczas w czasopismach pojawiają się również teksty w języku słowackim.

Na okres 1935–1948 przypada kolejny ważny moment w dziejach czeskiej prasy dla dzieci i młodzieży. W czasie II wojny światowej i okupacji wydawanie czasopism czeskich niemal całkowicie zostało zatrzymane, przestało wychodzić 1900 tytułów, w tym też tych adresowanych do dorosłych. W kraju działała cenzura, władze Protektoratu Czech i Moraw realizowały odgórnie narzucone cele propagandy faszystowskiej. Zmniejszenie liczby tytułów skutkowało jednak wzrostem nakładów, które dochodziły do 250 tysięcy egzemplarzy (Švec, 2014: 125–126)³. Po wkroczeniu do kraju wojsk okupacyjnych część czasopism dla dzieci i młodzieży nadal była publikowana, niektóre ukazywały się pod zmienionym tytułem. Periodyk „Malý Čechoslovák” (1923–1933, 1935–1939), wydawany przez Kościół czechosłowacki, wychodził pt. „Mladý křesťan” (1939–1943), czasopismo „Naše republika” (1930–1939) zmieniło nazwę na „Český domov” (1939–1940, 1945–1949).

W lutym 1948 r. komuniści przejęli władzę w Czechosłowacji. Zlikwidowano wszelkie instytucje niezależnego życia społecznego, w tym ruch wy-

³ Jednym z takich tytułów był dwutygodnik „Malý hlasatel” (1935–1991). Niezależny, ilustrowany, zabawny periodyk dla chłopców i dziewcząt, który powstał z inicjatywy Jaroslava Foglara, znanego pisarza, autora popularnych książek dedykowanych młodym czytelnikom. Foglar był w latach 1938–1941 redaktorem pisma „Mladý hlasatel”, następnie tytułu „Junák” (1945–1946) i „Vpřed” (1946–1948). Już w czasach młodości aktywnie działał w skautingu. W kraju powstały liczne kluby, których założyciele i członkowie inspirowali się jego twórczością literacką. Napisał wiele książek dla młodzieży związanych z kulturą, metodyką wychowania i zwyczajami skautingu (Studenovský, Bláha, 2000: 37–38).

dawniczy i księgarstwo. Rynek prasowy został podporządkowany Komunistycznej Partii Czechosłowacji i poddany ścisłej kontroli. W okresie reżimu komunistycznego za cenzurę w państwie odpowiadały HSTD (Hlavní správa tiskového dohledu, 1953–1966), Ústřední publikační správa (1966–1968) oraz Úřad pro tisk a informace (1968–1989). W 1950 r. weszła w życie ustawa prasowa nr 184/1950, w myśl której prasa powinna kształcić w duchu socjalizmu (Albrecht, Navara, 2010: 33–36). Po zakończeniu II wojny światowej ponownie zaczęły pojawiać się przedwojenne tytuły, takie jak: „Anděl Strážný” (1882–2000), „Čigoligo” (od 1929 r.), „Malý Hlasatel” („Mladý Hlasatel”, „Hlasatel”, 1935–1991), „Junák” (1915–1940, 1945–1948, 1968–1970)⁴, „Naše Vojsko” (1927–2009), „Rodokaps-Romány do kapsy” (1935–2000), „Skaut” (od 1915 r.), „Skauting” (od 1919 r.), „Tramp” (1929–2000), „Vlaštovička” (1937–1941, 1945–1949), ale powstawały też nowe czasopisma. Ogółem w latach 1948–1989 weszło na rynek czeski trzydzieści jeden tytułów. Owa niewielka liczba czasopism, wychodzących w niemałych nakładach, firmowanych przez Młodą frontę⁵, adresowana była do konkretnych, określonych grup odbiorców (Švec, 2014: 162). Od końca lat 50. XX w. w czasopiśmie, obok treści ideologicznych, drukowane były materiały odpowiadające autentycznemu zapotrzebowaniu i zainteresowaniom młodych odbiorców, zarówno w zakresie rozrywki, jak i edukacji. W oficjalnym druku zaczęły ukazywać się teksty autorów do tej pory zakazanych (np. Jaroslava Foglara). W czasopiśmie publikowana była literatura science fiction, która od razu stała się bardzo popularna, obok utworów poruszających zagadnienia z zakresu nowych technologii czy kosmosu. W periodykach pojawiły się rubryki bądź kąciki z poradami, wywiady z krajowymi i zagranicznymi celebrytami, działy dla dziewcząt, kolumny sportowe i konkursy czytelnicze. Do najbardziej cenionych wówczas tytułów należał periodyk „Materídouška”⁶, który od samego początku swego istnienia pozostaje w czołówce czeskiej prasy dla dzieci i młodzieży. Nadal popularne są czasopisma, takie jak: „Sluníčko” (od 1967 r.), „Čtyřlístek” (od 1969 r.), „Ohníček” (1950–2001), „ABC mladých techniků a přírodovědců” (od 1957 r.) i „Věda a technika mládeži” (1947–2009), a także te, które zmodyfikowały nieco swoje tytuły: „ABC-časopis generace 21. století” (od 2000 r.) i „Věda, technika a my” (1989–2002), „VTM Science” (2003–2009). W XXI w. na rynku prasy czeskiej można znaleźć wiele tytułów czasopism dla dzieci i młodzieży. Wśród nich znajdują się periodyki, które powstały w ubiegłym stuleciu i wciąż cieszą się dużą popularnością w gronie czytelników dziecięcych i młodzieżowych, tytuły przeniesione z za-

⁴ „Junák” i „Vpřed” zostały połączone w 1948 r. w jedno czasopismo – „Junáci, vpřed!”.

⁵ Mladá fronta – wydawnictwo, które na rynku czeskim jest obecne od 1945 roku.

⁶ Do grona redaktorów „Materídouški” należeli: František Hrubín, Miloš Holas, Jiřina Černíková. Spośród znanych literatów z dwutygodnikiem współpracowali m.in.: Miloš Macourek, Jaroslav Seifert, Eduard Petiška, Ondřej Sekora. Ilustracje do pierwszego numeru stworzył Josef Lada (Bezděková, 2012: 145).

granicy pod koniec XX w. i wreszcie pisma, które ukazały się po raz pierwszy w XXI w. Większość periodyków, zarówno opublikowanych wcześniej, jak i wydawanych obecnie, jest archiwizowana w formie elektronicznej⁷.

OPIS ZMIAN NA CZESKIM RYNKU WYDAWNICZYM PO 1989 ROKU

Okres transformacji ustrojowej w Czechach po przełomie 1989 roku oraz zniesienie cenzury przyniosły rewolucyjną zmianę na rynku prasy drukowanej. Zjawiska te zostały opisane przez następujących badaczy: Petra Bednaříka, Josefa Bendę, Milenę Beránkovą, Bořivoja Čelovského, Miloša Čermáka, Kateřinę Gillárovą, Jana Haladę, Jana Jiráka, Jakuba Končelíka, Barborę Köpplovą, Alenę Křivánkovą, Petra Orsága, Barborę Osvaldovą, Jiřego Rotha, Fraňo Ruttkaya, Alice Tejkalovą, Lenkę Waschkovą-Císařovą, Irenę Válovą, Pavla Večeřa i innych⁸. Ich rozważania wielopłaszczyznowo obejmowały cały rynek mediów w potransformacyjnej rzeczywistości. W Czechach transformacja systemów medialnych przebiegała niemalże równolegle z przemianami politycznymi (Bednařík, Jirák, Köpplová, 2011: 365–382). Po 1989 r. zmienił się gruntownie stan prawny funkcjonowania mediów. Zaraz po powstaniu Czeskiej i Słowackiej Republiki Federacyjnej na rynku prasowym pojawiła się duża ilość nowych gazet i czasopism. W tym czasie w sprawie regulacji prawnych dotyczących prasy istniał obowiązek jedynie rejestracyjny, bez konieczności uzyskania koncesji na prowadzenie nowego czasopisma. Na początku 1990 r. w Czechach ukazywało się 1100 gazet i czasopism, a już na początku 1991 r. liczba ta wzrosła do 2500 tytułów (Popiołek, 2013: 86). Beata Ociepka wyróżnia kilka faz przemian mediów w Czechach. Pierwsza faza (lata 1989–1990) charakteryzowała się niezwykle szybkim rozwojem prasy, spowodowanym zniesieniem cenzury (po wprowadzeniu w 1991 r. 22% podatku doszło do zahamowania czytelnictwa) oraz prywatyzacji. Za pierwszą fazę można więc uznać demonopolizację i decentralizację prasy w ówczesnych Czechach. Tuż po obaleniu komunizmu, na początku lat 90. ubiegłego stulecia, zagraniczni wydawcy opanowali niemal

⁷ Biblioteka cyfrowa – SDČ. Projekt digitalizacji i archiwizacji starych czasopism dla dzieci i młodzieży (www.detske-casopisy.cz).

⁸ Bednařík, P., Jirák, J., Köpplová, B. (2011). *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada; Benda, J. (2007). *Vlastnictví periodického tisku v ČR v letech 1989–2006*. Praha: Karolinum; Beránková, M. (1981). *Dějiny československé žurnalistiky I*. Praha: Novinář; Beránková, M., Křivánková, A., Ruttkay, F. (1988). *Dějiny československé žurnalistiky III*. Praha: Novinář; Čelovský, B. (2002). *Konec českého tisku*. Šenov u Ostravy: Tilia; Halada, J., Osvaldová, B., i in. (2007). *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Praha: Libri; Jirák, J., i in. (2005). *10 let v českých médiích*. Praha: Portál; Jirák, J., Köpplová, B. (2009). *Masová média*. Praha: Portál; Končelík, J., Orság, P., Večeř, P. (2010). *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál; Osvaldová, B., Tejkalová, A. (red.). (2009). *Žurnalistika v informační společnosti: digitalizace a internetizace žurnalistiky*. Praha: Karolinum; Roth, J. (2005). *Mediální výchova v Čechách*. Praha: Tutor; Waschková-Císařov, L. (2013). *Český lokální a regionální tisk mezi lety 1989 a 2009*. Brno: Masarykova univerzita.

cały czeski rynek prasowy (Oniszczyk, 1998). Jednym z pierwszych był szwajcarski Ringier. Druga faza (lata 1991–1992) polegała na stworzeniu odpowiedniego środowiska instytucjonalno-prawnego umożliwiającego funkcjonowanie niezależnym mediom (federalna ustawa medialna, pierwsza koncesja dla nadawcy prywatnego). Trzecia faza (rok 1993) nastąpiła wraz z końcem monopolu publicznych mediów elektronicznych i nadaniem koncesji stacji telewizyjnej Nova TV (rok 1994). Dokonano wówczas przekształceń własności w segmencie prasy, która do tego czasu znajdowała się w rękach państwa (brak subwencji, pojawienie się reklamy, która jest ratunkiem dla wielu tytułów prasowych), sprywatyzowanych zostało blisko 80% tytułów. Ponadto doszło w tym okresie do szybkiej koncentracji kapitału. Wszystkie trzy fazy reformy medialnej przebiegały przede wszystkim w pierwszej połowie lat 90. XX w. W fazie czwartej (1994–1997) zaszły zmiany związane z nowelizacją ustawodawstwa w kierunku większego podporządkowania mediów parlamentowi oraz z ochroną najmłodszych widzów przed szkodliwymi treściami zawartymi w przekazach medialnych. Faza piąta (1998–2000) obfitowała w konflikty wokół mediów elektronicznych, związane z upolitycznieniem telewizji. Natomiast w fazie szóstej (rok 2001) doszło do nowelizacji ustawy medialnej, która zakładała zmiany dotyczące sposobu powoływania czeskiej Rady Radiofonii i Telewizji. Należy zaznaczyć, że instytucja ta jest nadal wybierana przez izbę niższą czeskiego parlamentu, jednak nie spośród osób zgłaszanych przez partie polityczne, jak to było do tej pory, ale wskazanych przez stowarzyszenia kulturalne, związki zawodowe, związki wyznaniowe czy organizacje naukowe (Ociepka, 2002: 88). Czeska ustawa prasowa o prawach i obowiązkach wydawców prasy periodycznej, nawet po przeprowadzonej w lutym 2002 r. nowelizacji, nie wprowadza żadnych ograniczeń dotyczących osoby wydawcy. Prawo prasowe nie zajmuje się stosunkami własnościowymi wydawcy, którym może stać się także osoba prawna z zagranicy. Obecnie w Czechach obserwujemy malejące nakłady, spadek liczby czytelników z powodu ekspansji nowych technologii, które zmusiły wydawców do wprowadzenia zmian, polegających na dostosowaniu pism i ich treści do wymogów zmieniającego się rynku (Čelovský, 2002). W dobie kultury obrazu i dźwięku audiowizualne środki masowego przekazu powoli wypierają i zastępują prasę, w tym także adresowaną do dzieci i młodzieży. W opisywanym okresie, obok książki, telewizji, Internetu, czasopisma dla młodych czytelników pełnią rolę istotnego medium masowego, a nieraz pierwszej lektury, z którą spotyka się dziecko.

PRASA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY W CZECHACH PO 1989 ROKU

Ponad trzydzieści lat przeobrażeń oraz rozwoju społecznego, politycznego i kulturalnego przyniosło ze sobą więcej niż znaczące zmiany na rynku prasy dla dzieci i młodzieży. Zdaniem polskich prasoznawców liczba periodyków kierowanych obecnie do odbiorcy dziecięco-młodzieżowego jest trudna

do określenia (Konopnicka, 2006: 69). Podobnie współczesna oferta czeskich czasopism dla dzieci i młodzieży jest tak różnorodna i bogata, że problemem stało się pełne rozeznanie w niej. Przeanalizowanie treści wszystkich czasopism okazało się prawie niemożliwe, dlatego warto posłużyć się metodą analizy przypadków, gdyż ta pozwala na uzyskanie dokładnego obrazu określonego wycinka rzeczywistości w sytuacji, gdy nie ma sposobności zbadania dużej liczby przypadków danego zjawiska. Wśród analizowanych tytułów znalazły się czasopisma pozostające w czołówce czeskiej prasy dla dzieci i młodzieży, o ustalonej marce, posiadające swoich wiernych odbiorców. W pierwszym dziesięcioleciu na rynku zachodziła stopniowa koncentracja wydawców, zwykle z udziałem kapitału zagranicznego, który pozwolił na unowocześnienie przestarzałej bazy poligraficznej w Czechach, a otwarcie granic dla nowych tytułów miało z założenia wpływać na rozwój zdrowej konkurencji. Do grupy największych wydawców należą: Albatros Media a.s., Bauer Media, Burda International CZ s.r.o., Czech News Center a.s., Egmont ČR s.r.o., Empresa Media a.s., Euromedia Group a.s., Extra Publishing, Fragment, Lagardère Active ČR a.s. (właściciel radia internetowego dla dzieci Pigy.cz), Mafra a.s., Mladá fronta, Pražská vydavatelská společnost, Ringier ČR czy Vltava Labe Media⁹. Centrum wydawniczym książki i prasy pozostaje Praga, aczkolwiek nie brak inicjatyw w innych miastach, głównie w Brnie. Bogata oferta tytułów dla dzieci i młodzieży daje nadzieję na to, że każdy z odbiorców znajdzie odpowiednie dla siebie pismo. Wśród poczytnych periodyków utrzymują się przede wszystkim tytuły posiadające swoisty „monopol” na rynku prasy. Trzeba podkreślić, że większość współczesnych czasopism ukazała się już w niepodległych Czechach (głównie na początku XXI w.). Wśród nich znajdują się również tytuły o długiej tradycji, powstałe jeszcze przed transformacją ustrojową: „ABC” (ukazuje się od 1957 r.), „Anděl Strážný” (1882–2000), „Atom” (1969–1990), „Čigoligo” (od 1929 r.), „Čtení pod lavicí” (od 1969 r.), „Čtyřlístek” (od 1969 r.), „Edice Hvězdička” (1971–1990), „Letecký modelář” (1950–1996), „Malý hlasatel” (1935–1936, następnie pt. „Mladý hlasatel” 1936–1941, 1990–1991 oraz „Hlasatel” 1991 r.), „Mateřídouška” (od 1945 r.), „Melodie” (1963–2000), „Mladý filatelista” (1967–1992), „Mladý svět” (1959–2005), „MY” (1945–1991), „Naše rodina” (od 1968 r.), „Naše vojsko” (1927–2009), „Ohníček” (1950–2001), „Pionýrská štafeta” (1968–1990), „Pošumavský hlasatel” (1963–1994), „Rodokaps” (1935–2000), „Sedmička” (1968–1992), „Skaut” (od 1915 r.), „Skauting” (od 1919 r.), „Sluníčko” (od 1967 r.), „Stránka pro malé i velké děti”

⁹ Informacje na temat aktualnych danych dotyczących czeskich mediów zamieszcza MediaGuru – portal informacyjny poświęcony zagadnieniom z zakresu mediów, marketingu i reklamy. Serwis powstał w 2007 roku. Witrynę prowadzi agencja mediowa PHD we współpracy z innymi agencjami należącymi do grupy Omnicom. MediaGuru jest zaliczany, obok tygodnika „Marketing & Media” wydawnictwa Economia, portalu internetowego Mediář wydawanego przez stowarzyszenie Mediář.cz, do grona trzech najważniejszych serwisów poświęconych mediom i marketingowi na rynku czeskim (<https://www.mediaguru.cz/>).

(1983–1992), „Tam Tam” (1973–1997), „Tramp” (1929–2000), „Věda a technika mládeži” (1954–1990), „Zálesák” (1968–1991), „Zápisník” (1957–1992). Wszystkie czasopisma ruchu pionierskiego, niegdyś bardzo popularne wśród młodzieży, istniały na rynku prasy czeskiej jedynie przez kilka lat po aksamitnej rewolucji. Powoli zanika tradycja związana z działalnością Jaroslava Foglara i powiązanych z nim czasopism. Ten trend należy już do przeszłości. Zarówno kościół, jak i różne organizacje nie próbują wznowić działalności wydawniczej. Obecnie według danych zamieszczonych na czeskim portalu informacyjnym MediaGuru najchętniej czytane czasopisma dla dzieci i młodzieży w Czechach to „ABC”, „Top dívky” i „Popcorn”¹⁰.

Wprawdzie po 1989 r. liczba czasopism dla dzieci i młodzieży znacznie wzrosła, ale załamał się dotychczasowy praktykowany przez wydawców model pisma, w którym propaganda polityczna funkcjonowała obok wartości, takich jak: dziedzictwo kulturowe, dom, rodzina, autorytety (rodzice, dziadkowie, nauczyciele), a także zainteresowanie sztuką, nauką i techniką. Niestety, od początku lat 90. redaktorzy dysponowali znacznie mniejszą powierzchnią na tekst, który uległ redukcji na rzecz obrazu, a ten zyskał na znaczeniu. Reklama i marketing, słabo rozwinięte jeszcze w pierwszej fazie „żywiolowego entuzjazmu” nowych wydawców i nadawców oraz wymuszonych przekształceń starych tytułów (do połowy 1991 r.), zdominowały nie tylko czynniki wpływające na samo istnienie poszczególnych tytułów na rynku, ale jednocześnie w dużej mierze również zawartość czasopism (Filas, 2010). Dotyczy to wszystkich tytułów, zarówno tych przeznaczonych dla dzieci w wieku przedszkolnym, jak też tych dla nastolatków. Zdecydowanej większości publikowanych w czasopiśmie „Mateřídouška” reklam brak jakichkolwiek oznaczeń, często także typowych elementów wizualnych, które odróżniałyby reklamę od innych treści. W związku z tym, że znacząco wpływa to na fakt redukcji i uproszczenia tekstu, czasopisma dla dzieci i młodzieży w zasadzie straciły swoją pierwotną funkcję edukacyjną, rozumianą jako gromadzenie zasobu odpowiedniej wiedzy i oddziaływanie – za pomocą różnych środków rozwijania osobowości – na czytelnika. Z czasem czasopisma dla dzieci i młodzieży stały się swego rodzaju katalogami produktów i usług. Zysk stał się najważniejszy.

Pisma dla młodego odbiorcy wydawane od międzywojnia aż do 1989 r. oparte były na kryterium polegającym na przystosowaniu zawartości periodyków do poszczególnych etapów rozwoju dziecka, a następnie nastolatka. Trzeba jednak pamiętać, że zgodnie z komunistyczną doktryną środków masowego przekazu, czasopisma młodzieżowe, podobnie jak ogół ukazującej się wówczas prasy, pełniły przede wszystkim funkcję propagandową, a o treści zamieszczanej w periodykach decydowały potrzeby ustroju. Dopiero jego upadek w 1989 r.

¹⁰ Czasopisma „Top dívky” i „Popcorn” wydaje wydawnictwo Empresa Media. Oba periodyki cechuje niski poziom językowy i znikoma wartość artystyczna. Źródło: *Nová data: Přehled čtenosti časopisů*. <https://www.mediaguru.cz/clanky/2017/08/nova-data-prehled-ctenosti-casopisu/>.

przyniósł w tym zakresie gruntowne przemiany. Oczywiście w Czechach nadal wydawane są czasopisma adresowane do różnych grup wiekowych, wśród nich zarówno czasopisma o wieloletniej tradycji („Sluníčko”, „Mateřidouška”, „Čtyřlístek”), jak i nowsze propozycje („Předškolák”, „Báječná školka”, „Dráček”) o niejednakowej wartości formalnej i różnym poziomie artystycznym (Provažník, 2016: 18). Największa liczebnie grupa wydawnictw jest przeznaczona dla dzieci od sześciu do dwunastu lat – to prawie połowa (np. „Mateřidouška”, „Pastelka”, „Raketa”, „Světýlko”, „Skaut”, „Bobří stopa”, „Luštění pro děti”, „Primáček”, „Nedělníček”, „Tečka!”, „Včelka Mája”, „Časostroj”), resztę stanowią wydawnictwa periodyczne dla dzieci w wieku przedszkolnym (np. „Malý Zajíček”, „Báječná školka”, „Hvězdička”, „Šikulka”, „Bumík”, „Ben Já Mína”, „Měda Pusík”, „Rozmarýnka”, „Kutílek”, „Puntík”, „Sluníčko”, „Dráček”, „Čtyřlístek Mini”, „Cesta do školy”) i czasopisma dla nastolatków (np. „ABC”, „Junior”, „Junior – Věda a příroda”, „Časostroj”, „Roverský kmen”, „Svět na dlani”, „Pevnost”, „Top dívky”, „Popcorn”). Wydawcy starają się dokładnie określić grupę docelową odbiorców, najczęściej jest ona wąska po to, by była jak najbardziej skuteczna i gwarantowała sukces (Wieczerzak, 2007: 58). Współczesne czasopisma dla dzieci i młodzieży należy podzielić, uwzględniając zwłaszcza kryterium zawartości i zastosowanych form wypowiedzi, a także biorąc pod uwagę charakter i typ odbiorcy, do którego są adresowane. Już w latach 90. XX wieku wprowadzono podział periodyków na m.in.: wydania kulturalno-kształcące („Ikarie”), edukacyjne („Pastelka”), rozrywkowo-zabawowe („Luštění pro děti”), techniczne („ABC”), komiksowe („Čtyřlístek”), hobbystyczne („Mladý Filatelista”), wyznaniowe („Anděl Strážný”), artystyczne („Origami”) i in. Wyraźną zmianą w porównaniu do czasów przed przełomem 1989 r. było zastąpienie dotychczasowego podziału czasopism według poziomów czytelnico-wiekowych podziałem zgodnym z kryterium, które można nazwać specjalistyczno-rodzajowym¹¹.

Obecnie większość czasopism stanowią tytuły, które mają charakter wielofunkcyjny, kierowane są do dzieci w wieku przedszkolnym i uczniów młodszych klas szkoły podstawowej. Na ich „wszechstronność” wpływają głównie czynniki ekonomiczne. Periodyki tego typu pełnią wiele funkcji – od wychowawczych, edukacyjnych i dydaktycznych, przez poznawcze, aż po estetyczne i rozrywkowe. Poszczególne czasopisma są do siebie podobne pod względem tematycznym, prezentują zbliżone materiały w sposób fragmentaryczny i niesystematyczny. Właśnie takie tytuły, a nie te wyróżnione przez ekspertów, dominują w sprzedaży detalicznej i kształtują gust dzieci. Marketing rządzi się swoimi prawami i jego głównym celem jest zwiększanie sprzedaży produktów oraz usług. Do tej grupy zaliczają się czasopisma publikowane przez wydawnictwo Egmont ČR s.r.o., w których przeważają komiksy i historie postaci po-

¹¹ Warto jednak pamiętać o tym, że istnieje również grupa czasopism, które ze względu na swoją zawartość (w dużym stopniu nawiązującą do prasy skierowanej do dorosłego czytelnika) niełatwo poddają się jasnej klasyfikacji.

chodzących z zagranicznych kreskówek. Egmont wydaje najwięcej czasopism dla dzieci w Czechach, należą do nich: „Medvídek Pú”, „Kačer Donald ČR”, „Barbie”, „Hello”, „Dinosauri z DinoParku”, „Zvonilka”, „Lokomotiva”, „Tomáš”, „Monster High”, „Sofie První Kitty”, „My little Pony”, „Princezna” i in. Spośród licznych tytułów Egmontu najwyższy średni nakład ma aktualnie czasopismo „Witch” – 38 000 egzemplarzy miesięcznie. To pismo komiksowe w stylu mangi. Jest przeznaczone dla dziewczynek od dziewiątego roku życia. Porusza atrakcyjną tematykę magii. Czytelniczki znajdą tu animowane opowieści pięciu dziewczyn, które posiadają nadprzyrodzone zdolności. Dodatkowo do każdego numeru dołączony jest magiczny prezent. Redaktorzy tych periodyków powielają wzór eklektycznego czasopisma, zachowują niemal identyczny układ i barwną szatę graficzną, a także obowiązkowo zamieszczają w nim *product placement* (Kadlecová, 2007: 14).

Możliwość konkurencji na rynku czasopism dla dzieci w wieku przedszkolnym jest utrudniona z powodu nasycenia tego sektora licznymi periodykami. Pisma dla najmłodszych oraz przedszkolaków są w większości podobne i przeznaczone zarówno dla dziewczynek, jak i chłopców. Ponieważ dzieci w tym wieku nie potrafią jeszcze czytać, czasopisma stanowią przede wszystkim narzędzie dla rodziców i nauczycieli, którzy wykorzystują je do pracy z dziećmi (do nauki czytania, ćwiczenia uwagi, rozwijania wyobraźni) w czasie wolnym. W ostatnich latach zwiększonym zainteresowaniem wydawców cieszy się grupa dzieci w wieku od sześciu do dwunastu lat. W najnowszej ofercie czeskich czasopism kierowanych do najmłodszych i nastolatków istnieje jednak pewna luka, gdyż brakuje dobrego tytułu dla dzieci w wieku gimnazjalnym. Wydawcy proponują w większości tytuły bardzo powierzchowne, kolorowe, pełne plakatów gwiazd, plotek, komiksów, krzyżówek, nowości ze świata mody czy rozrywki, które stają się kopią magazynów dla dorosłych. Nie ma w nich autorów wartościowych opowiadań, powieści, reportaży czy tekstów edukacyjno-wychowawczych. Aktualna oferta czeskiego rynku prasy dziecięco-młodzieżowej jest uboga w tytuły, które uchodzą za literackie lub artystyczne, a także popularyzujące, zachęcające młodego czytelnika do sięgnięcia po literaturę piękną. Żadnego spośród dostępnych po 1989 r. czeskich czasopism dla młodego odbiorcy nie można określić mianem magazynu literackiego, nawet tytułów, które kiedyś publikowały bardzo dobrą beletrystykę, takich jak „Sluníčko”, „Mateřídouška”, częściowo też „ABC” (Provazník, 2016: 21).

Ten ostatni to legendarny dwutygodnik naukowo-techniczny skierowany do czytelników w wieku od dziewięciu do czternastu lat¹². „ABC”, pieszczotliwie nazywane „abičko”, należy do najbardziej poczytnych czasopism w Czechach. W okresie jego największej świetności wierni czytelnicy mogli brać udział w ciekawych imprezach: (np. w wyścigach minisamochodów wy-

¹² W 2009 r. jeden z 26 minutowych odcinków programu telewizyjnego *Retro* został poświęcony historii czasopisma „ABC” (<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10176269182-retro/209411000360021/>).

konanych przez dzieci, wystawach papierowych modeli, głównie autorstwa słynnego Richarda Vyškovskiego)¹³ czy podejmować inicjatywy w ramach działalności klubów, których liczba z czasem przerosła liczbę klubów Foglara. Wieloletni redaktor naczelny „ABC” Vlastislav Toman podkreśla, że dzisiejsze „abíčko” nie może być tym, czym było za jego kadencji, która trwała do początku lat 90. XX w. Obecne zmiany podyktowane są bowiem przez nowe wyzwania, możliwości i problemy, na które wydawca musi reagować (Toman, 2005: 198). Pierwszy numer czasopisma ukazał się w 1957 r. pt. „ABC mladých techniků a přírodovědců”. „ABC” początkowo osiągało nakład 50 000 egzemplarzy, w latach 70. już 130 000, w latach 80. niesamowite 270 000, natomiast teraz jedynie 49 000 egzemplarzy¹⁴. Redaktorem naczelnym jest Zdeněk Ležák. Periodyk wydaje Czech News Center a.s. (wcześniej Ringier Axel Springer CZ a.s.), jeden z największych wydawców w Czechach, który dociera do sześciu milionów czytelników. „ABC” zawiera informacje ze świata techniki, nauki, przyrody, sportu, nowoczesnych technologii i historii. Znajdziemy w nim także artykuły na tematy społeczne. Integralną częścią każdego numeru są również konkursy, quizy, dodatki, naklejki i tradycyjne wycinanki. Wśród stałych rubryk pojawiają się porady dotyczące podróży oraz recenzje filmów i książek. Zamieszczane są tam też informacje o interesujących wydarzeniach, komiksy, plakaty, straszne historie i in. Czasopismo znane było z wysokiego poziomu w zakresie doboru tekstów, dobrej jakości zdjęć i graficznej wizualizacji informacji, a ponadto udostępniania wiedzy w przystępny sposób. Obecnie dominuje w nim aspekt wizualny (niestety, kosztem zmniejszonej objętości tekstu). Poszczególne numery, liczące 60 stron, zawierają od 25 do 50 fotografii, rysunków czy ilustracji¹⁵.

Niestety, wydawcy czasopisma „Mateřídouška” już dawno zrezygnowali z wysokiego poziomu literackiego i artystycznego, niegdyś jednego z najlepszych czeskich periodyków dla dzieci. Miesięcznik ukazuje się nieprzerwanie od 1945 r. w nakładzie 60 000 egzemplarzy. Od 2016 r. czasopismo wydaje Czech News Center a.s. Redaktorem naczelnym „Mateřídouški” jest Petra Slušňáková. Tytuł przeznaczony jest dla dzieci w wieku od siedmiu lat. Pe-

¹³ Richard Vyškovský (1929–2019) – czeski architekt i twórca modeli papierowych. Znały był przede wszystkim jako autor modeli papierowych, które od 1969 r. ukazywały się w czasopiśmie „ABC”. Od 1997 r. modele Richarda Vyškovskiego wydaje również wydawnictwo ERKOtyp, którego współwłaścicielem i kierownikiem jest syn twórcy – Richard.

¹⁴ Informacja o liczbie egzemplarzy pochodzi z ABC ČR (Audit Bureau of Circulations – Kancelář ověřování nákladu tisku). W Czechach ABC ČR zapewnia weryfikację nakładu druku. Ponadto dostarcza danych o wysokości kosztów sprzedaży i druku czeskich tytułów. Co istotne, ABC ČR jest członkiem IF ABC (International Federation of Audit Bureau of Circulations – Mezinárodní federace kanceláří ověřování nákladu tisku). Członkowie tej federacji są ustawowo zobowiązani do przestrzegania międzynarodowych standardów przy publikowaniu zweryfikowanych danych (<https://www.abccr.cz/>).

¹⁵ W powyższej liczbie strony reklamowe nie zostały uwzględnione.

riodyk zawiera bajki, opowiadania, komiksy, lekcje języka angielskiego, gry, rebusy, konkursy, puzzle, quizy, krzyżówki w języku czeskim i angielskim, dowcipy i wiele ciekawostek z dziedziny przyrody, kultury, techniki itp. Wewnątrz prawie każdego numeru znajdują się wycinanki, gry planszowe, układanki, lalki, maski, obrazki na ścianę, które stały się stałym elementem magazynu. W polityce czasopisma widoczny jest wyraźnie marketing dziecięcy, działania wydawcy mają charakter komercyjny, skierowane są w stronę dzieci jako obecnych i przyszłych zadowolonych konsumentów. „Można powiedzieć, że w społeczeństwach Zachodu zamieniono dzieci w klientów, w związku z czym w sklepach i w mediach toczy się nieustająca wojna o dziecko, jedną z dwóch głównych sił w tej wojnie są koncerny, reklamodawcy, żyjące z reklam media dla dzieci, producenci programów dla dziecięcej widowni, właściciele supermarketów i sklepów branżowych, a zatem cała „maszyna marketingowa” obracająca miliardami dolarów rocznie, skupiająca całą swoją energię i pomysłowość tylko na tym, jak obmyślić doskonalszą strategię nakłaniania dzieci do kupna rzeczy niepotrzebnych” (Szlendak, Pietrowicz, 2005: 91–92). Młodzi czytelnicy przestają być socjalizowani do wspólnoty, a coraz częściej zaczynają być socjalizowani do przedmiotów. Dodatki do czasopisma stały się nieosobowymi partnerami interakcji, to „pośrednicy” czy „mediatory”, sztuczne, udawane, plastikowe i wytworzone w celu realizacji interesów koncernu. Najmłodsi są więc idealnymi klientami. Małgorzata Bogunia-Borowska uważa, że „wiele jest w ofercie kierowanej do dziecka animowanych, kolorowych postaci, zwierzątek, które ułatwiają mu identyfikację z produktem, z drugiej zaś strony jest ono traktowane jako pełnoprawny użytkownik – konsument współczesnych technologii” (Bogunia-Borowska, 2005: 161–162).

Czasopismo komiksowe „Čtyřlístek” prowadzi własny sklep internetowy, w którym czytelnicy mogą zakupić m.in.: pościel, podkoszulki dla dzieci i rodziców oraz drewniane figurki z ulubionymi bohaterami komiksów (Bobík, Fifinka, Myšpulín, Pinda). Należy zwrócić uwagę, że reklamowane są nie tylko towary dla dzieci i dorosłych, ale także produkty uniwersalnego przeznaczenia (soki, napoje, żelki z witaminami), podobnie zresztą dzieje się w innych czasopismach. Nakład „Čtyřlístka”, w którym publikowane są historie zwierząt, poszukiwane głównie przez początkujących czytelników, wynosił w ostatnich latach od 35 000 do 37 000 egzemplarzy miesięcznie. Natomiast od 25 do 30 procent egzemplarzy nie zostało sprzedanych.

Ostatnio również miesięcznik „Sluníčko”, skierowany do najmłodszych w wieku od trzech do sześciu lat, stał się produktem naszych czasów. Redaktorką naczelną czasopisma jest Tereza Aratiković. Periodyk wydaje Czech News Center a.s. w nakładzie 110 000 egzemplarzy. „Sluníčko” ukazuje się od 1967 roku. Obecnie czasopismo ma charakter rozrywkowy, proponuje bowiem czytelnikom głównie dużą liczbę ilustracji, zgadywanek i różnego typu dodatków (puzzli, malowanek czy wesołych i kolorowych wycinanek). „Mateřídouška” i „Sluníčko” to czasopisma o długiej tradycji, które publikuje CN In-

vest, dziś cechują się brakiem ciekawej, pomysłowej szaty graficznej, są ubogie w treści, gdyż nie uwzględniają ważnych w tego typu prasie aspektów edukacyjnych i wychowawczych. Ich wydawca stawia głównie na gry, puzzle czy konkursy. Jak większość periodyków zawierają liczne reklamy, które w przypadku „Mateřidouški” stanowią około jednej czwartej, a „Sluníča” – nieco mniej zawartości każdego numeru. Odbiorca pism dziecięcych praktycznie nie potrafi określić, co jest reklamą, a co nią nie jest.

Współcześnie czytelnicy, szczególnie nastolatki, znajdują się pod silnym wpływem gier komputerowych. Na rynku czeskim istnieje wiele czasopism komputerowych (np. „Score” czy „Level”), ale tematyka wspomnianych gier pojawia się także w innych czasopismach. Na przykład w numerze 21 z 2008 r. czasopisma „ABC” problematyka gier zajmuje osiemnaście z sześćdziesięciu stron tytułu (czternaście redakcyjnych i cztery reklamowe). O wysokim wpływie cyfryzacji na dzieci świadczy duża popularność filmów animowanych, które są reprezentowane również w prasie, przykładowo „Mateřidouška” często na stronie tytułowej zamieszcza ilustracje z filmu animowanego, zazwyczaj są to produkcje o hollywoodzkiej proveniencji (np. *Madagaskar*, *Kung-fu Panda*). W 2009 r. film stanowił główny temat okładki aż dziewięciu z dwunastu wydań tego czasopisma.

Godny pochwały wyjątek stanowi czasopismo „Raketa”, którego pierwszy numer „Ledové číslo” (2014 r.) ukazał się w wydawnictwie Labirynt we współpracy ze stowarzyszeniem Raketa dětem. Periodyk redagowany jest głównie z myślą o dzieciach w wieku od sześciu do dwunastu lat. Ukazuje się cztery razy w roku w postaci wydań tematycznych i nie zawiera reklam. Na 52 stronach można znaleźć opowiadania, komiksy, zabawne gry, zadania, rękodzieło, porady i przepisy kulinarne, polecane przez redaktorów lektury, i propozycje dotyczące podróży. Zespół czasopisma tworzą dwie redaktorki naczelne Johana Švejdíková i Radana Litošová wraz z gronem stałych autorów i artystów, takich jak: Nikkarin¹⁶, Milada Rezková, Lukáš Urbánk, Mařena Urbánková, Aneta Fr. Holasová, Jana Šrámková, Petra Josefína Stibitzová, Olga Starostová,

¹⁶ Nikkarin (właśc. Michal Menšík) – czeski artysta, ilustrator i autor komiksów. Nikkarin po raz pierwszy pojawił się na czeskiej scenie komiksowej w 2008 r., opublikował wówczas opowiadanie *Bunkr* w czasopiśmie komiksowym o tej samej nazwie. Jego największym jak dotąd projektem artystycznym jest postapokaliptyczna tetralogia *130*. Inspirację do jej stworzenia zaczerpnął z dorobku francuskiego autora komiksów Moebiusa (właśc. Jean Henri Gaston Giraud), świata gry komputerowej *Fallout* oraz powieści Antoine’a de Saint-Exupéry’ego *Mały Książę*. W 2011 r. Nikkarin był jednym z trzynastu czeskich i słowackich ilustratorów komiksów, którzy współpracowali przy publikacji *Ještě jsme ve válce*, wspólnym projekcie stowarzyszenia Post Bellum i Ústavu pro studium totalitních režimů. Celem tego przedsięwzięcia było przedstawienie czytelnikom – za pomocą komiksu – tragicznych losów ludzi żyjących w czasach totalitarnych. W 2020 r. Nikkarin otrzymał nagrodę Zlatá Stuha za komiks *Super Spellword Sága: Legenda o nekonečnu*. Obecnie pracuje jako ilustrator i autor komiksów dla czasopisma „Čtyřlístek” i „Raketa”. Zob. Mandys, P. (2011). *Totalita očima komiksu*. Pobrano z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/29143-kroupa-mikulas-jeste-jsme-ve-valce>.

Filip Raif i Bája Haagerová. Redaktorki prezentują także prace innych autorów i artystów, na których twórczość pragną zwrócić uwagę młodych odbiorców. Specjalny, darmowy numer „Rakety” był dedykowany dzieciom, które trafiły do Czech w wyniku wojny w Ukrainie. Zawarto w nim komiksy, opowiadania, gry, lektury, quizy, wycinanki, słowniki i inne ciekawe informacje dla dzieci, nie tylko w wieku od pięciu do dwunastu lat. W przygotowaniu tego numeru wzięli udział czescy i ukraińscy autorzy oraz artyści. Ukraińska wersja „Rakety” powstała dzięki wsparciu 440 darczyńców na portalu Donio i ukazała się w łącznym nakładzie 50 000 egzemplarzy. Publikację wsparło również Ministerstwo Kultury Republiki Czeskiej, Czeskie Centra oraz Fundacja PPF¹⁷. Ten kwartalnik tworzą ludzie obdarzeni wyobraźnią, ponieważ dbają o wysoki poziom artystyczny czasopisma i dobór odpowiednich tekstów literackich, a w ich działaniach widać troskę o młodego czytelnika.

Do niedawna zabawny, ilustrowany miesięcznik „HRANA” (2012–2014) należał do grupy bardziej ambitnych tytułów skierowanych do dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym. Do zespołu redakcyjnego należały Alžběta Kratochvílová i Mariana Dočekalová. Każdy numer czasopisma miał charakter tematyczny (np. Indianie, statek, teatr, filmowcy, listonosze, piraci, lekarze, kosmos, poszukiwacze skarbów, podróż dookoła świata). Periodyk skierowany był do dzieci, które chcą rozwiązywać zabawne zadania, grać w gry, majsterkować, tworzyć, wycinać, sklejać, składać, czytać komiksy, opowiadania, wiersze, rywalizować i fantazjować. Czasopismo sprzedawano w miejscach, w których tradycyjnie można spotkać się z literaturą i sztuką dla dzieci na wysokim poziomie (w Pradze jest to teatr Minor, Księgarnia i kawiarnia Řehoře Samsy itp.)¹⁸. Do znanych autorów, ilustratorów, którzy współpracowali z periodykiem należą: Majda Bořkovcová, Milan Starý, Markéta Horáková, Jan Bohuslav, Petra Cífková i Lenka Jehlíková.

Przedsięwzięciem niekomercyjnym, tytułem interaktywnym dla całej rodziny jest „Klobouk na Pařezu” (od 2011 r.). W skład zespołu redakcyjnego wchodzi: Lucie Čapková, Lenka Rojíková i Vilma Kollmanová. Głównym celem redaktorów jest zachęcanie czytelników do zabawy, kreatywności, miłości, radości, relaksu, zdrowej pewności siebie i pozytywnego myślenia. Periodyk jest w większości pisany ręcznie. Ponad trzydziestu pięciu różnych autorów na sześćdziesięciu stronach zachęca do odkrywania ciekawych miejsc, tworzenia, wymyślenia historii, zabawy, składania książek, rywalizowania, malowa-

¹⁷ Fundacja PPF powstała jesienią 2019 r., aby wspierać tych, którzy pracują na rzecz rozwoju czeskiego społeczeństwa, usiłują stworzyć właściwe środowisko i dobre warunki dla większej otwartości kulturowej, a swoje projekty tworzą w kontekście międzynarodowym (<https://nadaceppf.cz/o-nadaci>).

¹⁸ Numer 24 tego czasopisma z 2012 r. to jeden z najlepszych i najciekawszych tytułów, który w ostatnich latach ukazał się w czeskiej prasie dla dzieci i młodzieży. Czytelnicy mogli zajrzeć do redakcji magazynu „HRANA”, dowiedzieć się, co jest potrzebne do przygotowania takiego czasopisma, kto, czym się zajmuje, a także poznać podstawowe etapy produkcji np. własnego pisma.

nia, wspomniania, podróżowania po świecie, poznawania przyrody, architektury, historii, układania, zgadywania, pomagania naszej planecie, gotowania czy korespondowania. Główne tematy poruszane w kolejnych numerach czasopisma to: ekologia, miłość do Ziemi, przyroda, wartości duchowe, tradycja, historia, rękodzieło, podróże i rodzina. Przypadek „Rakety”, „HRANY” i „Klobouka na Pařezu” pokazuje, że rozwój prasy dla dzieci i młodzieży w Czechach ma pewne perspektywy, mimo że tradycyjnej prasie jest coraz trudniej realizować swoje zadania, stale bowiem podlega presji rynku (dążenie do osiągnięcia zysków) oraz konkurencji ze strony Internetu.

Jednym z najbardziej zauważalnych trendów ostatnich lat jest ucyfrowienie wydawnictw periodycznych dla dzieci i młodzieży. Z czasem bowiem rolę głównego medium przejął Internet, w którym obecnie ukazują się wiele czasopism. Zdarza się też, że redakcje niektórych pism umieszczają w nim zdigitalizowane wersje edycji papierowej i archiwa opublikowanych już materiałów. Natomiast inne tytuły są wydawane zarówno w formie drukowanej, jak i cyfrowej¹⁹. Internet służy m.in. promowaniu, nawet wśród najmłodszych użytkowników, papierowych publikacji (Čuřík, 2012: 10–16). Tradycyjny, listowny kontakt z czytelnikami, zastąpiły e-maile. Do ich pisania zachęcają internetowe witryny czasopism (np. rubryka *Mourrisonova porada* w czasopiśmie „ABC”), na których odbywają się różne konkursy, plebiscyty, akcje, a także strony wspomnianych pism na Facebooku czy Instagramie. Firma Street Light Production s.r.o. (istnieje od końca 2015 r.) wypuściła na czeski rynek prasy młodzieżowej magazyn „JJ” (od 2016 r.) z podtytułem „magazyn pisany przez YouTuberów”, który nastawiony jest na aktualną „youtuberską modę”. Redaktorem naczelnym czasopisma jest Martin Novák.

Wydawcy czasopism aktywizują również rodziców. Warto wspomnieć, że przy czasopiśmie „Raketa” działa Spolek Raketa dětem, który promuje wystawy, warsztaty plastyczne, spotkania, dyskusje, ma charakter charytatywny i wspiera dzieci z rodzin zastępczych, które otrzymują ten tytuł za darmo. Dzięki Fundacji Avast w 2018 r. darmowe subskrypcje otrzymało dodatkowo siedemset przewlekłe chorych dzieci z całych Czech. W ramach projektu *Daruj RAKETU* czytelnicy, którzy chcieliby przyłączyć się do tej inicjatywy, mogą ponadto przekazać pieniądze za następny numer lub całą prenumeratę dzieciom z biednych rodzin. Spolek Raketa dětem cieszy się wieloletnim wsparciem Ministerstwa Kultury Republiki Czeskiej. Z nieco innym projektem wychodzi redakcja czasopisma „ABC”, która wiosną każdego roku gości

¹⁹ Na przykład strona internetowa Komiksárium.cz; magazyn internetowy eKamarád.cz; interaktywne czasopismo „Kouzelné čtení” działają tylko z ołówkiem elektronicznym, do którego należy pobrać plik audio; magazyn „ČAU – Čti A Usmívej se” we współpracy ze studiem telewizyjnym Studio Rosa (prowadzący Jan Rosák) organizował tzw. wielką grę szczęścia, która polegała na tym, że jeśli czytelnik znalazł w czasopiśmie znaczek ptaka ČAU, mógł uczestniczyć w kręceniu tego porannego niedzielnego programu dla dzieci.

w Národním zemědělském muzeu w Pradze swoich czytelników i miłośników. Rodzice oraz dzieci spotykają się podczas organizowanych przez wydawcę festynów rodzinnych (pod nazwą *Festival ABC*), w trakcie których odbywają się liczne gry, zabawy, koncerty, kursy gotowania, a także spotkania z wydawcami i autorami książek dziecięco-młodzieżowych. Należy podkreślić, że takie tytuły, jak: „ABC”, „Sluníčko”, „Mateřídouška” czy „Čtyřlístek” mają na czeskim rynku długą i żywą tradycję, która nadal wpływa na tamtejszy rynek prasy dla młodego odbiorcy.

PODSUMOWANIE

Przedstawione powyżej zmiany, które stały się udziałem współczesnej prasy dla dzieci i młodzieży, są konsekwencją znacznie szerszego zjawiska, jakim jest pauperyzacja kultury (odchodzenie od tzw. kultury wysokiej na rzecz kultury masowej) – proces globalny, właściwy nie tylko czeskiemu rynkowi czasopism²⁰. Obserwacja opisywanego rynku wydawniczego pozwala na sformułowanie spostrzeżenia, że z jednej strony różnorodność oferty przyczynia się do konkurowania czasopism między sobą oraz czasopism z mediami audiowizualnymi, a z drugiej dezorientuje czytelników, utrudniając im wybór wśród wielu tytułów. Komerccjalizacja prasy, przy jednoczesnym spadku czytelnictwa gazet i czasopism, zmianie stylu życia nastolatków, a także upowszechnieniu Internetu, wpłynęły na obecny kształt znacznej części tytułów dla dzieci i młodzieży. Dobre czasopisma mogą wszak otworzyć drogę młodym czytelnikom do beletrystyki (jak również do sztuk wizualnych), obudzić w nich potrzebę poznawania literatury pięknej i zdobywania umiejętności rozumienia różnego rodzaju tekstów. Co więcej – dają szansę na rozbudzenie w dzieciach potrzeby czytania, a także stanowią grunt dla nowo powstającej twórczości. W histo-

²⁰ Joanna Falkowska podkreśla, że w Polsce ten sektor prasy po 1989 r. uległ wyraźnej zmianie. „Pojawiło się wówczas wiele nowych periodyków, o które, można powiedzieć, że dopominał się rynek czytelnicy. Niestety, z tego powodu niektóre z dotychczas istniejących, nawet tych z wieloletnią tradycją przestały się ukazywać. Był to okres rozwoju ilościowego czasopism, zarówno dla dzieci, jak i dla młodzieży, natomiast ocena zawartości i jakości tych pism cały czas budzi dyskusje i prowokuje do dalszych badań” (Falkowska, 2021: 112). Problematyka czasopiśmiennictwa dla dzieci i młodzieży w Polsce wywołuje duże zainteresowanie wśród polskich badaczy. Falkowska zauważa, że „[...] cały czas jest to temat ważny, budzący dyskusję, skłaniający do poszukiwania odpowiedzi na pytanie jak periodyki dla młodszych i nieco starszych odbiorców kształtowały ich charaktery, wrażliwość, a także jak spełniały swe funkcje wychowawcze i rozrywkowe” (Falkowska, 2021: 113). Badaczka w raporcie z badań wskazuje najważniejsze prace dotyczące zagadnienia czasopiśmiennictwa dla dzieci i młodzieży w Polsce. Zwraca uwagę na teksty poświęcone wybranym periodykom lub też przedsięwzięcia wydawnicze, które odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu świadomości młodych odbiorców, poczynawszy od „Rozrywek dla Dzieci”, aż po rok 1989 i powstanie w Polsce wolnego rynku prasowego.

rii czeskiej prasy dla dzieci i młodzieży można bowiem wyróżnić redagowane na wysokim poziomie czasopisma literackie: „Sluníčko”, „Mateřídouška”, „Ohníček”, „Sedmička” czy „Pionýr” (lub „Větrník”), na łamach których przed 1989 r. zrodziła się niejedna książka dla dzieci. Niestety, w latach 90. XX w. czasopisma te stopniowo zanikały, ewentualnie były przekształcane przez nowych właścicieli (jak w przypadku „Mateřídouški”), którzy skierowali swoją propozycję w stronę masowego odbiorcy. Ich podstawowym celem jest dziś dostarczanie rozrywki i zagospodarowywanie czasu wolnego. W związku z tym charakteryzują się homogenizacją treści oraz barwną szatą graficzną. Współczesne czasopismo, „aby zaistnieć, powinno być kolorowe, drukowane na dobrym papierze, »wabić« pomysłowymi okładkami oraz w sposób bardzo przystępny i bez nadmiernego dydaktyzmu prezentować problematykę interesującą czytelnika” (Kumiega, 1997: 48). Dominującą pozycję na rynku zajmują kolorowe tytuły. Wydawanie takich czasopism zwykle przynosi znaczne materialne korzyści. Zyski czerpane są nie tylko ze sprzedaży egzemplarzowej, ale przede wszystkim z reklamy. Michał Rogoż pisze, że „wydawcy prowadzący działalność gospodarczą (która z założenia powinna być maksymalnie, jak tylko to możliwe, dochodowa) zazwyczaj są nastawieni nie tyle na wychowanie młodego czytelnika, ile na uzyskiwanie dobrych wyników sprzedaży, co zazwyczaj wiąże się ze schlebianiem jego gustom, zaspokajaniem potrzeb rozrywki i dostarczaniem przyciągających uwagę informacji” (Rogoż, 2017: 320). W każdym razie, na współczesnym czeskim rynku prasy dla dzieci i młodzieży nadal pojawiają się godne uwagi czasopisma (np. „Raketa”, „HRANA”, „Klobouk na Pařezu”), mogące istotnie przyczyniać się do rozwoju intelektualnego młodych czytelników. Wobec tego „dzisiaj w warunkach konkurencji rynkowej zarówno dzieci, jak i ich rodzice i nauczyciele, mają dostęp do szerokiego wachlarza czasopism, trzeba tylko umieć szukać i wybierać w tym ogromie tytułów” (Bzibziak, 1997: 25).

BIBLIOGRAFIA

- Albrecht, J., Navara, L. (2010). *Abeceda komunismu*. Brno: HOST.
- Bednářík, P., Jirák, J., Köpplová, B. (2011). *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada.
- Benda, J. (2007). *Vlastnictví periodického tisku v ČR v letech 1989–2006*. Praha: Karolinum.
- Beránková, M. (1981). *Dějiny československé žurnalistiky I*. Praha: Novinář.
- Beránková, M., Krivánková, A., Ruttkay, F. (1988). *Dějiny československé žurnalistiky III*. Praha: Novinář.
- Bezděková, O. (2012). *Po stopách kreslených seriálů 1*. Praha: Volvox Globator.
- Bogunia-Borowska, M. (2005). Dziecko w kulturze konsumpcyjnej – infantyilizacja kultury jako konsekwencja narodzin podmiotu rynkowego. W: A. Jawłowska, M. Kempny, (red.), *Konsumpcja – istotny wymiar globalizacji kulturowej* (157–183). Warszawa: Wydawnictwo IfiS PAN.
- Bzibziak, M. (1997). Mały katalog czasopism dla dzieci. *Guliwer*, 1, 25–36.

- Chaloupka, O., Voráček, J. (1984). *Kontury české literatury pro děti a mládež: od začátků 19. století po současnost*. Praha: Albatros.
- Čelovský, B. (2002). *Konec českého tisku*. Šenov u Olomouce: Tilia.
- Čuřík, J., i in. (2012). *Nové trendy v médiích. Online a tištěná média*. Brno: Masarykova univerzita.
- Gębalska-Bereckis, A. (2013). Znaczenie i rola mediów we współczesnej edukacji społeczeństwa informacyjnego. W: A. Roguska (red.), *Media w edukacji. Wymiar kulturowy i aksjologiczny* (85–105). Siedlce: Fundacja na rzecz dzieci i młodzieży „SZANSA”.
- Falkowska, J. (2021). Czasopiśmiennictwo dla dzieci i młodzieży w Polsce. Stan badań i perspektywy badawcze. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Pedagogika*, 2, 95–116.
- Filas, R. (2010). Dwadzieścia lat przemian polskich mediów (1989–2009) w ujęciu periodycznym. *Zeszyty Prasowe*, 3–4, 27–54.
- Halada, J., Osvaldová, B., i in. (2007). *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Praha: Libri.
- Jiráček, J., i in. (2005). *10 let v českých médiích*. Praha: Portál.
- Jiráček, J., Köpplová, B. (2009). *Masová média*. Praha: Portál.
- Jungmann, J. (1849). *Historie literatury české, aneb Saustavný přehled spisů českých s kratkou historií národu, osvětlení a jazyka*. Praha: České museum.
- Kadlecová, K. (2007). *Dívky a girls podle českých dívčích časopisů*. Liberec: Bor.
- Končelík, J., Orság, P., Večeř, P. (2010). *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál.
- Konopnicka, I. (2006). *Czasopisma dziecięce w kształceniu wczesnoszkolnym*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Kumiega, J. (1997). Czasopisma dla dzieci i młodzieży w latach 1990–1996. *Guliwer*, 2, 47–50.
- Mandys, P. (2011). Totalita očima komiksu. Pobrano z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/29143-kroupa-mikulas-jeste-jsme-ve-valce>.
- Opelík, J. (red.). (2000). *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce 3*. Praha: Academia.
- Nieć, G. (2017). Odrębny rozdział czy jedynie poboczny wątek dziejów prasy? Monografia czeskich czasopism dla dzieci Štefana Šveca. *Rocznik Historii Prasy Polskiej*, 4, 101–112.
- Nová data: Přehled čtenosti časopisů. Pobrano z: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2017/08/nova-data-prehled-ctenosti-casopisu/>.
- Ociepka, B. (2002). Czeskie media po rozpadzie Czechosłowacji. W: B. Dobek-Ostrowska (red.), *Transformacja systemów medialnych w krajach Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 roku* (87–107). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Oniszczyk, Z. (1998). Ekspansja kapitału niemieckiego na rynku prasowym Węgier, Polski i Czech. *Zeszyty Prasoznawcze*, 1–2, 93–103.
- Osvaldová, B., Tejkalová, A. (red.). (2009). *Žurnalistika v informační společnosti: digitalizace a internetizace žurnalistiky*. Praha: Karolinum.
- Papuzińska, J. (2002). Czasopiśmiennictwo dla dzieci i młodzieży. W: B. Tylicka, G. Leszczyński (red.), *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* (72–74). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Popiołek, M. (2013). Demokratyzacja systemów medialnych w Polsce i wybranych państwach Europy Środkowo-Wschodniej. W: M. Rączkiewicz (red.), *Meandry procesów demokracji i transformacji systemowej* (75–97). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Provažník, J. (2016). Procházka nevábnou krajinou českých časopisů pro děti a mládež. *Tvořivá Dramatika*, 3, 17–21.
- Roguska, A. (2013). Wstęp. W: A. Roguska (red.), *Media w edukacji. Wymiar kulturowy i aksjologiczny* (11–14). Siedlce: Fundacja na rzecz dzieci i młodzieży „SZANSA”.

- Rogoż, M. (2017). Od czasopisma do wortalu. Przeobrażenia w zakresie funkcji, treści i sposobu komunikacji z młodym czytelnikiem. W: K. Tałuć (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży* (310–330). T.5. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Roth, J. (2005). *Mediální výchova v Čechách*. Praha: Tutor.
- Roubík, F. (1930). *Časopisectvo v Čechách v letech 1848–1862*. Praha: Duch novin.
- Studenovský, T., Bláha, J. (2000). *Slovník českých autorů knih pro chlapce (a ne jen pro ně)*. Praha: Nakladatelství Ostrov.
- Toman, V. (2005). *Můj život s ABC – ábíčkem*. Praha: Nakladatelství Ostrov.
- Szlendak, T., Pietrowicz, K. (2005). Kultura konsumpcji jako kultura wyzwolenia? Między krytyką konsumeryzmu a społeczeństwem opartym na modzie. *Kultura i Społeczeństwo*, 3, 85–108.
- Švec, Š. (2014). *Česky psané časopisy pro děti (1850–1989)*. Praha: Nakladatelství Karolinum Národní Muzeum.
- Švec, Š. (2010). Čtení pro nečtenáře. *Dobrá adresa*, 9, 36–47.
- Waschková-Císařov, L. (2013). *Český lokální a regionální tisk mezi lety 1989 a 2009*. Brno: Masarykova univerzita.
- Wieczerzak, A. (2007). Czytelnik kilkuletni. *Press*, 7, 58–63.

MARTA NADOLNA ORCID: 0000-0002-4721-5127
Uniwersytet Śląski

Obraz II wojny światowej w prozie Marii Kann (przyczynek do większej całości)

Abstrakt: Celem artykułu jest charakterystyka prozy dokumentalnej Marii Kann (1906–1995), która była popularną autorką książek dla dzieci i młodzieży okresu międzywojennego. W artykule omówiono powieść dla młodzieży *Sprawa honoru*, opowieść wspomnieniową *Niebo nieznane* oraz broszurę *Na oczach świata*. Wszystkie wymienione tytuły pokazują pożogę wojenną (w tym Holokaust). Warto przypominać dorobek autorki Dujawicy, bo Kann to kolejna (obok Zofii Kossak) pisarka okresu międzywojennego, której twórczość, bez odpowiedniej popularyzacji i promocji, zostanie zapomniana.

Słowa kluczowe: Maria Kann, literatura dla młodych odbiorców, wojna, okupacja, holocaust

The Image of the Second World War in the Prose of Maria Kann (An Introduction to a Greater Whole)

Abstract: The aim of the article is to characterize the documentary prose of Maria Kann (1906–1995), who was a popular author of books for children and the youth in the interwar period. The article discusses the novel for young people *The Matter of Honor*, the memoir *Heaven Unknown* and the brochure “In the Eyes of the World”. All the aforementioned titles show the conflagration of war (including the Holocaust). It is worth recalling the achievements of the author of Dujawica, because Kann is another (next to Zofia Kossak) writer of the interwar period, whose work, without proper popularization and promotion, will be forgotten.

Keywords: Maria Kann, literature for children and youth, war, occupation, Holocaust

Maria Kann (1906–1995) była popularną powieściopisarką okresu dwudziestolecia międzywojennego, autorką książek dla młodzieży, działaczką społeczną, harcerską i niepodległościową. W latach 1939–1945, jako Murka (przydomek w harcerstwie), pomagała ofiarom drugiej wojny światowej, współtworząc szpitalik na ul. Siennej (filia Szpitala Ujazdowskiego w Warszawie). Od początku okupacji, z polecenia Głównej Kwatery Harcererek, pod pseudonimem konspiracyj-

nym „Halina”, prowadziła Sanitariat Harcerski Warszawy. Aktywnie działała też w powstałej w 1942 r. organizacji o nazwie Rada Pomocy Żydom („Żegota”¹), w której blisko współpracowała z Zofią Kossak i Władysławem Bartoszewskim. W tych latach los zetknął ją również z Aleksandrem Kamińskim. Autor *Kamieni na szaniec* pełnił funkcję szefa Biura Informacji i Propagandy Okręgu Warszawa-Miasto. W 1942 r. zlecił pisarce zadania w Komisji Propagandy w dziale „Sztuka” [KOPR²]. Ponadto Kann interesowała się szybownictwem, dlatego w 1943 r. powierzono jej redakcję konspiracyjnego pisma niezależnej młodzieży lotniczej „Wzlot”, a ślady tej wielkiej fascynacji widać wyraźnie w twórczości autorki.

W dorobku Kann znaleźć można pozycje o tematyce harcerskiej, lotniczej i marynistycznej oraz teksty poświęcone historii ojczyzny. Wśród tych ostatnich znajdują się dzieła poruszające zagadnienia wojenne i okupacyjne, dotyczące kwestii Holocaustu (Kątny, 2007: 130–131), w tym książki wspomnieniowe, opisujące czasy drugiej wojny światowej. Do tej grupy utworów, niegdyś potrzebnych, aktualnych, utrwalających ważne wydarzenia, a współcześnie zapomnianych (zob. Nadolna-Źluczykont, 2013), zaliczyć należy opowieść o charakterze wspomnieniowym pt. *Niebo nieznane* (1964), a także (przykładowo) powieści dla młodzieży z elementami faktografii, takie jak: *Góra czterech wiatrów* (1948), *Sprawa honoru* (1954), *Dujawica* (1956).

Celem artykułu jest charakterystyka przykładów prozy fabularnej o cechach dokumentalnych³. Analizie poddano powieść dla młodzieży pt. *Sprawa honoru*, jak również broszurę *Na oczach świata* (1943)⁴, która wraz z *Niebem nieznanym* miała, zdaniem Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz, znacznie szerszy krąg odbiorców niż inne książki Kann (Heska-Kwaśniewicz, Nadolna-Źluczykont, 2014: 56–73). Do badania wybrano pozycje najbardziej znane w dorobku autorki, najczęściej przywoływane przez badaczy, nie tylko tych analizujących literaturę dla dzieci i młodzieży (zob. Kątny, 2007).

Charakteryzując utwory Kann, warto spojrzeć na wyodrębnione przez naukowców nurty młodzieżowej prozy wojennej. Janusz Sławiński w 1976 r. pisał, że jest ona „zróznicowana”, ale „uporządkowana zakresowo”, tzn. obręb działań twórczych autorów obejmuje: „pola bitew, obozy koncentracyjne, getta i zagładę ludności żydowskiej, dzień powszedni okupacji, działalność konspiracyjną” itp. (Sławiński 1976: 10). Z kolei Małgorzata Wójcik-Dudek, opierając się na badaniach Krystyny Kulickowskiej (1983: 83), przedstawiła cztery „stylizyki wojennej narracji” (Wójcik-Dudek, 2016: 37) kierowanej do młodych czytelników. W pierwszej przygoda łągodzi tragizm wojny (*Tajemnica Wzgórza 117* Janusza

¹ Żegota – Rada Pomocy Żydom przy Delegaturze Rządu RP na Kraj, która w latach 1942–1945 pomagała morderowanym Żydom. Jedną z założycielek tej podziemnej organizacji humanitarnej była Kossak.

² Komisja Propagandy Biura Informacji i Propagandy KG AK.

³ Ze względu na ograniczenia objętościowe tego tekstu, będzie to tylko wprowadzenie do większej całości.

⁴ Elżbieta Janicka oraz Bartoszewski określili *Na oczach świata* broszurą, odezwą, dokumentem. Terminologię przyjęto za wymienionym badaczami.

Przymanowskiego, *Kaktusy z Zielonej ulicy* Wiktora Zawady), druga wykorzystuje konwencję baśni (*Mali bohaterowie* Zofii Lorenz, *O chłopcu, który szukał domu* Ireny Jurgielewiczowej), trzecią „reprezentuje dokument, świadectwo, relacja powołująca bohatera „z życia”” (Wójcik-Dudek, 2016: 37). Do tego typu książek badaczka zaliczyła *Kamienie na szaniec* Kamińskiego i *Dywizjon 303* Arkadego Fiedlera. Czwarta stylistyka natomiast wskazuje na psychologizowanie postaci i prezentuje destrukcyjne oddziaływania wojny na młodych ludzi. W tej grupie utworów Wójcik-Dudek wymieniła m.in.: *Pałac pod gruszą* Jadwigi Korczakowskiej, *Chłopców ze starówki* Haliny Rudnickiej, *Dzieci Warszawy* Marii Zarębińskiej oraz analizowaną w tekście *Sprawę honoru* Kann (Wójcik-Dudek, 2016: 37). Ponadto Marek Kątny wpisał dorobek literacki Kann w dwa obszary osadzone w wojennym krajobrazie:

1. Prozę parabeletrystyczną, obejmującą relacje uczestników i świadków wydarzeń, zaspokajającą potrzebę dania świadectwa prawdzie o tamtych zdarzeniach przez uczestnika – autora czy potrzebę poznania autentycznego przebiegu zdarzeń przez czytelnika, nie zawsze chcącego lub mającego możliwość sięgnięcia do materiałów źródłowych.
2. Powieść społeczną (...) Proza ta obejmuje dramaty i psychologiczne konflikty zarówno dorosłych, jak i dziecięcych bohaterów” (Kątny, 2007: 137).

Książki autorki *Dujawicy*, często tragiczne w wymowie, przeznaczone były dla młodzieży walczącej. Pokolenia, które według Pawła Rodaka „samo się stwarzało” oraz „silnie emocjonalnie i intelektualnie doświadczało swej pokoleniowości” (Rodak, 2000: 10–11) za sprawą kataklizmów wojennych (w tym Holokaustu), wpływających na duchowość, wspólnotę doświadczeń i tzw. świadomość pokoleniową (Rodak, 2000: 10–11). Z jednej strony dla tamtej generacji istotny był honor, a więc postawa głębokiego szacunku dla wpojonych zasad. Kann w *Niebie nieznanym* pisze, że ważne było wtedy, by „ginać z honorem” (Kann, 1964: 155) i takie właśnie zachowania bohaterów prezentuje w swych książkach. Wyraz honor trzeba też zaliczyć do słownictwa etycznego, które należało niegdyś do kanonu i wynikało nie tylko z etosu rycerskiego, ale i z lektury Josepha Conrada (zob. Papużyńska, 1997). Z drugiej strony myślano wówczas o przeżyciu, zawieszono etykę, walczono o przetrwanie. O pokoleniu ludzi młodych, żyjących w latach konfliktów zbrojnych, pisała również Heska-Kwaśniewicz we wstępie do *Kamieni na szaniec*. Badaczka wskazała także na znaczące dla pokolenia wojennego pojęcie honoru oraz moralnie ukierunkowanych młodych ludzi:

Na kartach książki widać dojrzewanie młodych (...) dojrzewa całe pokolenie, widać, jak kształtują się nowe cechy charakterów, jak zmienia się świat wyobraźni, jak w ich młode życie wkraczają takie pojęcia, jak odwaga i rozważa, honor, wróg, niebezpieczeństwo, śmierć. Tworzy w ten sposób Kamiński wnikliwe studium pokolenia, na które później przez wiele lat powoływać się będą badacze (Heska-Kwaśniewicz, 1992: 11).

Kann w momencie wybuchu drugiej wojny światowej miała trzydzieści trzy lata. Była czynną uczestniczką wydarzeń, o których opowiedziała w swoich utworach, dlatego warto uznać jej relacje za uzupełnienie wiedzy historycznej, o czym wspomniała też Halszka Żuromska⁵ w przedmowie do ostatniej z książek pisarki pt. *Granice świata* (Żuromska, 2000: 7). Twórczość Kann miała w czasach wojny budzić w ludziach nadzieję lub, jak zapisano w notce wydawcy („Nasza Księgarnia”) zamieszczonej na jednej z edycji *Sprawy honoru*, ukazywać im „sens prowadzonej wówczas walki, pozornie beznadziejnej, dającej jednak możliwość ocalenia tego, co najważniejsze: ludzkiej godności” (Kann, 1954: okładka).

We współczesnych badaniach nad literaturą drugiej wojny światowej sporo miejsca poświęca się „tematom holokaustowym” (Buryła, 2017: 15), co właściwie trwa od początku lat 90. – napisał Sławomir Buryła. Z kolei Marta Tomczok uznała, że „w literaturze polskiej od ponad trzydziestu lat krąży opowieść, której bohaterami są Żydzi, ich kultura, a także jej wpływ na polskie społeczeństwo. Od lat 40. XX w. horyzontem tej opowieści staje się Zagłada...” (Tomczok, 2019: 7). Z książek Kann, najliczniej w tym obszarze, badacze literatury omawianego okresu odwołują się do odezwy *Na oczach świata*, wskazując na wartości owego tekstu, który może być wstępem do analizy innych dzieł pisarki, będących równie istotnymi świadectwami ukazującymi tragizm wojennych wydarzeń.

Kann we wspomnianej wyżej broszurze opisuje eksterminację ludności w getcie warszawskim. Na początku dokumentu przytacza sugestywne słowa: „Na oczach świata, w naszych oczach, w oczach naszej młodzieży – mordowano naród. Patrzyliśmy na to beczynnie. Pomimo całego oburzenia osławiamy się z myślą, że można mordować, można budować krematoria dla żywych ludzi” (Bartoszewski, 2003: 98 – w broszurze 40). Była to dramatyczna prośba kierowana do świata, by się ocknął, przełamał bezpieczną obojętność i ratował ginących polskich Żydów. W innym miejscu odezwy, w podniosłym tonie, autorka przywołuje apel organizacji żydowskich:

Wołamy wobec całego świata – niech już teraz, a nie w mrokach przyszłości dokona się potężny odwet na krwiożerczym wrogu. Niech najbliżsi nam sprzymierzeńcy uświadomią sobie odpowiedzialność za beczynność wobec zbrodni nad bezbronną ludnością. Niech bohaterski opór Żydów pobudzi świat do działania w tej sprawie na miarę wielkości chwili (Bartoszewski, 2003: 65 – w broszurze 5).

Cały tekst jest bardzo emocjonalny, pełen bólu oraz rozpaczliwych ludzi, którzy skazani zostali na śmierć. Wykreowany przez pisarkę obraz Zagłady ma szansę poruszyć wyobraźnię czytelnika, na co wskazuje niezwykle ekspresyjność

⁵ Żuromska była działaczką Szarych Szeregów; w latach 1982–1988 udzielała się w konspiracyjnej „Solidarności”, a w okresie 1990–2019 współpracowała z Rodziną Katyńską. Ponadto pracowała naukowo w Instytucie Rybactwa Śródlądowego.

kolejnego fragmentu, spotęgowana trzykrotnym użyciem słowa „płomienie”, wobec których człowiek ma niewielkie szanse na przeżycie:

Krąg płomieni dookoła nich zacieśniał się. Spalone domy zapadały się, grzebiąc pod gruzami ludzi. Straszny to był widok. Ludzie otoczeni płomieniami wchodzili coraz wyżej i wyżej, a potem, kiedy już nad nimi było tylko niebo, skakali w dół. Matki zasłaniały dzieciom oczy chustkami i kawałkami odzieży. Strażakom nie wolno było gasić żydowskich domów. Jeden z nich, widząc, że dziecko wyrzucone z okna trzeciego piętra żyje jeszcze, choć ogarnięte płomieniem, usiłował ulżyć jego cierpieniom strumieniem wody; Niemcy otworzyli na tego strażaka ogień z karabinu maszynowego. Ludzie płonęli w straszliwej ciszy, przerywanej tylko sykiem ognia, strzałami i czasem – rzadko krzykiem rozpacz. Płonęli i dopalali się na ulicznym bruku. Nie wołali o ratunek. Nie skarżyli się. Nadmiar bólu widać odebrał głos tym nieszczęśnym (Bartoszewski, 2003: 89 – w broszurze 31).

Odezwę Kann, zawierającą elementy reportażu literackiego (zob. Kątny, 2003: 136), opublikowało Biuro Informacji i Propagandy AK. W broszurze zastosowano antydatowanie, opatrując ją wcześniejszą datą (1932) i nazwą fikcyjnej oficyny „GLOB” z Zamościa, jednak na odwrocie karty tytułowej znalazła się nazwa autentycznego wydawcy (K.O.P.R) oraz data i miejsce publikacji (Warszawa 1943 r., złożono i odbito 2100 egz., w drukarni „Wolność” Tadeusza Tyski). Wedle wspomnień Kann zamieszczonych w opowieści *Niebo nieznane* 48-stronicowa broszura powstała na podstawie materiałów udostępnionych autorce m.in. przez Bartoszewskiego i Kamińskiego, dokumentów AK i Delegatury Rządu Na Kraj (Kann, 1964: 163). Dodano do niej również odezwę w postaci *Głosu prasy polskiej*. W omawianej pozycji pisarka zebrała też relacje wielu uczestników i świadków Zagłady, która w 1943 r. miała miejsce w warszawskim getcie (Bartoszewski, 2005: 5). O genezie powstania *Na oczach świata* pisał sam Bartoszewski w jednej ze swoich ostatnich książek:

W intencji Marii Kann miał to być nie tylko dokument, lecz także „wołanie do sumienia świata”. Koncepcję autorki przyjął i aprobował Aleksander Kamiński. Zapadła decyzja o wydaniu książki przez BIP Okręgu Warszawskiego AK. Większość materiałów potrzebnych do opracowania broszury uzyskała pisarka za pośrednictwem Władysława Bartoszewskiego; były wśród nich komunikaty i depeche organizacji żydowskich wysłane przez Delegaturę za granicę, odpisy listów i sprawozdań dotyczących działań Żydowskiej Organizacji Bojowej oraz zagłady (pochodzące od Bermiana i Fajnera). Obszerniejsze relacje Żydów zbiegłych z getta i transportów do obozów oraz sprawozdania o przebiegu akcji w getcie udostępnił też autorce Aleksander Kamiński (Bartoszewski, 2016: 213–214)⁶.

⁶ Jest to ostatnia książka Bartoszewskiego, wydana już po jego śmierci. Zawiera uwagi redakcyjne Zofii Bartoszewskiej do maszynopisu z 1986 r. oraz wywiad przeprowadzony z historykiem przez Bożenę Szaynok. Maszynopisy do wydania opracowała Małgorzata Presiner-Stokłosa, a wstępem opatrzył je Marian Turski. Badacz wyjaśnił w nim, że

W 1976 r. Irena Maciejewska w studium *Getto warszawskie w literaturze polskiej* stwierdziła, że *Na oczach świata* miało na celu przeciwstawienie się indoktrynacji hitlerowskiej oraz wsparcie prześladowanych i mordowanych w getcie warszawskim (Maciejewska, 1976: 145). Stanowiło też formę wezwania świata do odpowiedzialności za tragedię ludności żydowskiej. Wreszcie dokument ten utrwał (dla przyszłych pokoleń) tragizm chwili i był wykładnią „problemów moralnych”, które wyniknęły ze zbrodni dokonanej na Żydach (Bartoszewski, 2003: 8). Broszurę docenili również wybitni historycy: Adam Rutkowski i Bernard Mark. Pierwszy z wymienionych napisał o niej: „wstrząsający dokument owych czasów” (Rutkowski, 1952: b.s.), natomiast drugi uczony uznał ją za „książkę stanowiącą nie tylko dokument wielkich wydarzeń”, lecz także „hołd dla powstańców i gorący apel do udzielenia im pomocy” (Mark, 1963: 18). W rezultacie, jak dostrzegła Żuromska, za pracę w „Żegocie” oraz omawianą broszurę autorka w 1963 r. odznaczona została przez jerozolimski Instytut Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu Yad Vashem najwyższym izraelskim orderem cywilnym „Sprawiedliwy Wśród Narodów Świata” (Żuromska, 2000: 6). Nie bez znaczenia dla uznania wagi tego dokumentu są słowa Bartoszewskiego, wiarygodnego świadka tamtego czasu:

Naszkicowany w książce obraz zdarzeń, choć nie zawsze ścisły w szczegółach wobec pewnej fragmentaryczności dostępnych źródeł, oddawał jednak znakomicie nastrój tamtych dni, kiedy wśród starych czynszowych kamienic dzielnicy żydowskiej toczyły się zmagania na śmierć i życie. Maria Kann ogłosiła po raz pierwszy fragmenty kilku autentycznych relacji ludzi ocalałych z getta, list komendanta Żydowskiej Organizacji Bojowej, Anielewicza, do jego zastępcy za murami – dokument wielkiej wagi historycznej i moralnej, tekst odezwę ŻOB do Polaków akcentującej „braterstwo broni i krwi walczącej Polski” (Bartoszewski, 2016: 213–214).

Zupełnie odmiennego zdania są Elżbieta Janicka i Sławomir Buryła. Uczona, w pracy poświęconej analizie broszury, uznała ją za tekst kanoniczny o „najwyższym stopniu społeczno-kulturowej prawomocności” (Janicka, 2018: 3), dużej randze moralnej i wzorotwórczej (Janicka, 2018: 4). W dalszych rozważaniach postawiła jednak tezę, że „deklarowanym celem *Na oczach świata* było powstrzymanie Polaków od udziału w Zagładzie w imię chrześcijańskiej miłości nieprzyjaciół, która stanowiła maskę narcyzmu kolektywnego. (...) *Na oczach świata* to swoisty instruktaż, jak wyznawać antysemickie prze[d]sady bez konfrontacji z ich konsekwencjami” (Janicka, 2018: 4). Tekst Janickiej jest także próbą odnalezienia w książce Kann „dekonstrukcji mowy nienawiści” (Janicka, 2018: 1), aktów przemocy, podżegania do przemocy czy mechanizmów prowadzących do wzbudzania nienawiści (Janicka, 2018: 1). Z kolei drugi badacz najpierw zauważył w odezwie pisarki „ducha polsko-ży-

Bartoszewski przed śmiercią miał zamiar przygotować jeszcze dwie publikacje. *Polacy...* są efektem współpracy z Szaynok.

dowskiej solidarności oraz wdzięczności”, jak również to, że broszura jest jednym „z największych hołdów złożonych ofiarności społeczeństwa Warszawy i całego kraju”; następnie dodał, że tekst autorki przedstawia obraz wyidealizowany, górnolotny i nieprawdziwy, ponieważ stosunki polsko-żydowskie w rzeczywistości wyglądały inaczej (Buryła, 2016: 494).

Zarzuty Buryły pojawiają się także w odniesieniu do *Sprawy honoru* Kann, którą – obok *Z Otchłani* Kossak – sytuuje on w rejonach kiczu:

Decyduje o tym duże nasycenie tekstu emfazą, jak też konstrukcja postaci, sytuacji, postaw, nazbyt polukrowanych – by mogły być prawdziwe (...) Nawet dozorca – zawód, który za okupacji nie bez powodu traktowano podejrzliwie – to „swoją chłop”, dobrotliwy i nieco naiwny obserwator zdarzeń, któremu do głowy nie przyszłoby zapytać o nową lokatorkę w kamienicy. Notabene Kann obawiając się, że stworzony przez nią obraz stosunków polsko-żydowskich może zostać uznany za zbyt idealistyczny, wprowadza na scenę szpicla i antysemitę. Ubiegając zaś ewentualne zarzuty, iż w niewystarczającym stopniu uczestniczyła w akcji pomocy Żydom skazanym na śmierć za murem, nie ustaje w podkreślaniu prześladowań dotyczących Polaków (Buryła, 2017: 94).

Przyjęta przez pisarkę postawa wynikała głównie z tego, że tylko w Polsce za pomaganie Żydom groziła kara śmierci⁷. *Sprawa honoru* nie jest kiczem – jest świadectwem czasu, wyznaniem i wyzwaniem. Ponadto warto oceniać dzieła na tle epoki, w której powstawały. Znaczenie ma więc także to, że Kann była autorką książek kierowanych do młodych ludzi, odznaczających się inną stylistyką niż utwory z dorosłym adresem czytelnicznym⁸, o czym pisali m.in.: Zofia Adamczykowa (2008: 13–47), Józef Zbigniew Białek (1978: 436–448), Stanisław Frycie (1983) oraz wspomniani już Heska-Kwaśniewicz⁹ (2014: 62), Kątny (2007) i Wójcik-Dudek (2016). Wobec tego można przyjąć oskarżenie o zbyt idealistyczne przedstawienie niektórych problemów, jednak należy przy tym podkreślić, że *Sprawę honoru* czytała młodzież walcząca, oczekująca utrwalenia w literaturze bohaterskich wydarzeń i pokrzepienia. Utwory literackie miały zatem odzwierciedlać ówczesne postawy, normy oraz wzorce określonych zachowań. Dodatkowo pisarka, będąca również czynnym pedagogiem i wychowawczynią harcerską, dobrze знаła nastroje młodych ludzi, w związku z czym nie ukazywała w swoich książkach wyłącznie pesymizmu. Dlatego w *Sprawie honoru* holocaust przedstawiony został z wycuciem, odpowiedzialnością za młodego czytelnika, co w utworach kierowanych do dzieci i młodzieży stanowi najwyższą wartość. Jednocześnie ze sporą dozą tragizmu, który nieodłącznie towarzyszy tekstom czasów wojny.

⁷ Kann wymieniona została wśród osób pomagających Żydom przez Muzeum Polaków Ratujących Żydów Podczas II Wojny Światowej.

⁸ Literatura dla dzieci i młodzieży ma swoje wyznaczniki, funkcje, cechy immanentne. Zob. Adamczykowa, 2008.

⁹ Heska-Kwaśniewicz napisała, że „harcerska biografia autorki decyduje o prawdziwej moralnej i faktograficznej jej książce” (2014: 62).

Zauważalne jest też to, że analizowana książka wyrasta z tego samego ducha co *Kamienie na szaniec* Kamińskiego, docenione przez wielu literaturoznawców, historyków oraz byłych żołnierzy AK. Janusz Tazbir nazwał dzieło Kamińskiego „jednym z kamieni miłowych polskiej świadomości narodowej” (Tazbir, 1988: 1–14), w przeciwieństwie do Janickiej, która w 2011 r. napisała, że *Kamienie...* są dziełem mitotwórczym¹⁰ (Janicka, 2011: 16).

Również bohaterowie *Sprawy honoru* (Leszek, Piotr, Maciek, Kuba), tak jak najważniejsze postaci *Kamieni na szaniec*, w młodzieńczym wieku niesieni poczuciem obowiązku wobec narodu i wielkimi ideałami, bez lęku o własne życie, podjęli trudną grę z okupantem, najpierw angażując się w działania Organizacji Małego Sabotażu, następnie walcząc w oddziałach bojowych. Co więcej, wchodzili oni w pierwszy okres dorosłości, który niejako upoważnia do beztrojski, egzaltacji i idealizacji rzeczywistości. Gotowi byli jednak do zrywów narodowych. Kann przedstawia młodzieńczą przyjaźń, znaną czytelnikom z opowieści o Alku, Rudym i Zośce¹¹:

(...) chłopcy byli nierozłączni. Razem uczyli się, razem należeli do Małego Sabotażu, skąd z najbliższymi przyjaciółmi przeszli do bojowych oddziałów. Żołnierze. Siedemnastoletni żołnierze, jakże inni od dawnych wojskowych. Żołnierze mieszkający w domu, studenci konspiracyjnej Politechniki, dyskutujący o przeszłości, którą chcieli tworzyć po skończonej wojnie. Żołnierze wbrew woli, chociaż każdy z nich zgłosił się na ochotnika. Żołnierze, którzy walcząc protestowali przeciw wojnie i okrucieństwu, przeciw pogardzie dla innego człowieka (Kann, 1954: 22).

Pisarka w *Sprawie honoru* pokazuje także wydarzenia wcześniej opisane przez Kamińskiego, czym uwydatnia autentyzm prezentowanej historii: „Na Długiej rozległy się strzały i na chodnik przed Arsenalem wyjechała płonąca karetka więzienna. To chłopcy z batalionu „Zośka” odbijali swojego przyjaciela Rudego” (Kann, 1954: 22).

Oba teksty różni przynależność gatunkowa (*Kamienie...* nie są powieścią, a opowieścią reportażową¹²), natomiast łączą je przedstawione w nich

¹⁰ Janicka w 2013 r. udzieliła wywiadu Pawłowi Smoleńskiemu z „Gazety Wyborczej”, w którym potwierdziła swoje stanowisko. Polemikę z badaczką podjęli wówczas inni naukowcy oraz byli żołnierze AK. Zob. https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,13729828,___Kamienie_na_szaniec___Reaktywacja.html. Szwedowicz A. Dr Janicka z PAN: mit „Kamieni na szaniec” domaga się analizy. <https://dzieje.pl/aktualnosci/dr-janicka-z-pan-mit-kamieni-na-szaniec-domaga-sie-analizy>. „Kamienie na szaniec” zbyt mitotwórcze. <https://dzieje.pl/aktualnosci/kamienie-na-szaniec-zbyt-mitotworce-polemika-z-dr-janicka-z-pan>.

¹¹ Mimo że bohaterowie *Kamieni na szaniec* są trochę starsi, bo zdali już maturę.

¹² Jednym z głównych wyznaczników powieści jest – nieobecna w utworze Kamińskiego – fikcyjność fabuły. *Kamienie na szaniec* są fabularyzowaną opowieścią reportażową, ponieważ książka ta przekazuje autentyczne wydarzenia z okresu drugiej wojny światowej oraz informacje o ówczesnie żyjących postaciach, noszących w utworze prawdziwe nazwiska i pseudonimy konspiracyjne. Ważne jest także to, że Kamiński był świadkiem i uczestnikiem opisanych zdarzeń.

wspólnota czynów i chęć podjęcia walki z nieprzyjacielem, który jest wymagającym przeciwnikiem, wywołującym w uczestnikach wojennych wydarzeń uczucia strachu i pogardy. O stosunku do okupanta, bez względu na narodowość, świadczy rozmowa odbyta w *Sprawie honoru* przez Żyda Jurka Telemana (przyjaciela głównej postaci – Polaka Leszka) z rodzicami. Nie wierzą oni w powodzenie powstania, gdyż powoduje nimi zrozumiały lęk o syna:

– ...Polacy walczą tato, i my też walczymy. – Zginiecie! – Śmierć nie jest najważniejsza. Najważniejsze żeby nie ginąć na próżno. Józef pisał z więzienia: „Jeśli mamy umrzeć, umrzyjmy z godnością!” – Ty myśl o życiu. Jesteś silny, zdrow, młody. Nawet Niemcy takich oszczędzają, ba są im potrzebni! – Nie chcę być potrzebny Niemcom, za żadną cenę. – Szalony jesteś, Jurek, szalony. Czarne jest nasze życie jak ta noc, czarne jest nasze nieszczęście. – Jurek! Chłopak poczuł, że matka stoi przy nim. Poszukał jej ręki, przytulił do niej twarz. – Chodź z nami Jurku, wrócimy do przyjaciół, znajomych, do swoich... – Moje miejsce jest tu. – Czemu? – Niemcy zbudowali mur między mną a przeszłością. Poniewierano mną tak strasznie. Odebrano godność ludzką. Musiałem znaleźć coś, co pomogłoby mi żyć. Czy znasz poezję naszej poetki Rachel?... Nie... Słuchaj, mamó. Ona mówiła tak: „Dodaje mi sił to, że zachowałam wspomnienia o dawnych czasach... moje serce wspiera się pewnością i otuchą, bo pamiętam dni świetności i wolność mojego narodu...” – Musimy walczyć, mamó, nawet jeśli nas będzie garstka. Jesteśmy braćmi wszystkich walczących o godność człowieka. I to nas łączy z tymi, którzy są poza murami getta” (Kann, 1954: 36).

Interesująca w powieści jest też zasygnalizowana powyżej „żydowskość” postaci Jurka. Kann wprowadza do akcji Żyda, który pomógł swej rodzinie przedostać się na aryjską stronę, a sam wraz z polskimi przyjaciółmi przystąpił do powstania w getcie. W ten sposób pisarka eksponuje akt odwagi młodego bohatera i wagę przyjaźni, również polsko-żydowskiej. Można się zastanawiać, czy to obraz nieprawdziwy, ukazujący brak wystarczającego zaangażowania Polaków w pomoc udzielaną Żydom, czy takich sytuacji istotnie nie było. Kwestia relacji polsko-żydowskich stanowi temat trudny, od lat podejmowany przez badaczy literatury. „Pytanie o polskie stosunki z Żydami, oddziałujące wyjątkowo mocno na pisarzy, wymaga wyjaśnienia” – napisała Tomczok w pierwszych słowach swej monografii *Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem?* (Tomczok, 2019: 9). Wątpliwości jest wiele. W 2000 r. wzbudził je w czytelnikach także Jan Tomasz Gross, który w *Sąsiadach* (a później w *Złotych żniwach*) zakwestionował pomoc Polaków niesioną Żydom, a nawet stwierdził, że ponoszą oni współwinę za Holokaust¹³ (Gross, 2000). Jednocześnie zasygnalizować należy złożoność tego problemu, ponieważ wśród badaczy od lat trwają spory o relacje między współodpowiedzialnością a pomocą, między wyrządzoną krzywdą a uczynionym dobrem (zob. Tomczok, 2019).

¹³ Wydanie książki Grossa spowodowało reakcje najróżniejszych badaczy i publicystów. Po publikacji *Sąsiadów* pojawiły się też prace dokumentujące udział Polaków w zbrodni, chociażby dwutomowe wydanie przez IPN źródeł i opracowań historyków o Jedwabnem.

Kann stara się unikać oceny Żydów, jednak nie zawsze jej się to udaje. Dobrze zna też nastroje panujące wśród społeczności żydowskiej. W *Na oczach świata* zaznacza nawet, że nie chce odnosić się do kwestii polsko-żydowskich. Jeśli nazywa Żydów „bierną masą”, wyjaśnia motywy przyjęcia przez nich takiej postawy, np. brak pieniędzy na broń (Bartoszewski, 2003: 81 – w broszurze 23). W innej części odezwy pisze, że żydowskie kobiety walczyły jak lwice albo że Żydzi uczynili z getta prawdziwą twierdzę (Bartoszewski, 2003: 78–79 – w broszurze 20–21). Podobnego zdania jest Wójcik-Dudek, która skonstatowała, że pisarka, „jako jedna z nielicznych, prezentuje [w swych książkach – M.N.] wspólnotę cierpienia Żydów i nie-Żydów, znosząc między nimi wszelkie podziały” (Wójcik-Dudek, 2016: 41). W tym kontekście badaczka przeanalizowała również *Sprawę honoru*, w której dostrzegła przede wszystkim „uczciwość pisarską”, wyrażoną w przedstawieniu: „całego spectrum postaw społeczeństwa polskiego wobec Żydów, a skończywszy na kompozycji tekstu, wykorzystującej koncepcję lustrzanego odbicia, co w efekcie zmierza do ukazania różnic między polskimi a żydowskim bohaterami powieści” (Wójcik-Dudek, 2016: 42–43).

Ostatni z omawianych tytułów nawiązuje do lotniczych pasji pisarki. O dokumentalnym charakterze *Nieba nieznanego* świadczy narracja w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Innym razem autorka przemawia w imieniu ludzi, z którymi żyła i dzieliła doświadczenia (np. z Żuromską). Wówczas stosuje liczbę mnogą (pisze „używaliśmy”, „narzekaliśmy”), formułując odczucia współtowarzyszy walki. Kann już w pierwszych słowach przygotowuje czytelnika do lektury trudnej, ukazującej fragmenty wojennej pożogi:

Na bezobłocnym wrześnieowym niebie, jak ryba w przezroczystej wodzie, srebrną łuską błysnął w słońcu nieprzyjacielski samolot. Nie rzucał bomb. Wisił nad miastem zapowiadając nieszczęście. Ludzie stawali, podnosili głowy. Nie wiedzieliśmy wtedy, że odtąd przez kilka bezlitośnie długich lat, będziemy patrzeć na nowe, nieznanie niebo: światła reflektorów skrzyżują nad naszymi głowami swe srebrne ostrza; jak oszalałe gwiazdy pomkną ku górze świetliste tropy artylerii przeciwlotniczej; zadrzą purpurowe i zielone grona rakiet – ozdoby choinkowe ze złego snu. I że z tych znaków będziemy z trwogą odczytywać co nam niesie los (Kann, 1964: 9).

Dzięki temu pisarka stopniuje napięcie, przechodząc kolejno przez różne okresy okupacji hitlerowskiej. W poszczególnych częściach swej opowieści (*Ludzie z ulicy*, *Tropami przyjaźni*, *Sanitariuszki*, *Załoga*, *Wzlot*, *Granice świata*) wykorzystuje własne doświadczenia, opisuje pomoc, jaką niosła rannym w warszawskim szpitalu przy ul. Siennej, prowadzenie Podziemnego Harcerskiego Sanitariatu Warszawy, pracę redakcyjną w konspiracyjnym wydawnictwie „Załoga”, a następnie w czasopiśmie „Wzlot”; nie pomija też momentów, w których (m.in. z Kossak) ratowała żydowskie dzieci przed śmiercią, „przemyciała” więzienne grypsy z Pawiaka czy – przy pomocy matki (kierowniczką Więziennej Apteki) – leki do podziemia. Kann często ukazuje sceny makabryczne, pisze

o pociskach masakrujących dzieci i kobiety, krzykach rozpacz i zgrozy umierających ludzi, „strzępach ciał, lepkich od krwi” (Kann, 1964: 18). Autorka przedstawia czytelnikom także sylwetki „zwykłych” osób zapadających jej w pamięć (np.: żołnierzy, lekarzy, rannych), „towarzyszy niedoli” lub współtowarzyszy „walki” (m.in.: Adama Borysa¹⁴, Zofii Jaxy-Bykowskiej¹⁵, Tadeusza Derengowskiego¹⁶, Krystyny Artyniewicz¹⁷, Haliny Nieniewskiej¹⁸, Stefana Lecha Rodkiewicza¹⁹, Stefana Waciórskiego²⁰ itd.). W ten sposób pisarka pokazuje postawy ludzi, których podziwiała, postaci heroicznych, ale dziś dla nas anonimowych, oraz tych wybitnych kolejnych pokoleń Polaków, znanych z nietracących wartości tekstów i artykułów, (Bartoszewski, Kossak, Kamiński). Poza tym w książce można odnaleźć fragmenty „Kuriera Porannego” i konspiracyjnych broszur, zdjęcia pisma młodzieży lotniczej „Wzlot”, fotokopię depeszy Heinricha Himmlera nakazującej wysyłanie Polaków do obozów koncentracyjnych, a nawet fotografie dowodów osobistych czy listów. Pisarka dokumenty te opatruje zawsze własnym komentarzem, a pojawiają się one właściwie na każdym etapie narracji. Dodatkowo Kann sprawnie przekazuje czytelnikom wybrane fakty (datowane etapy walki Polaków z okupantem w 1943 r.), przypomina słynne audycje radiowe z tamtego czasu, zjazdu skautów (Jamboree), lotniczą historię Warszawy (w tym pierwsze loty balonami) oraz momenty aresztowań konkretnych postaci (daty i miejsca śmierci podaje w przypisach). W związku z tym *Niebo nieznane* uznać należy za książkę wspomnieniową o charakterze dokumentu, ale ze specjalną aurą emocjonalną, wynikającą z poetyki wspomnień. Wreszcie Kann powołuje się w tej pozycji na wyimki z broszury *Na oczach świata*, co wskazuje na pewną tematyczną spójność jej prozy.

Głosy badaczy literatury okresu wojny i okupacji sygnalizują istotną rolę perspektywy, z jakiej utrwała się własne doświadczenia wojenne. Sam proces spisywania przeżyć omówili Dorota Krawczyńska i Grzegorz Wołowiec, którzy w dokumentach osobistych zwrócili uwagę na następującą kwestię:

Wewnętrzne rozwarstwienie literatury podejmującej temat Zagłady dokonuje się na kilku różnych poziomach, na których sytuuje się zarówno relacje bezpośrednich uczestników zdarzeń [zarówno ofiar, jak i świadków], wspomnienia pisane z perspektywy czasu, wreszcie powieści tworzone zarówno przez tych, którzy doświadczyli wydarzeń Zagłady, jak i literackie utwory młodych, współczesnych nam autorów (Krawczyńska, Wołowiec, 2000: 14).

¹⁴ Dowódca batalionu „Parasol”.

¹⁵ Kierowniczka żoliborskiego sanitariatu harcerskiego.

¹⁶ Harcerski działacz lotniczy oraz przedwojenny kierownik referatu lotniczego Głównej Kwatery Harcerstwa.

¹⁷ Autorka książek dla dzieci. W czasie drugiej wojny światowej prowadziła konspiracyjny teatrzyk lalkowy.

¹⁸ Nauczycielka języka francuskiego w jednym z warszawskich gimnazjów. Zginęła na Pawiaku w 1942 r.

¹⁹ W czasie okupacji kierował komórką kolportażu „Biuletynu Informacyjnego” w ramach SZP-ZWZ Warszawa.

²⁰ Pracownik konspiracyjnego Instytutu Lotnictwa.

Także w tym przypadku horyzont czasowy ma znaczenie. Kann *Na oczach świata* pisała jako uczestniczka wydarzeń, na gorąco, bez dystansu, wartościując to, co widziała. Zamiast suchej narracji zastosowała hiperbole, emfazę czy przesyccone martyrologią obrazy. Wybór tej retoryki spowodowany był znowu kategorią młodego odbiorcy. Autorka podaje oficjalne (przedstawiane przez władzę) liczby osób mieszkujących w 1943 r. w odizolowanej części Warszawy, opisuje wywózki robotników na śmierć, akcje partyzanckie i moment pacyfikacji getta:

Mur warszawskiego getta stał się prawdziwym, ale strasliwym jeszcze murem placzu. Ileż łez, krwi wylano przy nim, leż beznadziejnej rozpacz i niewinnej dziecięcej krwi. Matki patrzyły jak płonęły dzieci, jak dusiły się w schronach, jak zalewała je w piwnicach woda z popękanych od gorąca rur. Patrzyły i lży kamieniały im w oczach. Mężowie jadąc do obozu pracy wiedzieli, że ich żony i dzieci są wysłane na śmierć. Młodzież umierała marząc o broni, której kupić nie mogła. Umierała dławiąc lży bezsilnego gniewu i buntu... (Kann, 1964: 159).

W omawianej broszurze autorka *Dujawicy* pisze z pozycji świadka, a ponadto nieobce są jej perspektywa narodowa oraz postawa uczestnicząca.

Inaczej wyglądało to w przypadku *Sprawy honoru* i *Nieba nieznanego*, ponieważ obie książki tworzone były po latach. O ile pierwsza z nich miała za zadanie prezentować słusność podjętej walki, o tyle w drugiej zauważa się większą rezerwę i chęć uporządkowania zdarzeń. Wskazuje na to też fakt wyodrębnienia w niej sześciu części, opatrzenia jej przypisami i zdjęciami. Istotne wydaje się również uwzględnienie materiałów już opublikowanych (fragmentów z *Na oczach świata*).

Na końcu warto jeszcze wspomnieć o wielokrotnie wymienianej na kartach książek Kann ul. Długiej w Warszawie, na której rozegrało się wiele dramatycznych wydarzeń: łapanek, egzekucje, strzelaniny. Wójcik-Dudek uznała, że tworzyła się na niej polsko-żydowska historia (Wójcik-Dudek, 2016: 42–43). O tej właśnie ulicy Kann pisała we wszystkich wymienionych w tekście tytułach, ale to w *Niebie nieznanym* czytamy: „Są ulice, o których nie zapomina historia (...). W czasach ostatniej wojny ulica Długa stała się moją ulicą. Dane było mi widzieć jej wojenne dzieje...” (Kann, 1964: 59–60). Tymi słowami utrwaliła jej ważną rolę w dziejach miasta.

Przywołane w artykule tytuły są cennymi świadectwami zachowującymi elementy naszej historii, nawet jeśli napisane zostały w formie beletrystycznej, publicystycznej czy przyjmującej postać świadectw osobistych. Przede wszystkim mogą być dla młodzieży interesującą lekcją historii. Należy też docenić inicjatywę Muzeum Powstania Warszawskiego popularyzującego biografię autorki *Dujawicy*. Utwory Kann skierowane do młodego adresata przypominają także w swych artykułach Heska-Kwaśniewicz (2014: 56–73), zwłaszcza w kontekście harcerskim, podkreślając ich walory: historyczny i edukacyjny. Dodać do tego można, że twórczość omawianej pisarki godna jest nowego od-

czytania. Kolejne interpretacje książek pisarki być może spowodują, że postać autorki nie wejdzie w obszar prawdopodobnej niepamięci, bo jak zauważa Grażyna Zabłocka:

Kilkadziesiąt utworów Marii Kann wciąż pozostaje białą plamą polskiego rynku księgarskiego. Jej nazwisko nie figuruje w najnowszej, 6-tomowej encyklopedii PWN pod red. Tomasza Boguty, nie ma jej w programach szkolnych. Tę, która nawiązując do marzeń Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, kreśliła lotnicze linie przyszłości łączące nasz kraj z całym światem, która potrafiła rozkolportować w ciągu kilku dni w warunkach wojennych cały nakład *Dywizjonu 303* A. Fiedlera, która utrzymywała słowa Churchilla: „Wasze ofiary nie będą daremne” – zastąpiła autorka „Potterów” kreując nowych bohaterów czyich? jakich? czasów (Zabłocka, 2003).

Dlatego ogląd obecności tekstów Kann w powszechnym obiegu może być następnym, interesującym i ważnym obszarem badawczym.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczykowa, Z. (2008). Literatura czwarta – w kręgu zagadnień teoretycznych. W: K. Heska-Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży po 1980 roku*. Tom 1 (13–47). Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Archiwum Historii Mówionej. Pobrano z: <http://1944.pl/archiwum-historii-mowionej/halszka-zuromska,2007.html>.
- Bartoszewski, W. (2003). *Tryptyk polsko-żydowski*. Warszawa: Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa.
- Bartoszewski, W. (2005). *Warto być przywoitym. Teksty osobiste i nieosobiste*. Kraków: W Drodze.
- Bartoszewski, W. (2015). *Życie trudne, lecz nie nudne. Ze wspomnień Polaka w XXI wieku*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Bartoszewski, W. (2016). *Polacy, Żydzi, okupacja: fakty, postawy, refleksje*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Białek, J. (1978). *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Buryła, S. (2016). *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Buryła, S. (2017). *Rozrachunki z wojną*. Warszawa: IBP PAN.
- Frycie, S. (1983). *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*. Tom 1. *Proza*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Gross, T. (2000). *Sąsiedzi*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Heska-Kwaśniewicz, K., Nadolna-Thuczykont, M. (2014). Książka harcerska. Od zapomnienia do przypomnienia. W: K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuc (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży*. Tom 4 (56–73). Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Janicka, E. (2011). *Festung Warschau*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Janicka E. (2018). *Świadkowie własnej sprawy. Polska narracja dominująca wobec Zagłady w trakcie Zagłady*. Warszawa: Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk.
- Kann, M. (1964). *Niebo nieznane*. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.
- Kann, M. (1954). *Sprawa honoru*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

- Kamiński, A. (1992). *Kamienie na szaniec*. Katowice: Książnica.
- Kątny, M. (2007). *Twórczość prozatorska Marii Kann*. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego.
- Kuliczowska, K. (1983). *W świecie prozy dla dzieci*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Krawczyńska, D. Wołowicz, G. (2000). *Literatura polska wobec Zagłady*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny. Instytut Naukowo-Badawczy.
- Frycie, S. (red.). (1978). *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*. Tom 1. *Proza*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Głowiński, M., Sławiński, J. (red.). (1976). *Literatura wobec wojny i okupacji. Studia*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum.
- Maciejewska, I. (1976). Getto warszawskie w literaturze polskiej. W: Głowiński, M., Sławiński, J. (red.), *Literatura wobec wojny i okupacji. Studia* (142–154). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum.
- Mark, B. (1963). *Powstanie w getcie warszawskim. Nowe uzupełnione wydanie i zbiór Dokumentów*. Warszawa: Idisz Buch.
- Nadolna-Tłuczykont, M. (2013). *Powrót książek „zakazanych” do współczesnych odbiorców (wybrane zagadnienia)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Papuzińska, J. (1997). *Słowo, wartość, kultura*. Lublin: Wydawnictwo Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Rodak, P. (2000). *Wizje kultury pokolenia wojennego*. Wrocław: Wydawnictwo Funna.
- Rutkowski, A. (1952). O twórczości literackiej w getcie, *Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego*, 2, (b. s.).
- Smoleński, P. „Kamienie na szaniec”. Reaktywacja. *Magazyn Wyborczej*. Pobrano z: https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,13729828,__Kamienie_na_szaniec____Reaktywacja.html.
- Szwedowicz, A. *Dr Janicka z PAN: mit „Kamieni na szaniec” domaga się analizy*. Pobrano z: <https://dzieje.pl/aktualnosci/dr-janicka-z-pan-mit-kamieni-na-szaniec-domaga-sie-analizy>.
- Tazbir, J. (1988). Kamienie milowe polskiej świadomości, *Polityka*, 53, 1–14.
- Tomczok, M. (2019). Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem? *Literatura jako mediacja*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Wójcik-Dudek, M. (2016). *W[y]czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Zabłocka, G. (2003). Marii Kann granice świata. *Podkowiński Magazyn Kulturalny*, 39. Pobrano z: https://www.podkowińskimagazyn.pl/nr39/rec3_39.htm.
- Żuromska, H. (2000). Przedmowa. W: M. Kann, *Granice świata*. Warszawa: INNE.

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG ORCID: 0000-0001-9541-3200

Uniwersytet Wrocławski

MATEUSZ ŚWIETLIŃSKI ORCID: 0000-0001-7009-3837

Uniwersytet Wrocławski

Międzygatunkowa solidarność w świecie *tukoni* Oksany Buły

Abstrakt: Liminalny charakter literatury związany jest z kwestią tłumaczeń na języki obce, a w przypadku ukraińskich książek dla dzieci to te obrazkowe cieszą się największą popularnością poza granicami kraju. Od zdobycia przez Ukrainę niezależności w 1991 roku dzieła takich autorów, jak duet Romana Romanyszyn i Andrij Lesiw czy książki Oksany Buły nagradzane na międzynarodowych festiwalach i tłumaczono na wiele języków obcych, między innymi: polski, czeski, angielski, hiszpański, niemiecki, mandaryński, portugalski i koreański. Biorąc pod uwagę wciąż rosnącą liczbę tłumaczeń utworów Buły, można pokusić się o stwierdzenie, że te pełne uniwersalnych wartości i fantastycznych toposów dzieła mają potencjał, by stać się metaforycznym portalem przybliżającym zagranicznym czytelnikom i czytelniczkom nie tylko specyfikę ukraińskiej przyrody, ale także kulturę tego kraju w czasie, gdy są one niszczone przez rosyjskiego agresora. W niniejszym artykule pragniemy zaprezentować polskim czytelniczkom i czytelnikom świat magicznych stworzeń *tukoni*, opiekunów lasu, wykreowany przez artystkę w serii książek obrazkowych (w tym w przetłumaczonych przez Irynę Vikyrchak na polski książkach *Miś nie chce spać!* i *Żubr chce spać*) oraz powieści graficznej *Bepecova min'* (*Wrzosowa ćma*, 2023). Opis wybranych aspektów utworów Buły pozwoli nam pokazać, że w chronotopie stworzonego przez nią niezwykłego i harmonijnego świata, w którym nie pojawiają się postacie ludzkie, a antropomorfizowana, współpracująca ze sobą przyroda, przekroczenie granic pozwala bohaterom zrozumieć własną rolę w ekosystemie lasu.

Słowa kluczowe: książka obrazkowa, powieść graficzna, Ukraina, liminalność, przyroda, ekologia, międzygatunkowa solidarność

Interspecies Solidarity in Oksana Bula's World of *Tukoni*

Abstract: Picturebooks are the most frequently translated Ukrainian children's books. Since Ukraine gained its independence in 1991, works by authors such as the duo of Romana Romanyszyn and Andrij Lesiv or Oksana Bula have been awarded at international festivals and translated into many foreign languages, including Polish, Czech, English, Spanish, German, Mandarin, Portuguese, and Korean. Given the increasing number of translations of Bula's picturebooks – which contain universal values and fantastic topoi – it can be argued that they have the potential

to become a symbolic portal introducing foreign readers to Ukrainian nature and culture at a time when they are being devastated by Russian aggression. This article introduces Polish readers to the world of the magical creatures of the *tukoni*, guardians of the forest, created by Bula in a series of picturebooks – including those translated into Polish by Iryna Vikyrchak – and the graphic novel *Bepecova milt* (*Heather Moth*, 2023). The analysis of selected aspects of Bula's books demonstrates that in the chronotope of the magical and harmonious universe of the *tukoni* – in which no human characters appear – the crossing of various boundaries allows the characters and the readers to understand their roles in the world's ecosystems.

Keywords: picturebook, graphic novel, Ukraine, liminality, nature, ecology, inter-species solidarity

Oksana Buła, aktywna w mediach społecznościowych ukraińska ilustratorka i autorka książek obrazkowych dla najmłodszych, twórczyni świata magicznych stworzeń *tukoni*, od początku rosyjsko-ukraińskiej wojny nawołuje czytelników na całym świecie do pomocy zarówno ludziom, jak i zwierzętom, które straciły dom z powodu rosyjskiej agresji w Ukrainie. Autorka głośno mówi o tym, że obok licznych zbrodni wojennych skierowanych wobec ludności cywilnej – w tym tysięcy zabitych i porwanych dzieci¹ – wypowiedziana przez Rosję wojna bez wątpienia doprowadziła do *ekocydu*². Wydarzenie takie jak zniszczenie elektrowni wodnej w Nowej Kachowce – największa tego typu tragedia od czasu awarii w Czarnobylu – sprawiło, że życie stracili nie tylko mieszkańcy Ukrainy. Zginęło także wiele gatunków zwierząt. Spowodowało to destrukcję ekosystemu południowych regionów kraju nad Dnieprem (zob. Randhawa, 2023). Zabijanie ukraińskiego środowiska, niszczenie przyrody przez człowieka, przede wszystkim w związku z działaniami zbrojnymi, stały się dla artystki motywacją do wykorzystania swoich grafik w celu pomocy zarówno przyrodzie, jak i ukraińskiej armii. Sama autorka pisze bowiem: „Opowieść o *tukoni* narodziła się w Ukrainie, w spokojnym kraju ze wspaiałą przyrodą! 24 lutego Rosja rozpoczęła wojnę na pełną skalę w naszym domu. Zabijając cywilów z niewiarygodnym okrucieństwem. Niszcząc przyrodę!”³. Niewątpliwie sytuacja geopolityczna znacząco wpłynęła na poetykę wy-

¹ Od lutego 2022 roku przynajmniej 500 dzieci poniosło śmierć. Zgodnie ze stanem wiedzy na lipiec bieżącego roku Rosjanie wywieźli z Ukrainy około 20 000 dzieci (zob. Wolfe, 2023).

² Termin *ekocyd* [gr. oikos = dom, otoczenie + łac. occidere = zabijać] oznacza dosłownie „zabijanie środowiska”. Wszedł on do obiegu w czasie wojny wietnamskiej. Stosowany jest dla nazwania czynności mających na celu niszczenie środowiska człowieka, zwłaszcza w związku z działaniami zbrojnymi (zob. *Ekosłownik*, Wydawnictwo Zielone Brygady, www.zb.eco.pl).

³ Cytat ze strony internetowej *Tukoni World*. Wszystkie cytaty z języka ukraińskiego zostały przytoczone w przekładzie autorów niniejszego artykułu.

dawanych przez Bułę książek i ilustracji. Warto przy tym zaznaczyć, że – jak zauważają Anna Maria Czernow i Krzysztof Rybak w artykule poświęconym współczesnym książkom ekologicznym –

Wobec tak palących – dosłownie i w przenośni – kwestii, jak globalne ocieplenie i wymieranie gatunków, zasadne jest pytanie, na ile i w jakim kierunku ekologiczna literatura dla dzieci może kreować postawy czytelniczek i czytelników. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że za jej pośrednictwem dorosłe twórczynie i twórcy komunikują swoje poglądy, przekonania i sądy, kształtując ideologiczny w duchu przekaz (Czernow, Rybak, 2022: 15).

Do wymienionych przez badaczy działań wpływających na zniszczenie środowiska niezaprzeczalnie dodać należy działania zbrojne i związane z nimi *ekobójstwo*. Wraz z eskalacją agresji Rosji w 2022 roku na prowadzonym przez artystkę profilu na portalu Instagram zaczęły się pojawiać nawiązujące do sytuacji w Ukrainie pojedyncze grafiki z bohaterami jej książek, postaciami ze świata *tukoni*, na których zwierzęcy protagoniści uciekają przed terrorem wojny, pożarów i spadających bomb. Na rysunkach przedstawiciele różnych ras chowają się w norach, dzielą jedzeniem i okryciem, wspierają się pocieszającym słowem i uściskiem. Rozmawiają o strachu, odwadze i wygranej światła w ciemności. Chociaż w autorskich książkach Buły, charakteryzujących się właśnie *niesamowitością fantastyczną*⁴, w przeciwieństwie do ekologicznych tekstów informacyjnych, nie znajdziemy *bezpośrednich* nawiązań do ochrony środowiska i sytuacji politycznej, wszystkie z nich wskazują na znaczenie *międzygatunkowej solidarności* (*interspecies solidarity*) niezbędnej do ocalenia ekosystemu, zwłaszcza w sytuacji, jaka zaistniała na terenie Ukrainy. Termin ten w kontekście współpracy ludzi i zwierząt wprowadziła Kendra Coulter w książce *Animals, Work, and the Promise of Interspecies Solidarity* (2016). Jak pisze badaczka, „zwierzęta nie są bezsilne ani pozbawione głosu i na różne sposoby kształtują elementy [swojej i ludzkiej] codzienności” (2016: 141). Mimo że Coulter skupia się na relacjach ludzi i zwierząt hodowlanych, pojęcie międzygatunkowej solidarności można zastosować w znaczeniu szerszym do opisu szeregu interakcji między różnymi przedstawicielkami i przedstawicielami flory i fauny.

Biorąc pod uwagę wciąż rosnącą liczbę tłumaczeń utworów Buły⁵, można pokusić się o stwierdzenie, że jej książki – pełne uniwersalnych wartości i fan-

⁴ Określenie Tzvetana Todorova. Więcej na temat podgatunków fantastyki w kontekście słowiańszczyzny zob. Kamińska-Maciąg, 2019: 10–11.

⁵ Liminalny charakter literatury związany jest też z kwestią tłumaczeń na języki obce, a w przypadku ukraińskich książek dla dzieci to właśnie te obrazkowe cieszą się największą popularnością poza granicami kraju. Od zdobycia przez Ukrainę niezależności w 1991 roku dzieła takich autorów, jak: duet Romana Romanyszyn i Andrij Lesiw, Oleksandr Shatokhin czy właśnie Oksana Buła nagrodzono na międzynarodowych festiwalach i tłumaczono na wiele języków obcych, między innymi: polski, czeski, angielski, hiszpański, francuski, niemiecki, mandaryński, portugalski i koreański. W ostatnich la-

tastycznych toposów – mają potencjał, by stać się metaforycznym portalem przybliżającym nie tylko rodzimym, ale również zagranicznym odbiorcom specyfikę ukraińskiej przyrody, a także kulturę tego kraju, szczególnie w czasie, gdy są niszczone przez rosyjską agresję (por. Świetlicki, 2022). W niniejszym artykule pragniemy zaprezentować polskim czytelniczkom i czytelnikom świat magicznych stworzeń *tukoni*, opiekunów lasu, wykreowany przez Bułę w serii książek obrazkowych (w tym w przetłumaczonych przez Irynę Vikyrchak na polski książkach *Miś nie chce spać!* i *Żubr chce spać*) oraz powieści graficznej *Бепова міль* (Wrzosowa ćma, 2023). Opis wybranych aspektów dzieł pisarki i ilustratorki pozwoli nam pokazać, że w chronotopie stworzonego przez nią niezwykłego i harmonijnego uniwersum, w którym postacie ludzkie są nieobecne, a protagonistą jest antropomorfizowana, współpracująca ze sobą przyroda, przekroczenie różnorodnych granic pozwala zarówno bohaterom, jak i odbiorcom, na zrozumienie ich roli i jej znaczenia w ekosystemach świata.



Grafika Buły nawiązująca do wojny w Ukrainie. Źródło: Instagram, https://www.instagram.com/tukoni_tribe/

tach ukraińskie książki obrazkowe spotykają się ze znacznym zainteresowaniem badaczy ukraińskiej literatury dziecięcej (por. Kachak, 2018b; Świetlicki, 2018, 2019, 2020, 2022; Jakubowska-Krawczyk, 2016; Jakubowska-Krawczyk, Romaniuk, 2019). W ramach projektu *Insights into Ukrainian Children's Literature* pochodzący z różnych krajów studenci i studentki programu Erasmus Mundus International Master Children's Literature, Media & Culture przygotowali serię recenzji ukraińskich książek obrazkowych, w tym kilku omówionych w niniejszym artykule utworów Buły (zob. Insights, 2023).

OD PARKU DO ŚWIATA *TUKONI*

Trzeba zaakcentować, że topos solidarności jest jednym z tych motywów, którego wartość badacze literatury dziecięcej często podkreślają. Dla przykładu, „literatura dziecięca jest w stanie przyczynić się do powstania solidarności międzypokoleniowej, pomimo zdominowanego przez dorosłych charakteru kulturowych wytworów dla dzieci i wielu sposobów, w jakie podkreśla się, że dzieciństwo i dorastanie to kategorie odmienne od dorosłości”. Co więcej, motyw ten może wręcz „doskonalić inteligencję pokoleniową czytelników” (Deszcz-Tryhubczak i Jacques, 2021: xvii-xviii). Podobny potencjał niosą ze sobą przedstawienia międzygatunkowej solidarności, również te zawarte w twórczości Buły. Uważność w stosunku do szczególnej perspektywy, z jakiej artystka opowiada i rysuje wymyślone przez siebie historie, sprawia, że jej utwory świetnie sprawdzają się w roli podstawy do rozmów o współistnieniu, odpowiedzialności, ekologii, zwłaszcza że „niezmiennie bardzo ważny jest wychowawczy potencjał książki obrazkowej. Dotyczy to nie tylko dzieci jako głównego odbiorcy, ale i dorosłych (rodziców, dziadków), którzy są nie tylko odbiorcami pośredniczącymi, lecz także i docelowymi” (Howorus-Czajka, 2022:454).

Warto w tym miejscu wspomnieć, że pochodząca ze Lwowa autorka uniwersum *tukoni* to absolwentka Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuki. Artystka zasłynęła jako ilustratorka książek takich ukraińskich autorek, jak: Hałyna Kyrpa, Hałyna Tkachuk⁶, Oksana Łuszczewska i Kateryna Michalicyna, a ponadto przekładów utworów napisanych przez Tove Jansson, Andreasa Steinhöfela i Anne Fine. Jej styl charakteryzuje się stosowaniem naturalnych odcieni i pastelowych kolorów, łączeniem akwareli i ołówka, dbałością o przedstawianie szczegółów krajobrazów i natury, jak również tworzeniem uroczych, pobudzających wyobraźnię postaci, czego najlepszym dowodem są omawiane w niniejszym artykule *tukoni* i inni mieszkańcy lasu. Co ciekawe, kwestia uważności w stosunku do ochrony środowiska oraz międzygatunkowej solidarności towarzyszyła artystce jeszcze przed powstaniem świata *tukoni*. Problematyka ta została poruszona w utworach Kyrpy i Michalicyny, które Buła ilustrowała. W dziełach tych pojawia się też tematyka przestrzeni i liminalności, do której artystka powraca w swych autorskich książkach. Pozycja *Миї мамі чмав зіркою* (2015, *Mój tato został gwiazdą*) autorstwa Kyrpy to opowieść o dziewczynce, która straciła ojca, a zarazem jedna z pierwszych książek obrazkowych dla dzieci o Rewolucji Godności z przełomu lat 2013–2014 (zob. Kachak, 2018b; Świetlicki, 2018). Ilustracje Buły, miejscami przywołujące na myśl dziecięce rysunki, uzupełniają przejmującą opowieść o dziewczynce próbującej poradzić sobie z traumą związaną ze śmiercią taty, który,

⁶ Warto zauważyć, że zilustrowana przez Bułę ukraińsko-angielska książka stanowi część projektu *Becoming Global: Bilingual Ukrainian-English Picturebooks* (2014) (zob. Tkachuk, 2014).

jak mówi jej mama, zamienił się w gwiazdę i czuwa nad bliskimi (Świetlicki, 2019). Co ważne, związek między ziemią a gwiazdami – a w szczególności konstelacjami tworzącymi figury zwierząt – to jeden z najczęściej pojawiających się wątków pobocznych w książkach o *tukoni*.



Okładka *Miŭ tamo stas zirkou* Kyrpy i Buły.

Stworzona we współpracy z Michalicyną książka obrazkowa *Xmo pocme y napky* (2016, *Co rośnie w parku*) weszła do katalogu White Ravens 2016 i zapewniła Bule międzynarodową rozpoznawalność za sprawą licznych przekładów, w tym na język polski (tłum. Marii Mazurowskiej – zob. Michalicyna, 2020a; Michalicyna, 2020b). *Co rośnie w parku* – w oryginalnej wersji *Kto rośnie w parku* – i pozostałe dwie książki z serii stworzonej przez Michalicynę i Bułę⁷ pokazały estetyczne wyrafinowanie ilustratorki i jej dbałość o przyrodnicze szczegóły. Warto zaznaczyć, że celem samego tekstu jest rozpoznanie botanicznego dziedzictwa i tożsamości protagonisty, który jest sadzonką, ale to ilustracje Buły, piękne i drobiazgowo, pozwalają odbiorcy na identyfikację gatunków pod względem analizy cech charakterystycznych konkretnych drzew. Co istotne, autorki książek przypisują sprawczość nie tylko swoim ro-

⁷ *Xmo pocme w cady* (2017, *Kto rośnie w sadzie* – polski przekład *Co rośnie w sadzie*, 2020) i *Xmo pocme y nici* (*Kto rośnie w lesie*, 2019). Ostatnia książka z trylogii do tej pory nie doczekała się przekładu na język polski.

ślinnym bohaterom, ale także całemu ekosystemowi parku, w którym protagoniści mieszkają i się rozwijają. Międzygatunkowa solidarność i współpraca są zatem celową częścią świata opisanego w trylogii o parku, sadzie i lesie.



Okładka polskiego przekładu *Xmo pocme y napky* Michalitsyny i Buły.

MIĘDZYGATUNKOWA SOLIDARNOŚĆ ŚWIATA *TUKONI*

W 2016 roku nakładem popularnego lwowskiego Wydawnictwa Starego Lewa ukazały się dwie w pełni autorskie książki obrazkowe Buły – *Зубр шукає гніздо* (*Żubr szuka gniazda*; w polskim przekładzie *Żubr chce spać*, 2023) i *Ведмідь не хоче спати* (*Miś nie chce spać!*), w których to po raz pierwszy pojawiają się wymyślone przez artystkę magiczne stworzenia *tukoni* wraz z innymi zwierzęcymi mieszkańcami lasu oraz ćmy. Te trzecioosobowe pozycje z pięknymi ilustracjami i niewielką ilością tekstu, skierowane do najmłodszych i przeznaczone do wspólnego czytania z dorosłymi, spotkały się z pozytywnym odbiorem czytelników i czytelniczek, a na przestrzeni ostatnich kilku lat wydano je między innymi w krajach, jak: Włochy, Niemcy, Francja, Hiszpania, Rumunia i Chiny⁸. Każde stworzenie w świecie *tukoni* ma swoje miejsce w ekosystemie lasu, a jego życie powiązane jest ściśle z przedstawicielami innych gatunków. Las to przestrzeń li-

⁸ Szczegółowa lista przekładów znajduje się na stronie Tukoni.World (zob. Perekladi).

minalna, będąca w ciągłym ruchu, możliwym tylko przy współpracy ogółu istot. *Tukoni* zaś dbają o to, aby wszystko działało w nim zgodnie z prawem natury. Nie sposób nie zauważyć w nich autorskiego nawiązania do podstaw beletrystyki dla dzieci, związanych „najczęściej z tradycją bajki Ezopowej – miniaturowej formy prozatorskiej służącej prezentacji fabuły z udziałem bohaterów zwierzęcych, których antropomorfizacja, polegająca na prezentowaniu cech ich natury jako zwierciadła ludzkich postaw i charakterów, miała pełnić przede wszystkim funkcje dydaktyczne i poznawcze” (Waksmund, 2020: 99). W książce *Бедмідь не хоче спати* tytułowy zbuntowany miś, sprzeciwiający się temu, by zapaść w zimowy sen, to zwierzę nie tylko znane w wielu kulturach, ale i jedna z najczęściej pojawiających się postaci zwierzęcych w literaturze dziecięcej. Jak zauważa Ryszard Waksmund, niedźwiedź, negatywny bohater folkloru, został na początku XX wieku „zinfantylizowany” i „uludyczniony”, dzięki czemu każde dziecko na świecie zna i lubi jakiegoś miłego misia – czy to na przykład Puchatka, czy Misia Uszatka (zob. Waksmund, 2020: 118). Nie dziwi zatem, że poświęcona temu bohaterowi książka jako pierwsza doczekała się przekładu na kilka języków obcych. Jednakże obecność w obu tekstach żubra, zazdroszczącego misiowi snu zimowego, jak również drzew i roślin typowych dla konkretnego regionu, sprawia, że harmonijny las Buły możemy odczytać jako przestrzeń typową dla Europy środkowo-wschodniej, a jej książki jako nośnik potencjału edukacyjnego. Co ciekawe, oba zwierzęta symbolizują potęgę i siłę przyrody, wytrzymałość i dzielność, ale w opowieściach i rysunkach ukraińskiej artystki nie są one wzorem do naśladowania, nie występują w roli mentora czy autorytetu. Problemy, jakie napotykają na swojej drodze, dotyczą raczej drobnych spraw codzienności, z którymi może utożsamić się każde dziecko. W dodatku autorka zapewnia im magiczną pomoc, łącząc tym samym tradycję bajki Ezopowej z baśniową magią.



Okładka oryginalnych wydań *Зубр шукає гніздо* i *Бедмідь не хоче спати*.

Jak wyżej wspomnieliśmy, zwierzęcom bohaterom książek Buły w ich rozterkach, które wpływają na funkcjonowanie całego lasu, pomagają *tukoni*. Są to niezwykle, magiczne stworzenia, dobre duchy lasu, odpowiedzialne za zachowanie równowagi w naturze, dbające o stworzenie właściwych warunków rozwoju wszystkich zwierząt i roślin w ekosystemie. Baśniowe stworki występują w roli opiekunów, mentorów, są gwarantem dobrostanu lasu. Należy przy tym zauważyć, że *tukoni* to istoty o wielu rozmiarach, kolorach i atrybutach. Jak pisze sama artystka, wykreowane przez nią stworzenia „są bardzo różne: *tukoni* drzew, *tukoni* traw, *tukoni*-pierwiosnków...” (Geroi). Świat pełen magii i niezwykłych stworzeń, niewidocznych w świecie realnym, a jednocześnie niestojących z nim w opozycji, młodym odbiorcom daje poczucie bezpieczeństwa, umożliwia rozpoznanie emocji, uwrażliwia nie tylko na potrzeby własne, ale również zwierząt i roślin (por. Niesporek-Szamburska, 2008). U Buły *Tukoni* nie odpowiadają jedynie za życie zwierząt. Pomoc zniszczonemu przez burzę drzewu stanowi motyw przewodni trzeciej książki z cyklu, *Тукони – мешканець лісу* (2018, *Tukoni – mieszkaniec lasu*), kolejnego dzieła artystki umieszczonego w katalogu White Ravens, o melancholijnej estetyce przypominającej tę z wyprodukowanej przez Moon Studio gry *Ori and the Blind Forest* (2015). W przeciwieństwie do poprzednich dwóch książek obrazkowych autorki, postacią centralną nie jest żadne znane czytelnikom i czytelniczkom zwierzę, a *Tukoni* Podróżnik. Bohater zwraca się z prośbą o pomoc do innych mieszkańców lasu, żeby wspólnie uratować zniszczone przez burzę drzewo. Ratunkiem okazuje się utkanie magicznego koca i otoczenie pnia nadzwyczajną troską⁹. W 2021 roku ukazała się kolejna i ostatnia do tej pory książka obrazkowa z serii, *День народження ялинки* (*Dzień narodzenia jodły*), opowiadająca o lesie w czasie zimy i dniu narodzenia jodły – drzewa utożsamianego z tą porą roku – oraz świecie wszystkich *tukoni*. Warstwa wizualna książki nawiązuje do celebracji saturnaliów zimowego przesilenia¹⁰.

W przeciwieństwie do książek obrazkowych skupiających się na *tukoni* i życiu lasu w trakcie dnia, składająca się z dwóch rozdziałów powieść graficzna *Вересова міль* (*Wrzosowa ćma*, 2023¹¹) opowiada o nocy i ćmach, które czytelnicy i czytelniczki poznali już w rolach postaci pobocznych w *Żubr chce spać*, *Tukoni – mieszkaniec lasu* i *Dzień narodzenia jodły*. *Wrzosowa ćma* również skierowana jest do najmłodszych odbiorców. Pojawiają się w niej także, podobnie jak w poprzednich utworach ukraińskiej ilustratorki, motywy podróży,

⁹ Warto podkreślić, że od 2020 roku *tukoni* pojawiają się również w interaktywnej grze/aplikacji *Tukoni – The Game*. Na kanale YouTube *Tukoni Tribe* (youtube.com/@Tukonitribe) dostępny jest film promocyjny *Tukoni The Game | Official Trailer*, jak też seria rozmów z Bułą i innymi twórcami gry. Szczegółowa analiza gry i jej związku z książkami Buły wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Na stronie artystki można zakupić kalendarze, przypinki i inne materiały z wizerunkami *tukoni* i ciem.

¹⁰ Te dwa utwory także przetłumaczono na kilka języków obcych i wciąż pojawiają się ich kolejne wydania.

¹¹ Pierwsza z nowego cyklu Buły *Bajki dla słońca i księżycy*.

istnienia pomiędzy granicami i pokonywania strachu. W tej propozycji możemy zresztą zauważyć odniesienia do tradycji bajki zwierzęcej: przemieszczanie się bohaterów w przestrzeni (a co za tym idzie – w czasie) i towarzyszące temu spotkania należą do jej istotnych kompozycyjno-fabularnych wyróżników.



Okładka czeskiego wydania *Туконі – мешканець лісу*.

Choć w pozycji tej obraz wciąż dominuje nad tekstem, a określenie go *powieścią graficzną* pochodzi od samej autorki, jego cechy gatunkowe niewątpliwie pozwalają na taką kwalifikację. Szczególnie biorąc pod uwagę fakt, że powieść graficzna to jedna z trzech podstawowych form genologicznych komiksu, odmiana najbliższa literaturze, a jej wyznacznikami są:

deheroizacja w zestawieniu z bohaterami o nadludzkich możliwościach w tradycyjnym komiksie, realizm w konstrukcji świata przedstawionego, często pierwszoosobowa forma narracyjna, obejmująca zamkniętą strukturę fabularną, ukształtowaną na wzór literackiej powieści, autobiografizm, pogłębiona motywacja psychologiczna, odniesienia do tradycji gatunkowych literatury, takich jak powieść o dojrzewaniu, powieść środowiskowa, kronika rodzinna, literatura faktu itd. (Birek, 2009: 248).

Główną bohaterką powieści jest Szara Ćma, mieszkająca na wrzosowej łące, znajdującej się *pomiędzy* olchowym gajem a sosnowym lasem. Zazwyczaj bycie pomiędzy „niweluje kategoryczność wytyczonych granic, unieważnia je i spr-

wia, że ulegają destabilizacji (na przykład w odniesieniu do obcości i swojskości)”. Co więcej, „wielość współkształtujących tę sferę impulsów tworzy rzeczywistość niejednoznaczną i różnorodną, definiowalną przez różnice, które mogą się na siebie nakładać” (Chojnowski, 2020: 11). Jednakże, gdy ją poznajemy, protagonistka nigdy nie przekroczyła granicy łąki, nie poznała innej ćmy, natomiast jej jedynymi przyjaciółmi są odwiedzający ją od czasu do czasu sowa i nietoperz. Szara Ćma jest zafascynowana drzewami, o których opowiadają jej nocni przyjaciele, i zbiera przynoszone przez wiatr liście. Jej życie się zmienia, gdy pozna je bukową ćmę o imieniu Brachmin. Namówiona przez nią wyrusza w podróż poza spokojną przestrzeń łąki, w stronę niebezpiecznego lasu, w trakcie której nie tylko mierzy się z własnymi lękami, ale także dostaje szansę zostania członkinią społeczności magicznych ciem mieszkających razem z *tukoni* w wysokim jaworze, stanowiącym centrum lasu i fantastycznego świata.



Okladka oryginalnego wydania *Вересова міль*.

Zarówno w warstwie tekstowej, jak i wizualnej, we *Wrzosowej Ćmie* Buła odwołuje się do liminalnej symboliki europejskiego i słowiańskiego folkloru oraz hinduizmu. Wrzos to kwiat ziemi, utożsamiany z wrażliwością, w wielu europejskich kulturach pełniący rolę istotnego symbolu życia, dobrobytu, ale też śmierci (Folklard, 1892; Cunningham, 2009: 282). Imię Brachmin zaś przywołuje na myśl słowo *bramin*, w hinduizmie oznaczające natchnietego i czystego duchowo kapłana, w mitologii indyjskiej stworzonego przy powstaniu świata. W kulturze za-

chodu do tej osoby odwoływał się choćby amerykański transcendentalista Ralph Waldo Emerson w wierszu „Brakhma” (1856). Niezależna bohaterka powieści graficznej Buły zajmuje się dbaniem o pozostawiane na roślinach przez słońce promyki – nazywane przez nią kolorami. Niczym kapłanka pomaga protagonistce zmierzyć się z lękiem i zapoznaje ją z takimi istotami lasu jak jeże. W panelu łączącym świat książek obrazkowych z nową serią powieści graficznych Brachmin opowiada Szarej Ćmie o *tukoni*. To właśnie „tukoni razem z ćmami tworzą magiczne koce, które pomagają leczyć drzewa”, a jest to „możliwe tylko dzięki kolorom słońca” (Buła, 2023¹²). Obecność w utworze „pierwiastków fantastyki i cudowności, które w naturalny i harmonijny sposób łączą się ze światem realnym” (Niesporek-Szamburska, 2008: 49), przybliża powieść do gatunku, jakim jest baśń. Warto również zwrócić uwagę, że jawor, w którym mieszkają stworzenia, to jedno z najważniejszych drzew w kulturze ukraińskiej, w folklorze i poezji – by wspomnieć choćby wiersz „Тече вода з-під явора” (1860, „Spod jawora wypływa woda”) Tarasa Szewczenki – często łączone z początkiem świata, nieśmiertelnością, utratą dziewictwa, a co więcej – z siłą Kozaków. Nie dziwi zatem, że to w magicznym jaworze, portalu, przestrzeni liminalnej, do której ćmy mogą dostać się z każdej części lasu, znajduje się centrum świata Buły i to tam na końcu utworu Brachmin poznaje tytułową bohaterkę ze swoimi siostrami. Uwzględniając fakt, że podczas podróży Szarej Ćmie udało się – we współpracy z nowo poznaną koleżanką – stworzyć niebiański koc ochraniający ćmy od słońca, można przypuszczać, że bohaterka nie tylko ma magiczne moce, ale jest jedną z najpotężniejszych ciem świata *tukoni*. Jednak zakończenie utworu jest otwarte i zapowiada kolejny tom, którego wydanie zostało przesunięte z powodu trwającej w Ukrainie wojny.

PODSUMOWANIE

Ze względu na swój multimodalny charakter, książki obrazkowe i powieść graficzna Buły, utwory łączące tekst i ilustracje, ale też *wykraczające* poza ich ramy, można określić mianem dzieł *liminalnych*. W końcu, zdaniem Victora Turnera, takie przedmioty i podmioty „wymykają się z sieci klasyfikacyjnej, która zwykle wyznacza miejsce stanom i pozycjom w przestrzeni kulturowej [...], nie przebywają ani tam, ani tu” (Turner, 2010: 116). Książki obrazkowe to byty będące *po-między* literaturą i sztuką, a do ich zrozumienia potrzebne są zarówno elementy werbalne, jak i wizualne (Nikolajewa, Scott, 2001: 226). Co więcej, to dzieła *łączące*, skierowane do dzieci i czytających z nimi/lub im dorosłych. Cytując słowa Justyny Deszcz-Tryhubczak, pragniemy w tym miejscu podkreślić, że „doświadczenia młodych czytelników i ich interpretacje tekstów często mają niewiele wspólnego z profesjonalnymi relacjami dorosłych czytelników, a mimo to pozostają nieuznane, ponieważ nie mają takiego samego znaczenia jak komentarze dorosłych” (2016: 11). Jednakże w przypadku książek obrazkowych, czytanych

¹² Utwory Buły nie zawierają paginacji.

wspólnie i wielokrotnie, czasami latami, młodzi czytelnicy i młode czytelniczki mogą „wybrać to, co rozumieją na danym etapie swojego rozwoju i rozszerzyć to rozumienie na inne poziomy znaczeniowe w ponownych lekturach książki obrazkowej, czy to natychmiast, czy po pewnym czasie” (Narančič Kovač, 2021: 83). Mimo że podczas pierwszego czytania pro-ekologiczny przekaz dzieł Buły może nie być dla dzieci oczywisty, świat *tukoni* pokazuje istotę zachowania równowagi w przyrodzie i rolę międzygatunkowej solidarności zamieszkujących lasy i łąki zwierząt, potencjalnie również tej między przyrodą a czytelnikami i czytelnikami. Mając na uwadze skalę dewastacji ukraińskiej kultury i natury w trakcie wciąż trwającej wojny, czarującą twórczość Buły można odczytać jako promyk nadziei na możliwość odbudowy niszczonych ekosystemów, a dla rodzimych i zagranicznych odbiorców w każdym wieku także jako przypomnienie o bogactwie ukraińskiej literatury i sztuki.

BIBLIOGRAFIA

- Birek, W. (2009). Powieść graficzna. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 52 (1–2), 103–104.
- Buła, O. (2016a). *Vedmid' ne hoče spati*. Lviv: Vidavnictvo Starogo Leva.
- Buła, O. (2016b). *Zubr šukaê gniздо*. Lviv: Vidavnictvo Starogo Leva.
- Buła, O. (2018). *Tukoni – meškanec' lisu*. Lviv: Vidavnictvo Starogo Leva.
- Buła, O. (2021). *Den' narodžennâ âlinki*. Lviv: Vidavnictvo Starogo Leva.
- Buła, O. (2022a). *Veresova Mil'*. Lviv: Vidavnictvo Starogo Leva.
- Buła, O. (2022b). *Miś nie chce spać!* (tłum. I. Vikyrchak). Kraków: Lokator.
- Buła, O. (2023). *Żubr chce spać* (tłum. I. Vikyrchak). Kraków: Lokator.
- Chojnowski, P. (2020). *Liminalność i bycie „pomiędzy” w twórczości Petera (Piotra) Lachmanna*. Kraków: Universitas.
- Coulter, K. (2016). *Animals, Work and the Promise of Interspecies Solidarity*. London: Palgrave Macmillan.
- Cunningham, S. (2009). Encyklopedia magicznych roślin: drzewa, kwiaty, zioła (tłum. P. Karpowicz). Białystok: Studio Astropsychologii.
- Czernow, A.M., Rybak, K. (2022). Zielony dydaktyzm, czyli o tym, jak dorośli projektują przyszłość planety we współczesnych książkach ekologicznych dla dzieci. W: A.M. Czernow, J. Żygowska (red.), *Przyszłość. Szkice o sztuce dla dziecka* (13–32). Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.
- Deszcz-Tryhubczak, J., Jaques, Z. (2021). Introduction. In: J. Deszcz-Tryhubczak, Z. Jaques (ed.), *Intergenerational Solidarity in Children's Literature and Film* (xi–xxviii). Jackson: University Press of Mississippi.
- Deszcz-Tryhubczak, J. (2016). *Yes to Solidarity, No to Oppression: Radical Fantasy and Its Young Readers*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Folkard, R. (1892). Plant Lore, Legends, and Lyrics Embracing the Myths, Traditions, Superstitions, and Folk-Lore of the Plant Kingdom. London: London, Sampson, Low, Marston. Pobrano z: <https://archive.org/details/cu31924062766666/page/n9/mode/2up>.
- Geroi, *Tukoni.world*. <https://tukoni.world/geroi.html>. [dostęp: 30.08.2023].
- Howorus-Czajka, M. (2022). Ekologia a książka obrazkowa, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. 70 (4), 453–463.
- Insights into Ukrainian Children's Literature. (2023). *Children's Literature, Media & Culture*. <https://www.gla.ac.uk/postgraduate/erasmusmundus/clmc/insightsintoukrainianchildrensliterature/> [dostęp: 30.08.2023].

- Jakubowska-Krawczyk, K. (2016). Przestrzeń realna czy mityczna? *Kazka pro Majdan Chrystyny Lukaszczuk*. W: W. Kostecka, M. Skowera (red.), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (137–174). Warszawa: SBP.
- Jakubowska-Krawczyk, K., Romaniuk, S. (2019). Universalizm voënnoi tematiki? Problemi perekladu ilüstrovanõi kniżki (na prikladĩ proektu tvorčõi majsternĩ «Ag'rafka» «Vijna, šo zminila Rondo». *Mova: klasične – moderne – postmoderne*, 5, 84–97.
- Kachak, T. (2018a). *Tendencii rozvitku ukrains'koĩ prozi dlã ditiĩ ta ũnactva počatku XXI st.* Kyiv: Akademvydav.
- Kachak, T. (2018b). The Theme of Death in Ukrainian Literature for Children: Author's Interpretation – Artistic Peculiarities – Reader's Perception (based on Halyna Kyrpa's story 'My Dad Has Become a Star'. *Studia Polsko-Ukraińskie*, 5, 161–174.
- Kamińska-Maciąg, S. (2019). *Zjawiska tajemne i fantastyka w prozie rosyjskiej XIX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Michalicyna, K. (2020a). *Co rośnie w parku* (il. O. Buła, tłum. M. Mazurowska). Warszawa: Zielona Sowa.
- Michalicyna, K. (2020b). *Co rośnie w sadzie* (il. O. Buła, tłum. M. Mazurowska). Warszawa: Zielona Sowa.
- Mikhalitsyna, K. (2019). *Hto roste u lišĩ* (il. O. Bula). Lviv: Vidavnictvo Starogo Leva.
- Narančić Kovač, S. (2021). Intergenerational Encounters in Contemporary Picturebooks. In: J. Deszcz-Tryhubczak, I. B. Kalla (ed.), *Children's Literature and Intergenerational Relationships Encounters of the Playful Kind*, (63–92). London: Palgrave Macmillan.
- Niesporek-Szamburska, B. (2008). Baśń. W: K. Heska- Kwaśniewicz (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*. T. 1 (47–72). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Nikolajeva, M., Scott, C. (2001). *How Picture Books Work*. New York: Routledge.
- Perekład, *Tukoni-world*. <https://tukoni.world/knyzhky/perekladi.html>. [dostęp: 30.08.2023].
- Randhawa, S.H. (2023). Po zniszczeniu zapory w Kachowce: ekobójstwo musi być uznane za zbrodnię (tłum. K. Byłów). *Krytyka Polityczna*, 7 lipca. <https://krytykapolityczna.pl/swiat/ekobojstwo-prawo-miedzynarodowe-zniszczenie-tamy-w-kachowce/>. [dostęp: 30.08.2023].
- Świetlicki, M. (2018). *Oh, What a Waste of Army Dreamers...*: The Revolution of Dignity and War in Contemporary Ukrainian Picturebooks. *Filoteknos*, 8, 118–129.
- Świetlicki, M. (2019). Mój tato został gwiazdą. Tanatos w ukraińskiej książce obrazkowej. *Slavica Wratislaviensia*, 168, 197–206.
- Świetlicki, M. (2022). Refleksje nad przeszłością, teraźniejszością i przyszłością ukraińskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej. W: A.M. Czernow, J. Żygowska (red.), *Przyszłość. Szkice o sztuce dla dziecka* (155–167). Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.
- Tkachuk, H. (2014). *Gojdalka pid klenom/The Swing Under the Maple Tree* (ill. O. Bula). Kyiv: Bratske Publishers.
- Turner, V. (2010). *Proces rytualny. Struktura i antystruktura* (tłum. E. Dżurak). Warszawa: PWN.
- Waksmund, R. (2020). *Literackie światy dzieciństwa: fikcja i rzeczywistość*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Wolfe, L. (2023). The Children Russia Kidnapped. *The Atlantic*, 1 lipca. <https://www.theatlantic.com/international/archive/2023/07/russia-kidnapping-abducting-ukrainian-children/674535/#>. [dostęp: 30.08.2023].

Studia / Studies

Modernizm

—

Modernism

Redaktorka gościnna | Guest editor:
Alicja Wang

YEVHENIIA KANCHURA ORCID: 0000-0003-1232-1920
Zhytomyr Polytechnic State University

Female School Story in Modernist Russian Literature: The Continuity of Tradition Despite the Prohibition

Abstract: The article focuses on the genre of girls' school stories, which was developing in Russian literature in 1900–1930, before and after the dramatic shift of the state ideology. The main subjects of the study are Lidija Charskaja's works *The Notes of an Institute Girl* and *Ljuda Vlassovskaja* (1901–1904) and a play by Aleksandra Brushtejn *Blue and Pink* (1936). The research demonstrates that the Russian girls' school story of that period, influenced by this genre's classical works, elaborated its specific language, plot elements, and system of characters. All those essential features were based on real-life experiences of boarding schools for girls of the late nineteenth and early twentieth century. The Soviet era critics attempted to eliminate Charskaja's books from circulation among the new post-revolutionary readership. However, as this article attempts to demonstrate, even while the ideology of the school story has changed dramatically, the structure remained in tack for many years to come. The tradition of the genre was continued despite and, perhaps, due to the ideological pressures of Soviet censorship.

Keywords: school story, female literature, ideology in literature, Lidja Charskaja, Aleksandra Brushtejn.

While analysing the impact of the female literature, created in the period of Modernism, on the children and teenage reading on the territory of the former Russian Empire, a scholar is faced with a specific challenge. The social cataclysms of 1917 have caused a dramatic shift in the ideology which, in turn, has resulted in the demand for the creation of a brand new children's literature. This literature has adopted the strategy of nearly total elimination of the "old" books that were widely spread among the Empire's middle class.¹ Therefore, it appears to be more reasonable to discuss the breakdown of the tradition rather than to talk about its continuity: many authors were banned

¹ Some territories of the Russian Empire are now independent countries of the Northern, Central, and Eastern Europe: Lithuania, Poland and Ukraine.

for the “propaganda of the bourgeois values”, their books were withheld from the libraries, and their literary works were fiercely criticised by the new proletarian critics (Putilova, 1993: 23). In fact, this process could be compared with the modernist streams of the new culture denying the old classics. But, unlike the cultural movement based on the liberty of self-expression and search for new forms and feelings, the destruction of the “old” literature for children was supported by the official policy, and it was a part of the general ideological strategy of the “new socialist world” (Krupskaja, 1933). Meanwhile, the old children’s books remained in the private collections, and they were imprinted in the family memory. The old beloved books were passed from the parents to their children, they were shared among schoolmates, spread unofficially and willingly (Dan’ko, 1934). Hence, it is possible to admit the existence of two parallel streams within the reading practices of the post-revolutionary children: the new developing communist canon and the old unofficial one that was based on those private family holdings. Both of these “streams” coexisted and interacted during the late modernism on the territory of a newly formed state – the Soviet Union.

The article aims to study the phenomenon of girls’ school stories of the early 20th century as it was shaped in Russian literature for children. My focus is on the analyses of the main features that were passed to the Soviet school story, especially the one aimed at the girls’ audience. My primary focus is on two novels by the highly popular pre-revolutionary writer Lidija Charskaja: *The Notes of an Institute Girl* (1901) and its sequel *Ljudia Vlassovskaja* (1904). Such works as *The Notes of a Little Gymnasium Girl* (1908), along with a play by Aleksandra Brushtejn *Blue and Pink* (1936), and the memoirs by Elizaveta Vodovozova *At the Dawn of Life* (1911) are incorporated to support my main argument about close interdependence between the pre-revolutionary examples of this genre and its post-revolutionary re-incarnation. Eventually, Aleksandra Brustejn’s trilogy, *The Road Goes Ever On* (1956–1963) is chosen to demonstrate the functioning of a girls’ school story describing the period of modernism (the plot of her book is set in Vilnius, in 1895–1901).

LIDIA CHARSKAJA: BACKGROUND NOTES

The topic of a girl’s school story appears to be a substantial part of the developmental process in Russian literature for children, which took place in 1880–1917. The 1860s were marked by significant changes in female education: several progressive reforms launched by the democratically oriented pedagogue, Konstantin Ushinskij, were directly implemented to the Smolny Institute of Noble Maidens (1859–1862). The reforms were focused on the development of an independent self-sufficient personality due to the fundamental modification of the content of the school subjects and the manner of teacher-student communication. The meaning of female education rose

progressively, and the role of a woman in the Russian Empire was gradually changing. As a direct result of these democratic changes one could mention the high level of engagement by the Russian female writers in the development of literature for children. Women published fictional and educational children's books on history, geography, ethnography, and science (in particular, Vodovozova, Charskaja, etc.). The great impact had children's magazines (in particular, *Igrushechka*, which was published by Tat'yana Passek and Aleksandra Peshkova-Toliverova in 1882–1912 and *Rodnik*, founded by Ekaterina Sysoeva in 1880). Thus, women took an active part in the formation of new progressive pedagogical ideas and practice. Despite the years of the "Counterreforms"² in the 1880, those processes could not be stopped totally and the role of female authors in children's literature became more and more prominent.

Lidja Charskaja's author's career may be viewed as an emancipation effort: her entire life was presented as her way of gaining personal independence. Being raised by only one parent (her mother died giving birth), she was emotionally dependent on her beloved father, but due to the difficult family dynamics, she was sent to the Pavlovsky Institute of Noble Maidens. Only later was she able to restore her relations with her stepmother and re-enter the family. Her brief marriage resulted in a failure: she broke up with her husband and, while looking for financial support for her small son, she embraced a theatrical career. However, the drive to self-expression led her further in her personal odyssey: in 1901 she published her first book, *The Notes of an Institute Girl*, based on her Pavlovsky Institute experience. These fictionalized recollections served as the start of Charskaja's incredible popularity. Overall, she wrote more than eighty books (stories and novels). Her books were mainly published in two different formats: solid expensive hard-covers (the M. O. Wolf's Partnership, St. Petersburg) which were widely spread among the aristocratic educational institutions and used to be given as awards to their best students; and cheap paper-backs (V. I. Gubinsky Publishing House) with the target audience of city schools and middle-class families. Elena Dan'ko notes an important fact: these two publishing houses demonstrated different selective policies, choosing different Charskaja's works. While the expensive (and more durable books), published by M. O. Wolf's Partnership, depicted mostly the school life in the Maiden Institutes and presented adventures of aristocratic romantic heroines, the cheaper ones (which did not survive the coming decades) demonstrated more democratic values and social criticism. Consequently, the most expensive "aristocratic" and adventurous books by Charskaja used to be perceived as more prestigious reading and their popularity was instantly rising up to 1917.

² After the terrorist attack of March 1, 1881, which killed the tsar Aleksandr II, many of the liberal reforms were backtracked and replaced by the conservative and patriarchal official course (cf. Pinkevich).

At the same time, the critical reception of Charskaja's fiction was predominantly negative. As Valentin Golovin states in his detailed study *Literary Works by Lidia Charskaia*³ in the *Critical Discourse of Her Lifetime*, (Golovin, 2018) in the critique of Charskaja's works, the pedagogical pathos dominated over literary analysis (Golovin, 2018: 88). Numerous negative reviews by the renowned educators were aimed at undermining the extremely high popularity of Charskaja's books among the young readers. Her critics, who were mainly engaged in the pedagogical field, were worried about the impact of her books on youth education and behaviour, expressed their concern about Charskaja's rebellious heroines as potential role models etc. The critics who attacked Charskaja's style and the overall tone of her narratives were absolutely right: her excessive usage of pathetic expressions, plot clichés, and standard characters was present in her works but, nevertheless, her stories for children were marked by dynamic adventurous plots, thrilling romanticism of the characters and storylines, and happy endings as the victory of Good over Evil (Chukovskij, 1912). All these features, according to the critics elevated Charskaja's popularity to the before unheard heights (cf. Golovin, 2018).

Later, during the Soviet years, ideologically oriented critics added to all Charskaja's weaknesses listed above her bourgeois world view, and they incriminated her spreading of these views among the young readers (Shklovskij, 1932). Thus, her works were labelled hostile to the new socialist culture and her readers were subjected to systematic re-education: corrective talks, discussions, and intrusions. However, more serious critics and pedagogues understood that banning Charskaja's books could only raise their popularity. Therefore, the idea of creating alternative fiction books with an appropriate and politically correct style and plot which could attract the readers' interest and reorient them away from Charskaja's books was an important task for the writers working in children's literature at the time. (Gabbe, 1938). In particular, Elena Dan'ko whose analytical article *On Charskaja's Readers* was mentioned above (Dan'ko, 1934) argued that young readers lack appropriate adventure literature with a happy ending, thus, she concluded:

They [Charskaja's readers] deserve to be given a book responding to their rightful age demands. [...] If the reader tends to satisfy their sound appetite with a pitiful surrogate of literature, we ought to give them really healthy food, not a surrogate again. (Dan'ko, 1934: 12)

Some aspects of the girls' school story subgenre, which were introduced almost immediately after this message was sent to both writers and critics, allow making a suggestion that Dan'ko's appeal initiated a new "wave" of literary works that responded to the critic's concerns. These works are the subject of my analyses that follows.

³ In the whole article an official Russian transliteration is used, *here* is the author's transliteration.

PLOT ELEMENTS OF A SCHOOL STORY IN CHARSKAJA'S BOOKS

The chronotope of a school story is marked by two permanent features: the space frame of the school building (and/or the dormitory of a boarding school) and time limits of a school year (with extension to the whole course) (Chernjak, 2017:3). This chronotope dictates other important elements of the school narrative:

- a) entering the school,
- b) meeting the new collective (group, class etc.),
- c) relations with the teachers,
- d) studying and success rate,
- e) received knowledge and skills,
- f) exams (optionally: school leaving party).

These plot elements can vary, of course, thus, for example, the meeting with the new group may be presented through the story of bullying or/and gaining a supportive and protective friend; the theme of studying and success may merge with a story of rivalry; relations with the teachers could evoke the theme of discipline and punishments etc. Within the framework of the girl's school story, some specific plot elements are added: the reflection on the importance of education for women, its content, quality of such education, and perspectives of a school-leaver. No doubt, these topics "infiltrated" the narratives and reflected direct changes in the ways the society viewed female education: quite often they were presented through the feminist gaze, even during the period of reaction and stagnation of the Russian society in the 1880–1900.

Charskaja's school stories contain all the elements listed above. Real-life school situations are reflected in her novels, foremost due to *her first-hand school experience*. Being a pupil of the Pavlovsky Institute for Noble Maidens (1886–1893), she wrote a diary and, subsequently, lots of characters and events, feelings and impressions came from these notes and personal memories. The life experience of a girl from a boarding school, isolated from the world outside the institutional walls, has never provided substantial material to create a story, so this is one of this possible explanations why numerous Charskaja's books were full of repeated motifs (for example, orphanage, an ideal, and kind head-teacher protecting the orphan etc.), plot elements, and situations (students' boycotting unpleasant teachers, punishments following these boycotts etc.). Meanwhile, the narratives gave the reader a clear and truthful picture of life in a girls' boarding school: the language of Charskaja's stories incorporates specific school vocabulary (Ex.: *siniavka* / a teacher wearing a blue (Russian: *синий*) uniform; *moveshka* and *parfetka* / a bad and an excellent pupil respectively, from French words: *mauvais* and *parfait*), teachers' nicknames, reflecting the relations of the students, describes customs and traditions of the institute life (for example the custom of *adoration* (*обожание*) – a demonstrative emotional attitude to a senior person). As readers, we learn a lot about the everyday

life of a boarding school: food, clothes, accommodation, and the educational system – all these realia are described in great detail. The very truthfulness of such descriptions could be verified by comparing Charskaja’s fiction with other texts of a girl’s school discourse, in particular, by the recollections of Yelizaveta Vodovozova (Vodovozova, 1911) or other memoirs and documents (Bokova & Saharova, 2005)⁴.

When Charskaja starts to fictionalize her school experience, she does it along the lines of classical canonical texts. One of such comparisons, highly popular among girls’ readership at the time Charskaja was creating her stories, was Charlotte Brontë’s *Jane Eyre* (Brontë, 1847.) The elements of *Jane Eyre*’s plot are easily recognisable in both of Charskaja’s novels, *The Notes of an Institute Girl* and *The Notes of a Little Gymnasium Girl*. The table below demonstrates a direct correlation between the sequence of events described in Brontë and in Charskaja.

Table 1:

<i>Jane Eyre</i> (Brontë, 1847)	<i>The Notes of a Little Gymnasium Girl</i> (Charskaja, 1908)
1. An orphan lives in her uncle’s (her dead mother’s brother) house. 2. Her three cousins (a boy and two girls) dislike her, practice teasing and bullying, reproach her for her poverty. 3. The girl fights back, hitting her cousin on his nose. The nose is bleeding. The girl is severely punished. She is locked in a scary, empty room. 4. The girl is sent to a boarding school with the message about her bad behaviour and an intention to punish her severely, however, the headteacher is unbiased and kind to a new pupil.	1. An orphan arrives at her uncle’s (her dead mother’s brother) house. 2. Her three cousins (a girl and two boys) dislike her, practice teasing and bullying, reproach her for her poverty. 3. The girl fights back, hitting her cousin. The falling boy breaks a vase. The girl is severely punished. She is locked in a scary room with a terrible owl. 4. The girl is sent to a gymnasium with the message about her bad behaviour and an intention to punish her severely, however, the headteacher is unbiased and kind to a new pupil.
<i>Jane Eyre</i>	<i>The Notes of an Institute Girl</i> (Charskaja, 1901)
Jane enters the boarding school and there she meets a new close friend: a very clever girl, Helen Burns, who helps her to adapt to the rules of school life. Soon after, Helen dies of tuberculosis. Jane sneaks up to her room and gives her the last kiss.	Ljuda enters the boarding school and there she meets a new close friend: a very clever girl, the best pupil of the group, Nina Dzhavaha, who helps her to adapt to the rules of school life. Soon after, Nina dies of tuberculosis. Ljuda sneaks up to her room and gives her the last kiss.

Early death may seem like a common theme in the boarding school narratives: lack of nutritious food, cold dormitories, and severe conditions lead to a high level of illnesses among students. But for the boarding schools of

⁴ For a study of the documentary foundation of Charskaia’s school stories see Stanchevs-kaja, 2013.

St. Petersburg that is not true. According to Vodovozova, despite really unfavourable life conditions, the mortality rate was very low, because pupils with the first signs of illness would be immediately isolated in the dispensary (Vodovozova, 1911: part II., ch. 8). Nina Dzhavaha as an energetic, joyful and physically well-developed girl, who danced the male part of *lezginka* (a very fast Georgian national dance) and rode a horse, could hardly suffer from tuberculosis as Helen Burns (really weak and unhealthy) did. Nina's death seems to be an artificial plot element, which is used by the author only to create a more romantic halo around Nina as a bright rebellious character and the protagonist of the further books in which she would appear as the main character (1903, 1908, 1912). The textual comparison can easily prove that this death is an element consciously borrowed from *Jane Eyre* to create a strong intertextual link with the elements of a school story, presented in a popular novel. Such practice of plot adaptation was common for the mass Russian literature of the late 19th – early 20th century, and it was not “discriminatory”: the plots were “appropriated equally from the domestic literary examples as well as from the foreign ones”⁵. Such broadly implemented practices hint at the existence of the popular proto-text which definitely has helped Charskaja at the beginning of her career in creating her characters and structuring her narratives. Thus, Charskaja's contemporary reader was provided with an installed set of clichés and patterns that were determining the reader's expectations and their perception. All elements listed above formed the core of a girls' school story, but Charskaja's impact on this sub-genre was never limited only to elements of the traditional plot. The more she wrote, the more innovative and imaginative she became, and there were precisely those innovations that made her reputation so lasting among her readers.

PECULIARITIES OF “INSTITUTE” STORIES IN MASS CHILDREN'S LITERATURE OF 1900

LIFE AND EDUCATION IN AN ISOLATED GROUP

Two important topics are to be mentioned in this regard. First of all, it is *the content and the quality of education in girls' gymnasiums and boarding schools* of the late 19th century. Before the reforms launched by Ushinsky, the pupils of the girls' school were mainly prepared for family life and education, so they were not required to obtain any type of substantial knowledge (Vodovozova, 1911).

⁵ Vladimir Giljarovskij notes in his prominent book of lifestyle essays *Moscow and Moskovites* (Giljarovskij, 1912–1926; 2013: 286–287): the so-called “people's writers” used to retell and rewrite famous books by prominent authors, fulfilling the orders from small publishing houses, which were selling cheap books (I thank Elena Prokofieva for this quote which resulted from the discussion held in Mariana Skuratovskaia's Life Journal: <https://eregwen.livejournal.com/448813.html>).

More subjects were added to the curriculum, and the girls studied not only foreign languages (by memorizing poetry), penmanship, painting, dancing, and religion, but now they were required to learn history, geography, mathematics, and sciences. Those who graduated from this type of school aimed not only to get married, but they planned to work as governesses or school teachers. Thus, the big change was in an attempt of an institute/ gymnasium to prepare the girls for an independent life. In Charskaja's stories, we find such reasoning in the following statement:

"There's no need to study", replied she indifferently and turned away from me.
 "Then, what are you going to do – with your uncompleted course?!" I wondered, even having stopped getting angry, **so shocked and surprised I was**.
 "I'll live at home, plant my kitchen garden, the flowers; I'll bake the cakes and make jam – I can do it quite well – and then..."
 "Then?" I interrupted.
 "I'll get married!" she said with innocence. (Charskaja, 1901: 21) ⁶

This conversation took place during the exam session; the subject the girls were preparing for is religion. The conversation like the one cited above clearly demonstrated educational priorities installed into the girls' minds. The main heroine passes this exam with flying colours, she knows all the material. Though she is not that good at geography, she still manages to learn ten of thirty questions, and as the "result" of her prayer to St. Nicolas, she also passed this exam successfully.

The other important point is *life in the collective, its emotional and social aspects*. Being isolated from the external world, the girls at the boarding school try to disrupt such isolation, however, not always successfully. They ask the doorkeeper to buy some tasty food from the street vendors (which is strictly forbidden), and they get punished (Charskaja, 1901: 18); they send letters not through official mail (the teachers are supposed to censor their communications with their families) but through their weekend visitors (Charskaja, 1901: ch.8); they try to communicate with the boys while having a holiday ride to the city (Charskaja, 1904: ch.17). At the same time, the concentration of emotions within such a closed environment is really high, and those feelings need to be exposed in one form or another, therefore, the custom of "adoration" (*obozhanie*) is so widespread, and the rivalry is so cruel that it evidently leads to the cases of bullying within the girls' collective. And it is no surprise that those emotional manifestations take the collective form as well: all girls cry and laugh together, they act up together during the lessons and the breaks, retell scary stories about ghosts, adopt similar language clichés (*дуся, медапочки, синявки, мовешки, парфетки* etc.) and behavioural patterns (hugs and kisses, tears, fainting etc.).

⁶ In this paper, the references to Charskaja's works are given with the number of the chapter.

RUSSIAN FEMINIST ISSUES IN THE SCHOOL STORY

In Charskaja's school stories, the gender issues are quite notable: they are not presented as direct feminist messages, but they function as natural elements of her narrative plots, thus mirroring ideas widespread in the society of the Russian Empire in the early 1900. The necessity of female education and its practical applications for the lives of the girls led to competition for good grades, since the graduates strove to obtain a position of a governess in a rich and noble house – that was the only way to some sort of independence.

The social limitations for young girls were clearly demonstrated in the novels. The interactions between different genders clearly depicted in the novel's different levels of social freedom for boys and for girls. In particular, quite often the girls asked their male relatives of the same age to provide them with things that were easily accessible for the opposite gender (real food, books, etc) (Charskaja, 1904: ch.17). The standards of female behaviour and gender roles resonated with the everyday "adult-child" interactions. The worst characteristics a young lady could obtain from her adult supervisors was a *street urchin* [уличный мальчишка] (Charskaja, 1901: ch.11; Charskaja, 1904: ch. 7, 12; Charskaja, 1908 : ch.17). Such labelling was always followed by a punishment. The punishments were usually humiliating and were aimed at undermining the reputation of a girl. They were based on withdrawal from the collective and public shaming of the accused: a girl without an apron has to stand on display in the canteen during lunchtime; a lace of a specific color was taken away from a girl's hair, thus signalling to her classmates that she is isolated from the rest of them⁷. It is reasonable to conclude that such a system of punishments was common for girls' boarding schools. While in the communication "adult – child" the rule-breakers were compared to *street urchins*, in the communication "adult – adult" the comparison was also based on gender stereotype, but it contained the reference to the social system and the differentiation of the rights and roles of genders. The phrase "Вы распустили класс, они стали кадетами" (Charskaja, 1901: 13) means "you gave the group too much freedom and, thus, spoiled it. The girls have become the *cadets* (students of a military school)."

It is interesting to analyse the aspects of gender roles as they were revealed in the culture of dance. Though dancing was one of the obligatory school subjects for the girls' educational institutions, as daughters of high and medium strata were prepared for the balls (as the objects of the male marital choices), it was only a model of couple dancing, because the male part was performed by another girl with a folded corner of an apron. Dances did not serve as the entertainment; they were a sort of physical workout charged with the social perspective. But boarding schools followed the traditional calendar, and the celebrations of Christmas and Easter included the balls.

⁷ Cf.: in *Jane Eyre*, a girl has to stand on a chair of shame in the canteen or wear a shaming label on her forehead.

Here Charskaja's narratives describe two aspects of dancing: dancing with a male partner and carnival cross-dressing dance when a girl, wearing a male costume, who performed the male part in a folk dance. Both cases provide bright illustrations for the perception of gender roles. During the balls, girls traditionally danced with specially invited partners, and an opportunity of a couple dance was a privilege for the senior students. There is an episode when Ljuda, the main character of Charskaja's novel, danced with a male partner, being still a junior pupil. She is shocked and horrified, having been asked by a tall student, she tries to escape and eventually leaves the ballroom (Charskaja, 1901: 14). Her classmates are excited and jealous because she has danced with "an adult" – for them, it is an act of initiation, a sharp increase of the female status due to the male attention. Being chosen by a male partner during a ball is one of the most common motifs in Charskaja's stories, which indicate the elevated status of her heroines.

Performing a dance in a male costume carries a totally different meaning. Two episodes demonstrate how a person changes while trying a cross-gender role. Nina Dzhavaha, another favourite character of Charskaja's stories, performs the male part of *lezginka*, the Georgian folk dance known for its complexity (Charskaja, 1901: 16). She was taught how to dance the male part when living at home in Georgia; she even brought the costume to the Institute and kept it for nearly a year, subconsciously looking at it as a reminder of her past freedom⁸. So, according to Charskaja, a woman in Nina's home culture was treated in another way than in an official culture of the Russian Empire: she was more active, more open to the world, and the male social territory was not forbidden for her. But for Nina's classmates, it is a wonder, they don't understand how the girl was *allowed* to dance like this, they admire Nina's dance, her boy's image; her status rises up immediately (she spends the rest of the party with the senior students). This episode is mirrored by a staged Russian folk dance (Charskaja, 1904: 19) prepared and well-rehearsed by a teacher for the last year's students in the second part of the book: Ljuda's new friend Marusja wearing a luxurious male costume is her partner for this performance. In both episodes, the author emphasizes the dashing energy of the girls who perform male parts, their inner freedom and courage, and the admiration of their audience.

THE IDEOLOGICAL PILLAR OF CHARSKAJA'S SCHOOL STORY

Unlike Charlotte Brontë's *Jane Eyre* with its idea of individual freedom and integrity, or Elizaveta Vodovosova's *At the Dawn of Life* with its focus on the meaningful development of a woman's personality, school stories by Lidija

⁸ The case of a girl dancing the male part in a male costume is not an unusual or banned thing in the tradition of the Caucasus dances: there are the examples of such practices which are preserved by the modern schools of the Georgian folk dance (See, for example, *samany* or *iloury* (Istina v tance)).

Charskaja are stuffed with official ideology, which used to be summed up in a slogan “Orthodoxy-autocracy-nationality” (or compare with another formula: «За веру, царя и отечество»)⁹. The main subject for the institute girls remained religion. The girls were passionately devoted to their priest, their prayers, and fasts, and those feelings were totally sincere: the scene of confession covers nearly the whole chapter XIX in Part I (Charskaja, 1901: 19). The girls truly believed in the holy sacrament of confession, they were thrilled while anticipating it; they revealed all the tiniest sins and answered all the priest’s questions. The priest is portrayed as an ideal of a human: fair, kind, and perfect in every instance. After the confession, Ljuda feels “excited and deeply impressed”. The scene of confession is one of the key points of the novel.

The idealised presence in Charskaja’s stories is occupied by the royal family: Emperor and Empress, occasionally visiting the Pavlovsky Institute, are depicted as ideally handsome, noble, sweet and kind people. In this case, the adoration as an institute’s mode of behaviour reaches its highest point in the scene of royal visits. The royal eyes “sparkle like dark-blue stars”, their voices sound with divine harmony, their visits always pour the honey of happiness on the girls. The Emperor for them is “*duša*” (*дуся* derives from *душа*, *душенька* – the soul, the dearest person) (Charskaja, 1904: ch. 16), an angel, and an object of adoration. The Emperor communicates with the girls, asks about their needs. Ljuda’s friend Marusja asks him about the promotion for her father – a poor teacher in a remote village, and the Emperor gives him solid welfare (Charskaja, 1904: ch.16, 18).

The motherland for the girls is the Russian Empire, and the highest point of patriotic love is to give their life for it. Ljuda is the daughter of “a hero of Plevna¹⁰” who died in the battle, the Emperor himself knew him in person (he remembers her father at each of their meetings, see: Charskaja, 1901: ch.17; Charskaja, 1904: ch.16). The girls call themselves “Russian”, no matter where they came from: when a Georgian girl is referred to as a foreigner, she takes it as an offence and corrects: “I am Russian” (Charskaja, 1901: ch. 11).

Belonging to some other nationality is something that causes teasing and mocking. The object of that kind of “jokes” immediately tries to deny her non-Russianness, so the citizenship is viewed through the prism of the titular nation: Ljuda being referred to as “*hohlushka*” (an offensive name for Ukrainians), makes excuses and insists that her family comes from St. Petersburg (“We just live near Poltava”). The other girl responds accordingly: “Does it matter whether she is a *hohlushka* or a gipsy?” (Charskaja, 1901: ch.2).

Thus, Charskaja’s school story presented an officially established pattern as an official ideological pillar with exaggerated emotional charge and content,

⁹ For the origin of this slogan, see Nikolas V. Riazanovsky, *S History of Russia*, Fourth Edition. Oxford: Oxford UP, 1984

¹⁰ The Siege of Plevna, was a major battle of the Russo-Turkish War of 1877–1878.

which automatically made it unacceptable for the children's literature after the collapse of the Russian Empire. But the language and cultural landscape was changing slower than the social one. Therefore, it was no surprise that the traditional elements of the school story of the 1900 catapulted into the texts of 1930. So, these elements could be traced in the new Soviet era children's literature that has denounced the pre-revolutionary books and has claimed a new beginning after the revolution of the 1917. This paradox in the development of the new socialist literature will be discussed further.

*BLUE AND PINK BY ALEKSANDRA BRUSHTEJN AS A REINCARNATION
(NEW DESCRIPTION) OF THE OLD GIRL'S SCHOOL STORY*

Alexandra Brushtejn (1884–1968) was born in Vilna (now – Vilnius, Lithuania) in a family of a medical doctor. She enjoyed a happy childhood in a big loving and caring family, studied at the gymnasium for girls, then left Vilna for St. Petersburg and graduated from the Bestuzhev Courses (the most significant higher education institution for women in the Russian Empire). From her youth, Brushtejn was a social activist and volunteer, after 1917 she participated in the company on liquidation of illiteracy (173 schools and 38 libraries opened personally by her in 1920 (Orlova, Kopelev, 1990: 56). It is interesting to note the connection of both Charskaja and Brushtejn with the theatre. But while Charskaja was an actress on supporting roles (she performed on stage until 1924), Brushtejn was a passionate theatre activist, children's play writer, and an author of the essays about the prominent theatre figures of Vilna St. Petersburg (Brushtejn, 1956).

The period of the late 1920 – early 1930 in Soviet literature for children is marked with a line of Bildungsroman and school stories containing the memoirs about “pre-revolutionary” school childhood (A. Gajdar, L. Kassil', V. Katajev etc.) Most of them were intended to contrast the “old and the new life”. As Marina Balina notes,

Gorky's anti-childhood model served best to further Soviet ideology and introduced a sharply defined political divider into the area of personal recollections. It marked pre-revolutionary life as bad, abusive, and depraved in its treatment of underprivileged children who from the early days of their lives existed in a world of social inequality. (Balina, 2008: 15)

Some autobiographical children's books written in 1930 (the period of Great Purge) were published (or edited and republished) much later, in the late 1950s or 1960s in the period of the Thaw (K. Chukovskij, L. Kassil' and others). Thus, Brushtejn's full-sized Bildungsroman *The Road Goes Ever On*¹¹ may be

¹¹ I propose my version of the title translation. There are also others. In particular, Yuri Slezkine in his book *The Jewish Century* (Princeton and Oxford, 2019) translates as the following: *The Road Leads Off into the Distance*.

justifiably regarded in the same context – as the continuation and development of her “school story” drama *Blue and Pink* written in 1935.

The play *Blue and Pink* was based on Brushtejn’s teenage diary (as well as Charskaja’s school stories were based on her diary) and was published with an extensive author’s introductory notes where Brushtejn describes the problem of anti-Semitism which was a governmental policy of the Russian Empire and a common behaviour toward Jews of provincial towns in the Pale of Settlement. Brushtejn concluded the introduction with a panegyric to Iosif (Joseph) Stalin quoting the catchphrase of that time: “We thank Comrade Stalin for our happy childhood”. The whole paragraph looks odd and artificial, like an obligatory element inserted to demonstrate loyalty, which definitely was just for the purpose of severe censorship of the time. Therefore, the ideological reference is presented twice: firstly, by focusing on the contrast of the pre-revolutionary old and new socialist life, secondly, by appealing to Stalin – the infamous “Father of the Nations”. Unlike Charskaja’s sincere adoration of Russia’s royal family, in Brushtejn’s text, the name of Stalin serves as an obligatory protective cliché.

Table 2:

<i>Jane Eyre</i> (Brontë, 1847)	<i>The Notes of an Institute Girl</i> (Charskaja, 1901)	<i>Blue and Pink</i> (Brushtejn, 1936)	<i>The Road Goes Ever On</i> (Brushtejn, 1956–63)
1. The Supervisor detects a girl with curly hair who does not respond to the school rules. 2. He demonstrates his righteous fury at this hairstyle and demands to cut off the hair entirely ¹² .	1. The new pupil’s curly hair is detected by the headteacher of the Institute. 2. She demands to cut it off as this does not respond to the school rules.	1. The headteacher detects the curly hair of a girl, who is the object of teachers’ bullying. The girl explains that her hair curls naturally. 2. The girl is forced to wet her hair to make it straight.	1. The headteacher detects the messy hair of a girl, who is the object of teachers’ bullying, and demonstrates his righteous fury. 2. The other girls try to help their friend and comb her hair.

An attempt of regarding *Blue and Pink* as an example of a school story (in a form of a drama) allows the reader to trace all elements of the genre as they were elaborated in the 1900s. The reader can easily recognize the atmosphere of an old boarding school for girls. The school vocabulary is the same (*siniavka, dusia* etc.); the teachers have nicknames (except the teacher of dance, as she is kind, humane, and treats the pupils with respect). The same vocabulary will be later used in *The Road Goes Ever On*, also some names of the students and teachers mentioned already in the play will be introduced again in the novel. The atmosphere of the gymnasium’s boarding school is recognizable for those who read Charskaja’s stories. The author emphasises the disciplinary demands like the length of the uniform dress (it must be 28 cm from the ground, without

¹² “Naturally! Yes, but we are not to conform to nature; [...] Miss Temple, that girl’s hair must be cut off entirely” (Brontë, 1847; 1994: 66).

considering that the girl could grow during the school year). The same strict rules apply to the hairstyle. The scene with a curly-haired girl (see Table 2) mirrors the same in *Jane Eyre* and echoes the cut of Ljuda Vlassovskaya’s curls (Charskaja, 1901: ch. 5), which did not contain a repressive connotation, but only a bit of nostalgia (“Mum will not recognize me!”). The same episode with messy curls will be acted out by Brushtejn in her later novel. In three scenes, the remark on the hairstyle is the way to humiliate and oppress a pupil.

The other “disciplinary” element of a school story plot is a punished girl, locked in an empty room with a scary portrait, which can be regarded both as a real way of detention and as an allusion to Brontë and Charskaja’s books (see Table 3).

Table 3:

<i>Jane Eyre</i> (Brontë, 1847)	<i>The Notes of a Little Gymnasium Girl</i> (Charskaja, 1908)	<i>Blue and Pink</i> (Brushtejn, 1936)	<i>The Road Goes Ever On</i> (Brushtejn, 1956–63)
The punished girl is locked by her family for a night in a room with a huge portrait. She falls unconscious.	The punished girl is locked by her family for a night in a room with a huge portrait. She falls unconscious.	The punished girl is locked by the teachers for a night in a hall with a huge portrait. She falls unconscious.	The punished girls were used to be locked by the teachers for a night in a hall with a huge portrait. They sometimes fell unconscious.

The main character of the play, Zhenja Shavrova, in some aspects also mirrors Charskaja’s rebellious characters (Nina, Ljuda, Marusja etc.): she is an orphan brought by a beloved father, a military doctor, who educated her himself and taught her freedom and critical thinking. She is a “desperado”: she feels bored and stuffy in the atmosphere of the boarding school; sometimes she has an urge to scream, to shock the teachers, to break the stifling rules and boredom. As the main heroine of the play, she generates the ideas and connects all the characters with her energy and the striving for justice and real life.

The elements of a girls’ school story pattern are fully present in *Blue and Pink*, but with the shift of the accents: neutrally developed themes (common elements of the institute life) are criticized and ridiculed with the use of stylistic means. For example, the custom of *adoration* in Charskaja’s books is just a way of channelling emotions and affection (for example, Nina Dzhabaha adores a senior student, and this is really important for her). In Brushtejn’s play, (and later – in the novel) this custom is portrayed as extremely stupid and senseless¹³. The author did not criticize adoration directly but provided brilliant speech characteristics, created dialogues and situations demonstrating the nonsense of this custom: one of the girls is excited before the

¹³ The same is Ushinsky’s respond on adoration in the Smolny Insitute of Noble Maidens (Vodovosova, 1911:II– 9)

confession not because of her genuine faith, but because she adores the priest; the other just walks after her adorable object during the breaks, following her step by step; the third student tries to throw a letter to her adorable tsar's portrait, asking him for help with a hard lesson etc. The same strategy Brushtejn uses with the *album rhymes*, which are quite popular in Charskaja's books: the characters deconstruct the rhymes, focusing on their poor stylistics and simplicity, to contrast them to the examples of classical poetry. The same accent is on the strict discipline at the dancing lessons, which eliminates the very idea of joy: "We do not have dances. There are dances at the ball. It is entertainment. We have *dancing* as a lesson, a study subject. You are learning *dancing* to be graceful and elegant" (Brushtejn, 1936 : Act I).

A very interesting point in this comparison is the situation when the better students help the weaker ones. In *The Notes of an Institute Girl*, the better students are encouraged by the teachers to help the lagging behind (Charskaja, 1901: ch. 21). In *The Road Goes Ever On* the attempt to help the weaker students is strictly banned, the organizers are punished (Brushtejn, 1969: 352–362). Such a difference might be regarded as an ideological accent, but, according to Marija Gel'fond's [Мария Гельфонд] research, in Vilnius archives, there are the documental pieces of evidence of the prohibition for such kind of help (Gel'fond, 2012: 91). It is logical to conclude that for the national edges of the Russian Empire any kind of unofficial group volunteering was stricter banned than in the capital because the local authorities feared organized resistance, group movements and rebellion. The prohibition of speaking Polish privately in the territory of a state school in Vilna (Brushtejn, 1969: 296–297) is an example of the same category¹⁴.

The *theme of education* for women is much more important in Brush-tejn's works. The example of Bljuma Shapiro (*Blue and Pink*) shows how education was valued by the oppressed strata as the way to a decent life. The other traditional way for a girl, presented in the play, is marriage (the senior students dream about it: "We'll visit the balls! We will get married!") (Brushtejn, 1936 : Act III). The third way is becoming a teacher (a pair of mirroring characters – Mopsja (a teacher) and Katja (her too enthusiastic and helpful student) are both orphans with no prospect of marriage (no dowry). The fourth way is the way of Zhenja Shavrova: she chooses freedom, leaving the gymnasium and going nowhere, breaks the standards, limits, and traditional gender expectations.

The next plot element of *Blue and Pink* which echoes Charskaja's story is the scene of confession. As it was shown above, the procedure of confession for Charskaja's characters is a deeply mystical experience, based on deep faith and belief. In *Blue and Pink*, Brushtejn replicated the scene of the confession with nearly the same details as Charskaja does. But the faith and mystique are

¹⁴ This prohibition was the part of the repressive policy conducted on the territory of the whole North-Western Land of the Russian Empire, launched by the general-governor Muravjov-Vilensky to oppress the Polish national movement after the Uprising of 1861.

now corrupted: the teachers willing to find out whether the girls have any kind of banned literature or leaflets, asked the priest to interrogate them during the confession. The teachers even say: "The Father is our last hope" (Brushtejn, 1936 : Act IV). The priest breaks the seal of the confessional and abuses the girls' faith for the sake of authoritative investigation, actually, he betrays both the girls and God.

That is how Brushtejn, step by step, deconstructed the romantic image of a girls' boarding school created by Charskaja. She replicated the recognizable elements of a traditional school story and charged them with new, more realistic content, while preserving the structure familiar to the Charskaja's reader. The high level of vivid dramatic dialogues, the chain of emotionally filled events shifted the focus of the reader's attention to the difference between the old school environment to the new school one while employing for this purpose the well-established vocabulary and structural devices of the 1900s, Charskaja's narratives.

This stagnated old school environment is depicted as completely closed and isolated. All kinds of external information are strictly prohibited (newspapers, handwritten journals or out-of-curriculum books). Even the windows of the gymnasium building are half-covered by chalk. The motif of the informational barrier between stagnated school and the world outside is developed throughout the play: the girls try to make small gaps in the window paint, they try to see what is happening in the streets, to grasp the reason for the street manifestations. Zhenja suggests breaking the windows, Bljuma climbs the ladder to see what is happening in the street. The image of the painted blind windows becomes the core symbol of the play: it is one of the major elements of the story that the play is conveying. The culminating point is when the headteacher orders the doorkeeper (and Zhenja's friend) to paint all the space of the windows. This moment becomes the breaking point of the isolation: Zhenja and her friend leave the gymnasium, entering the wide world, facing the information, which they were deprived of.

CONCLUSION

A female school story that has developed during the period of modernity in Russian literature, was influenced by canonical genre patterns of such narratives as Charlotte Brontë's *Jane Eyre*, and by the reality and atmosphere of the "maiden's institute" culture in the pre-revolutionary Russia. It absorbed its specific language, a set of plot elements and its choice of characters. As a part of the mass literature of the 1900s the school story gained an ideological core, which had been adopted by the new ideology after the revolution of 1917. The best examples of the school story managed to avoid the high pressure of ideological demands of the new socialist-realist narratives with its specific attitude toward the past. *The Road Goes Ever On* along with the other Bildungsroman

examples, written and published after 1956, depict the evolution of the protagonist, her/his personal development, and the relations between the society/school and an individual. A successful fight of the Soviet critics against Charskaja's books prepared the ground for a school story which used the familiar elements with a new content performed with much better stylistics. It is difficult to conclude that Charskaja's books were totally replaced by Brushtejn, but the tradition of a school story has been continued. Nowadays, both these authors are published again, so they both have their readership that could successfully exercise their freedom of choice. But the idea of breaking the blind painted windows is exactly the key of this freedom: unlimited access to the information, critical thinking, and the desire to act according to your personal choice can provide the new generation of readers with a better sense of the past and lead them into the new road to the unrestricted possibilities of the future.

BIBLIOGRAPHY

- Balina, M. (2008). "Wounded Narratives": Jewish Childhood Recollections in Post-Soviet Autobiographical Discourse, In: J. Lindblad (ed.) *The Poetics of Memory in Post-Totalitarian Narration* (15–27). Lund, The Centre for European Studies (CFE).
- Bokova, W.M., Saharova, L.G. (2001). *Institutku: Vospominaniya vospimanniy institutov blagorodnykh devci*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye.
- Brontë, Ch. (1994). *Jane Eyre*. London: Penguin Books.
- Brushtejn, A. (1936). *Goluboye i rozovoye*, Moskva: Detgiz CKVLKSM.
- Brushtejn, A. (1969). *Doroga uhodim v dal'*. Moskva: Detskaya literatura.
- Brushtejn, A. (1956). *Stranicy proshlogo*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Charskaja, L. (1901). *Zapiski institutku*. Moskva: Respublika.
- Charskaja, L. (1904). *Ljuda Vlassovskaya*. Moskva: Respublika.
- Charskaja, L. (1908). *Zapiski malen'koj gimnazistki*. Moskva: Enas-kniga.
- Chernjak, M. (2017). Shkola pod vysokim naprjazheniem. K voprosu o transformacii zhanra "shkol'noj novosti" v sovremennoj literature. *Bibliotechnoye delo*, 20(302), 2–8.
- Chukovskij, K. (1912). *Lidija Charskaya: Sochineniya*. Moskva, 1969, vol. 6, 150–162.
- Dan'ko, E. (1934). O chitatel'nykh Charskoy. *Zvezda*, 3.
- Gabbe, T. (1938). O shkol'noj povesti i o jee chitatele. *Detskaya literatura*, 18–19, 33–41.
- Giljarovskij, W. (2013). *Moskva i Moskvichi. Izbrannyje glavy*. Moskva: Olma media grupp.
- Gel'fond (2012). Trilogija A.J. Bruhshtejn "Doroga uhodi v dal'", *Opyt Kommentirovaniya*, 1(20), 87–95.
- Golovin, W. (2018). Tvorchestvo Lidii Charskoy v prizhiznennoj kritike. *Detske chtenija*, 13(1), 61–91.
- Istina – v tance! Tanci vseh narodov* <https://sites.google.com/site/istinavtance/>, Accessed: 05.07.2022.
- Krupsksja, N.K. (1933). Vystuplenie na Vserossijskom soveszczanii rabotnikov detskih bibliotek. *Detski sad* <http://www.detskiysad.ru/ped/ped400.html>, accessed: 05.07.2022.
- Orlova, R., Kopelev, L. (1990). *My zhyli v Moskve*. Moskva: Kniga.
- Pinkevich, V.K. (2002). 01. 024. Tserkov' i gosudarstvennaya politika v otnoshenii obrazovaniya v kontse XIX – nachale XX v. (*Obzor*) *Sotsial'nyye i gumanitarnyye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura*: <https://cyberleninka.ru/article/n/2002-01->

024-tserkov-i-gosudarstvennaya-politika-v-otnoshenii-obrazovaniya-v-kontse-xix-nachale-xx-v-obzor. accessed: 17.11.2019.

Putilova, E.O. (1993) *Puti razvitija russkoj literatury dlja detej XIX – nach. XX veka (Problemy tradycii.)*. Dissertacija na soiskanie uchenoj ctepeni doktora filologicheskikh nauk v forme nauchnogo doklada.

Shklovskij, W. (1932). O pishche bogov i o Charskoj. *Literaturnaja gazeta*, 5 April.

Stanchevskaja, T.S. (2013). Sintez dokumental'nogo i hudozhenstvennogo nachal i povesti Lidiji Charskoj "Zapiski institutku." *Naukovyy visnik Mikolaivskogo derzhavnogo universitetu imeni V. O. Suhomlinskogo. Serija: Filologichni nauki.* 215–219.

Vodovozova, E.N. (1911). *Na zare zhizni: vospominanija*. Sankt Petersburg: Tip. 1-j SPB. Trudovoj Arteli.

ANA BATINIĆ ORCID: 0000-0002-0007-1015
Croatian Academy of Sciences and Arts

SANJA LOVRIĆ KRALJ ORCID: 0000-0001-9742-9732
University of Zagreb

From Popularity and Influence to Cultural Oblivion. The Case of Jagoda Truhelka in Croatian Literary and Cultural History¹

Abstract: The aim of the paper is to shed light on the place of the Croatian author Jagoda Truhelka within Croatian literary history. The starting point is the fact that from the position of a very popular writer in the first decades of the twentieth century, recognized as a classic author of children's literature, in our century she has become almost unknown. We will attempt to find reasons for such a trajectory by relying on several intraliterary but also extraliterary research strongholds, including archival material such as correspondence, re-examining in that context the canon as an aesthetically but also a socially determined system of literary "peaks" and its influence on the formation of collective and personal memory (Assmann, Halbwachs). Through a contrastive analysis of several editions of Truhelka's *The Golden Days*, we will attempt to detect the impact of censorship on this short prose collection, considered by many to be her best literary work, and, hopefully point out the possible reasons for today's problems with the revaluation of a once popular children's classic. Extraliterary reasons such as purposefully keeping silent about the author's works and the censorship of new editions have resulted in her disappearance from individual and, thus, also collective memory. Today's efforts aimed at regaining awareness of the (canonical?) value of her literary work – apart from at the literary-theoretical level – have not achieved much success.

Keywords: collective memory, Croatia, Jagoda Truhelka

INTRODUCTION

In an attempt to shed light on the place of the Croatian author and pedagogical worker Jagoda Truhelka (1864–1957) within Croatian literary history, we will start from the fact that from the great popularity which accompanied her in

¹ This article was fully supported by the Croatian Science Foundation under project number IP-2018–01–3732.

the first half of the 20th century and her recognized status as a children's literary classic author, in our century Truhelka has fallen almost into oblivion. She spent her active working life in the teaching profession: as a teacher she worked in her hometown Osijek, then in Gospić. Subsequently, she gained a teaching position at the boarding school for girls in Zagreb and later in a teacher-training school in Sarajevo, the capital of Bosnia and Herzegovina, and then finally as the headmistress of a two-year girls' college in Banja Luka. She remained in close contact with several of her students, developing through the years particularly close and friendly relationships with two of them: Elza Kučera and Zdenka Marković, both of whom became distinguished figures in Croatian culture. Elza Kučera was the first woman from Croatia to obtain a PhD in psychology and also the first Croatian female librarian,² and Zdenka Marković³ made a huge impact building intercultural bridges between Croatian and Polish culture.

In her forty-year teaching career, Truhelka frequently encountered many obstacles and difficulties, mostly in the negative and unsupportive attitudes towards girls' education, but also those of a more practical nature, such as the renovation of a school building, the organization of classes or improving the school library system.⁴ Truhelka, nevertheless, was not only a teacher in practice, but expressed her pedagogical ideas⁵ in a series of professional

² Elza Kučera (1883–1972) worked in the University Library in Zagreb from 1909 to 1944 and is considered a pioneer in the field of experimental psychology. Correspondence sent from Truhelka to Kučera, covering an almost fifty-year period (1901–1950), is kept at the National and University Library in Zagreb (call number R 4771 b).

³ Zdenka Marković (1884–1974) was a Croatian author and literary translator. She studied Slavic studies, art history and philosophy in Zagreb and Fribourg. Letters sent from Truhelka to Zdenka Marković were written from 1901 to 1953. They are deposited in the literary bequest of Zdenka Marković, kept in the archives of the Division for the History of Croatian Literature at the Institute for the History of Croatian Literature, Theatre and Music, Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb. The majority of the correspondence was published in 2004 (ed. Batinić, 2004), apart from several letters and postcards, from July 1941 to July 1953, which were only recently discovered in a part of Zdenka Marković's bequest still waiting for detailed archival analysis and subsequent scientific interpretation. The letters cover a range of different topics, from the personal lives of both women, to professional matters, for example, Truhelka's advice regarding her student's translation of Polish literary works into Croatian (Truhelka's letter to Zdenka Marković, Sarajevo, 27 December 1916).

⁴ In a letter sent from Banja Luka to Elza Kučera, dated 19 January 1910, Truhelka asked her to make inquiries with Marija Jambrišak, Truhelka's former co-worker and teaching colleague from the boarding school for girls in Zagreb, about the organizational system of the boarding school's library, because she wanted to improve the functioning of the library at the Banja Luka school, where she was working at the time.

⁵ Truhelka never stopped educating herself, showing a serious and responsible attitude to her profession and recognizing the need for lifelong learning. In a letter to Elza Kučera from Banja Luka (12 January 1910) she shares her impressions after reading Foerster's *Jugendlehre: ein Buch für Eltern, Lehrer und Geistliche*, published in Berlin in 1906. Friedrich Wilhelm Foerster (1869–1966) was a German academic, pacifist, education-

articles,⁶ as well as in her prolific literary work. She was also socially active in various newly established women's associations of the time. One of the most influential was a charitable society initiated by Marija Kumičić.⁷ The society, called "Hrvatska žena" ["Croatian Woman"], was founded in Zagreb in 1921, with its main aim being the promotion of Croatian patriotism and culture, as well as social, humanitarian and charity work, such as helping orphans and the poor. Truhelka was the first president of the Sarajevo branch of the Croatian Woman, established on 19 November 1922 (Benyovsky, 1996: 22). Her play *Aničina lutka* [*Anica's Doll*] was published in Osijek in 1928 as a Croatian Woman's edition. It is interesting that on the occasion of celebrating the 15th anniversary of the foundation of the Croatian Woman in Sarajevo on 15 May 1939, Josipa Glembay⁸ proposed that the society should publish all of Truhelka's works (*Jutarnji list*, 18 May 1939, according to Benyovsky, 1996: 22, 60–61).

Another society which Truhelka was actively engaged in was the "Društvo za unapređivanje dječje književnosti" ["Society for the Promotion of Children's Literature"] established in Zagreb in 1922. It published several original literary works written by Croatian writers – among them Truhelka's short prose work for children *Pipo i Pipa* (1923) and *Božja ovčica* (1926) edited by Julijana Bošković – and translations of foreign (children's) literary classics into Croatian (Lovrić Kralj and Milković, 2018: 51–52). Finally, as an active participant in the literary life of her time, Truhelka also became a member of the "Društvo hrvatskih književnica" ["Croatian Women Writers' Association"], the first – and so far the last – association of women authors in Croatia. The Association was founded in November 1936 in Zagreb, in the apartment of the Croatian writer Zdenka Jušić-Seunik, who became the Association's president. It included some twenty female authors from different generations, not only the most prominent, such as the famous Croatian children's authors Ivana Brlić-Mažuranić and Truhelka, but also those less known, who were at the time still at the beginning of their literary careers. According to the Association's *Rules*, its main aim was

ist and philosopher, professor of pedagogy in Zürich, Vienna and Munich. Truhelka particularly emphasized and liked his amiable tone and style of writing: "That is something we so indispensably need. Here everything is so superficial, arranged according to outer appearance and 'usefulness', so the world doesn't even dream that there is more to it than this that yells and competes, something deeper, better and more beautiful". In a letter (21 July 1910) from Reichenhall, a spa town in Upper Bavaria in Germany, Truhelka informed Elza Kučera that she had managed to obtain all of Foerster's pedagogical works, concluding with the following sentence: "I wish I had such books 20 years ago."

⁶ For example, "Što da čitaju naše mlade djevojke" [What Our Young Girls Should Read], *Napredak*, 1893.

⁷ Marija Kumičić (1863–1945), a Croatian author and translator from French into Croatian, a journalist, founder of the Croatian Woman Society. She advocated girls' education and women's active public life.

⁸ Josipa Glembay (1861–1941), teacher and pedagogue (Lončar, 2011: 207–258).

to promote literature in the Croatian direction by publishing works of quality written by Croatian female authors, to unite women writers in order to protect their interests, to upgrade their literary status through joint work, and, when necessary, to provide mutual material support. For this purpose, one of the first steps in the Association's work was to establish its own publishing trade, to serve exclusively for the publication of works by Croatian women writers. (Mihaljević, 2010: 434)

Another of Truhelka's many contributions to Croatian cultural life was the foundation in 1901 of "a magazine for the family" called *Na domaćem ognjištu* [*At the Home Fireside*], which she edited with Marija Jambrišak. The monthly was published for fourteen years, its editors always being women (besides Truhelka and Jambrišak, the editors were Milka Pogačić, Zdenka Marković and Zora Vernić), who followed its patriotic, humanistic and pedagogic line (Čorkalo, 1998: 93–107). *Na domaćem ognjištu* was the first Croatian women's magazine (Šilović-Karić, 2004: 181–190) intended for mothers and their daughters, consisting of literary contributions (poems and short prose, partly for children and young people) and didactic articles on child-raising, children's healthcare, children's play, women's behaviour and etiquette, the lives of women in different parts of the country and abroad, needlework, fashion, housekeeping, gardening, etc.

IN THE EYE OF THE CRITICS

This section will highlight some critical voices regarding Truhelka's position in Croatian literature. Considering the previous sceptical attitude, to say the least, towards both female authors and children's literature, the fact that many reviews of Truhelka's works were written precisely by women does not come as a surprise.⁹ Reviewers and literary historians are more or less unanimous concerning the main features of Truhelka's narration, usually identifying and emphasising the following features: the lyrical, emotional experiencing of reality, poetically detailed descriptions, intimacy, emotional ecstasy, suggestiveness, stylistic simplicity, realism with nuances of naturalism, autobiographical elements, features of oral literature, an inclination towards fairy tales, the Christian world view serving as the foundation of ethical and moral messages,¹⁰

⁹ Marija Jurić Zagorka (1900, 1939), Adela Milčinić (1904), Camilla Lucerna (1910, 1930, 1931, 1932), Zdenka Smrekar (1918, 1924, 1934), A. K. C. [Antonija Kassowitz-Cvijić] (1925), and, especially, Zdenka Marković, the already mentioned student and later friend of Truhelka, who followed Truhelka's literary work with great interest, which is indicated by her regularly published papers in periodicals in which she wrote about virtually every newly published work by Truhelka (1910, 1919, 1927, 1930, 1932, 1934, 1939).

¹⁰ Hranjec, 2005: 136–143.

pronounced Croatian patriotism¹¹ and sometimes even discrete pedagogical lessons. Some of the often-mentioned characteristics are also cheerfulness, serenity, brightness and plasticity in Truhelka's narration and its well-foundedness in real life, that is, lived experience (Grgec, 1933: 86–88). The aporias that appear in the reviews are mostly in connection with the positioning of Truhelka's opus in the context of Croatian literary history. According to a survey conducted in 1934, in the period between the World Wars, Truhelka was, along with Ivana Brlić-Mažuranić, the most popular author (Anon., 1934: 8), especially among girls: "They read like this: boys undoubtedly Robinson, and girls Jagoda Truhelka and Ivana Brlić-Mažuranić" (Petris, 1935: 107). Contemporary critics perceive her as part of a "trio", together with Ivana Brlić-Mažuranić and Vladimir Nazor (Crnković and Težak, 2002), an author who stands alongside the classics of Croatian children's literature (Hranjec, 2004) and, besides Ivana Brlić-Mažuranić, the most reputable Croatian children's author (Detoni-Dujmić, 2000). Literary historians tend to link her on a regular basis with the name of Ivana Brlić-Mažuranić, considering Truhelka as her predecessor,¹² an author of strong expression who rightfully captures a permanent place¹³ in the Croatian literary system. Certain critics such as Josip Andrić¹⁴ and Zdenka Marković¹⁵ also put her side by side with Brlić-Mažuranić's literary work regardless of the differences in poetics, considering Truhelka's literary protagonists as the "classic little characters" of Croatian literature (Andrić, 1944: 31). Zalar (1983: 24), on the other hand, used this difference in the poetics of the two authors to show Truhelka's literary work

¹¹ Her zealous patriotism is interesting since she was raised in a family of immigrants: her father was a Czech who moved to Croatia, taking a teaching position, and her mother was a German from Hungary.

¹² "A predecessor of Ivana Brlić-Mažuranić and, together with her, the founder of Croatian realistic children's literature" (Frangeš, 1987: 532; 283).

¹³ "A subtle depiction of psychological experiences in a modest, simple style, which was the main feature of these works, which secured for her a permanent place in Croatian literature" (N. S., 1924: 3).

¹⁴ "From this viewpoint precisely [the viewpoint of realism of a Catholic orientation which, according to Andrić, is characteristic of Truhelka's literary expression, author's comment]. Truhelka stands somewhat apart from her literary contemporaries Ivana Brlić-Mažuranić, Adela Milčinović and Zdenka Marković, among whom chronologically she comes first, and by her literary importance she shares first place with Ivana Brlić-Mažuranić" (Andrić, 1944: 31).

¹⁵ Reviewing *The Golden Days*, Zdenka Marković pointed out: "The first one [*Priče iz davnine* [Croatian Tales of Long Ago] by I. Brlić-Mažuranić, author's comment] is purely a book of stories, a book of imagination, created by the soul of a mother-poetess, the second one [Truhelka's *Zlatni danci* [The Golden Days] author's comment] is a book of reality, experiences, a book of life, written by the hand of a realistic narrator. But in no way is it inferior to the first, because Jagoda Truhelka's realism is a beautiful kind of realism, authentic yet not grounding, but spiced by the scent of a child's soul and its poetry" (Marković, 1919: 135).

as a sort of “intermezzo between Brlić’s fairytale-novel and Lovrak’s contemporary, socio-realistic and collectivistic works.” Dubravka Težak also considers her to be an important link in the development of Croatian children’s literature,¹⁶ and great tribute was paid to Truhelka by Hranjec (2006), with the first period of Croatian children’s literature being named “The period of Jagoda Truhelka and Ivana Brlić-Mažuranić.”

Zdenka Marković divided Truhelka’s literary work into two phases: the first pre-war phase was sophisticated and anonymous (Truhelka published her first works under the pseudonyms A. M. S. or A. M. Sandučić¹⁷) and the second phase was stronger and more constructive. In dividing Truhelka’s work in this way, Marković noticed:

That pre-war realism of hers is elegiac, the fog of melancholy covers the corners of people’s houses and souls, while the realism of her *Zlatnih danaka* [*The Golden Days*], *Bogorodičinih trešanja* [*Mother of God’s Sweet Cherries*], *Duhova domaćeg ognjišta* [*Ghosts of the Home Fireside*], *Palčićeve kraljevskog leta* [*The Wren’s Royal Flight*], etc., is healthy, brisk, pure realism, so attractive and fascinating to young people. (Marković, 1939: 74)

Her early moral tales draw on the 19th century poetics. Dubravka Težak (1994) pointed out that their inner atmosphere derives from the tales written by Antonija Kassowitz-Cvijić and Jelica Belović-Bernadzikowski, while her early novels *Tugomila* (1894) and *Naša djeca* [*Our Children*] (1896) display features of novels about orphans (Majhut, 2005). In her subsequent novels (*Plein air*, 1897, *Vojača*, 1899, *Zlatko*, 1934) Truhelka successfully presents feminist and (pseudo)historical subjects, but, as the Croatian literary historian Slobodan Prosperov Novak emphasises, her most popular works are those she wrote with a child audience in mind:

Truhelka’s *The Golden Days* is one of the most beautiful intimate descriptions of Central-European everyday life, a book about the multicultural environment in Osijek. When she writes for children, Truhelka does not even bother to invent an unrealistic and fairytale world. Her narration is slow and realistic, rhythmic and very astute. (Prosperov-Novak, 2003: 250)

Stjepan Hranjec has the same line of thought, holding that *The Golden Days* is the best gift of Truhelka to Croatian children’s literature. Published at the very end of the Croatian modernist period, with its lyrical prose merged in autobiographical discourse, it could not be further from modernist decadence,

¹⁶ “The works of Jagoda Truhelka are today slowly falling into oblivion, but they should by all means be reclaimed from obscurity because these are the works which marked the beginning of Croatian realistic children’s literature and made a solid ground for further development [...]” (Težak, 1994: 154).

¹⁷ Since Truhelka’s father Antun was of Czech origin, she Croatized her surname, i.e. translated it to Croatian. That is where Truhelka’s pseudonym Sandučić [“a small box”] came from (T-ć., 1903: 201).

which is an example of the independence of children's literature from the stylistic trends of adult literature.¹⁸ Hranjec goes on to explain:

Everything shows that *The Golden Days* remains a permanent value in Croatian children's prose. Thanks to the poetic descriptions of her hometown of Osijek, her skill in expressing the children's world of the heart and spirit, and her true patriotism, "a simple beauty of large and small human joys", Truhelka's work is not just any kind of landmark, but affirms the literary beauty of the simplicity and poetry of everyday life, built into the corpus of Croatian children's literature as its fundamental beginning. And while Ivana Brlić-Mažuranić's work is associated with a fairytale setting, Jagoda Truhelka opened a second, parallel branch in Croatian children's literature – realistic, lyrical, idyllic prose, appropriate for a young reader, warm and kind, far from Croatian modernist decadence. (Hranjec, 2006: 56)

THE GOLDEN DAYS AND CENSORSHIP

As elaborated in the second part of this paper, according to the majority of literary historians and critics, *The Golden Days* is the most significant and probably the best known of Truhelka's literary works.¹⁹ "It lived to see the largest number of editions, all of them illustrated" (Javor, 1998: 111). Therefore, it would be logical to expect *The Golden Days*, for its quality and its appeal to a young(er) audience, to ensure the author's survival not only in our cultural and literary history and memory, but also in the present, consequently becoming inscribed in the consciousness of future generations as a Croatian children's classic – as part of the canon. In practice, however, the situation is quite different.

First of all, it should be taken into account that the (unfortunate) fate of Truhelka's present status in Croatian cultural and literary history cannot be properly understood without bearing in mind the historical and political context in which she lived, taking on her many roles as teacher, pedagogue, editor, etc. Before the beginning of the First World War, Croatia was part of the Austro-Hungarian Monarchy. In October 1918, it became part of the State of Slovenes, Croats and Serbs, and from December of the same year, of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, proclaimed in Belgrade – the capital of Serbia – under the rule of the Karađorđević dynasty. In 1929 the state changed its name to the Kingdom of Yugoslavia which fell apart in 1941, following the foundation of the Independent State of Croatia – a fascist puppet state of Germany and Italy. Another change of regime followed in 1945: transition into Socialist Yugoslavia. After the ideological and regime change in 1945,

¹⁸ M. Subotić (1991) has also analysed the misfit of Truhelka's works in the literature of the modernist period, although the author recognizes the modernist period as a poetics in Croatian children's literature, to be more precise in the works of Vladimir Nazor.

¹⁹ "Truhelka conveyed her Osijek childhood with great aesthetic sensitivity to the golden pages of her literary opus" (Pintarić, 2004: 150).

Truhelka experienced years of being passed over in silence.²⁰ In the Croatian Writers' Association's archival materials, kept at the Division for the History of Croatian Literature of the Institute for the History of Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts, documents with the decisions of the Association's Court of Honour from 1945 are preserved. Handwritten and typed lists include the name of Truhelka, but not among fascists, such as, for example, Croatian writers Zdenka Smrekar or Mara Švel, but among the collaborators of the Ustasha government.

In the aforementioned archival material, however, there is also a ruling by the Court of Honour of the Association of Writers of Croatia (as the Association was called at the time), dated 5 July 1945 and signed by Zdenko Štambuk, according to which Truhelka's work was allowed to be published by Croatian publishing houses and in Croatian newspapers and periodicals. Although her literary work was not permanently suspended, after the breakdown of the Independent State of Croatia and the establishment of socialist state authority, there was a long twenty-five-year period – from 1944 until 1969 – during which none of Truhelka's works were published. The publishing gap was followed by a gap in the critical reception of her opus. In her paper on Truhelka in the proceedings *Život i djelo Jagode Truhelke* [*Jagoda Truhelka's Life and Opus*] (Osijek, 1998), Ranka Javor indicates that the editions of Truhelka's work failed to appear for extraliterary, political reasons – the author was accused of patriotism and holding a Christian world view. The first publishing and literary revitalization of Truhelka was attempted in 1969 by Mladost, a publishing house from Zagreb, and the first post-war theoretician to review and shed light on her work was Milan Crnković (1970), who assessed *The Golden Days* as a valuable part of Croatian literary heritage. The book was published in a series called "Biblioteka Vjeversica", as one of the longest pieces, covering approximately 300 pages, and illustrated by Branko Vujanović. It remains unknown whether this edition had any impact on further events, but in 1970, a short selection of Truhelka's works²¹ was included in a series "Pet stoljeća hrvatske književnosti" ["Five Centuries of Croatian Literature"] (Zora, Matica hrvatska), together with some works by Verka Škurla-Iljić,

²⁰ Unfortunately, Truhelka is not the only such example. Another woman of a similar destiny in terms of our cultural memory is Marija Kumičić (1863–1945), a Croatian literary author, journalist, translator, cultural worker and humanitarian. Although a very important person in Croatian public life during the first decades of the previous century – the time when women in Croatia (until 1918 still part of the Austro-Hungarian Monarchy) started to enter the public sphere, simultaneously fighting to gain political, economic and social rights – she was almost completely forgotten in the period after the Second World War, and today she is mostly known as the wife of Eugen Kumičić (1850–1904), a prominent Croatian right-wing politician and writer of social and historical novels. Others who shared similar fates were Štefa Jurkić (1895–1971) (Vrgoč, 1995: 123–146), Zdenka Smrekar (1884–1946) (Majhut, 2012: 102) and Sida Košutić (1902–1965) (Hranjec, 2013) whose work was also forgotten and/or neglected after 1945.

²¹ The selection includes some short prose from *The Golden Days* and Truhelka's biography *Iz prošlih dana* [*From the Past Days*].

Dora Pfanova, Mila Miholjević and Mara Švel-Gamiršek (editorship and authorship of the preface signed by Ljerka Matutinović). There were then no new editions²² for almost a quarter of a century, until 1994 when a publishing house from Vinkovci, Privlačica, published *Gospine trešnje* [*Our Lady's Sweet Cherries*] in a book series named Slavonica.

In the middle of the 1990s, new editions of the historical novels *Vojača* and *Naša djeca* appeared. In 1997, selected works by Truhelka, together with a selection of works by Adela Milčinović, were published in Matica hrvatska's edition "Stoljeća hrvatske književnosti" ["Centuries of Croatian Literature"]. It should be mentioned that in that crucial 1970, apart from Crnković, Ljerka Matutinović (1970: 77–80) and Zvonimir Balog also wrote about Truhelka. Balog's article was published in *Telegram* under the title "Klasično djelo hrvatske dječje književnosti" ["A Classic Work of Croatian Children's Literature"], and if there was not a discrete subtitle informing readers that its subject was Truhelka's *The Golden Days*, most Croatians would probably automatically think that Balog was dealing with Ivana Brlić-Mažuranić's children's classics.

The question is why we perceive these literary works in such a way. Balog's article opens with the following sentence: "These days, a work of extraordinary importance for Croatian children's literature has appeared in bookshop windows." This work, as Balog says, was the fourth edition of "one of the most valuable works of Croatian children's literature that once already had its audience – which in our situation is not insignificant". The first two editions appeared before the war (in 1918 and in 1921) and the third during the war (in 1942), so, as Balog points out, this fourth edition was "actually more than insignificant", concluding that *The Golden Days* also had its "unhappy, rainy days, or years". Balog poses the question about where we should seek the cause of such a destiny of this literary work. In publishers' indifference? In the personal attitudes of editors or the generally difficult situation in which culture found itself? He continues by adding that it is really completely irrelevant what the answer is, openly and precisely dissecting the circumstances:

Fear of differences in opinion and ideological antagonisms tell us about our rigidity and about our unscientific approach to culture. In this sense, unambiguous proof that we are still not complex-free is deviation in comparison to the original and the omission of chapters 4, 14, 20 and 22 in this newest, first afterwar edition. Was the text's length the real reason for this to be done? How come that in the earlier three editions the length of the text was not brought into question? At the time of freedom of thought, even the freedom of wrong thought, at the time of the legal publication of the Bible, the Catechism, books of dream interpretation, horoscopes, pornography, literary trash and all sorts of written, spoken and visual 'weaklings', far from scientific, dialectical and material discerning, we are afraid of an alleged religious colouration of an acknowledged literary work which already belongs to history and whose intention is

²² There were, however, reprints of the edition from 1969 (Mladost, 1977 and 1981).

not colloquiality in the sense of the creation of religious morals, but evoking a time with all its good and bad sides, beliefs, joys, sorrows and misconceptions. If, however, the cutting of the work was a condition for it to be published, then all objections fall away. But this edition of *The Golden Days*, even such as it is, still represents a true holiday, because its maker, alongside Ivana Brlić-Mažuranić, is most certainly the greatest name in Croatian children's literature. (Balog, 1970: 4)

The first edition of *The Golden Days* was published in 1918, but the words of the title – “zlatni danci” [“golden days”] – appeared as early as 13 November 1906, in Truhelka's letter from Banja Luka to Elza Kučera, who at that time was a university student in Zürich. It remains unknown whether it is the very first time it is mentioned in the context of Truhelka's (auto)biography, but from the content of the letter it is clear that the two words were used in the function of a title of Truhelka's new literary work, in which she wanted to incorporate some of Elza Kučera's children's poems. In a letter from Banja Luka dated 1 October 1906, Truhelka encouraged Kučera to send her all the children's poetry she had written, which Kučera obviously did, because in the following letter – that of 13 November – Truhelka thanked her for the received poems, continuing:

And, regarding what you mentioned, that there are several intertwined ideas running through your head, please do disentangle them, they may come to me at a good moment. I wish you were here, so that I could perhaps make a suggestion. You know that we need such things more than anything. I'm just arranging the tales, putting them in order, actually they are only scenes from a child's life, memories = ‘Wahrheit and Dichtung’, your little poems will come between them. The title of the book would be ‘Zlatni danci’ [‘The Golden Days’]. It may not turn out to be what I think the book might be, but it will fill a small gap. If I had some kind of opening poem for it, and if it was yours.

From subsequent letters it appears that Truhelka submitted the manuscript of her and Elza Kučera's book to Milka Pogačić,²³ but it seems that even after a few years of waiting, it was never actually published in this form. In a letter dated 11 January 1908 (Banja Luka) Truhelka expresses hope that it would appear by Easter: “Our book (do you know about it?) will be published sometime around Easter. I thought I might be able to send it to you for Christmas, but it could not be; Mrs [Pog.]²⁴ promises that it will be very beautifully illustrated.” On 23 February (Banja Luka) of the same year, Truhelka again mentions to Elza Kučera the product of their co-authorship, but Kučera was probably too preoccupied with her studies to worry too much about her literary work: “You are not even curious concerning ‘our book’, and I am angry about such a delay. It should have been published at Christmas time. I guess one day we will live

²³ Milka Pogačić (1860–1936) was a Croatian teacher and author, a versatile cultural worker.

²⁴ Probably Milka Pogačić.

to see it published after all.” Finally, the letter of 23 March 1909 (Banja Luka) is the last one in which Truhelka mentions the book: “What is happening with my book and your poems in it, God and Milka P. only know. She has had the manuscript for three years now, and not a word about it. I have given it to the Association²⁵ as a gift, and she mysteriously hesitates with the publication.”

Although the idea of Truhelka’s and Kučera’s co-authorship was not achieved, the quoted correspondence provides evidence that Truhelka was pondering over this children’s book and probably working on the manuscript, not necessarily continuously, for quite a long time before it was eventually published in its finalized form in 1918 by Mirko Breyer’s²⁶ publishing house in Zagreb. The full title of the edition was *Zlatni danci. Istina i priča. Slike iz dječjeg svijeta* [*The Golden Days. The Truth and the Story. Scenes from the Children’s World*]. Later, after the second edition in 1921, where the illustrations were done by Lina Crnčić-Virant, the book was expanded into a trilogy, with *Bogorodičine trešnje* [*Mother of God’s Sweet Cherries*] (1929) and *Dusi domačeg ognjišta* [*Ghosts of the Home Fireside*] (1930) as the second and the third part. All three parts of the trilogy appeared in new editions during the Second World War, with the following title changes: the second part became *Gospine trešnje* [*Our Lady’s Sweet Cherries*] (1943), and the third part *Crni i bijeli dani* [*Black and White Days*] (1944).

The first part of the trilogy, *The Golden Days*, has so far lived to see a total of ten Croatian editions published in four historically and politically different periods. For this reason, the current paper also includes a contrastive textual analysis of the editions of 1918, 1921, 1942, 1969 and 1995, in order to gain an insight into the changes in the text and potential interventions from the censor.²⁷ Today, the editions of 1918 and 1921 are a rarity – and were obviously also scarce at the time of the publication of the fourth edition in 1969 (Balog, 1970) – and the one from 1942 was not widely available and was not saved in libraries (Crnković, 1970: 29). In the socialist period, from 1945 to 1948, all books published before the war in fascist states, those published during the war in the Independent State of Croatia, as well as those containing criticism of the situation in the Soviet Union, were banned and removed from library col-

²⁵ Most likely the Udruga učiteljica Kraljevine Hrvatske i Slavonije [the Association of Women Teachers of the Kingdom of Croatia and Slavonia], in which Milka Pogačić collaborated and which had already published Truhelka’s work *Bijeda* [*Misery*] in the publication *Darovi našim djevojkama* [*Gifts to Our Girls*] edited by Milka Pogačić, Udruga učiteljica Kraljevine Hrvatske i Slavonije, Zagreb, 1905.

²⁶ Mirko Breyer (1863–1946) was a Croatian writer, bibliographer and antiquarian.

²⁷ Information on the censorship of *The Golden Days* in the socialist period of the Croatian past is often mentioned in reference works on Truhelka. For example, Budimčić (1998: 276) pointed out: “Her [Truhelka’s] literary work was neglected, passed over in silence to be more precise, during the years of the former regime (and silence is the hardest criticism). At that time, parts of her autobiography and *The Golden Days* were published with significant omissions and were ‘maimed’”.

lections (Vujić, 2000). The rules on the publication and distribution of young adult and children's literature and the press in the People's Republic of Croatia forbade the selling and distribution of "all editions of young adult and children's literature published during the occupation by the occupying forces or their accomplices" (Hebrang Grgić, 2000). The first edition of *The Golden Days* of 1918 is a short prose collection containing twenty-eight chapters covering 312 pages. It was published at a turning point, when the world that the prose text narrates was falling apart.²⁸ Considering the stylistic features of the period, the reception of the realistic sketches of growing-up at the end of the 19th century (in which many critics see autobiographical elements) was surprisingly good, at the very time when most authors were starting to rely on fantasy.

Very soon, in 1921, the collection was printed in a new, improved and expanded edition. It had twenty nine chapters and a total of 337 pages. For this edition, Truhelka wrote two completely new stories: "Tatino carstvo" ["Dad's Empire"] and "Praznici" ["Vacations"], while the story "Anica kuha" ["Anica Cooks"] was left out. The order of the stories was changed in several cases, some were expanded with new motifs (for example, the motif of Anica's fear in the stories "Bolesna lutka" ["A Sick Doll"] (p. 41) and "Zimnje večeri" ["Winter Evenings"] (p. 118)), and some were modified with alterations in the setting, such as Milica's narration in the story "Zlatica" (p. 261) (the original title is "Priča o Zlatici Zlatoperki" ["A Story About Goldy Goldenfeathers"]), or changes in the side characters' personal names to improve the coherence of the narration.

In the third edition, published in 1942,²⁹ compared to the previous one in 1921, the stories "Zlatni danci. Istina i priča" ["The Golden days. The Truth and the Story"] (a short introduction which serves as a frame story to all other episodes), "Nova haljina" ["New Dress"] and "Zlatica" ["Goldy"] are missing, and the author wrote another new one: "Ljetni danci na Dravi" ["Summer Days on the Drava River"]. The very content of the stories underwent changes, such as the shortening of certain descriptive sequences, the orthographic and lexical norm was aligned with the established rules of orthography and grammar of the time, although the etymological spelling which was officially introduced at the time of the Independent State of Croatia was not implemented, and references to the former Yugoslav period were replaced with original Croatian elements.³⁰

²⁸ This refers to the disintegration of the Austro-Hungarian Monarchy as a state, but also to the disintegration of one world view and its substitution with another.

²⁹ In the context of the above-mentioned awareness of only a few copies left of this edition printed during the time of the Independent State of Croatia, we should mention that in the copy kept at the National and University Library in Zagreb there are two chapters missing (pages have been torn out): "Bratac Milan" ["Brother Milan"] and "Zornice" ["Morning Services"], which are actually two of the four chapters omitted from the 1969 edition.

³⁰ For example, in the story "Djeca se igraju" ["Children Are Playing"], in the first two editions they are playing a game called "Kraljević Marko i dvanaest Arapa" ["Prince

This edition contains 28 stories taking up 330 pages. Slighter curtailments of the text were made to improve the flow of the narration, but, generally, these alterations to the text were made to affirm more strongly this literary work of Truhelka in the Croatian tradition, given that this was the political tendency of the time. But the largest impact on the text and its reading/understanding has been made with omitting the frame story. By doing this the grownup Anica vanished as a narrator and the strong autobiographical connection with the author as well.

The fourth edition of *The Golden Days* collection appeared in 1969, in a political system that had values completely opposite to those built in Truhelka's work. The editor of the edition, Milan Crnković, one of the most prominent and meritorious Croatian researchers of children's literature, seized the moment of a relative weakening of state control³¹ and after 27 years of silence published this work with certain modifications. Bearing in mind the existing research of censorship during the Socialist period in Yugoslavia (Svetina, 2011, Pokorn, 2012, Mazi-Leskovar, 2015, Majhut and Lovrić Kralj, 2016), at its starting point, this research also expected significant censorial interventions in parts of the text containing motifs of patriotism and religion. First of all, the collection was abridged to 24 chapters, with a total of 299 pages. There is an annotation concerning the collection's abridgement at the end of the book, explaining that chapters 4, 14, 20 and 22 were left out because of the text's length. To be specific, the stories that were omitted are: "Bratac Milan" ["Brother Milan"], "Kuma priča" ["Godmother Talks"], "Žabari" ["Frog-catchers"] and "Zornice" ["Morning Services"]. Since this edition is based on the template of the third, already shortened edition, the fourth edition also lacks the previously omitted stories "Nova haljina" ["New Dress"], "Zlatica" ["Goldy"] and "Anica kuha" ["Anica Cooks"], but includes the story first published in 1942, "Ljetni danci na Dravi" ["Summer Days on the Drava"]. With regard to the expected censorial removal of all religious

Marko and Twelve Arabs"], and in the edition of 1942 the hero from Yugoslav folk tales and legends Prince Marko was replaced with characters representing Croatian heroes: Mijat Tomić and Ivo Senjanin.

³¹ It was the time of the development of the democratic national movement which started in 1967 with the *Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskoga književnog jezika* [Declaration on the Name and Status of the Croatian Literary Language], the time after the removal from duty of Aleksandar Ranković, the Yugoslav vice-president and the leading person of the intelligence services responsible for state repression to which essentially Croatian people were subjected. "In the state and beyond, books and magazines supporting the ideas of the movement started to be published. The state has again found itself facing a torrent of printed words, which by all means needed to be suppressed" (Hebrang Grgić, 2000: 125). The movement, the so-called "Croatian Spring", was stifled by force in 1971, and on 19 April 1973, a new *Law on the Prevention of the Misuse of the Freedom of Print and Other Forms of Informing* was implemented (Hebrang Grgić, 2000). In that very short period, there emerged an apparent sense of freedom of the written word, which, for example, can be seen in the cited article by Zvonimir Balog from 1970, reviewing the fourth edition of *The Golden Days*.

and national motifs, this edition, surprisingly, kept stories such as “Božić” [“Christmas”], “Zavjetni put” [“A Votive Path”], “Uskrsna zvona” [“Easter Bells”], “Još jedan Božić” [“One More Christmas”], and “Svibanjska slava” [“May Glory”], that is, most of the stories that talk about religious holidays and customs. However, in the texts of these stories, very attentive, surgical-ly precise and consistent censorship of all elements pertaining to religious teaching and the characters’ religious attitudes can be detected. Nevertheless, content regarding religion at the level of customs and activities, such as the celebration of Christmas, Easter, taking a vow, prayers, parish fêtes, going to church, even the description of a church or the words of a poem “We Praise You, God!” (182), has remained. In contrast, when the actions are explained by religious dogma or followed by the religious rapture of a female hero, these sentences were regularly deleted. In the following example, the omitted sections are italicized:

You could already hear the bells jingling in front of the doors. Suddenly the sound of an organ cascaded through the church, beautiful music, the singers’ voices poured out, so the church filled with so much festivity, greatness *and divine delectation* that it was almost too much for the eight-year-old child’s heart. Up there, her own Dad is playing, so wonderfully, so gloriously, cheerfully and sorrowfully, her very own Dad who she likes to listen to so very much when he plays the organ, and yet today, on that festive day, when everything is so different from other days, his playing is also different, so that all of her body shivers *with holy terror*.

Sweet tears streamed down Anica’s cheeks – and at that moment, all evil was forgotten and only the good was remembered, the good and the kind. And what can be kinder and better for a child in this world than his or her father and mother? *And when she sets her eyes high upon the pious crowd and the white statue of the resurrected Christ, raising his hand to give his blessing to the people, and when she thought she heard his comforting words:*

– For you I have suffered, for you I have been resurrected, peace be with all of you who are sad and unhappy. Come to me, to comfort you, – the child went down on her knees before the holy Christ, bringing her little head down low and whispering:

– Dear Jesus, I pray to you, pleas, do not let me sin ever again. Forgive me and let my Mum, Dad and brothers and all good people live.

The priests gathered at the altar, frankincense filled the air, wrapping the light of the candles in a mysterious veil, the organ was resonating, and the people were singing festively, joyfully, and touched:

We Praise You God! (Truhelka, 1969: 182)

Expressions such as “thank God”, “may it please God”, “my Lord / my God” scattered throughout the collection were also censored, and if they in some manner managed to remain, then the word God / Lord was written with a lower-case initial letter. As far as the omitted chapters are concerned, it is not entirely clear what the editor’s rationale was when making a decision about which

chapter to leave out. In terms of subject matter, the stories are heterogeneous and there is no consistency in the changes in narration which would imply deliberate ideological reasons for censorship. The subject of chapter 4, "Bratac Milan" ["Brother Milan"], is the death of a small brother, sadness, and Dragoš's lack of understanding, but also a religious explanation about life and meeting again in another world. Chapter 14, "Kuma priča" ["Godmother Talks"], for the most part consists of a folk tale about a green sparrow told by the godmother. Chapter 20, "Žabari" ["Frog-catchers"], narrates an episode on searching for frogs, whose legs would be revived by electrodes, and Dragoš's attempt to follow the older children in frog hunting, which eventually ends with him falling into the water and being afraid because he has wet and dirty trousers, but concluding with his mother's forgiveness. Chapter 22, "Zornice" ["Morning Services"], describes Dragoš's persistence in attending morning services with his father and his enjoyment in that special atmosphere. There is no doubt that in every story, apart perhaps from "Žabari" ["Frog-catchers"], there is a reason for potential ideological censorship: from the prevailing religious parts, such as those in the story "Zornice" ["Morning Services"], to the folk tale elements³² in the story "Kuma priča" ["Godmother Talks"]. On the other hand, the main focus in all the stories is on Dragoš and his experiencing of reality, so in a certain way, by eliminating these stories, the narrative interest is mostly directed at Anica, ensuring a greater compact quality of the narration. The research results show that much less was censored than expected, which can probably be attributed to the period of weaker state control (see footnote 32) and to the editor Milan Crnković, who, with his authority as a researcher of children's literature, provided an opportunity for *The Golden Days* collection to be published in its most complete form possible. This edition was reprinted twice more in an identical form, in 1977 and 1981.

The first edition of *The Golden Days* in the Republic of Croatia, and all together, including reprints, the seventh one, appeared in 1995. The template for this edition was the fourth edition of 1969, because, as it became evident by contrastive analysis, the four stories that are missing are precisely those left out by the editor Milan Crnković. A comparison of the contents of the editions of 1969 and 1995 shows that there were no significant changes. There are some slighter alterations at orthographical and lexical levels (for example, "točak" – the Serbian word for "wheel" – was substituted by "kotač" which is the word for the same object in Croatian, "bure" – the Serbian expression for "barrel" – by the Croatian "bačva", etc.), but regarding the structure and subject matter, this edition is equivalent to its template. This also pertains to all the censored parts, so the parts related to religious dogma and the ecstatic experiences of the protagonist were left out of this edition too, which is somewhat surprising because the new social setting of 1995 was more than favourable for religious

³² Folk tales, but also all types of fantastic and science-fiction stories, were undesirable literary forms at an early period of socialism.

and national subject matter. It can only be assumed that the editor of both editions, Milan Crnković, was not aware of the censored fragments, since the literary text before its publication in 1969 was most probably subjected to one more editorial reading. At that time, the editor of the “Biblioteka Vjeverica” series was Ana Kulušić, and it is known that the editions published in that series indicate they underwent censorship, which largely remains uncorrected even today (parts of the novels *Bambi*, *Heidi*, Perrault’s fairytales).

TRUHELKA’S WORK TODAY: CONCLUDING THOUGHTS

After gaining insight into the level of censorship applied in the 1969 edition of *The Golden Days* and the contents of the omitted chapters 4, 14, 20 and 22, we may conclude that the shortening of the 4th edition (1969) was probably not of an ideological nature. However, it is unquestionable that Truhelka as an author was entirely passed over in silence until 1969. This is probably most vividly seen from the destiny of her best literary work, *The Golden Days*, with its first post-war edition being censored when it eventually appeared. After the establishment of a new political and social system in Yugoslavia in 1945, the link with tradition was radically broken. There was thus a need to reassess the canon up to then of children’s literature. Works dealing with subject matter that was not suitable for the ideology of the new system, authors who clearly expressed opposite views or collaborated with the Ustasha government, or an entire literature dealing with religious topics, were not allowed to pass into the canon of children’s literature after 1945.³³ Despite the fact that in 1945 the eighty-one-year-old Truhelka was allowed to be published, the real situation can be seen from a period of more than twenty years of silence on the author and her literary opus. Besides, her works have not kept their canonical status. Among the well-known “trio” from the 1930s, Brlić-Mažuranić–Nazor–Truhelka, only Vladimir Nazor was suitable for the new government³⁴ and was highly positioned in the canon from the very beginning. Ivana Brlić-Mažuranić’s fate was uncertain in the post-war period due to her preferences for the Karađorđević dynasty and her anti-Communist attitudes (for more about this topic, see in Majhut, 2018). However, because of her importance for Croatian children’s literature and her remarkable international reception, she managed to persist, while Truhelka stayed in the shadows, slowly falling into oblivion. Unlike Ivana Brlić-Mažuranić, Truhelka neither had strong institutional support (Ivana

³³ On rewriting history and its falsification using the example of the 1930s in Croatian children’s literature, see Lovrić Kralj, 2014.

³⁴ In 1942, Vladimir Nazor (1876–1949) joined the partisans, and, after the war, he stayed politically active, becoming the first president of the Croatian Parliament and the president of the Executive Board of ZAVNOH [State Anti-fascist Council for the National Liberation of Croatia], the highest government body in Croatia during the national liberation struggle.

Brlić-Mažuranić was the first woman to become a corresponding member of the then Yugoslav, today Croatian, Academy of Sciences and Arts), nor a family like Ivana Brlić-Mažuranić's to encourage new editions and translations of her works (even after 1945, Ivana Brlić-Mažuranić's family continued their efforts with regard to the translation of her works into foreign languages). Those who encouraged Truhelka to write and who contributed to her positioning in the canon by writing reviews of her works, her former students and colleagues, experienced different fates, and their organizations and associations did not survive the revolutionary period. Milan Crnković, obviously led by his own memories and nostalgia, initiated the publication of *The Golden Days*. After that, the work appeared in two more reprints, but never again achieved a canonical status.

It is not rare that revolutionary upheavals in society result in interventions in the literary canon, that is, in the collective memory of a nation. All those works and literary phenomena that are not passed on to younger generations over the years simply slip from collective memory. In spite of the fact that older generations may perhaps still remember her, carrying her in their individual memory, as did Milan Crnković who, in 1969, attempted to rehabilitate Truhelka, new generations are not encouraged to read her works. Thus, an instrumentalized collective memory also becomes a frame for private memory. This is precisely what Halbwachs writes about when questioning the freedom and independence of individual (private) memory and setting it into the context of social memory, which is determined by current ideology and by the needs of a social community:

Halbwachs doubted the very existence of private recollection and believed that the individual assimilates the group's memory and can remember only within the context of his or her social group. Every crossroad of recollection adjusts itself to a certain social group, be it a family, religion, political faction, status, or nationality. Group memory responds to contemporary needs, which dictate policies of forgetting, remembering, and transgenerational transmission. Consequently, memory changes as the needs of the group change. (Shavit, 2005: 56)

In the case of Truhelka, the reason for oblivion was, first of all, an intentional passing over in silence, so we can talk of censorship as one way of an active process of forgetting (Assman, 2008: 99). The position of power in which "the revolutionaries" found themselves as the creators of a new canon is particularly visible in the domain of children's literature, since it is directed at the most sensitive reading audience – the one which most easily welcomes new ideas and accepts the offered knowledge and options without much questioning. One day, that same reading audience will grow up and continue to pass on to the next generations the canon they are familiar with, and the consciousness of what was before dies with the last member of the community who experienced the pre-war time, having in mind a different canon. A similar role of

children's literature was also observed by Yael Darr (2017), analysing the creation of new nations by using the canon:

As opposed to adults, children have no "cultural memory" or cultural "habits". They are therefore due to precede adults in the adoption of new national practices and cultural assets. These fresh carriers of the new culture can subsequently function as effective cultural agents in the present, both in the public and in the private sphere. They are further expected to continue to do so in the future, as adult members of society. It therefore comes as no surprise that in numerous cases of nation building, intensive canonization of children's literature serves to construct the national child culture and its past. (Darr, 2017: 24)

As Darr notices, as opposed to the canon of adult literature, the canon of children's literature is part of a sentimental experience of grown-ups who act as its promoters and, as such, it represents a kind of generational constant in society. The introduction of a new canon becomes an organized, conscious activity, most easily implemented starting from children. Since children do not have a cultural memory and cultural habits, the new canon will become the pledge and foundation of their future cultural memory and cultural habits. Darr emphasises this peculiarity while exploring the creation of nations, but the same principle might be applied to all social revolutions which fundamentally abolish the existing tradition and introduce a new canon. In the Yugoslav post-war period, the state had the highest authority, because, through systematic repression of free speech and tyranny on dissenters, it reduced the influence of family and church to the lowest possible level.³⁵ Children were imbued with new conceptions which might have been different from the perceptions of their parents, who simply had to keep silent. The new canon became the only one possible, presenting the past in a way that was suitable for the present. According to Czernow and Michulka (2017), Polish children's literature also experienced similar traumas for socio-political reasons – and it happened three times, in 1918, 1945 and 1989. The experience after the Second World War was very close to the Yugoslav one, especially with regard to censorship ("religious and popular literature, historical works on the Borderlands, the Home Army, scouting and Polish forces in the West were censored"), and all three times the children's audience served for the creation of a new canon ("Its goal was to create a canon matching the new reality and the new state", of course, again at children's expense, that is, "cherished architects of the socialist tomorrow" as they were considered after the Second World War (Czernow and Michulka, 2017: 87)). And regardless of the fact that since 1969 Truhelka's *The Golden Days* was available on the bookshelves, it never returned to the canon of children's literature, since the institutional support that was needed for that to happen was lacking. *The Golden Days* had a new opportunity for its way back into

³⁵ For more on the post-war period, children's literature and children's free time, see in Majhut and Lovrić Kralj, 2022.

the canon in 1991, when the state and political setting changed. The first edition in the Republic of Croatia appeared in 1995, and, in its *Preface*, Milan Crnković expressed the belief that the moment was right for *The Golden Days* to be given its rightful place in Croatian children's literature, and to regain its canonical position that it had had until 1945.

Today, when Jagoda Truhelka as a classic of Croatian children's literature is regaining her deserved glory, we know that it is not *in spite of* but precisely *because* she impressively and extensively depicted exactly such a kind of childhood, which is old but not dead, and which possesses all the beauty and value of Croatian traditionality in the noble sense of the word. (Crnković, 2003: 275)

Although Pavao Pavličić (1994) anticipated Truhelka's great comeback among contemporary readers, it did not happen in the end. In an open letter to the author, Pavličić wrote that the current time shows an inclination towards a return to the poetics that Truhelka used in *The Golden Days*, but not even that kind of support helped Truhelka become alive in the cultural memory of present-day children and young people. Despite the fact that already in 1991 *The Golden Days* was restored to the required school reading lists on which, according to Narančić-Kovač and Milković (2018), it stayed until as recently as 2006, and that that decision was also accompanied by certain publishing activity (four editions and reprints after 1991), Truhelka has remained a part of passive memory outdated and distant from today's young generations. The reasons for this are not easy to see. One line of thought can be found in Vladimir Mužić's paper in which the author discusses whether the peaceful, serene atmosphere in Truhelka's tales is still attractive to children today – in other words, are the values represented in *The Golden Days*, as well as the way in which they are represented, able to awaken and hold the interest of the present young generations who are living and growing up in a world quite different from the world of Truhelka's young literary characters? (Mužić, 2004: 129–132). From today's perspective, there is a recognized need to make certain adaptations for *The Golden Days* to become closer to contemporary children. In the last twenty years, this work – in the context of required school reading – has been “mostly ‘treated’ in a negative way, that is, as archaic, uninteresting, long, boring, unsuitable for the children's age and demanding to read, although its value, especially cultural value, is strongly expressed and significant”. This is why a “new reinterpretation of this novel is not only needed for the linguistic issues, but an adjustment of this work to the age of the young reading public is also required” (Tvorčić Kučko, 2014: 131–148). One example from Zadar shows that Truhelka is not so outdated after all. Željka Diklan, a teacher, read parts of *The Golden Days* to her pupils whose reaction was extremely positive (Diklan, 2018). Neither the initiatives of contemporary researchers in children's literature (D. Težak, R. Javor, L. Fosić), nor a series of scientific conferences held under the name “The Golden Days” – among which those of 1997 and 2014 dedi-

cated precisely to Truhelka – or a roundtable talk held in 2014 at the Croatian Writers' Association, have resulted in any noticeable success in efforts to bring back Truhelka's former place in the perception of the wider public. Some of her works, however, have been read from new perspectives and reinterpreted relying on methodological approaches and viewpoints of new posthumanistic disciplines, such as literary animal studies (Batinić, 2012), imagology (Ivon, 2015) and feminist theories or spatiality (Vodopija, 2000). Truhelka also became the subject of several degree theses, and "female" internet portals find her interesting because of the feminist aspects of her work, so she is willingly thematized from that standpoint.³⁶ But, it seems, echoing Zvonimir Balog's words from his *Telegram* article of 1970, it is indeed very difficult for an author to re-enter the canon once the author has been not only marginalized, but completely covered in a merciless veil of silence.

BIBLIOGRAPHY

- A. K. C. [Antonija Kassowitz Cvijić] (1925). Truhelka Jagoda. In: *Znameniti i zaslužni Hrvati 925.–1925.*, Zagreb, 268.
- Anon. (1934). Jedan sat u dječjoj knjižnici: što djeca najradje čitaju? *Jutarnji list*, 23/7963, 8.
- Anon. (2018). U carstvu duše Jagode Truhelke. *Ladylike*. <http://www.ladylike.hr/vise/fama/moc-zena/u-carstvu-duse-jagode-truhelke-3624>.
- Andrić, J. (1944). Jagoda Truhelka. K njenoj osamdesetoj godišnjici 6. II. 1864. *Obitelj*, XVI/3–4, 31.
- Archival fonds Društvo hrvatskih književnika (1900.–1971.). [Croatian Writers' Association (1900–1971)] HR-AHAZU-KN-1. The archives of the Division for the History of Croatian Literature, Institute for the History of Croatian Literature, Theatre and Music, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb.
- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. In: A. Erll, A. Nünning (ed.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (97–107). Berlin: Walter de Gruyter.
- Balog, Z. (1970). Klasično djelo hrvatske dječje književnosti (Zlatni danci, Mladost, Zagreb, 1970). *Telegram*, 11, 4.
- Batinić, A. (ed.) (2004). Pisma Jagode Truhelke Zdenki Marković. *Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, VI/13–14–15, 113–198.
- Batinić, A. (2012). "Palčićev kraljevski let i druge pripovijesti" Jagode Truhelke. *Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, XIV(29), 55–67.
- Benyovsky, L. (1996). *Društvo „Hrvatska žena“ u Karlovcu [1921–1945, 1991–1996]*. Karlovac: Društvo „Hrvatska žena“.

³⁶ For example, Anon. *Jagoda Truhelka – književnica za velike i male*. Feb. 2015, <https://hr-hr.facebook.com/PortalLibela/photos/jagoda-truhelka-knji%C5%BEevnica-za-velike-i-male-pedagoginja-i-spisateljica-jagoda-t/1027279587302357/> (visited on 3 July 2019); Pleić Tomić, Barbara. „Modeliranje dobre djevojčice.“ *MUF*, Dec. 2015, <http://muf.com.hr/2015/12/19/dobre-djevojčice/>. Accessed June 2019); ***. „U carstvu duše Jagode Truhelke.“ *Ladylike*, Feb. 2018, <http://www.ladylike.hr/vise/fama/moc-zena/u-carstvu-duse-jagode-truhelke-3624>. Accessed 30 June 2019.

- Budimčić, B. (1998). Književnica Jagoda Truhelka o četrdesetoj godišnjici smrti – 17. prosinca 1957. *Marulić: časopis za književnost i kulturu*, 31/2, 275–276.
- Correspondence from Jagoda Truhelka to Elza Kučera (R 4771 b). The Manuscripts and Old Books Collection, National and University Library in Zagreb.
- Correspondence from Jagoda Truhelka to Zdenka Marković. The literary bequest of Zdenka Marković. HR-AHAZU-KN-135. The archives of the Division for the History of Croatian Literature, Institute for the History of Croatian Literature, Theatre and Music, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb.
- Crnković, M. (1970). Truhelkini "Zlatni danci". *Umjetnost i dijete*, 2/6, 29–36.
- Crnković, Milan. (2003). *Jagoda Truhelka (1864.–1957.)*. Zagreb: Znanje.
- Crnković, M., Težak D. (2002). *Povijest hrvatske dječje književnosti do 1955*. Zagreb: Znanje.
- Czernow, A. M., Michułka D. (2017). Historical Twists and Turns in the Polish Canon of Children's Literature. In: B. Kümmerling-Meibauer, A. Müller (ed.) *Canon Constitution and Canon Change in Children's Literature* (85–102). London: Routledge.
- Čorkalo, K. (1998). Časopis "Domaće ognjište" i urednička načela Jagode Truhelke. J. Martinčić et al. (ed.). *Zbornik radova znanstvenog skupa Zlatni danci – Život i djelo Jagode Truhelke*. (93–107). Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Darr, Y. (2017). Nation Building and Children's Literary Canons. The Israely Test Case. In: B. Kümmerling-Meibauer, A. Müller (ed.). *Canon Constitution and Canon Change in Children's Literature* (23–38). London: Routledge.
- Detoni-Dujmić, D. *Truhelka, Jagoda*. In: D. Fališevac et al. (ed.). *Leksikon hrvatskih pisaca (736–737)*. Zagreb: Školska knjiga, 2000.
- Diklan, Ž. (2018, December 20). "Hrvatska božićna priča za dušu." *Školski portal*,: <https://www.skolskiportal.hr/clanak/11176-hrvatska-bozicna-prica-za-dusu/>
- Fosić, L. (2018). Status djela Jagode Truhelke u Socijalističkoj Jugoslaviji. *Anali za povijest odgoja*, 15–16, 75–85.
- Frangić, I. (1987). *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb–Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba.
- Grgec, P. (1933). O spisateljici ove knjige. In: J. Andrić (ed.) *J. Truhelka: Palčičev kraljevski let i druge pripovijesti*, (86–88). Zagreb: Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima.
- Hebrang Grgić, I. (2000). Zakoni o tisku u Hrvatskoj od 1945. do danas. *Vjesnik bibliotekara Hrvatske*, 43/3, 117–134.
- Hranjec, S. (2004). *Dječji hrvatski klasici*, Zagreb: Školska knjiga.
- Hranjec, S. (2005). Ženski rukopisi dječje književnosti u korelaciji (B. Němcová–J. Truhelka–I. Brlić-Mažuranić). *Riječ*, 11/2, 136–143.
- Hranjec, S. (2006). *Pregled hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Hranjec, S. (2013). *Kršćanska izvorišta dječje književnosti: priručnik za studente i učitelje*. Zagreb: Alfa.
- Ivon, K. (2015). Zlatni danci Jagode Truhelke – primjer kroatocentričnog kulturnoga imaginarija. *Libri et liberi*, 4/1, 11–26.
- Javor, R. (1998). Književno djelo Jagode Truhelke u dosadašnjim izdanjima s osvrtom na mogući budući susret s čitateljskom publikom. J. Martinčić, D. Hackenberger (ed.). *Znanstveni skup Zlatni danci – život i djelo Jagode Truhelke (Osijek, 1997)*. (109–114). Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Libela.org. (2015, February 5). Jagoda Truhelka – književnica za velike i male. Facebook. <https://hr-hr.facebook.com/PortalLibela/photos/jagoda-truhelka-knji%C5%BEEevnica-za-velike-i-male-pedagoginja-i-spisateljica-jagoda-t/1027279587302357/>
- Lončar, I. (2011). Udruga Hrvatska žena u Osijeku (1921.–1943.). *Scrinia Slavonica*, 11, 207–258.

- Lovrić Kralj, S. (2014). *Paradigme tridesetih godina 20. st. u hrvatskoj dječjoj književnosti: doktorski rad*. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Lovrić Kralj, S., Milković, I. (2018). Peter Pan u perivoju Kensington u kontekstu hrvatske prijevodne dječje književnosti. *Detinjstvo/Childhood. Časopis o književnosti za decu*, XLIV/2, 50–65.
- Lucerna, C. (1910). „Im Reiche der Seele“. (Briefe von Jagoda Truhelka an ihre Schülerinnen. – Verlag von Radoslav Bačić in Osijek.). *Agramer Zeitung*, 85, 168, 2. [Got.] [Prikaz djela *U carstvu duše*]
- Lucerna, C. (1930). „Die Kirschen der Mutter Gottes“. Jagoda Truhelka: „Bogorodičine trešnje“. Aus der Sammlung „Zlatni danci“ („Goldene Tage“). Verlag „Matica hrvatska“, Zagreb, 1929. *Morgenblatt*, 45/67, 6.
- Lucerna, C. (1931). „Geister des häuslichen Herdes“. Jagoda Truhelka: „Dusi domaćeg ognjišta“ (Geister des häuslichen Herdes). III. Buch der Serie „Zlatni danci“ („Goldene Tage“). Verlag: „Matica hrvatska“, Zagreb, 1930. *Morgenblatt*, 46/45, 5.
- Lucerna, C. (1932). Jagoda Truhelka's Tiergeschichten. *Morgenblatt*, 47/314, 4.
- Majhut, B. (2005). *Pustolov, siroče i dječja družba: hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: FF Press.
- Majhut, B. (2012). Smrekar, Zdenka. In: *Hrvatska književna enciklopedija*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 102.
- Majhut, B. (2018). *Recepcija i nakladništvo* Priča iz davnine Ivane Brlić-Mažuranić u prvih trideset godina nakon autoričine smrti 1938. A. Kos-Lajtman et al. (ed.) *Stoljeće Priča iz davnine: zbornik radova* (141–158). Zagreb: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti.
- Majhut, B., Lovrić Kralj, S. (2016). Eighty Years of Junaci Pavlove ulice in Croatian Children's Literature. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 61/2, 397–416.
- Majhut, B., Lovrić Kralj, S. (2022). *Naša dječja književnost: hrvatska dječja književnost u Jugoslaviji 1945.–1955*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Marković, Z. (1910). Jagoda Truhelka: U carstvu duše, *Domaće ognjište*, XI, 343–347.
- Marković, Z. (1919). Jagoda Truhelka: Zlatni danci. *Književni jug*, 3/2–3, 135–136.
- Marković, Z. [potpisana kao Dr. Venko Marković]. (1927). Nova omladinska knjiga Jagode Truhelke (Božja ovčica), *Novosti*, 21/30, 9.
- Marković, Z. (1930). Jagoda Truhelka: Bogorodičine trešnje. *Novosti*, 24/160, 14.
- Marković, Z. (1932). O knjizi Jagode Truhelke: Palčičev kraljevski let. *Novosti*, 26/348, 13.
- Marković, Z. (1934). O 70-godišnjem jubileju J. T. *Novosti*, 28/36, 6.
- Marković, Z. (1939). Romansijerka hrvatske žene. Književni rad J. Truhelke (Prigodom 75-godišnjice autorice). *Jutarnji list*, XXVIII/9771, 8–10.
- Marković, Z. (1939). Književni rad Jagode Truhelke. *Almanah Društva hrvatskih književnika*, II/1, 73–86.
- Matutinović, Lj. (1970). Dječji svijet Jagode Truhelke. *Revija. Časopis za književnost, umjetnost, kulturu i društvena pitanja*, 10/2, 77–80.
- Mazi-Leskovar, D. (2015). Translation of children's literature: an area of freedom of expression and pluralism or one of ideological censorship? In: B. Majhut et al. (ed.) *Šegrt Hlapčić od čudnovatog do čudesnog* (321–334). Slavonski Brod: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti and Ogranak Matice hrvatske.
- Mihaljević, N. (2010). Društvo hrvatskih književnika. In: *Hrvatska književna enciklopedija*, Zagreb: Hrvatski leksikografski zavod, 434.
- Milčinić, A. (1904). Jagoda Truhelka (A. M. Sandučić.) Nacrt za prikaz. *Narodne novine*, 70/198, 5–6.
- Mužić, V. (2004). Današnje dijete i spokoj iz priča Jagode Truhelke. Bilješka – tek nekoliko s tim pitanjem povezanih misli. In: A. Pintarić (ed.) *Zbornik radova s međunarodno-*

- ga znanstvenog skupa Zlatni danci 5 – kršćanstvo i dječja književnost (19. i 20. ožujka 2003.). (129–132). Osijek: Filozofski fakultet Osijek: Matica hrvatska.
- Narančić Kovač, S., Milković I. (2018). Lektira u hrvatskoj osnovnoj školi: popis naslova. *BIBRICH*. <http://bibrich.ufzg.hr/lektira/>.
- N. S. (1924). Jedna 60-godišnjica. Jubilej gđe Jagode Truhelke. *Večernja pošta*, 831, 3.
- Pavličić, P. (1994). Otvoreno pismo Jagodi Truhelki. *Književna revija*, 34/3-4, 141–149.
- Petris, H. (1935). Anketa o problemima omladinske književnosti. *Učiteljska riječ*, 2/6–7, 106–108.
- Pintarić, A. (2004). Božić u Zlatnim dancima. In: A. Pintarić (ed.) *Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa Zlatni danci 5 – kršćanstvo i dječja književnost (19. i 20. ožujka 2003.)*. Osijek: Matica hrvatska – Filozofski fakultet.
- Pleić Tomić, B. (2015). „Modeliranje dobre djevojčice.“ *MUF*. <http://muf.com.hr/2015/12/19/dobre-djevojčice/>.
- Pokorn, N. K. (2012). *Post-Socialist Translation Practices: Ideological struggle in children's literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Prosperov Novak, S. (2003). *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
- Shavit, Z. (2005). *A Past Without Shadow. Constructing the Past in German Books for Children*. London: Routledge.
- Smrekar, Z. (1918). Zlatni danci. *Savremenik*, 13, 593–594.
- Smrekar, Z. (1924). Jagoda Truhelka. (O njezinoj šezdesetgodišnjici). *Vijenac*, 2/III/8, 233–235.
- Smrekar, Z. (1934). Jagoda Truhelka. O njezinoj sedamdesetgodišnjici. *Jutarnji list*, 23/7909, 11.
- Subotić, M. (1991). Dječja književnost hrvatske moderne: (recepcijski refleksi). *Croatica*, 22/35–36, 119–140.
- Svetina, P. (2011). Mladinska književnost in socializem: strukturne spremembe mladinskem romanu na Slovenskem v letih 1945–1955. *Otrok in knjiga*, 40/80, 22–29.
- Šilović-Karić, D. (2004). Domaće ognjište – prvi ženski list u Hrvatskoj. In: A. Feldman (ed.) *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest (181–190)* Zagreb: Institut „Vlado Gotovac“ i Ženska infoteka.
- T-ć. (1903). Jagoda Truhelka. *Nada*, 9/15, 201.
- Težak, D. (1994). Patina prohujalog vremena. Uz 130. obljetnicu rođenja Jagode Truhelke. *Književna revija*, 34/3–4, 150–154.
- Truhelka, J. (1918). *Zlatni danci. Istina i priča. Slike iz dječijega svijeta*. Zagreb: Naklada knjižare Mirka Breyera.
- Truhelka, J. (1921). *Zlatni danci. Istina i priča. Slike iz dječijega svijeta*. Second, amended edition. Zagreb: Književna naklada Mirka Breyera.
- Truhelka, J. (1942). *Zlatni danci. Istina i priča. Sa crtežima i slikama iz staroga Osijeka*. Third, revised edition. Zagreb: Izdanje Matice hrvatske.
- Truhelka, J. (1969). *Zlatni danci. Istina i priča*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost.
- Truhelka, J. (2003) *Zlatni danci*. Second edition in this series. Zagreb: Znanje.
- Tvorić Kučko, A. (2014). Književno-povijesne i kulturološke značajke romana Zlatni danci u „suvremenoj“ lektiri. In: A. Pintarić (ed.), *Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa Zlatni danci 16 – 150 godina od rođenja Jagode Truhelke (131–148)*. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Filozofski fakultet Sveučilišta u Pečuhu.
- Vodopija, I. (2000). *Osijek kao mjesto radnje u djelu Jagode Truhelke*. In: *Zlatni danci – pri nos Osijeka dječjoj književnosti, zbornik radova znanstvenog skupa*, Osijek: Pedagoški fakultet.
- Vrgoč, M. (1995). Štefa Jurkić (1895–1971). U povodu 100. obljetnice rođenja. *Bosna Franciscana*, III/4, 123–146.

- Vujić, M. (2000). Zatvoreni fond cenzuriranih knjiga u praksi jedne knjižnice. *Vjesnik bibliotekara Hrvatske*, 43/3, 98–105.
- Zagorka. (1900). Vojača. Historički roman iz bosanske prošlosti. Napisala Jagoda Truhelka. *Vienac*, 32, 14, 216–219.
- Zagorka. (1939). Jagoda Truhelka. *Hrvatica*, I, 3, 85.
- Zalar, I. (1983). *Dječji roman u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Varia

IWONA GRALEWICZ-WOLNY ORCID: 0000-0001-5508-9805
Uniwersytet Śląski

Zima nie tylko Muminków. Problematyka kryzysu i rozwoju w ujęciu Tove Jansson

Abstrakt: Artykuł jest propozycją lektury *Zimy Muminków* – jednego z tomów klasycznej sagi Tove Jansson – jako opowieści o czasie przemiany. Postawy bohaterów książki zostały potraktowane jako przykłady zachowań w sytuacji przymusowego rozstania z dotychczasową formą świata i prób adaptacji do nowych warunków życia. Muminek – główny bohater tomu – nie tylko musi oswoić się z nieznanym mu wcieleniem świata, lecz także przepracować zmianę, jaka dokonała się w nim samym pod wpływem zimy. Historia o Muminku wędrującym przez pokrytą śniegiem Dolinę jest dla Jansson pretekstem do skonstruowania ponadczasowej opowieści o metamorfozie jednostki, która nawet w niesprzyjających okolicznościach ma szansę na rozwój. Przedstawiona w artykule interpretacja odsłania gęstą siatkę motywów (kolor, światło, opowieść, wspólnota) wzmacniającą autorski przekaz i współdecydującą o sukcesie książki traktowanej jako lektura na czas próby. Z perspektywy odbioru tak odczytana *Zima Muminków* może stać się wsparciem dla współczesnych czytelników doświadczających dziś przymusowej transformacji rzeczywistości.

Słowa kluczowe: *Zima Muminków*, Tove Jansson, przemiana, rozwój

Winter not Only of Moomins. Issues of Crisis and Development in Terms of Tove Jansson

Abstract: The article proposes reading *Moominland Midwinter* – one of the volumes of the classic Tove Jansson's saga – as a story about a time of transformation. The attitudes of the book's heroes were treated as examples of behavior in a situation of forced separation from the existing form of the world and attempts to adapt to new living conditions. Moomin – the main character of the volume – has to get used to not only the incarnation of the world he does not know, but also to work through the change that has occurred in him under the influence of winter. The story of the Moomin wandering through the snow-covered Valley is a pretext for Jansson to construct a timeless story about the metamorphosis of an individual, which, even in unfavorable circumstances, sees opportunities for development. The interpretation presented in the article reveals a dense network of motifs (color, light, story, community) strengthening the original message and co-deciding on the success of a book treated as a trial reading. From the perception perspective, *Moominland*

Midwinter read in this way may become a support for contemporary readers experiencing the forced transformation of reality today.

Keywords: *Moominland Midwinter*, Tove Jansson, transformation, evolution

W światowej literaturze dla dzieci Tove Jansson jest tą pisarką, która z całą pewnością mogłaby pretendować do tytułu głównej specjalistki do spraw katastrof i sytuacji kryzysowych. O ile bowiem po bezwarunkowe ciepło i otuchę czytelnik (także ten dorosły, który nie utracił więzi z książkami z dzieciństwa) zwróci się do Astrid Lindgren i wykreowanego przez nią arkadyjskiego świata Bullerbyn, o tyle wymyślona przez fińską pisarkę Dolina Muminków jest czymś w rodzaju poligonu – jego mieszkańcy wzorcowo osławiają sytuacje, w których ich los jest determinowany działaniem bezwzględnych sił wyższych, starając się spożytkować każde, nawet niekomfortowe doświadczenie. W tym braku wpływu na przebieg zagrażających życiu zdarzeń Muminki stają się poniekąd bohaterami naszych czasów, warto więc dziś nieco pogłębić lekturę ich przygód, by móc skorzystać z mądrości literatury dziecięcej, wymyślonej wszak wiele lat temu właśnie po to, aby bawiąc, uczyć.

Nim jednak potraktujemy sagę o Muminkach jako receptę na czas marny, warto przypomnieć, że to właśnie taki czas powołał je do istnienia. Pierwszy tom serii, a w zasadzie jej *prequel*, zatytułowany *Małe trolle i duża powódź*, powstał w roku 1939, w czasie agresji Związku Radzieckiego na Finlandię. Sprowokowana przez historię książka zapoczątkowała wpleciony w cały cykl wątek katastrofy jako czasu próby, z którego bohaterowie wychodzą silniejsi, nieobciążeni traumą, bogatsi o nowe, formujące ich doświadczenia, co koresponduje zresztą z grecką etymologią słowa „katastrofa” oznaczającego przewrót, moment graniczny¹. Powodzie, sztormy, burze śnieżne, wybuch wulkanu, nadlatująca kometa – w sadze o Muminkach mają do odegrania podwójną rolę, którą precyzyjnie nakreśliła na łamach czasopisma „Horisont” (nr 2/1961) sama Jansson. W jej interpretacji w pierwszej fazie naszej biografii katastrofa wiąże się z, właściwą czasowi dzieciństwa, specyficzną radością strachu, dreszczem emocji równoważonym poczuciem bezpieczeństwa i ufnością, w jakie wyposażone zostaje dziecko z chwilą przyjścia na świat (inną, bolesną kwestią jest to, jak szybko poczucie to zostaje przez ów świat zniweczone):

[...] wierzę, że dzieci mają wyraziste przecucie katastrofy i że jest ono mocno zabarwione radosnym oczekiwaniem. Sądzę, że każdy człowiek pamięć-

¹ Spośród wszystkich mieszkańców Doliny Muminków tą, która w najpełniejszym stopniu doświadczyła metamorfozy za sprawą katastrofy (a konkretnie trąby powietrznej), jest Filifionka, co brawurowo zinterpretowała Małgorzata Wójcik-Dudek (2016). Zob. także: Dymel-Trzebiatowska, 2019. Do katastroficznych wątków sagi odnoszę się w szkicach: Gralewicz-Wolny, 2013, 2019.

ta ekstazę, jaką czuł przed swoją pierwszą burzą: nieubłagane przetaczała się nad zmartwiałym z przerażenia światem, a piorun w każdej dosłownie chwili mógł uderzyć – na przykład w sąsiadów. Albo niesamowity i przyjemny fantazmat: „zasypie nas” – nikt już nie może wyjść, nikt nie może wejść. Nigdy więcej. Albo – „woda się podnosi”. Podnosi się coraz wyżej i wyżej, trzeba wciągać łódzie, pomost odpływa, zamknij okno, zarygluj drzwi... Wszystko zyskuje nowy wygląd, a oblicze katastrofy unosi się nad horyzontem. Strach przed ciemnością i historie o duchach oraz to bezimienne zagrożenie wiszące niczym wspaniałe tło na tyłach poczucia bezpieczeństwa, nadając znaczenie, tworząc efekt kontrastu (Jansson, 2021: 60).

Niestety, „dobra” katastrofa jest możliwa tylko w dzieciństwie, konstatuje Jansson – z czasem ulatnia się radość, pozostaje strach, który, co gorsza, nie pozwala się ani ośwoić, ani zrationalizować:

[...] ponowne przeżycie naturalnie dziecięcej radości z katastrofy jest trudne, a jeszcze trudniejsza jest próba przekucia jej w coś konstruktywnego. Człowiek nie ma już tej niczym nie naruszonej fantazji, która z łatwością zagospodarowuje panikę i rozbudowuje ją, przemieszcza, przekształca, przemalowuje z mistyczną oczywistością. Dziecięca wyobraźnia dorosłego jest nieco zużyta i zmęczona. Została wykorzystana i opróżniona, wyciśnięta i otoczona płotem konieczności. Nie ma tam nadwyżek i żadnych magicznych odrostów służących czystej przyjemności. Radość z katastrofy zmieniła się w koszmar. Sygnał ostrzegawczy, przecucie czegoś złego, strach przed burzą to już tylko symbol zażenowania i niepokoju dorosłej codzienności. Wyobrażam więc sobie, że nasz nosiciel katastrof rozgląda się za możliwością powrotu i być może, nieco zawstydzony, próbuje napisać książkę dla dzieci (Jansson, 2021: 61).

Dla filozoficzno-egzystencjalnej wymowy cyklu o Muminkach katastroficzne wątki mają trudną do przecenienia wartość i to nie tylko z uwagi na dobrostan twórców literatury dla dzieci (jak można by wnioskować z puenty powyższej wypowiedzi). Są one bowiem częścią wielkiej życiowej mądrości, jaką podzieliła się ze swoimi czytelnikami Jansson, świadoma współistnienia obu imperatywów: zarówno katastrofy, jak i jej zażegnania. Wartość tkwi w tym, co pomiędzy, w zmianie, jaka zachodzi w przejściu od kryzysu do normalności, która zawsze jest już inną normalnością. Ta procesualność istnienia i zjawisko przepoczwarzania się świata wyjątkowo mocno współbrzmi z katastroficznymi wątkami sagi². Dlatego chciałabym tu zwrócić uwagę na jeden z tych

² Na nieco inny wymiar znaczeniowy katastroficznych wątków sagi Jansson zwróciła uwagę Joanna Olech, interpretująca je jako wzmocnienie, ostatecznie optymistycznej, wymowy bazujących na nich utworów: „Katastroficzny cień obecny jest po trosze we wszystkich książkach Tove [...]. Wszystkie one oparte są na koncepcie odpartego kataklizmu, niebezpieczeństwa, przez co happy end zdaje się bardziej happy” (Olech, 2013: 11–12). Z kolei Zofia Podnieśieńska przypisuje przetaczającym się nad Doliną Muminków katastrofom wymiar poznawczy: „W przeciwieństwie do paraliżującego strachu przed nienazwanym pojawia się strach twórczy: zafascynowanie katastrofą

fragmentów opowieści o Muminkach, który nie odwołuje się wprost do sytuacji spektakularnego kryzysu, nie bazuje na wątku katastrofy i wiążącego się z nią lęku, lecz jest relacją z obszaru „pomiędzy”, opowieścią ze swoistego bardo, w jakim i my – żegnając świat sprzed pandemii i wypatrując nowego kształtu rzeczywistości – współcześnie się znajdujemy.

„Wszystko jest bardzo niepewne i właśnie to mnie uspokaja” – słowa Tootiki, jednej z bohaterek tomu *Zima Muminków*, mają moc terapeutycznego zaklęcia. Droga do takiej konstatacji nie jest jednak łatwa i dana wszystkim – ma charakter dobra, na które trzeba sobie samemu zapracować. Nadrzędną ramą interpretacyjną całej książki jest oczywiście pora roku – zima, która w porządku tak biologicznym, jak i mitycznym jest czasem zatrzymanym, koniecznym do regeneracji i odnowy. W takim wymiarze korzystają z niej także Muminki – co roku, wzorem swoich przodków, napelniwszy żołądki igliwem, zapadają w zimowy sen, z którego obudzi je dopiero wiosna. W *Zimie Muminków* Jansson opowiada historię zasadzającą się na odstępstwie od tej uświęconej tradycją reguły („Spali zawsze od października do kwietnia, tak bowiem czynili ich przodkowie [...]”, Jansson, 2006b: 6). Oto wszak zimowy sen Muminka zostaje przerwany błyskiem księżycowego promienia, który wdziera się pod powieki bohatera, wybudzając go zarówno w realnym, jak i metaforycznym sensie. Jego światło jest – w myśl fabularnego schematu monomitu zrekonstruowanego przez Josepha Campbella – „wezwaniami do wyprawy” i „oznacza, że przeznaczenie upomniało się o bohatera i przesunęło jego duchowy środek ciężkości ze społeczności, której jest członkiem, w strefę nieznaną” (Campbell, 2013: 49). Tym sposobem Muminek, „będąc jedynym nieśpiącym wśród śpiących” (Jansson, 2006b: 15), wkracza w czas dla siebie dziwny i niezrozumiały, mierzy się z rzeczywistością, którą zna i której jednocześnie – za sprawą zimowej dekoracji otoczenia – nie zna, czujnie rejestrując przy tym zmiany, jakie zachodzą w jego sposobie postrzegania świata oraz siebie samego: „Wszystko wyglądało tak samo jak ubiegłego lata. A jednak było w dziwny sposób odmienione” (Jansson, 2006b: 27).

Epistemologiczny niepokój wkrada się do umysłu bohatera, choć sprawa wydaje się z pozoru prosta – „nowe” to po prostu rewers „starego”:

Nad doliną rozpościerał się szary półmrok. Ale teraz dolina nie była zielona, tylko biała. Wszystko, co się kiedyś ruszało, zrobiło się nieruchome. Wszelkie żywe dźwięki zamilkły. Wszystko, co było kanciaste, stało się okrągłe (Jansson, 2006b: 12–13).

Powtarzały się tu zatem scenariusz znany z *Lata Muminków*, kiedy powodziowa fala zalewa Dolinę, wywracając do góry nogami porządek znany dotąd jej mieszkańcom, których zdumienie znajduje ujście w emocjonalnej

– zasypaniem śniegiem, sztormem, powodzią, kometą, które wiąże się z chęcią przeniknięcia żywiołu; niekoniecznie zrozumienia go, lecz doświadczenia sił przyrody” (Podniesieńska, 2011: 205).

konstatacji Bufki: „Wszystko jest na opak, wszystko!” (Jansson, 2006a: 32). W *Zimie Muminków* jednym z elementów przestrzeni ukazanym w takim odwróconym wymiarze jest rzeka, która za sprawą zimowej dekoracji zmienia nie tylko swój wygląd, lecz i symbolikę – jej witalizm ustępuje miejsca ciemnej toni śmierci:

Tymczasem Muminek dalej z trudem wędrował przez śnieg, aż doszedł do rzeki. Była to ta sama rzeka, która, przejrzysta i wesoła, przepływała latem przez ogród Muminków. Teraz jednak wyglądała inaczej. Była czarna i obojętna – ona też należała do tego nowego świata, który był Muminkowi obcy (Jansson, 2006b: 13–14).

Szybko okazuje się zatem, że czarno-biała antyteza nie wystarcza do oswojenia sytuacji, w jakiej znalazł się Muminek. Nowa rzeczywistość wymaga osobnych rozpoznań, zmiany przyzwyczajzeń i hartu ducha, który pomaga odnaleźć na nowo swoje miejsce w świecie. O ciężarze gatunkowym podróży protagonisty przez zasypaną śniegiem Dolinę Muminków przesądza jeden z pierwszych rekwizytów, jakie Jansson umieszcza w polu widzenia bohatera i czytelnika – to ścięty mrozem krzak jaśminu, który jest tu jednoznacznym emblematem śmierci:

[Muminek – I.G.W.] Popatrzył na krzak jaśminu, który był bezładną płataniną nagich gałęzi, i pomyślał przerażony: „Umarł. Cały świat umarł, kiedy spałem. Ten świat należy do kogoś innego, kogo nie znam. Może do Buki. I nie został zrobiony po to, by żyły w nim Muminki” (Jansson, 2006b: 14).

Mimo tej defetystycznej konstatacji Muminek decyduje się opuścić dom („A decyzja – jak sam stwierdza – to zawsze rzecz pożyteczna”, Jansson, 2006b: 13) i wiedziony ciekawością wyrusza w podróż po zimowej Dolinie, która staje się scenerią egzystencjalnej opowieści o byciu w czasie zatrzymanym.

W rozdziale *Zaczarowana kabina kąpielowa*, będącym niejako kwintesencją treści, na które chcę zwrócić uwagę, opowieść ta toczy się trzema torami fabularnymi, które okazjonalnie splatają się ze sobą, współtworząc na zasadzie dopełnienia receptę na życie w świecie nie do końca przyjaznym, choć wciąż najlepszym z możliwych. Bohaterką pierwszego toru jest frenetyczna wiewiórka, reprezentantka modelu *carpe diem* w jego najbardziej beztroskiej, lekko-myślniej postaci:

Nad brzegiem morza skakała bez celu tu i tam mała wiewiórka. Była to bardzo zwariowana wiewiórka, która lubiła myśleć o sobie jako o „wiewiórce z pięknym ogonem”.

Zresztą nie potrafiła długo skupić na czymś myśli. Przeważnie kierowała się uczuciem. [...]

Wiewiórka skakała w prawo i w lewo, między drzewami i po lodzie, wtykała pyszczek w śnieg, zastanawiała się, spoglądała w górę na niebo, potrząsała głową i znów skakała dalej (Jansson, 2006b: 16–17).

W galerii postaci *Zimy Muminków* wiewiórka jest tą figurą, która nie poświęca swej egzystencji przesadnej refleksji, co koreluje zresztą z jej znaczącą w tym kontekście anonimowością. Deficyty pamięci, na które cierpi, są niejako potwierdzeniem naskórkowości jej trybu życia, przez które mknie nie bardzo wiedząc, po co („[...] nie mogła przypomnieć sobie, w którym drzewie mieszka i czego właściwie szuka w lesie”, Jansson, 2006b: 20).

Wiewiórce w jej lekkim podejściu do życia i stawianiu swoich potrzeb na pierwszym planie bliska jest bohaterka drugiego toru fabularnego – mała Mi. Ona również nie zwykła przejmować się światem, akceptując go w takim kształcie, jaki został mu aktualnie nadany. Różnica między nimi tkwi jednak w stopniu świadomości udziału. Wiewiórka jedynie „dotyka” rzeczywistości, doświadcza jej punktowo, a jej słaba pamięć pozwala na nieustanną aktualizację wrażeń, bez ich archiwizacji, umożliwiającej w dalszej perspektywie refleksję i, będącą jej pochodną, korektę zachowań. Natomiast mała Mi konsekwentnie realizuje swoją, świadomie przyjętą, strategię korzystania ze świata, który traktuje jako rezerwuar form zaspokajających jej potrzeby³. Mała Mi po prostu bierze świat w posiadanie na swoich zasadach⁴, eksploatuje go bez lęków i nostalgii, konsekwentnie zachowując dystans, który gwarantuje jej emocjonalne bezpieczeństwo. Także dystans do siebie, będący, jak wiadomo, najlepszym sposobem na życiowe porażki:

Pierwszą historią, jaka jej [małej Mi – I.G.W.] się przydarzyła, było pośliznięcie się na oblodzonej górze; siadła z rozmachem, aż jęknęło.

– Ach, tak – powiedziała groźnym tonem. – Więc to tak!

Potem pomyślała, jak też wygląda z nogami w powietrzu, i długo się śmiała (Jansson, 2006b: 19).

Receptą Mi na spotkanie z Innym jest obcesowość, czasem nawet złośliwość, w którą ucieka, broniąc się przed cudzą wrażliwością, tak jakby ta nieopatrnie mogła jej się udzielić.

Na tle lekkomyślnej wiewiórki i beztroskiej małej Mi Muminek jest postacią, która najintensywniej percypuje zimową rzeczywistość Doliny Muminków. Zima stanowi dla niego głębokie przeżycie o charakterze formacyjnym, doświadczenie, po którym nic już nie będzie takie samo, jak kiedyś. W przeżywaniu zimy partneruje mu Too-tiki, od której pobiera on lekcję samotnego, ale świadomego życia (w tym wymiarze Too-tiki zastępuje Muminkowi Włó-

³ Jak się okazuje, przynależy do niego nawet Mimbla, siostra małej Mi: „– Hej, siostrzono! – zawołała mała Mi, szturchając Mimblę w plecy. Ale Mimbla spała dalej, nawet się nie poruszyła. – Złość mnie już bierze – denerwowała się Mi. – Śpi, kiedy jeden jedyny raz miałabym zastosowanie dla siostry”. Niewątpliwie najbardziej kontrowersyjnym pomysłem Mi na zagospodarowanie niepotrzebnych „rzeczy” był zamiar uszycia mufki z ogona (jak się okazało, jedynie chwilowo) martwej wiewiórki (por. Jansson, 2006b: 53).

⁴ W tym miejscu kopiuję sformułowanie samej autorki: „[Mała Mi – I.G.W.] [U]lepiła zaraz kulę ze śniegu i rzuciła nią celnie w wiewiórkę. Następnie wyszła z grotu, by wziąć zimę w swoje posiadanie [podkr. I.G.W.]” (Jansson, 2006b: 19).

czykija, tradycyjnie nieobecnego w Dolinie o tej porze roku). Oboje reprezentują zbliżony profil psychologiczny, którego kluczowym elementem jest pogłębiona refleksja nad sobą i światem – ta sama, która tak obca jest wiewiórcie i którą jakże odmiennymi wnioskami zamyka mała Mi, reprezentująca twarzą prozę życia zwolenniczka prostych, pozbawionych dywagacji rozstrzygnięć. Na tym zresztą nie kończy się protokół rozbieżności pomiędzy bohaterami poszczególnych torów fabularnych opowieści. Jeden z jego punktów dotyczy stosunku do domu Muminków, który dla samego Muminka jest przede wszystkim topiczną przestrzenią schronienia i wspomnień, podczas gdy Mi traktuje ów dom jako magazyn przydatnych przedmiotów ułatwiających przetrwanie w niesprzyjających warunkach atmosferycznych⁵.

Podsumowanie wątku odmienności życiowych postaw bohaterów zawiera się w motywie śladu: podczas gdy mała Mi, idąc, nie pozostawia na śniegu najmniejszego znaku (w domyśle żyje chwilą, nie akcentując w otoczeniu swojej obecności)⁶, Muminek już u progu opowieści stawia „ślady bardzo wyraziste, ale stanowcze” (Jansson, 2006b: 15), które można zinterpretować jako metaforyczny sygnał jego woli zaistnienia w świecie, odcisnięcia na nim swojego indywidualnego piętna. Tym samym motywem Jansson zobrazowała chwilę zwątpienia Muminka we własne siły: „Zawrócił i zaczął iść z powrotem po własnych śladach” (Jansson, 2006b: 22), ale też pomogła swojemu bohaterowi podjąć decyzję o dalszej wędrówce, krzyżując jego ślady ze śladami innego mieszkańca Doliny, co pozwoliło mu mieć nadzieję na towarzystwo w trudnym czasie i nieprzyjaznej przestrzeni (zob. Jansson, 2006b: 22).

Pisarka poprowadziła swojego bohatera drogą, która nie jest łatwa nie tylko z uwagi na fabularne przeciwności. Kompozycyjne prawidła opowieści (a opowieści dla dzieci w sposób szczególny) domagają się oczywiście brawurowych przygód protagonisty, tymczasem najważniejszym spotkaniem Muminka będzie – mało spektakularne, choć jakże doniosłe – spotkanie z samym sobą. W jego przebiegu nadrzędną rolę odgrywa cała paleta postaw i odczuć o negatywnym zabarwieniu: samotność, lęk, melancholia, defetyzm, zagubienie, egoizm, które kumulują się w poniższym wyznaniu:

„Cały świat śpi snem zimowym – pomyślał zatroskany Muminek. – Tylko ja się obudziłem i nie mogę zasnąć. Tylko ja będę wędrował przez wszystkie dni i tygodnie, aż i ze mnie zrobi się zaspą śnieżna, o której nikt nie będzie wiedział” (Jansson, 2006b: 21)⁷.

⁵ Por. „Zapach dochodzący do jej nosa podpowiadał jej, że gdzieś tu prowadzi droga do Doliny Muminków i domu, w którym były ciepłe kołdry, a może nawet nowy śpiwór” (Jansson, 2006b: 34).

⁶ Por. „Była tak mała, że jej stopy nie zostawiały śladów na śniegu” (Jansson, 2006b: 34).

⁷ Cytat ów bierze udział w swoistym kolażu, w którym fragmenty dotyczące nastroju Muminka przeplatają się z opisami „partnerującej” mu w kiepskim samopoczuciu przyrody, np.: „Dopiero teraz Muminek zaczął marznąć na dobre. Wieczorny mrok wypełzał z przepaści i z wolna wspinał się na zamrożone grzbiety gór. Śnieg błyszczał

Wspierany przez Too-tiki Muminek będzie stawiał tym uczuciom czoła, stosując praktykę zadawania pytań i zgody na brak odpowiedzi bądź, w najlepszym wypadku, na ich wieloznaczność. W ten sam sposób oswoi również egzystencjalne lęki, instynktownie wręcz kierując się ku temu, co krzepi: światło, ciepłemu posiłkowi oraz przedmiotom, z którymi wiąże go wspomnienia (choć z coraz większą świadomością wątpliwości oparcia, jakie w nich znajduje).

Pierwsze remedium – światło – dyskretnie rozprasza zimowy mrok, w jakim pogrążyła się Dolina Muminków, w oczywisty sposób korespondując z kluczowym wątkiem poszukiwania życiowej drogi. „Włókł się dalej, popłakując ci-chutko. Aż nagle zobaczył światło” (Jansson, 2006b: 23) – trudno o bardziej wyrazistą manifestację wejścia bohatera w nowy etap. Emitująca je „zupełnie zwykła stearynowa świeca” (Jansson, 2006b: 23) zatknięta w śniegu przez Too-tiki jest niczym miniaturowa latarnia morska, która prowadzi rozbitka (w tym wypadku życiowego) ku bezpiecznej przystani. Latarnia jest też zresztą tematem śpiewanej przez Too-tiki piosenki, a przy tym jednym z ogniw swoistego łańcucha światła, jaki Jansson buduje w rozdziale *Zaczarowana kabina kąpielowa*. Poza świecą i latarnią współtworzą ów łańcuch: zorza polarna, „której żaden Muminek dotąd nie oglądał” (Jansson, 2006b: 25), ogień, który niewidzialne myszki rozpałyły „w żelaznym piecyku na trzech nogach” (Jansson, 2006b: 28) służącym do ogrzewania tytułowej kabiny kąpielowej, oraz księżyc, ten sam, którego promień wywabił Muminka z zimowego snu, i który towarzyszy mu w drodze powrotnej do domu. Za sprawą tak licznych motywów światła (do których trzeba jeszcze dodać blask skrzącego się białą śniegu) zima panująca w Dolinie Muminków nie jest czasem ciemności (czytaj: śmierci), po którym wszystko ma – zgodnie z utartym zwrotem – budzić się do życia. Nawet jeśli świat zamiera zimową porą, to zamiera pozornie, co Jansson stara się odzwierciedlić, inkrustując opowieść sygnałami świetlnymi, które współtworzą pozytywną aurę tej niezwyklej narracji o czasie „pomiędzy”.

W proponowanym przez Jansson na ów czas zestawie ratunkowym kluczowe miejsce zajmuje opowieść. To ona pomaga przetrwać, przypominając dobre chwile i podtrzymując nadzieję na pomyślny ciąg dalszy, przede wszystkim jednak jest elementem relacji, jako że opowiada się zawsze komuś lub też czyjeś opowieści się słucha. To właśnie opowieść, a w zasadzie piosenka, połączyła losy Muminka i, śpiewającej ją, Too-tiki. Piosenka nie byle jaka, bo „piosenka o mnie samej” (Jansson, 2006b: 24), a więc „tożsamościowa”, ale też „ontologiczna”, jako że zawiera rozważania o istnieniu zorzy polarnej. Temat piosenki niepostrzeżenie przeistacza się w temat rozmowy bohaterów, pozwalając zadzierzgnąć im znajomość, która nie tylko da Muminkowi wsparcie w trudnym czasie, lecz także pomoże mu zrozumieć tego czasu wagę, również w perspektywie własnego rozwoju. W wątku opowieści, czy szerzej – relacji, Too-tiki jest tą osobą, która stawia kontrę myślom Muminka, odsłania drugą

na czarnych skałach jak obnażone zęby, wszędzie panowała biel i czerni, i pustka, jak okiem sięgnąć” (Jansson, 2006b: 21).

stronę rzeczy, uwrażliwia na opozycje. Metaforycznie rzecz ujmując, Too-tiki jest zatem niczym sama zima, z którą zмага się Muminek, próbując ośwoić inność tego, co zna:

- Tu rosły kiedyś jabłka – zauważył uprzejmie Muminek.
- Ale teraz rośnie śnieg – odpowiedziała Too-tiki obojętnie, idąc dalej (Jansson, 2006b: 26).

W towarzystwie Too-tiki Muminek żegna się z przeszłością („Tu dawałem nurka [...]. Woda była zupełnie ciepła, a ja mogłem zrobić pod wodą do dziewięćdziesięciu ruchów pływackich”, Jansson, 2006b: 27), obserwując zresztą jej nieuchronną erozję. Wspomnienia wprowadzie powracają, ale w scenerii, która bezapelacyjnie ogłasza swój rozpad – kabina jest stara, w jej ścianach świecą „dziury po wypadłych sękach w pożółkłych drewnianych ścianach” (Jansson, 2006b: 27), dziurawy jest też gumowy zabawkowy Paszczak. Choć defekty te są Muminkowi doskonale znane, to jednak teraz nabierają innego, bardziej przejmującego znaczenia – przestają być tylko cechami ulubionych przedmiotów, stają się znakami czasu. Kluczowy jest tu, prowokowany zimowym pejzażem, namysł, indukowany znajomością z Too-tiki i jej opowieścią:

- Opowiedz o śniegu – poprosił Muminek, siadając na wyblakłym od słońca krześle ogrodowym Tatusia. – Nie rozumiem tego.
- Ja też nie – przyznała Too-tiki. – Myśli się, że jest zimny, ale gdy wybuduje się z niego domek, jest w nim ciepło. Wydaje się biały, ale czasem robi się różowy, a czasem niebieski. Może być najmiększy ze wszystkiego i może być twardszy od kamienia. Nie ma nic pewnego (Jansson, 2006b: 28–29).

Wiedza o płynnej rzeczywistości jest być może tą najważniejszą, wynoszona z czasu przejścia (oznaczającego w przypadku Muminka czas adolescencji) informacją, tą samą, za sprawą której – w myśl przytoczonej tu na wstępie koncepcji Jansson – katastrofa wyzwala w dorosłych nie ekscytację, lecz strach. Niezawodna Too-tiki ma zresztą i na to receptę, odradzając Muminkowi przesadną dociekliwość w tej (i w każdej innej) kwestii. Sam Muminek instynktownie zwraca się w kierunku poniekąd oczywistym – ku konkretnym rzeczom:

Patrzył na narożną szafkę i myślał, jak to przyjemnie wiedzieć, że wisi w niej jego własny stary płaszcz kąpielowy. Że wśród wszystkiego, co nowe i niepokojące, pozostało coś pewnego, coś, do czego się przywykło. Wiedział, że jego płaszcz kąpielowy jest niebieski, że brakuje mu wieszaka i że najprawdopodobniej w którejś z jego kieszeni tkwi para okularów słonecznych (Jansson, 2006b: 30).

Muminek nie jest jeszcze świadom, że przedmioty kotwiczą go w rzeczywistości w sposób pozorny, służą bowiem do rekonstrukcji wspomnień, a nie do rozwoju, na którego ścieżce się znajduje. Z jednej strony koją jego lęki, z drugiej jednak zawracają go z drogi, na którą został wywabiony przez księżycowy promień.

Obserwując historię przebudzenia Muminka z poziomu symbolicznego, bez trudu zidentyfikujemy w niej elementy *Bildungsroman*, który otwiera – powróćmy do początku – scena wyjścia Muminka w zimową przestrzeń:

[Muminek – I.G.W.] Usiłował otworzyć drzwi wejściowe, ale przymarły. Biegał, popiskując, od okna do okna, ale i okna poprzymarzały. Wtedy pobiegł na strych, otworzył klapę i wyszedł na dach.

Uderzyło go zimne powietrze.

Dech mu zaparło, pośliznął się i stoczył przez okap. I tak nieszczęsny Muminek znalazł się w nowym niebezpiecznym świecie i wpadł po uszy w zaspę śniegu – pierwszą, jaką mu się zdarzyło w życiu widzieć. Coś kłuło go niemile w aksamitną skórę, ale jednocześnie jego nos zwietrzył jakiś nowy zapach. Był to zapach poważny, najpoważniejszy ze wszystkich znanych mu dotąd zapachów, i trochę przerażający. Lecz sprawił, że Muminek obudził się na dobre i poczuł ciekawość (Jansson, 2006b: 12).

Odwieczny mechanizm rozwoju działa bez zarzutu: świat przeraża bohatera, a jednocześnie go pociąga. Podobna ambiwalencja odczuć dotyczy domu, do którego bohater chciałby powrócić jako do oazy rozumianego zarówno dosłownie, jak i metaforycznie, ciepła, choć czerpie też satysfakcję z jego opuszczenia i wynikającej z tego faktu samodzielności. Pierwszy z tych biegunów wrażeń został uwieczniony w twórczości Jansson w postaci (korespondującej z powyższym cytatem) sceny z opowiadania *Śnieg*, zamieszczonego w tomie *Córka rzeźbiarza*, która przedstawia pobyt narratorki z mamą w zasypanym śniegiem wiejskim domu. Ich wspólna zabawa w niedźwiedzie, które z wypełnionymi igliwem brzuchami, próbują zapaść w sen zimowy, jest projekcją idealnego związku dziecka z matką, relacją z oddzielonej od świata zwałami śniegu Arkadii, w której – ku niewymownemu szczęściu narratorki – „[z]ostałyśmy tylko mama i ja” (Jansson, 2016: 136). W zestawieniu obu, spiętych motywem śnieżnych zasp, scen odsłania się interesujące przeniesienie polegające na umieszczeniu w książce adresowanej do dorosłych projekcji beztroskiego dzieciństwa, której rewersem jest – zamieszczony z kolei w utworze dla dzieci – wątek porzucenia rodzinno-domowego kokonu w imię odwiecznego prawa rozwoju. To krzyżowanie znaczeń i ich lokalizacji koresponduje z samym motywem śniegu – nie tylko z racji wspomnianej (nie)rozpoznawalności przez bohatera pokrytego nim świata, lecz także z uwagi na wielowymiarowość estetyczną śnieżnych obrazów. Mam tu na myśli te fragmenty tekstu, w których Jansson demonstruje wyjątkową wrażliwość plastyczną – śnieg nie jest dla niej nigdy po prostu biały, a jego (uzupełniane kolorystycznymi migawkami wspomnień lata) opisy są lekcjami wariantywności istnienia⁸.

⁸ Z kolei obraz wiosny, jaka nadchodzi w zakończeniu tomu, zostaje uzupełniony wspomnieniami bieli śniegu. W ten sposób Jansson konstruuje w *Zimie Muminków* cieniowaną opowieść o pełni.

Kolor to zresztą osobny bohater *Zimy Muminków*, którego znaczącą obecność w tomie Boel Westin, biografka fińskiej pisarki, wiąże ze znużeniem Jansson pracą nad czarno-białymi paskami komiksu o trollach (Westin, 2012a: 294–295). Barwa pojawia się w opowieści w nieprzypadkowym momencie, wraz ze światłem świecy, które wydobywa Muminka ze stanu zagubienia i rozpacz:

Aż nagle zobaczył światło.

Choć było nikłe, nappełniało las łagodnym, czerwonym blaskiem (Jansson, 2006b: 23).

Czerwień blasku świecy zapoczątkuje prawdziwą feerię barw w zimowym (a więc z założenia zdominowanym przez biel) pejzażu Doliny Muminków. Pomarańczowo-żółta poświata śnieżnych kul, pośród których Too-tiki umocowała świecę, jej „kaftanik w biało-czerwone paski” (Jansson, 2006b: 24), „niebo, które przez ten czas zrobiło się zupełnie czarne” (Jansson, 2006b: 25), zorza polarna, „biała i niebieska, i trochę zielona” (Jansson, 2006b: 25), okna kabiny kąpielowej „z zielonymi i czerwonymi szybkami” (Jansson, 2006b: 27), „czerwone oko piecyka i zielono-czerwona szachownica na podłodze, utworzona przez światło księżycowe sączące się przez szybki” (Jansson, 2006b: 31) – to sygnały zarówno wariantywności świata, zimą jedynie pozornie monochromatycznego, jak i modyfikacji sposobu jego percepcji przez protagonistę, który wsparty towarzystwem przyjaciółki, zaczyna dostrzegać w nim fascynującą różnorodność.

Pozorna jedynie sprzeczność odczuć i obrazów oraz skrajna odmiennosc postaw bohaterów względem rzeczywistości idealnie licują z sytuacją przejścia czy przemiany, w perspektywie której rozgrywa się niniejsza propozycja lektury *Zimy Muminków*. Bezrefleksyjność wiewiórki, która „zapominała bardzo łatwo” (Jansson, 2006b: 16), i podszyty cynizmem pragmatyzm małej Mi⁹ to sposoby na przetrwanie w sensie dosłownym. Każdy kryzys rodzi jednak wymagania nie tylko w sferze egzystencji materialnej, zaspokojenia życiowych potrzeb, na czym koncentrują się obie bohaterki; jest on bowiem także czasem próby dla sfery psychiki, która – to wiemy dziś bardziej niż kiedykolwiek – z trudem oswaja wiążącą się z przejściem stratę, mozolnie adaptując się do nowej rzeczywistości. Odzwierciedlenie właśnie tego procesu Jansson powierzyła Muminkowi¹⁰, reprezentującemu jedną z trzech postaw przyjmowa-

⁹ W wieńczącej rozdział *Zaczarowana kabina kąpielowa* scenie, w której mała Mi zjeżdża z ośnieżonej góry, jest mowa o równowadze, „jaką się ma, jeśli się jest Mi” (Jansson, 2006b: 34). Być może określenie to należałoby odnieść nie tylko do posiadanej przez bohaterkę umiejętności balansowania ciałem, lecz także do jej zdolności zachowania dystansu wobec wszelkich przeciwności losu.

¹⁰ Pierwsze ogniwo w procesie osławiania rzeczywistości ma charakter zmysłowy, konkretnie olfaktoryczny: „[Muminek – I.G.W.] Przyzwyczał się do zapachu zimy i ów zapach nie budził już w nim ciekawości” (Jansson, 2006b: 14).

nych przez bohaterów w czasie próby. Kryzys zimy jest dla niego nieuniknionym czasem przeistoczenia, wejściem w nowy, niezależny etap życia, w który, niczym bohater, przywoływanego tu już, Campbellowskiego monomitu, wnosi wiedzę o fundamentalnym znaczeniu przemiany. Wprawdzie w zakończeniu opowieści nasz bohater powraca do rodzinnego domu, ale już wie, że nie może pozostać w nim na zawsze („Moje miejsce nie jest tu – pomyślał Muminek. – Ale i nie tam”, Jansson, 2006b: 32), tym bardziej, że, niespodziewanie dla siebie samego, nie do końca dobrze się w nim czuje¹¹ – w trakcie zimowej wędrówki po Dolinie Muminków uświadamia sobie, że transgresja to podstawowa reguła egzystencji. Trudność akceptacji tej zasady wiąże się przede wszystkim z przymusowym charakterem przeistoczenia. Muminek dzięki zimie dowiaduje się, że nie wszystkie zmiany są konsekwencją naszych wyborów – przytłaczająca część z nich dokonuje się bez udziału woli, choć to my jesteśmy ich obiektami. Pocieszeniem niech będzie fakt, iż to od nas samych zależy, jak potraktujemy ów imperatyw: jako zrządzenie losu czy jako jego wyrok.

Dzięki pisarskiemu talentowi Jansson kontrowane niefrasobliwością wiewiórki oraz życiową brawurą i nonszalancją małej Mi lęki i dylematy zmagającego się z nową rzeczywistością nieco nieporadnego, jednak ujmującego bohatera, budzą w czytelnikach nie lęk, lecz sympatię, a co najważniejsze – otuchę. Bo nawet jeśli „Cały świat gdzieś się zgubił” (Jansson, 2006b: 9), czy wręcz: „Cały świat umarł” (Jansson, 2006b: 14), jak konstatuje Muminek po nieplanowanej pobudce w środku zimy, to pozostaje jeszcze „ja”, które trwa mimo (subiektywnej, dodajmy) entropii rzeczywistości, oraz – co istotniejsze – „ty”, z którym dzieli ono doświadczenie zawieszenia.

Na tej relacyjnej kanwie rodzi się jeszcze jeden wątek fabularny tej książki, o którym trzeba na zakończenie koniecznie wspomnieć: *Zima Muminków* to także opowieść o drodze od samotności do wspólnoty. Muminek rozpoczyna podróż przez zimową Dolinę w przekonaniu o swoim całkowitym osamotnieniu (czytelnik z kolei od pierwszych stron wie, że to nieprawda, jako że równolegle śledzi losy wiewiórki i małej Mi). Tymczasem spotkanie z Tootiki dało początek rozbudowie galerii postaci do całkiem sporych rozmiarów. Niewidzialne myszy z kabiny kąpielowej, tajemniczy przodek z szafy, Buka (której tym razem przyszło grać rolę starej, choć wciąż nie do końca dobrej, znajomej), pies Ynk, „zatroskana” (jak zwykle) Filifionka, drobinka leśna Salome, rozmiłowany w aktywności fizycznej Paszczak oraz „cała gromada drobiazgu” (Jansson, 2006b: 90), która znalazła schronienie w domu śpiących Muminków – mimo że nie zawsze sobie to uświadamiają, są dla siebie istotnym wsparciem z uwagi na wspólnotę losu, jaki ich spotkał¹². Gdy protagoni-

¹¹ Por. „Właściwie nigdy nie czuł się zupełnie bezpieczny w tym mrocznym salonie o pustych oknach. A widok śpiącej rodziny przyprawiał go często o melancholię” (Jansson, 2006b: 86).

¹² Atmosferę ciepła, jaka panuje w tej wspólnotce, dobrze oddaje następująca scena: „Lubili siedzieć i gawędzić o dawnych czasach sprzed nadejścia Lodowej Pani, kiedy

sta mówi z dumą: „Jestem pierwszym Muminkiem, który żył przez cały rok” (Jansson, 2006b: 138), to wydaje się, że częścią składową tego sukcesu, oprócz będącej warunkiem *sine qua non* samodzielności¹³, jest właśnie obecność innych, także tych, którymi (tak jak w przypadku gości Muminka) trzeba się zaopiekować. Ten gest opieki (szczególnie, gdy uświadomimy sobie, iż dotyczy przede wszystkim karmienia) jest symbolicznym potwierdzeniem dojrzałości bohatera, który w zastępstwie śpiącej Mamy przejął jej obowiązek czuwania nad całością.

Paradoksalnie zatem, to, co najważniejsze wydarzyło się w życiu Muminka w porze uznawanej za okres stagnacji i przestoju. W czasie, w jakim wszyscy się znaleźliśmy, rodzi się szansa na dostrzeżenie w jego historii lekcji mądrości, mimo że tak trudnej, zgody na kryzys i nowy etap, jaki po nim nadejdzie¹⁴. Być może nieprzypadkowo tom *Zima Muminków* zajmuje miejsce dokładnie w połowie cyklu o trollach, między *Latem Muminków* a *Opowiadaniem z Doliny Muminków*¹⁵, i choćby z uwagi na to, warto potraktować go dziś jako jeszcze jeden argument za tym, że ciąg dalszy niewątpliwie nastąpi.

BIBLIOGRAFIA

- Campbell, J. (2013). *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. A. Jankowski; wyd. 2. poszerzone i popr.). Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2019). Katastrofizm. W: *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków* (9–18). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Gralewicz-Wolny, I. (2013). Ona i on w Dolinie Muminków. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter: *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (47–64). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Gralewicz-Wolny, I. (2019). Muminki – między wodą a ziemią. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter: *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (105–115). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jansson, T. (2006a). *Lato Muminków* (przeł. I. Szuch-Wyszomirska). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Jansson, T. (2006b). *Zima Muminków* (przeł. I. Szuch-Wyszomirska). Warszawa: Nasza Księgarnia.

mieli jeszcze zapasy jedzenia. Opowiadali sobie nawzajem, jak mają umeblowane domy i z kim są spokrewnieni, z kim utrzymują stosunki towarzyskie i jakie to było okropne, kiedy przyszedł wielki mróz i wszystko się zmieniło” (Jansson, 2006b: 106–107).

¹³ Lekcję Too-tiki: „Wszystko trzeba odkryć samemu” Muminek powtarza w zakończeniu opowieści, pochylając się wraz z Panną Migotką nad pierwszym tej wiosny krokiem: „Niech sobie sam radzi. Myślę, że wyjdzie mu to na dobre, jeżeli będzie miał trochę trudności” (Jansson, 2006b: 163).

¹⁴ Por. osnutą wokół kategorii zgody interpretację sagi o Muminkach zaproponowaną przez Aleksandrę Korczak (Korczak, 2016).

¹⁵ Ta rachuba wymaga uwzględnienia zmienionego wydania *Pamiętników Tatusia Muminka*, które ukazało się w roku 1968 (wydanie pierwsze pochodzi z roku 1950). Z tomem *Zima Muminków* wiąże się też cezura w karierze Jansson, o której Boel Westin pisze: „Po *Zimie Muminków* Tove uznano za geniusza” (Westin, 2012b: 305).

- Jansson, T. (2016). Śnieg. W: *Córka rzeźbiarza* (przeł. T. Chłapowska) (129–137). Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Jansson, T. (2021). Strzeżcie się autorów dla dzieci! (przeł. A. Czernow). *Książki. Magazyn do Czytania*, 1, 60–61.
- Korczak, A. (2016). *Zgoda na siebie. Przełamywanie imperatywu socjalizacji w cyklu o Muminkach autorstwa Tove Jansson*. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich.
- Olech, J. (2013). Nigdy naprawdę sama. *Wysokie Obcasy* [dodatek *Gazety Wyborczej*], 2, 8–13.
- Podniesieńska, Z. (2011). Tove Jansson nieodkryta. Dorosłe lęki, dziecięce schronienia. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, XI, 200–209.
- Westin, B. (2012a). O trollu, który poznał zimę. W: *Tove Jansson – mama Muminków. Biografia* (przeł. B. Ratajczak). (279–303). Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Westin, B. (2012b). Pragnienie wyrazu. W: *Tove Jansson – mama Muminków. Biografia* (przeł. B. Ratajczak). (305–338). Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Wójcik-Dudek, M. (2016). (U)kochać swój los. Przypadek Filifionki. W: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter (red.), *Par coeur. Twórczość dla dzieci i młodzieży raz jeszcze* (201–209). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Wywiad
—
Interview

MARINA BALINA ORCID: 0000-0002-1305-8346

Illinois Wesleyan University – Isaac Funk Professor Emerita and Professor of Russian Studies

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG ORCID: 0000-0001-9541-3200

University of Wrocław

MATEUSZ ŚWIETLICKI ORCID: 0000-0001-7009-3837

University of Wrocław

History, Modernism, and Children's Literature in North American Slavic Studies

Marina Balina (Illinois Wesleyan University)
in an Interview with Sylwia Kamińska-Maciąg
(University of Wrocław)
and Mateusz Świetlicki (University of Wrocław)

Sylwia Kamińska-Maciąg and Mateusz Świetlicki: We are thrilled that you have agreed to answer a few questions for the readers of *Filoteknos*. Your contribution to the fields of children's literature studies and Slavic Studies has been enormous. Why did you decide to study children's literature? Has it been difficult to publish about Eastern Europe in North America?

Marina Balina: I began taking an interest in children's literature when I was already here in the US. I had always read a lot, but as a child, I was more interested in literature for grownups – in getting at those books that, at my parents' house, were always kept on the very top shelf, where they were hard for me to reach. When I emigrated to the US in 1988, I was active in auto/biographical literature and all kinds of life writing, including childhood memoirs. Working at an American university, and creating new courses in culture and literature, led me to think about a course on fairy tales, a genre key not only to folklore, but also to Soviet-era culture. My colleagues Helena Goscilo (The Ohio State University) and Mark Lipovetsky (at that time at the University of Colorado, Boulder) and I collaborated on an anthology of Russian fairy tales for university courses, *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales* (Evanston: Northwestern University Press, 2005). My section in this anthology and my critical introduction were dedicated to the Soviet fairy tale. It was at this point that I had occasion to review a lot of Soviet-era children's fairytale

texts, and to read a great deal about the history of children's literature. Notably, there were practically no Western sources, so I had to go back to the literature of my childhood, which, for all its ideological contradictions, turned out to be quite interesting and to provide a lot of material for analysis. Thus began my love of children's literature, and of researching it, which has been my focus since 2005. And I have never been disappointed, as children's literature is the kind of research topic that is always finding some way to surprise you, whether it's the history of this literature, its theory, or the analysis of its texts.

As for publishing on Eastern European literature in the US, I can't really complain. During the years I've worked in the US, I've managed to publish quite a lot, and I can't say I've experienced much difficulty. Scholarly work in the cultural space of Russia and Eastern Europe calls for more attention to how you present the material, since often the reader (whether academic or general) is unfamiliar with the original texts. When I first started this work, I had to internalize a new writing style and accustom myself to this new reader, but I think I learned these new rules pretty quickly. The last ten to fifteen years have seen major changes in how children's literature is researched in the US. The Children's Literature Association organized a special International Committee, which I chaired for four years. Eastern and Central Europe are well represented by special sections, whose meetings have been actively attended by our colleagues. There has been, and continues to be, a very interesting exchange of research methodologies, which I think brings all of us – researchers of childhood and children's literature – closer together.

A few articles in this issue of *Filoteknos* discuss modernism and postmodernism in children's and young adult literature. Can you explain what makes Slavic modernism(s) different from others? What was the role of children's literature in Russian modernism?

All the movements within Russian modernism paid great attention to the image of the child in children's literature, and to all children's literature as such. Osip Mandelshtam, one of the major poets of Russian modernism, believed that the modern person should model their consciousness after that of children: "To read only children's books / To cherish only children's thoughts." The futurist Vladimir Mayakovsky perceived the revolution as "childlike," and moreover referred to the new, postrevolutionary Russia as "an adolescent country." The language of children influenced the search for a new language by such futurist poets as Aleksei Kruchenykh. In fact, the very idea that children's books are of value took shape precisely in the period of modernism (1890–1917). The work of book illustrators at this time (e.g., Aleksandr Benois's *An ABC in Pictures*, 1904) was particularly interesting.

Crucially for children's literature of the 1920s, children's poets continued to experiment in both form and language. This is seen in works by such members

of the OBERIU (the Union of Real Art) as Daniil Kharms and Aleksandr Vvedensky, who albeit briefly, were still being printed in the Soviet children's press. The nonsense poetry of Kornei Chukovsky of course came in for harsh criticism, but it was also very popular with children. And it was in the Soviet period that experimental poets like Oleg Grigoriev, Genrikh Sapgir, Grigory Oster, and Mikhail Iasnov got into children's literature. In the Soviet period, children's literature was something of a refuge for nonconformist poets and writers, who would be published in children's magazines because their playful experimentation was considered more appropriate to the field of children's literature, hence less strictly censored. Children's literature was also imitated and broadly cited by such postmodern poets as Dmitrii Prigov and Timur Kibirov.

Russian modernism, and for that matter postmodernism, experienced something of a temporal displacement; they appeared later than their European counterparts, and then were forced to quit the main stage and hide, either in underground literature, or in the permissible space of children's literature. But this retreat into the underground should in no way be associated with some secondariness or imitativeness on these authors' part. Both these movements have provided wonderful examples of new literature, and have shown that, despite censorship, and the complexity of existence within the Soviet space, modernist and postmodernist traditions have survived. It is the tradition of such survival that now gives me hope for the revival of Russian literature, which is struggling to survive in conditions that are terrible not only for Ukraine, but also for Russia itself, which is waging this war.

You have collaborated with various scholars and helped to popularize Slavic children's literature(s) in North America. Would you say that the popularity of children's literature among Slavic Studies scholars has increased in the last decades?

In Slavic studies, the situation in children's literature research has changed dramatically in recent years. It would be impossible for me to list all the recent publications here, but I can say that between 2020 and 2022 alone, seven books have come out on children's literature, culture, and illustrative art. There are several Slavic studies workgroups on this topic, in both the US and Germany. Children's literature and culture, and the history thereof, have become dissertation topics. Compared to previous decades, when publications were sporadic and isolated, it seems to me that nowadays in Slavic studies, research in children's literature is considered legitimate and necessary.

The history of Eastern Europe – especially the Second World War – has become a significant topic in North American children's literature in the last few decades. Is the Holocaust a major topic in Russian children's literature?

This is a very complicated question. I'm a member of a very interesting research group, the Consortium for Comparative Holocaust Literature Studies, 21st Century. This group consists of scholars from Poland, Israel, the United States, the Netherlands, and Belgium. When I was first invited to study children's literature as part of this research group, I was hesitant. The cult of the Second World War is very strong in Russia, where, indeed, it even has its own particular name: the Great Patriotic War of 1941–45. This war has its own heroes and its own victory day: the famous May 9th. There was never anything about the Holocaust in Soviet children's literature about this war. But since the late 1990s and early 2000s, with the appearance of private publishing houses for children, such as Samokat ("Scooter"), Rozovyi zhiraff ("Pink Giraffe"), and the children's sections of Compass-Gid ("Compass Guide") and Knizhnik ("Booker"), Russia has seen a small but significant influx of translated European children's literature on the Holocaust. I don't think this could be called a "major" topic in contemporary Russian children's literature, but it is a definite presence; these translated books are in libraries, and school librarians work with them within various reading groups. From my point of view, what is particularly important is how these translated Holocaust works have influenced the emergence of homegrown children's literature on the darker pages of Russian history: the tragedies of Stalin's repressions, stories about the fate of children interned in the Gulag, the terrible history of the Volga Germans, and the deportations of Tatars, Germans, and Ingush during the war.

You have taught at various universities in the USA. Which topics have been especially challenging during your teaching career?

First and foremost, this would probably be the rather limited knowledge of world history and... geography. At first, this surprised me, because Americans know their own history quite well. But when it comes to world history, and especially the history of Eastern Europe, not so much. This means that the history of the Second World War, and the prewar and for that matter postwar period, is typically a *terra incognita*. So, over many years of teaching the culture and literature of this region, I have gotten used to starting out by establishing a historical and geographic paradigm in which to situate my characters. And that's when my students and I begin to speak the same language – when they are not intimidated, and we can all jointly take an interest in the topic.

Thank you for your thought-provoking answers! We are looking forward to seeing you in Poland.

Recenzje

—

Reviews

SYLWIA KAMIŃSKA-MACIĄG ORCID: 0000-0001-9541-3200
Uniwersytet Wrocławski

O polityce, wojnie, ideologiach i ich wpływie na literaturę dziecięcą i młodzieżową

Recenzja tomu *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature* pod red. Bettiny Kümmerling-Meibauer i Farriby Schulz, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2023, ss. 415.

Abstrakt: Artykuł stanowi recenzję książki *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature*, tomu wydanego w 2023 roku pod redakcją Bettiny Kümmerling-Meibauer oraz Farriby Schulz, skupiającego się na znaczeniu przemian systemów politycznych w literaturze dla dzieci i młodzieży od początku XX wieku do teraźniejszości. Ten tytuł charakteryzuje się międzynarodowym zakresem porównawczym w aspekcie badań nad wpływem koncepcji politycznych i ideologicznych na literaturę skierowaną do najmłodszych czytelników, jak również nad kwestiami związanymi z obecnymi w kulturze traumą, (post)pamięcią, a także dyskursem o przesiedleniach i emigracji.

Słowa kluczowe: literatura dziecięca, polityka, wojna, trauma, postpamięć, emigracja

On Politics, War, Ideologies, and Their Influence on Children's and Young Adult Literature

Review of *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature* ed. by Bettina Kümmerling-Meibauer and Farriba Schulz, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2023, pp. 415.

Abstract: This article is a review of *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature* (2023), volume edited by Bettina Kümmerling-Meibauer and Farriba Schulz. The book focuses on the significance of changes in political systems in literature for children and young adults from the early twentieth century to the present. The collection features contributions by international scholars examining the influence of political and ideological concepts on literature aimed at young people, as well as issues related to trauma, (post)memory, and the discourse of displacement and migration.

Keywords: children's literature, politics, war, trauma, post-memory, emigration

Już na samym początku wstępu do książki *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature* Redaktorki śmiało stawiają tezę, iż nie istnieje literatura przeznaczona dla dzieci czy młodzieży, która w jakikolwiek sposób nie byłaby „upolityczniona” (Kümmerling-Meibauer, Schulz, 2023: 9). Twierdzenie, że szeroko rozumiana polityka, będąca częścią życia społecznego, dotyczy tylko dorosłych, zakłada jednak, że w książkach dla najmłodszych nie ma dla niej miejsca, ponieważ są one politycznie „neutralne” albo wręcz celowo od tego „dorosłego” świata odseparowane (por. Hunt, 1994: 3; Keyes i McGillicuddy, 2014). Można przypuszczać, że u podstaw takiej konstatacji stoją teorie pedagogiczne z początku XX wieku, które wskazywały na potrzebę usunięcia z okresu dzieciństwa „negatywnych i mrocznych doznań oraz zastąpienie ich doświadczeniem radosnym, dającym dziecku poczucie, że jest ono akceptowane, bezpieczne i otoczone życzliwością, co przyczyni się do uniknięcia urazów i fobii, które mogą negatywnie oddziaływać na dorosłe życie człowieka” (Kadykało, 2014: 350), a których bezpodstawność krytycy literatury szybko wskazali (zob. Bettelheim, 1985). Jak przekonują Bettina Kümmerling-Meibauer i Farriba Schulz, niemówienie o polityce, ideologiach, prawach człowieka, religii czy historii w twórczości literackiej skierowanej do młodych odbiorców to również swojego rodzaju manifest polityczny (zob. Kümmerling-Meibauer, Schulz, 2023: 10). Niezaprzeczalnie literatura dziecięca od zawsze funkcjonuje w przestrzeni kulturowej narodów jako narzędzie polityczne, ale to współczesna książka dziecięca i młodzieżowa, w której granice między tym, co jest właściwe dla dzieci, a tym, co adresowane jest do dorosłych odbiorców, stają się coraz bardziej elastyczne, odznaczają się szczególnym potencjałem edukacyjnym. W retorykę analizy motywów związanych z wieloaspektowo pojmowanym życiem społeczno-politycznym w literaturze dziecięcej i młodzieżowej bezsprzecznie wpisuje się wydany w Heidelbergu przez Universitätsverlag Winter w 2023 roku recenzowany tom (książka została opublikowana w serii „Studien zur europäischen Kinder und Jugendliteratur/Studies in European Children's and Young Adult Literature”, nr 13). Monografię zbiorową *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature* należy uznać za niezwykle interesującą i pomocną, podkreślając jednocześnie zarówno jej wartość conceptualną, jak i przydatność dla badaczy posiadających już dorobek w zakresie literaturoznawstwa oraz dla studentów i wszystkich zainteresowanych współczesną problematyką literatury dziecięcej i młodzieżowej.

Trzeba zaznaczyć, że zebrane przez Redaktorki rozdziały obejmują bardzo szerokie spektrum prezentowanych badań. Jak akcentują we wstępie Kümmerling-Meibauer i Schulz, wyselekcjonowane i zamieszczone w tomie teksty dotyczą literatury dziecięcej i młodzieżowej analizowanej w perspektywach międzynarodowej i interdyscyplinarnej, co czyni książkę innowacyjną pod względem tematyki. W aspekcie badań nad wpływem polityki na literaturę dziecięcą *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-*

-first Century Children's Literature to pozycja cenna, ukazująca różnorodne podejścia do wciąż aktualnego tematu badawczego. W ramach przekraczających granice porównań Autorzy i Autorki pytają bowiem, jakie koncepcje polityczne i ideologiczne są nieodłącznie związane z literaturą dla dzieci i młodzieży, w jaki sposób wpływały one na pisarzy i jakie zmiany w podejściu do literatury dziecięcej wymuszają aż do dziś. Równocześnie ważnym wydaje się być zakreślony w tytule przedział czasowy (od początku dwudziestego wieku do współczesności), a także narzucony przez Redaktorki dyskurs, stawiający w opozycji różne polityczne i kulturowe przejawy życia społecznego, między innymi demokrację oraz rządy autorytarne, wolność i polityczną cenzurę, nacjonalizm i globalizm itd. Odnosząc się do historii powojennej Europy i świata, badacze ponadto w ciekawy sposób starają się odpowiedzieć na pytania o to, jak II wojna światowa oraz okres powojenny reprezentowane są w literaturze współczesnej, jaką rolę odgrywa w książce dziecięcej i młodzieżowej kategoria traumy i (post)pamięci, jak kształtuje się w niej dyskurs na temat przymusowych przesiedleń, emigracji w opozycji do izolacji, co więcej – jakie znaczenie mają w niej nacjonalizm i globalizm. Takie zestawienie celów badawczych niewątpliwie wpasowuje się w aktualne tendencje w badaniach nad literaturą.

Opiniowany tom składa się z odredaktorskiego wstępu oraz osiemnastu rozdziałów, uporządkowanych w pięciu tematycznych częściach. We wstępie naświetlono, na podstawie adekwatnie zebranych źródeł, koncepcję monografii oraz ogólny zarys badań nad wykorzystywanymi w literaturze dziecięcej i młodzieżowej motywami wojen i terroru, Holokaustem i konfrontacją z nią młodych odbiorców, emigracją, przesiedleniem i uchodźstwem, jak też rolę dzieci w procesie budowania i trwania narodów. Nie pominięto również obecnych w analizie literatury dziecięcej *memory studies* i prób wyznaczenia celów na przyszłość.

Część pierwsza pod tytułem *Nation Building And The Idea Of The Child Citizen* za punkt wyjścia dla rozważań przyjmuje, tak ważną w powojennej Europie i na świecie, koncepcję odbudowywania narodów, uzyskiwania niepodległości w pozaeuropejskich koloniach, stawiania nowych granic, tworzenia nowych państw, a co za tym idzie, nowych systemów politycznych. Jak udowadniają Autorki czterech zamieszczonych w tej części rozdziałów, niejednokrotnie w ślad za budowaniem „nowego” narodu pojawia się konkretna wizja dziecka jako obywatela, jego konkretnej roli w społeczeństwie. Zmianę takiego wyobrażenia trafnie opisuje Svetlana Kalezić Radonjić, biorąc na swój warsztat badawczy pięć czarnogórskich powieści, powstałych od połowy dwudziestego wieku do dzisiaj, w których analizuje ona sposób, w jaki rozpad Jugosławii wpłynął na zmiany w koncepcji charakteryzacji dziecka. Badaczka dekonstruuje społecznie odpowiedzialnego bohatera i wprowadza na nowo obraz niewinnego dzieciństwa. Smiljana Narančić Kovač zaś, skupiając się na chorwackich książkach obrazkowych, wydanych w latach 1919–1953, prezentuje przykłady zmieniających się usposobień przedstawianych dzieci pod wpływem radykla-

nych przemian politycznych i społecznych. Autorka pokazuje, jak przedwojenne radosne i indywidualne charaktery dzieci zostają zastąpione przez powagę i zbiorową tożsamość małych obywateli w czasie wojny i tuż po jej zakończeniu. Co ciekawe, w tej części książki, Maria Teresa Cortez w rozdziale *Children's Literature and the Portuguese Colonial Empire (1925–1940)* przenosi czytelnika w inny zakątek świata, aby na przykładzie wybranych powieści dla dzieci pokazać oddziaływanie kolonializmu i reżimu władz na literaturę dziecięcą. Bada ona między innymi sposób, w jaki autorzy książek reagowali na zmiany w programie edukacji, propagandę oraz autorytarny program polityczny Estado Novo. Do tego samego ustroju politycznego odwołuje się również Sara Reis da Silva, porównując powieść wydaną w czasie rządów portugalskiego dyktatora António de Oliveira Salazara ze współczesną demokratyczną portugalską literaturą dziecięcą, co pozwala jej na podkreślenie zmian w charakterologii dziecka w odniesieniu do dwóch skrajnie różnych ustrojów politycznych. Oba artykuły dobrze wpisują się w tematykę rozdziału dotyczącą roli dziecka w „nowym” państwie.

Ważnym powodem podjęcia rozważań w części drugiej, zatytułowanej *Dreadful War Experiences: World War II And The Effects Of The Cold War*, stało się ukazywanie w dziełach literackich różnych reprezentacji wojny oraz wpływu, jaki miała ona na dzieciństwo jej ofiar. Znalazły tu swoje miejsce badania Katarzyny Marciniak, która w interesujący sposób łączy kulturowe dziedzictwo starożytnej Grecji i Rzymu z historią Polski na przestrzeni XX i XXI wieku, z naciskiem na literaturę skierowaną do dzieci i młodzieży. Badaczka analizuje obecny w kulturze i literaturze mit trojański. W efekcie stawia tezę, że wczytując się w to unikalne dzieło, człowiek ma szansę lepiej zrozumieć przemiany zachodzące we współczesnym świecie. W tej części monografii został zamieszczony również inny tekst polskich Autorów: Katarzyna Biernacka-Licznar i Natalia Paprocka, skupiając się na literaturze zagranicznej, importowanej do Polski w latach 1948–1956, prezentują czytelnikowi wybrane mechanizmy i strategie, jakie rządziły literaturą dziecięcą w okresie politycznej cenzury. O reprezentacji traumy wojny, jej dramatycznych przedstawieniach i potencjale, jaki mógł ten niesie w sferze edukacji dzieci, w oparciu o książki obrazkowe, piszą Åse Marie Ommundsen i Gro Marie Stavem, zaś Victoria de Rijke, wprowadzając w rozdziale *Hidden in Plain Sight: Explorations of the Cold War in Selected Picturebooks* termin „pamięci upośledzonej” („hypomnesia”), zgłębia obrazy graficzne zimnej wojny. Czyni to poprzez porównanie tych powstałych w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku do współczesnych. Rijke stwierdza, że późniejsze prace przyjmują postawę bardziej sentymentalną, nostalgiczną, bezkrytyczną jako wynik faktu, iż autorzy i wydawcy nie byli częścią opisywanych zdarzeń.

U podstaw trzeciego rozdziału pod tytułem *Practices Of (Post-)Memory* stoi znaczenie kategorii pamięci o wydarzeniach minionych i jej wpływie na strategie narracyjne w literaturze dla dzieci. Olga Mikhailova, biorąc na warsztat

badawczy dwie współczesne rosyjskie powieści dla młodzieży, których akcja rozgrywa się w czasach stalinowskiego terroru, udowadnia, że współcześni autorzy odwołują się do tradycji przedstawienia w literaturze rosyjskiej dziecięcych doświadczeń traumatycznych, przy ich jednoczesnym uwspółcześnieniu – zmianie zakończenia, w którym bohaterowie mają możliwość „uleczenia” się z traumy i zachowania nadziei na szczęśliwe dorosłe życie. Dorota Michułka natomiast, w rozdziale dotyczącym współczesnych polskich powieści historycznych przeznaczonych dla młodych czytelników, udowadnia, że osadzone w kontekstach społeczno-kulturowych i historyczno-politycznych książki stanowią dobre źródło obserwacji transformacji politycznych i społecznych oraz ich wpływu na przedstawianie dzieciństwa, będąc jednocześnie kluczowym nośnikiem pamięci o wydarzeniach minionych. Badaczka w ciekawy sposób dowodzi, że omawiane historie rodzinne stanowią platformę do międzypokoleniowych dyskusji i refleksji na temat przeszłości. Vassiliki Vassiloudi i Anastasia Economidou, odnosząc się do reprezentacji greckiej wojny domowej (1946–1949) w literaturze, na podstawie powieści młodzieżowych wydanych w latach 1983–2011, badają, jak dzieła epoki „po konflikcie” starają się przedstawić młodemu pokoleniu rozłam, a tym samym go zażegnać.

Część czwarta, *Migration And Transnationalism*, niewątpliwie stanowi cenną wartość dla tomu, gdyż porusza istotne i kontrowersyjne kwestie związane z emigracją i jej wpływem na tożsamość narodową. Znajdziemy tu teksty między innymi Mateusza Świetlickiego oraz Kennetha Kidda. Pierwszy z badaczy, analizując *A Drop of Rain* Heather Kirk, kanadyjską powieść dla młodzieży o polskiej tematyce, opiera się na pojęciu pamięci wielokierunkowej Michaela Rothberga i wskazuje na pozytywny aspekt tego typu literatury, taki jak edukacja dotycząca kraju przodków głównej bohaterki, nastolatki odkrywającej swoje polskie korzenie. Jednak poza tym Świetlicki pokazuje zawarte w powieści przykłady deformowania najnowszej historii Polski. Kidd zaś, badając kubańską i kubańsko-amerykańską literaturę dla dzieci, twierdzi, że burzliwe relacje Kuby i Stanów Zjednoczonych są w niej zauważalne, a co więcej – oddziałują na narracje pisarzy przebywających na emigracji, jak też na historie o dziedzictwie kulturowym i społecznym. W tej części monografii odnajdujemy również tekst Angeli Yannicopoulou, która na podstawie greckich książek obrazkowych dotyczących uchodźców greckich oraz „innych” opisuje skrajnie różne portrety migracji, uchodźstwa, a ponadto nostalgii i tęsknoty za rodzimym krajem w kreowaniu tożsamości bohaterów.

W części piątej, *Following A Socio-Political Agenda: Empowerment Through Stories*, Autorzy tekstów zgłębiają sposoby, w jakie tematy socjopolityczne w literaturze dla dzieci i młodzieży mają za zadanie wpłynąć na młodego czytelnika. Tzina Kalogirou oraz Myrsini Vlassopoulou analizują postać tyrana/dyktatora, prezentując współczesną literaturę dotyczącą aspektów greckiej polityki. Hadassah Stichnothe bada zaś niedawno opublikowane kolekcje kobiecych biografii zbiorowych i ich feministyczny potencjał. Ostatni tekst autor-

stwa Owena Hodkinsona to powrót do czasów starożytnych i mitu o Ikarze. Badacz przedstawia czytelnikom „wzlot i upadek” Ikara jako temat pojawiający się w angielskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej na przestrzeni XX i XXI wieku, zwracając uwagę na konteksty społeczno-polityczne i ich odzwierciedlenie w różnych wariacjach tego powracającego w literaturze mitu.

Bez wątpienia książce *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature* należy postawić najwyższą ocenę w kwestii zgodności problematyki poszczególnych artykułów z profilem monografii, a także pod względem ich wartości poznawczej i nowatorstwa, wykorzystania źródeł i literatury przedmiotu oraz poprawności języka i poziomu redakcji tekstów. Prezentowana monografia zbiorowa ukazuje szerokie spektrum interdyscyplinarnej analizy skutków przemian politycznych i kulturowych w literaturze dziecięcej i młodzieżowej. Jednocześnie nie wyczerpuje ona przedsięwziętego tematu, a raczej prowokuje do dalszych rozważań, biorących pod uwagę czynniki, takie jak ciągłe zmiany polityczne i ideologiczne oraz ich nieustanny wpływ na kształt reprezentacji dzieciństwa i samych dzieci w literaturze i kulturze.

BIBLIOGRAFIA

- Bettelheim, B. (1985). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1 (tłum. D. Danek). Warszawa: Wydawnictwo PIW.
- Hunt, P. (1994). *An Introduction to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Kadykało, A. (2014). *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Keyes, M., McGillicuddy, A. (2014). *Politics and Ideology in Children's Literature*, Dublin: Four Courts.
- Kümmerling-Meibauer, B., Schulz, F. (red.). (2023). *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Wrońska, A. (2011). Bajka w służbie ideologii komunistycznej. Przypadek Jewgienija Piermiaka. – *Ex Nihilo* 1(5), s. 87–99.

KAROLINA I. KALETA ORCID: 0000-0001-8655-882X

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Jagielloński

Serbski pryzmat – refleksje wokół Festiwalu w Suboticy

Abstrakt: Recenzja poświęcona została 28. Międzynarodowemu Festiwalowi Teatrów dla Dzieci w Suboticy (Serbia), w którego programie znalazło się 12. Forum Naukowe, skupiające międzynarodowe grono niemal 40 badaczy akademickich oraz twórców adresujących swoje prace do najmłodszych odbiorców. Od pierwszej edycji patronem Festiwalu jest Henryk Jurkowski – wybitny polski historyk teatru lalek, zaś w tegorocznym programie Forum znalazły się 2 referaty autorstwa polskich badaczek. W recenzji przeanalizowano najbardziej interesujące wystąpienia poświęcone współczesnej dramaturgii i literaturze dla dzieci, ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu kulturowego, w jakim funkcjonują, co było istotne z perspektywy porównań pomiędzy dziełami irańskimi, nowozelandzkimi i serbskimi. Punktem odniesienia dla tych refleksji stała się polska twórczość dramatopisarska, publikowana przede wszystkim w „Nowych Sztukach dla Dzieci i Młodzieży”. Udział w 28. Międzynarodowym Festiwalu Teatrów dla Dzieci w Suboticy i 12. Forum Naukowym odbywał się w ramach projektu „Interdyscyplinarne badania nad dramatem i teatrem dla młodych odbiorców” finansowanego przez Ministerstwo Edukacji i Nauki w konkursie „Najlepsi z najlepszych 4.0”.

Słowa kluczowe: dramat dla dzieci, teatr dla dzieci, festiwal, Serbia

Serbian Prism – Reflections after Festival in Subotica

Abstract: The aim of this paper is to review the 28th International Festival of Children's Theatre in Subotica (Serbia) and the 12th Scientific Forum taking place during the festival and gathering international group of almost 40 researchers and artists addressing their works to the youngest audience. Henryk Jurkowski – a prominent Polish historian of a puppet theatre – has been a patron of the event from its first edition. This year, two presentations of Polish researchers were included in the programme. In the review, there were analyzed the most interesting lectures considering contemporary drama and literature for children with a particular emphasis on cultural context in which they exist, which was essential to make a comparison between the Iranian, Serbian and New Zealand texts. Polish drama, published mostly in “The New Plays for Children and Young People” was an important reference point. The participation in the 28th International Festival of Children's Theatre in Subotica and the 12th Scientific Forum was a part of the project “Interdisciplinary research on drama and theatre for young audience: financed by Ministry of Education and Science in the contest ”The Best of the Best 4.0”.

Keywords: drama for children, theatre for children, festival, Serbia

Towarzyszące 28. edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatrów dla Dzieci w Suboticy 12. Forum Naukowe, skupiające badaczy i artystów tworzących dla młodych odbiorców, jest wydarzeniem, któremu warto poświęcić uwagę z co najmniej kilku istotnych powodów. Choć w tym roku wśród spektakli konkursowych nie było propozycji z Polski, to w programie konferencyjnym znalazły się referaty dotyczące obecności myśli Jana Dormana w krajach byłej Jugosławii oraz historii Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu. Ponadto wydarzeniu patronuje Henryk Jurkowski, którego znaczenie dla rozwoju lokalnego życia artystycznego i badań nad sztuką dla dzieci było wielokrotnie podkreślane zarówno przez przewodniczącego jury Jovana Carana, jak i w trakcie obrad naukowych. Kolejnym argumentem za bliższym przyjęciem się Forum w Suboticy jest stosunkowo małe rozpoznanie bałkańskiej dramaturgii dla młodych odbiorców w Polsce – wśród tekstów drukowanych m.in. w „Nowych Sztukach dla Dzieci i Młodzieży” można natrafić na twórczość autorów węgierskich czy rumuńskich, z kolei z dramatopisarzami czeskimi, słowackimi i rosyjskimi zapoznają polską publiczność reżyserzy z tych krajów, goszczący często w naszych teatrach, zaś w przypadku twórców chorwackich, serbskich, a także bośniackich o wiele trudniej znaleźć przykłady takiej współpracy. Wreszcie – zdalna forma konferencji umożliwiła udział specjalistom z bardzo odległych regionów, jak: Nigeria, Iran, Indie i Nowa Zelandia (Lutfest Subotica, 2021), którzy w swoich wystąpieniach odnosili się do regionalnej specyfiki warunkującej powstawanie literatury dla dzieci oraz jej badanie.

Warto podkreślić, że wśród referatów zaprezentowanych przez niemal 40 naukowców i artystów, pandemia koronawirusa i jej negatywne konsekwencje dla świata sztuki nie były kwestiami dominującymi. Wyraźnie widoczny stał się natomiast kontrast pomiędzy tym, co można uznać za „lokalną problematykę” dla konkretnych krajów i rozwijającej się w nich sztuki. Na Bałkanach jest to ciągła konieczność zmagania się z wojenną przeszłością, która nieustannie powraca jako niewypowiedziany kontekst wielu utworów. Potrzeba przepracowania tematu – według Milicy Šećerov – wpływa przede wszystkim od młodych odbiorców, gdyż niektórzy dorośli nadal starają się przemilczeć tę sprawę, nakładając na nią kulturowe tabu (Šećerov, 2022: 301–306). Z konieczności jego przełamania powstał tekst *Heroj Pinki utca 90¹*, o którym opowiadał współautor Róbert Molnár, podkreślając znaczący wpływ odbiorców na ostateczny kształt dzieła uzyskiwany przy każdym kolejnym wykonaniu. Utwór, rozpoczynający się od rozmowy ze słuchaczami o nadchodzących urodzinach, wymarzonych prezentach i rodzinnych przyjęciach, stopniowo osuwa się w stronę wspomnień głównego bohatera, związanych z wyjątkowo smutnym świętowaniem wśród odgłosów strzałów i eksplozji. Granice między

¹ Tytuł dramatu zawiera odwołanie do postaci Boško Palkovljevića, ps. „Pinki”, jugosłowiańskiego bohatera narodowego, członka antyfaszystowskiej partyzantki walczącej podczas II wojny światowej.

rozmową, literaturą i teatrem są w tym przypadku bardzo trudne do wskazania, gdyż formalny synkretyzm stanowi konstytutywną cechę tego utworu i wyróżnia go na tle innych tekstów podejmujących zagadnienia pamięci i postpamięci w odniesieniu do jugosłowiańskiego konfliktu.

Aktywne uczestnictwo docelowej grupy adresatów utworu na etapie tworzenia tekstu było również istotnym kontekstem *case study* zaprezentowanego przez Kerryn Palmer, dramatopisarkę, pedagog teatru i reżyserkę z Nowej Zelandii. Artystyczny eksperyment, dzięki któremu powstała sztuka teatralna (w późniejszym czasie zaadaptowana przez profesjonalny teatr, ale przeznaczona także dla amatorskich zespołów szkolnych), zaistniał poprzez zaangażowanie do projektu córki Palmer oraz kilkorga zaprzyjaźnionych z nią rówieśników. Rola dorosłych, zawodowych twórców polegała jedynie na artystycznym stymulowaniu młodzieży, sugerowaniu pewnych rozwiązań i wskazywaniu możliwości, natomiast ostateczna decyzja należała do nastolatków. Głównymi problemami, które zdecydowali się poruszyć autorzy, były hejt i prześladowanie w internecie. Znamienne, że zjawiska te dotknęły młodych ludzi nie tylko przed podjęciem współpracy dramatopisarskiej, ale też w trakcie projektu. Należy zaakcentować, że to właśnie uczestnictwo w przygotowaniach dramatu oraz jego scenicznej realizacji było powodem szyderstw i szykan ze strony otoczenia. Część z nich poddano artystycznej obróbce. Materiał ten (po przetworzeniu) włączono do tekstu dramatu i opatrzono komentarzem podkreślającym autentyczność przedstawionych fragmentów. Wnioski z pracy nad tym projektem przeanalizowano szerzej i zaprezentowano w publikacji *Child's Play: Devising Intergenerational Collaborative Theatre With and For Young People in Aotearoa New Zealand* (Palmer, 2021). Wśród polskich autorów tworzących dla nastoletnich odbiorców tego typu zabiegi są jeszcze relatywnie rzadko spotykane, zarówno w kwestii podjęcia współpracy z grupą docelową, jak i operowania materiałami źródłowymi. W pierwszym przypadku jednym z nielicznych przykładów jest *Drapando, czyli atak zamszałego starucha* Szymona Jachimka (2020: 37–94), napisane we współpracy z córką autora, cierpiącą na atopowe zapalenie skóry (AZS – w dramacie skrót ten rozwijany jest jako tytułowy atak zamszałego starucha). Z kolei Marcin Teodorczyk w *BlackPink* posłużył się licznymi cytatami z wypowiedzi gimnazjalistów. Uczniowie opublikowali je w serwisach społecznościowych po samobójczej śmierci nastoletniego Dominika Szymańskiego z Bieżunia. Kontynuowali w nich homofobiczne ataki względem zmarłego chłopaka (Teodorczyk, 2019: 291:327).

Ilustracyjność inscenizacji teatralnych, cechująca wiele spośród nagrodzonych podczas festiwalu przedstawień, była istotnym kontekstem w trakcie wystąpienia Maryam Kazemi i Poupak Azimpour Tabrizi – dwóch badaczek z Iranu, w którym uwarunkowania polityczne, kulturowe i społeczne mają kluczowe znaczenie dla charakteru powstającej tam sztuki. Wywodzący się z islamu zakaz tworzenia obrazów przedstawiających ludzi lub zwierzęta wymusił na artystach rozwinięcie innych sposobów ozdabiania dzieł – ornamentami

roślinnymi bądź geometrycznymi czy wyrafinowaną kaligrafią. Ilustracje, zamieszczone w dziełach literatury dziecięcej, niejednokrotnie stanowią równie istotną część książki co treść, zatem zrezygnowanie z nich stanowiłoby dużą stratę. Wspomniany zakaz nie jest wprawdzie rygorystycznie przestrzegany – stąd dostęp chociażby do picturebooków. Jednak w środowiskach konserwatywnych i ortodoksyjnych (dominujących obecnie na scenie politycznej) nie są one dobrze postrzegane. Z tego powodu funkcję swego rodzaju ilustracji w pewnych sytuacjach pełnią spektakle teatralne, lecz i w tym zakresie obowiązują liczne ograniczenia związane z projektowaniem kostiumów (konieczność zasłaniania włosów w przypadku kobiet) czy zachowaniem na scenie. Wyzwania, z którymi mierzą się irańscy twórcy, są w wielu przypadkach całkowicie obce przedstawicielom zachodniego kręgu kulturowego. Dlatego też lokalna sztuka posiada oryginalny charakter. Ominięciu cenzury służy m.in. powszechne stosowanie lalek i granie spektaklu w dwóch planach jednocześnie – większość scen wykonywana jest w żywym planie, natomiast te, które naruszają zasady islamu (np. wspólny taniec kobiety i mężczyzny niebędących małżeństwem), przedstawiane są poprzez formy plastyczne.

Lokalna specyfika w nieco inny sposób naznaczyła również wystąpienie Anastasiji Kolesnikowej z Saratowskiego Akademickiego Teatru Młodych im. A. Kiselewa, które dotyczyło zajęć literaturoznawczych skierowanych do dzieci i młodzieży i inspirowanych metodą Stanisławskiego (TUZ Saratov, 2021). Organizowane spotkania dotyczą zarówno klasyki literatury z kanonu lektur szkolnych, jak i współczesnych utworów (w tym dramatów wystawianych w teatrze), jednakże zamiast typowych pytań dotyczących przeczytanej książki, odbiorcy są zachęceni do innego rodzaju refleksji i zagłębienia się w psychikę oraz motywacje poszczególnych postaci. Wiele uwagi poświęca się kontekstom historycznemu i społecznemu, które w dużej mierze warunkują zachowania i reakcje publiczności. W dalszej części zajęć uczestnicy są zachęceni do odgrywania wybranych scen, „dopisywania” kolejnych i przewidywania, jak mógłby zachować się dany bohater lub kim byłby współcześnie. Rezultatami prac są: etiudy sceniczne, miniatury literackie i projekty kostiumów lub ilustracji. Popularność programu, który pierwotnie miał charakter promocyjno-pilotażowy, sprawiła, że obecnie włączają się do niego kolejne szkoły z Saratowa, zaś teatralni edukatorzy organizują też zajęcia dla nauczycieli, aby w przyszłości mogli oni samodzielnie prowadzić własne warsztaty.

Chociaż przytoczone powyżej wystąpienia badaczy literatury oraz twórców dla dzieci stanowią jedynie fragment bogatego programu konferencyjnego, to dają wyobrażenie o zróżnicowaniu tego wydarzenia, a także całego Międzynarodowego Festiwalu Teatrów dla Dzieci, w ramach którego miały miejsce. Z jednej strony część z nich mogła stanowić duże zaskoczenie ze względu na różnice kulturowe czy oryginalne podejście do sztuki, z drugiej strony – nie brakowało też nieoczekiwanych podobieństw i zbieżności. Z pewnością może cieszyć fakt, że pomimo trudnych warunków epidemiologicznych zdecydowa-

na większość wydarzeń artystycznych odbywała się stacjonarnie, a odbiorcy mieli możliwość bezpośredniego obcowania z aktorami, animatorami i prelegentami. Z perspektywy polskiej publiczności zarówno festiwal, jak i forum naukowe mogą stanowić zachętę do sięgnięcia po literaturę z krajów południowośłowiańskich, która bez wątpienia ma bardzo wiele do zaoferowania czytelnikom oraz potencjalnym realizatorom teatralnym lub filmowym.

BIBLIOGRAFIA

- Jachimek, S. (2020). Drapando, czyli atak zamszałego starucha. *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*, 47, 37–94.
- Lutfestival Subotica, International Children's Theatre Festival. (2021). Forum. Pobrano z: <https://www.lutfestsubotica.net/en/archived/forum-2>.
- Palmer, K. (2021). *Child's Play: Devising Intergenerational Collaborative Theatre With and For Young People in Aotearoa New Zealand*. Pobrano z: <https://doi.org/10.26686/wgtn.14113007.v2>.
- Šećerov, M. (2022). Theatre and education: the importance and possibilities of applying the methodology of theatre in education – the way to a “new” theatrical expression and the important role of theatre outside the strict framework of theatre as an institution. W: Đerić, Z., Prpa Fink, M. (red.), *Theatre for Children – Artistic Phenomenon* (301–306). Novi Sad, Subotica: Theatre Museum of Vojvodina, Open University Subotica, International Festival of Children's Theatres.
- Teodorczyk, M. (2019). BlackPink. *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży*, 45, 291–327.
- TUZ Saratov Academic Kiselev Youth Theater. (2021). School Asset. Pobrano z: https://tuz-saratov.ru/school/school_aktiv.php.

