

# JEDNAK KSIĄZKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2017 nr 7

Pomiędzy dziećmi i dorosłymi

STUDIA

## SKANDYNAWSKA KSIĄŻKA (NIE TYLKO) DLA DZIECI W CZASACH TRANSGRESJI

HANNA DYMEL-TRZEBIATOWSKA

Uniwersytet Gdański  
Instytut Skandynawistyki

**K**ategoria adresata w literaturze jest, wydawałoby się, niezbędna zarówno w domenie akademickich badań, jak i *stricte* pragmatycznych działań rynkowych. Jak poddać analizie treść książki bądź na jakiej półce w księgarni lub bibliotece ją umieścić, jeśli nie wiemy, do kogo jest skierowana? Jednak zanikająca adresowość to dziś fakt, podobnie jak zarysowane wyżej dylematy. Ich rozwiązanie najprawdopodobniej samo wkrótce zacznie się wylaniać jako naturalna implikacja rozłożonych w czasie przewartościowań oraz fragmentarycznych, aczkolwiek systematycznych dekonstrukcji paradygmatów. Dokonują się one *de facto* już od pewnego czasu i jako zjawisko silnie uwarunkowane kulturowo, nie są – co oczywiste – symultaniczne. Jak wynika z obserwacji, które niżej prezentuję, Skandynawia plasuje się w czołówce wielu interesujących transgresji.

Wieloadresowość nie jest oczywiście zjawiskiem nowym<sup>1</sup>. Omijam tu jednak dyskusję wokół samej genezy książki dziecięcej czy problemów z określeniem czytelnika baśni ludowych w romantyzmie, koncentrując się wyłącznie na obecności tego zjawiska w teorii literatury dziecięcej. Sam termin w jego polskim brzmieniu używam za Zofią Adamczykową, która dzieląc się obserwacją wokół krystalizującej się na początku obecnego wieku literatury uniwersalnej, opisała ją poprzez nawiązanie do dwu- i wieloadresowości, typowej – jej zdaniem – dla arcydzieł literatury dziecięcej. Zakres semantyczny pojęcia badaczka sprecyzowała poprzez określenie dwóch jego własności: poruszania tematów trudnych, często dawniej tabuizowanych oraz stosowanie „poetyki ogólnej” (Adamczykowa 2004: 15).

Dyskurs wokół kategorii czytelnika w literaturze określanej tradycyjnie jako dziecięca można w dużym przybliżeniu rozdysonować w układzie dychotomicznym – wyróżniając teorie opierające potencjalny odbiór utworu na wieku bądź na doświadczeniu. Przytoczone wyżej uwagi Zofii Adamczykowej plasują się w pierwszej grupie, podobnie jak spostrzeżenia Zohar Shavit (1986), która podkreśla ambiwalentny charakter książek dla dzieci, koegzystujących jej zdaniem w dwóch systemach: literatury dziecięcej i dla dorosłych. Tylko zyskując aprobatę dorosłego czytelnika, książka jest w stanie osiągnąć sukces w sferze literatury dziecięcej, bowiem to dorośli są decydentami w procesie jej tworzenia, dystrybucji i zakupu. Dorosły zatem akceptuje książkę dla dzieci pod warunkiem, że sam jest w stanie ją czytać ze względu na jej „wyrafinowanie”. Największe klasyki literatury dla dzieci to w interpretacji Shavit właśnie teksty ambiwalentne – skrywające swój autentyczny, silny zwrot do dorosłego. Na kategorii wieku bazuje również popularna taksonomia Barbary Wall (1991), w której badaczka wyróżniła trzy kategorie zwrotu. Podwójna adresowość (ang. *double address*) charakteryzowała utwory dawne, w których autor udawał, że zwraca się do dziecka, podczas gdy w rzeczywistości dyskutował z dorosłym. Wiek XX zapoczątkował zwrot pojedynczy (ang. *single address*), gdy wyłącznym domyślnym czytelnikiem książki dla dzieci stało się właśnie ono. Najnowszy wariant – zwrot dwojaki (ang. *dual address*), to fuzja dwóch poprzednich wariantów, cechująca utwory nowe, w których autor kierując utwór do dziecka, zyskał dodatkowego czytelnika w postaci dorosłego. Wiek adresata jest też istotnym elementem w modelu Torbena Weinreicha (2000), chociaż należy zaznaczyć, że duński uczoney sam proces recepcji postrzega nieco inaczej. Zakłada, że książka dziecięca posiada jeden „kanał obrazowania” skierowany dla dzieci, a dorośli mają do niego dostęp, ponieważ noszą w sobie „wewnętrzne dziecko” albo przynajmniej wyobrażenie o nim. Są tym samym – korzystając z terminologii Weinreicha – „nostalgicznymi czytelnikami”, a ich nostalgia wynika nie tyle z kontaktu z jednym, konkretnym utworem, ile z całym uniwersum literatury dziecięcej.

<sup>1</sup> Podobnego zdania jest Krystyna Zabawa. Ponadto badaczka utratę adresata ocenia jako jedną z dystynktywnych cech literatury dziecięcej XXI wieku (Zabawa 2013: 92-101).

Przedstawiciele drugiej grupy dystansują się do wieku odbiorcy jako czynnika determinującego recepcję utworu. Nie negują jednak istnienia wielu warstw znaczeń w książce dziecięcej, które nie dla wszystkich są jednakowo dostępne. Perry Nodelman (2008) dopatruje się w literaturze dla dzieci szczególnej przestrzeni, którą nazywa tekstem-cieniem (ang. *shadow text*), dostępnym dla bardziej doświadczonego czytelnika, posiadającego wstępną wiedzę o życiu i konwencjach literackich. Nie można jednak założyć, że te kompetencje zawsze czy też automatycznie nabywane są z wiekiem. Co więcej, w owym „cieniu” możemy upatrywać immanentnej cechy literatury dziecięcej, czyli specyficznego „wyrafinowania w prostocie”. Binarne postrzeganie adresata jest też zasadniczym ograniczeniem w opinii Emer O’Sullivan (2005), która proponuje rozłożenie recepcji na wirtualnej skali, w której nie ma dwóch przeciwstawnych biegunów w postaci dorosłego i dziecka, ale na której można uplasować tzw. zwrot wieloraki (ang. *multiple address*). Czytamy wszak ten sam tekst inaczej na różnych etapach życia, mamy różny bagaż doświadczenia, wrażliwość, oczekiwania itd. Ponadto ten sam dorosły doświadcza lektury na wiele sposobów – inaczej czyta dla siebie, inaczej na głos dla dziecka, a jeszcze inaczej, gdy na przykład przygotowuje się do zajęć z danej lektury. Do tej grupy badaczy można też zaliczyć Marię Nikolajewą (1998), która krytykuje ambiwalencję w interpretacji Shavit jako agresywną teorię literatury dziecięcej (szw. *aggressiv ståndpunkt*). W swoich najnowszych pracach (Nikolajewa 2014), w obliczu sprostania wyzwaniu określenia czytelnika, korzysta z pojęć czytelnik-nowicjusz (ang. *novice reader*) oraz czytelnik-ekspert (ang. *expert reader*), dystansując się do ich korelacji z wiekiem.

Jak widać, dyskusje na temat adresata książki dziecięcej trwają już od co najmniej trzech dekad, i choć badaczy dzieli różnica zdań, to jednak dziecko w większości zaproponowanych modeli interpretacyjnych obecne jest jako implicytny bądź eksplicytny odbiorca. Stąd warto zwrócić uwagę na stanowisko samych twórców, którzy w tej tematyce sygnalizują dziś zasadniczą zmianę orientacji. Jesteśmy bowiem świadkami jednoznacznych deklaracji, które zdają się świadczyć o zachwianiu paradygmatów. Wybitny i wielokrotnie nagradzany – w tym ALMĄ w 2011 roku – australijski artysta, Shaun Tan wypowiada się o swoich książkach obrazkowych w następujących sposób:

Podejrzewam, że każda forma sztuki – niezależnie od medium – jest przeważnie tworzona bez zamysłu, jak albo przez kogo będzie odbierana. Zwykle nie jest kierowana do wcześniej określonej publiczności, a raczej

sama sobie tę publiczność kreuje. Odpowiedzialność artysty dotyczy przede wszystkim samego dzieła z zawierzeniem, że przyciągnie uwagę innych siłą swego charakteru. (Rhedin, K. Oskar i Eriksson 2013: 11)<sup>2</sup>

Znana norweska poetka i autorka tekstów książek obrazkowych, Gro Dahle<sup>3</sup>, również popularnych w Polsce, wypowiada się w podobnym tonie, podkreślając niemożność wyznaczenia współcześnie granicy pomiędzy książką dla dzieci i dla dorosłych. Dlatego proponuje, aby książkę obrazkową traktować jako literaturę dla wszystkich grup wiekowych (ang. *all-age literature*, szw. *allålderslitteratur*)<sup>4</sup>, z czego płyną liczne korzyści:

Książka obrazkowa skierowana do wszystkich grup wiekowych otwiera się na zaawansowane relacje tekst-obraz, na poetycki, ekspresywny i minimalistyczny język z porównaniami i metaforami, alegoriami i aluzjami, grą słów i ironią [...]. Otwiera się na zabawę i językowe eksperymenty w wielu wymiarach, ponieważ wszystko jest dozwolone, wszystko jest możliwe, pod warunkiem, że jest dobre, pod warunkiem, że jest interesujące również dla dzieci. (Dahle 2013: 108)

Choć nie wszyscy twórcy wypowiadają się w sposób równie stanowczy, to obecność genologicznych metamorfoz przeplatających się z transferami grup czytelniczych pozwala wysnuć wnioski, że wielu pisarzy i ilustratorów myśli podobnie<sup>5</sup>. Implikacją nowego podejścia do literatury jest ponadto hybrydalność gatunkowa, którą postaram się zobrazować za pomocą kilku reprezentatywnych przykładów ze Szwecji i Norwegii. Zacznę jednak od interesującego podgatunku, który uznawany jest za specjalność czy też wynalazek *stricte* skandynawski – książki obrazkowej dla dorosłych. W tym przypadku nie tyle mamy do czynienia z krzyżówką kilku gatunków, ile migracją formy uznawanej tradycyjnie za typowo dziecięcą do przestrzeni książek dla dorosłych.

Szwedzka książka obrazkowa *Titta Max grav (Patrz, grób Maksa)* napisana przez Barbro Lindgren i zilustrowana przez Ewę Eriksson (1991) to dziesiąty tytuł z serii popularnych tzw. książek-pokazywanek<sup>6</sup> dla najmłodszych dzieci opowiadających proste historie o tytułowym

<sup>2</sup> Wszystkie przekłady – jeśli nie zaznaczono inaczej – H. D.-T.

<sup>3</sup> Książki obrazkowe jej autorstwa stworzone w duecie z małżonkiem, Sveinem Nyhusen, wyszły w Polsce w gdańskim wydawnictwie Eneuerabe.

<sup>4</sup> Termin ten odpowiada polem semantycznym pojęciu *cross-over*, spopularyzowanym przez Sandrę Beckett (2009, 2012).

<sup>5</sup> Przykładem może być rozpowszechniona w Internecie *Picture Book Proclamation* z 2011 roku, w której artyści pod nagłówkiem „Potępiamy” umieścili zapis „The term kid-friendly” (Przyjazna dziecku). Pod proklamacją podpisy złożyli między innymi Jon Scieszka, Lemony Snicket i Isol.

<sup>6</sup> Jest to tłumaczenie szwedzkiego terminu *pekbok* (szw. *peka* – pokazywać, *bok* – książka) – podgatunku książki obrazkowej skierowanej dla dzieci najmłodszych (mniej więcej do drugiego roku życia), charakteryzującej się małą

Maksie, który w polskim przekładzie przybrał imię Bolusia<sup>7</sup>. Seria ta zyskała popularność między innymi dzięki kontrowersjom związanym z wykorzystaniem niegramatycznych form językowych, naśladujących mowę małego dziecka. W roku 1991, kiedy Szwecja świętowała czterechsetną rocznicę literatury dziecięcej, autorki zaproponowały dość zaskakującą syntezę losów tytułowego bohatera, czyli opowieść o jego dzieciństwie, dorastaniu, małżeństwie, pracy, dzieciach, rozwodzie, chorobie, pobycie w domu starców i śmierci. Jest to utwór intertekstualny i auto-parodiujący, w którym nie brakuje czarnego humoru, a zarówno sama treść, jak i zawarte w niej aluzje bezsprzecznie skierowane są do doświadczonego czytelnika. Maks przykładowo wozi na platformie na kółkach przywiązanego psa, niegdyś towarzysza jego zabaw w dzieciństwie, który – jak wykrzykuje na jednej z ilustracji wściekła żona – jest od dłuższego czasu martwy. Z kolei o śmierci Maksa informuje pośrednio tekst na ilustracji, „wydobywający” się z telewizora, przed którym sam bohater siedzi samotnie w fotelu inwalidzkim, podłączony do kroplówki: „This parrot is dead. O, no it is just resting” z popularnego skeczu Monty Pythona o papudze.

*Titta Max grav* utrzymany jest w dużej mierze w podobnej estetyce co poprzednie tytuły, z tym wyjątkiem, że żywą kolorystkę ilustracji zastąpiła tu tonacja sepii. Na prawych stornach zamieszczone są obrazy, na lewych – tekst, wyrażony krótkimi zdaniami z niegramatycznym komentarzem utrzymanym w tonie poprzednich książek: np. „Maks chory”. Za sprawą tej mylącej formy kontakt z lekturą jest konfundujący dla czytelnika, a i wśród akademików nie zabrakło dociekań i spekulacji: „Książka ta być może jest ironiczną odpowiedzią do wydawcy domagającego się kolejnych książek o Maksie; może też być skierowana do rodziców, którzy mieli już dość czytania książek o Maksie swoim dzieciom, albo też do młodych rodziców, którzy czytali te książki będąc dziećmi” (Nikolajeva, Scott 2006: 229); lub: „Być może autorka zabiła protagonistę, ponieważ była zmęczona pisaniem książek o popularnym Maksie” (Beckett 2012: 254).

*Titta Max grav*, uznawana za pierwszą skandynawską książkę obrazkową dla dorosłych (Ommundsen 2014: 20), wkrótce doczekała się licznych następców. Za prekursora tego specyficznego podgatunku w Norwegii uznaje się książkę *Maria & José* (1994), napisaną przez Erlenda Loe oraz zilustrowaną przez Kima Hiorthøya. Historię rozpoczyna opis Marii – współczesnej, niezależnej kobiety, która ma doskonałą pracę, jest piękna i pożądana przez grono adoratorów, których jednak konsekwentnie ignoruje. Nie ma pojęcia, że podczas podróży do Hiszpanii w jej ciele zamieszkał mini-mężczyzna, José, który o nią nieustannie dba: dyskretnie

ilością tekstu lub jego brakiem, oraz wyraźnymi, często proporcjonalnie dużymi ilustracjami. Książki te wykonywane są zazwyczaj z bardziej wytrzymałych materiałów: kartonu, plastiku lub tkanin.

<sup>7</sup> Książki te wyszły w poznańskim wydawnictwie Zakamarki.

czyści jej ciało, zwalcza wszelkie wirusy oraz gra do snu na wiolonczeli. Pewnego dnia, na widok komórki jajowej Marii José wzrusza się do lez i traci nad sobą panowanie, co prowadzi do ciąży bohaterki oraz narodzin córeczki. Teraz José ma dwie kobiety, które kocha i o które dba. Macierzyństwo czyni z Marii szczęśliwą kobietę, a troskliwa choć przez nikogo nie dostrzeżona opieka Joségo sprawia, że mała Rebecka pewnego dnia mówi „tato”.

Ciężar fabuły spoczywa głównie na przekazie werbalnym, a ilustracje pozostają w stosunku do niej w relacji symetrycznej lub uzupełniającej<sup>8</sup>, dopowiadając miejscami informacje kluczowe, miejscami te, które stanowią tło wydarzeń. Hiorthøy korzysta z szerokiego wachlarza form: kolaży, fotografii, kolorowych i czarno-białych rysunków. Zdaniem norweskiej badaczki, Marie Ommundsen, ta bazująca na wyraźnym biblijnym intertekście bajka niesie wyraźną ideologię – jest to utwór antifeministyczny, ukazujący, że kobietę uszczęśliwia tylko mężczyzna, nawet jeśli nie jest tego świadoma (Ommundsen 2014: 25).

Wśród kolejnych reprezentantów tej tradycji znajduje się pozycja *Avstikkere (Objazdy)* Øyvinda Torsetera, która w 2008 roku zdobyła Bologna Ragazzi Award. Ta praktycznie beztekstowa książka, za wyjątkiem kilku zaskakujących zdań, składa się z sześćdziesięciu ilustracji, w których niełatwo dopatrzeć się homogenicznej fabuły. Rozkładówki zaludniają zarówno sylwetki ludzkie, jak i hybrydalne stworzenia – na przykład ulubieni i powracający w utworach autora bohaterowie: kobieta-kot lub człowiek-słoń – nieustannie uczestniczący w różnych czynnościach przypominających kadry z filmów kryminalnych, którym jednak nie sposób przypisać związków przyczynowo-skutkowych. Kojarzą się raczej z zabawą z czytelnikiem, który staje przed wyzwaniem nadania sensu „fikcyjnej rzeczywistości”, apriorycznie jej pozbawionej. Napotykamy tu aluzje do filmów, gier i komiksów, które pomimo wysiłku nie dają się ułożyć w logiczną układankę.

Bolońskie jury wysoko oceniło książkę Torsetera, chwaląc jej wyrafinowaną formę nawiązującą do sztuki komiksów oraz stanowiącą syntezę tego, jak się rysuje w trzecim tysiącleciu. Ale to, co zasługuje na szczególną uwagę w werdykcie, to opinia, że *Avstikkere* jest też książką dla bardzo młodych czytelników<sup>9</sup>. Jury założyło zatem, że przyznaje nagrodę w kategorii książki dziecięcej pozycji przeznaczonej „też dla dzieci”. Tym samym niejako usankcjonowało fakt zastąpienia literatury dziecięcej przez *all-age literature*, czyli tę eksplicytnie skierowaną do różnych grup wiekowych. Co więcej, w przypadku książki Torsetera nawet ta informacja wydaje się na

<sup>8</sup> Posługuję się typologią określającą relacje tekst–obraz zaproponowaną przez Marię Nikolajewą. Badaczka wyróżnia: książki symetryczne (obraz i tekst opowiadają to samo), uzupełniające (obraz i słowa uzupełniają się), „wzmacniające” (obraz wspiera słowo; tekst nie jest zrozumiały bez obrazów), kontrapunktowe (obraz i słowo kwestionują się w kreatywny sposób), ambiwalentne (kontrapunkt przechodzi w konflikt) (Nikolajeva 2000: 22).

<sup>9</sup> Zob. uzasadnienie werdyktu na stronie internetowej wydawnictwa: <http://www.egmont.com/Press/news-and-press-releases/Bologna-Ragazzi-Award-to-Cappelen-Damm-Author/#.VztRERWLSU> (data dostępu 15.05.2016).

wyrost – *Avstikkere* jest z pewnością książką obrazkową klasyfikującą się na granicy jej beztekstowych wariantów, jednak ciężko zgodzić się, że jest przeznaczona dla dzieci. Jej trudna estetyka i wspomniany brak fabuły, naszpikowany interwizualnymi referencjami, które nie układają się w logiczną całość, stanowią o tym, iż okazuje się ona lekturą najprawdopodobniej zniechęcającą dla dzieci. Jest to książka obrazkowa dla doświadczonych, lubiących wyzwania i eksperymenty czytelników. Podobnego zdania jest Åse-Marie Ommundsen, która określa ją jako „zdecydowanie skierowaną dla dorosłych” (Ommundsen 2014: 21).

Wśród tytułów nominowanych w roku 2016 do głównej nagrody literackiej w Norwegii przyznawanej przez Ministerstwo Kultury znalazł się również utwór Øyvinda Torsetera, *Muleguten*, którego hipotekstem jest znana, dziewiętnastowieczna baśń *O trollu, który nie miał serca* Petera Asbjørnsena i Jørgena Moe. Historia o najmłodszym i najslabszym synu króla, który niespodziewanie, dzięki dobremu sercu, pokonuje bezwzględного trolla, ratuje braci i zdobywa królową, została opowiedziana na nowo z wykorzystaniem formatu krzyżującego cechy książki obrazkowej i powieści graficznej<sup>10</sup>. Sama fabuła również przeszła pewne metamorfozy: np. pierwotny protagonista Askladden (Kopciuch) został zastąpiony przez bohatera wcześniejszych książek Torsetera o imieniu Muleguten<sup>11</sup>, w historii pojawił się westernowy komentujący koń, słoń i inne, liczne absurdalne elementy generujące humor. Tajemniczy, graficzny chronotop dystansuje się do romantycznej ikonografii, zabierając czytelnika w mroczny, podziemny, wielopoziomowy świat pełen labiryntów, ustawicznie kierujących skojarzenia ku freudowskiej podświadomości. Jest to bardzo ciekawa, pięknie wydana pozycja, która w kreatywny sposób łączy wyznaczniki genologiczne, stanowiąc inspirującą lekturę dla starszych i młodszych.

Wśród tegorocznych norweskich nominacji znalazła się też książka autorki szeroko rozpoznawanej w świecie, cytowanej wyżej Gro Dahle (tekst) i jej córki Kai Dahle Nyhus (ilustracje). Ich wspólne dzieło, *Megzilla*, stanowi kolejny dowód, że szeroko rozumiane literackie transgresje są faktem. Książka ta jest kolejnym wyzwaniem dla przynależności genologicznej, wychodząc naprzeciw tradycyjnym oczekiwaniom wobec powieści dla młodzieży oraz książki obrazkowej. Główna bohaterka tej historii, Ingeborg, wkracza w bolesny okres dojrzewania, a jej lęków i rozterek czytelnik może doświadczyć dzięki zręcznie wykorzystanej focalizacji. Ciało Ingeborg zmienia się wbrew jej woli, nikt jej nie rozumie, a plamy na ulubionych majtkach doprowadzają do rozpaczy – nie ma tu żadnego tematu zakazanego czy wstydlwego, ani w słowie, ani w obrazach. Wszystko jest opowiedziane dosadnie, w duchu typowej

<sup>10</sup> Opieram się tu na zestawieniu wyznaczników powieści graficznej zaproponowanych przez Jana Baetensa i Hugo Freya (2015) oraz Roberta Petersena (2011).

<sup>11</sup> W dosłownym przekładzie jest to chłopiec o „pyskowatej” twarzy. Twarz tej androidalnej postaci zastąpił pyszczek, przypominający np. szczupły wariant Muminka.

skandynawskiej otwartości, bez tabuizacji ciała i fizjologii. Nie ma jednak w tej historii wulgarności ani przesady, głównie za sprawą poetyckiego języka Gro Dahle, który, pomimo że czytamy utwór epicki, bogaty jest w metafory, anafory, aliteracje, powtórzenia i symbole. Ta poetyka prowadzi nas na skróty do psychiki Ingeborg – jej labilności, lęków, czasami desperacji, kłopotów z tożsamością symbolicznie wyrażonych wyparciem się własnego imienia. Utrzymane w naiwnej konwencji ilustracje podkreślają traumatyczne doświadczenia dojrzewania – proste formy i podobne do potworów postaci wypełniają rozkładówki, wzmacniając werbalny komunikat siłą prostych, intensywnych barw: czarnej, czerwonej, fioletowej i białej. Nie ma tu miejsca na niuanse czy odcienie, wszystko jest ostre, radykalne i pełne ekspresji.

Historia ta, jak w większości przypadków sam okres dojrzewania, kończy się szczęśliwie, kiedy lęk i załamania Ingeborg odnajdują rozwiązanie w miłości do kolegi szkolnego Matsa. Odwzajemnione uczucie uszczęśliwia ją i uspokaja, prowadząc do akceptacji nowej siebie, poprzez symboliczną akceptację imienia, z którym długo nie potrafiła się identyfikować. Końcowe obrazy ukazuje bohaterkę płynącą w stronę Drogi Mlecznej i unoszącą się na tle rozgwieżdżonego nieba.

*Megzilla* została napisana z myślą o dorastających nastolatkach, które muszą stawić czoła dojrzewaniu. Nawet jeśli system edukacyjny i rodzina starają się je wesprzeć, to zazwyczaj czują one odrzucenie. Książka ukazuje, że nie są same, że uczestniczą we wspólnym dla wielu, uniwersalnym etapie życia. A gdy czują się bardzo samotne, zawsze mogą sięgnąć właśnie po *Megzillę*<sup>12</sup>.

Utwór ten jest reprezentatywnym przykładem wielopoziomowej transgresji: jest to hybryda prozy i poezji, powieści i książki obrazkowej (z elementami estetyki komiksowej) oraz fikcji i literatury faktu. Jest znakiem nowych czasów, niełatwym do zaklasyfikowania, symbolicznie współgrającym z tematyką książki – kłopotami z tożsamością dojrzewającego młodego człowieka.

Jednak ani *Mulegutten*, ani *Megzilla* nie zdobyły w tym roku głównej nagrody norweskiego Ministerstwa Kultury, którą przydzielono książce obrazkowej *Morkels alfabet* (*Alfabet Morkela*, 2015), napisanej i zilustrowanej przez Stiana Hole, znanego w Polsce z dwóch części trylogii o Garmannie<sup>13</sup>. Hole to obecnie jeden z najbardziej popularnych za granicą skandynawskich twórców, który jest chętnie tłumaczony i któremu przypadła też dość symptomatyczna – w kontekście dyskutowanych przeobrażeń – „palma pierwszeństwa”. W roku 2007 zdobył

<sup>12</sup> Tak w jednym z wywiadów wypowiada się o swojej książce Gro Dahle. Zob.: <http://ubok.no/blogg/intervju-med-gro-dahle> (data dostępu 28.06.2016).

<sup>13</sup> *Lato Garmanna* (2008) i *Ulica Garmanna* (2009) zostały wydane w Polsce przez FISO. Nie mamy przekładu *Garmanns hemmelighet* (*Tajemnica Garmanna*) z roku 2010.



Bologna Ragazzi Award za *Lato Garmanna*, które było pierwszą książką poddaną obróbce komputerowej w historii tej nagrody (Rhedin, Oskar K. i Eriksson 2013: 16). Dziś cyfrowy kolaż i montaż to znak rozpoznawczy artysty, który pracuje w Photoshopie, nakładając wiele warstw tego samego obrazu, aby uzyskać jego pożądaną, np. uniwersalną wersję. Takie są właśnie wizerunki dzieci w *Morkels alfabet* – tytułowego Morkela i jego koleżanki, Anny, którą poznaliśmy w *Annas himmel (Niebo Anny)* w 2013 roku. Powstały one w wyniku nakładania wielu zdjęć różnych dzieci i generowania wizerunku „dziecka uniwersalnego”.

*Morkels alfabet* to historia o ptakach i słowach, która rozgrywa się w przestrzeni granicznej snu, jawy i wyobraźni. To właśnie tu autor czuje się najlepiej, poszukując dróg do tego onirycznego krajobrazu w wielogodzinnej pracy przy komputerze<sup>14</sup>. Anna, na początku historii, odnajduje na polu przed domem najpierw kartkę z lakonicznym pozdrowieniem „Hej”, a potem nieco dłuższe, nadal anonimowe, informacje o różnych ptakach, które właśnie odleciały lub zbierają się do odlotu. Zafascynowana, na odwrócenie jednej z informacji, zadaje pytanie „Kim jesteś?” i już następnego dnia otrzymuje odpowiedź. Nadawcą tych nietypowych „e-maili” okazuje się Morkel – chłopiec, który prawie nigdy nie chodzi do szkoły.

Tajemniczy korespondent fascynuje Annę – dziewczynka zbiera jego wiadomości pod materacem, myśli o nim przed zaśnięciem, a potem jej sny zamieszkują... ptaki i litery. Podążając śladami chłopca, odnajduje jego kryjówkę w domku na drzewie w lesie, gdzie Morkel spędza dni, obserwując ptaki i spisując ich nazwy. Miejsce to staje się azylem dzieci, ich wspólną tajemnicą i kryjówką, opisaną syntetycznym, poetyckim językiem i zobrazowaną pełnymi ekspresji ilustracjami. Skupione bądź zadumane twarze bohaterów obserwujemy z różnych perspektyw, z profilu, z lotu ptaka, często napotykamy ich wzrok – patrzą nam prosto w oczy. Nie są to jednak dzieci bez troski zanurzone w zabawach dzieciństwa. W typowym stylu Stiana Hole spoglądają na nas wzrokiem ludzi dojrzałych; Anna, jak wiemy z poprzedniej książki, straciła mamę, Morkel – jak wynika z bardzo krótkiej informacji, jest synem złodzieja, chłopcem o bardzo niskiej samoocenie. Na pytanie Anny, w czym jest dobry, odpowiada „W niczym”. Nie możemy się jednak z tym zgodzić, ponieważ jego ornitologiczna pasja sprawia, że jest prawdziwym znawcą ptaków.

Gdy pewnego dnia Morkel nagle znika, Anna nie potrafi tego zaakceptować i choć wymyśla ćwiczenia w zapominaniu go, chłopiec wciąż powraca w jej snach. Pewnego kwietniowego dnia, gdy budzi ją śpiew kosa, pędzi, aby rozłożyć na łące wiadomości. Wkrótce odnajduje odpowiedź – mapę z miejscem oznaczonym krzyżykiem, w którym czeka Morkel. Jest lato, świat jest znów

<sup>14</sup> Por. wypowiedź Stiana Hole na okoliczność wystawy w Bror Hjorths Hus w Uppsali: <https://www.youtube.com/watch?v=medo0jrdemc> (data dostępu 28.06.2016).

zielony, a jaskółki zdążyły już powrócić. Na ostatniej rozkładówce dzieci znów leżą głowa przy głowie w niemej symbiozie, a nad nimi, na gałęzi siedzi para ptaków.

Jest to książka bardzo symboliczna i nieco nostalgiczna. Opowiada o odmienności, indywidualizmie i przyjaźni, a może nawet pierwszej miłości. Dzieci, które stają na progu dojrzewania, zostały już doświadczone przez życie i instynktownie szukają swojej bliskości. Choć tytułowy alfabet Morkela jest hermetyczny i sprowadza się niemal wyłącznie do nazw ptaków, Anna instynktownie odnajduje z nim wspólny język.

Hybrydalny charakter tej pozycji to nie tylko podwójny zwrot – oficjalnie jest reklamowana jako estetyczna ucztą dla dzieci i dorosłych – ale też jej wizualna reprezentacja wykorzystująca cyfrowy, z natury heterogeniczny, kolaż. Co więcej, podobnie jak *Megzilla*, jest opowieścią o dzieciach starszych, w domyśle – dla dzieci starszych, ujęta w gatunku książki obrazkowej – tradycyjnie kierowanej do dzieci młodszych.

Nie sposób dziś jednoznacznie osądzić, czy zaprezentowane tu obserwacje to zaledwie echo ponowoczesności, chwilowa moda, czy ugruntowująca się na Północy tendencja. Tematy zwyczajowo postrzegane jako tabu (śmierć, defekacja, fizjologia, ateizm, aborcja, holocaust)<sup>15</sup>, a o których dzieciom mówi się w Skandynawii bez ogródek, powoli przechodzą do przeszłości, a przynajmniej stają się wtórne.

Myślenie wedle utartych ścieżek nie sprawdza się, zwodzi i konsternuje. Książka, która wygląda jak te zwyczajowo skierowane do dzieci, dla dzieci nie jest; natomiast ta uznawana za dziecięcą, nie wychodzi naprzeciw oczekiwaniom co do estetyki literatury dla najmłodszych. Jesteśmy prawdopodobnie świadkami narodzin wszech-literatury, rozumianej szeroko jako sztuki otwartej na każdego, do kogo przemawia, bez ograniczeń wiekowych, bez zwyczajowych barier w postaci dotychczasowych paradygmatów, konwencji, tradycji, ustalonego porządku genologicznego, a zatem literatury transgresyjnej na wielu poziomach: formy, treści, odbiorcy.

---

<sup>15</sup> Tematy te omawiałam we wcześniejszych publikacjach (np. Dymel-Trzebiatowska 2012, 2014).

SUMMARY

**Scandinavian Books (not only) for Children in Times of Transgressions**

The article discusses the phenomenon of disappearing readerships and its implication in the form of all-age literature. It starts with a short summary of previous theories on multiple address divided into two categories, depending on either the age or the experience of readers. However, nowadays artists explicitly distance themselves from addressing children and state that their art creates its own audience. The result of this stance is for example the picturebook for adults which here is illustrated by two examples from Scandinavia: *Titta Max grav* (1991) by Barbro Lindgren and Eva Eriksson, and *Maria & José* (1994) by Erlend Loe and Kim Hiorthøy.

The blurring of age groups is accompanied by genre hybridity, which has been exemplified by two books nominated in 2016 for the prestigious Norwegian prize of the Ministry of Culture: *Megzilla* by Gro Dahle and Kaia Dahle Nyhus, and *Mulegutt* by Øyvind Torseter; along with the winner of the award—*Morkels alfabet* by Stian Hole. All of them are cross-genre works, blending elements of both traditional and graphic novels, comics, picturebooks and non-fiction.

The conclusion is that we are presumably witnessing the birth of all-literature, perceived as an art which is open to everybody who is attracted by it, without age boundaries and traditional limits, such as paradigms, conventions, or genre affiliation – a literature which is transgressive on many levels: content, form and readerships.

KEYWORDS

Scandinavian literature, multiple address, cross-genre, all-age literature, literary transgressions

## BIBLIOGRAPHY

- Adamczykowa Zofia. 2004. *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*. Warszawa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP.
- Baetens Jan, Frey Hugo. 2015. *The Graphic Novel – an introduction*. New York: Cambridge University Press.
- Beckett Sandra. 2009. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York–London: Routledge.
- Beckett Sandra. 2012. *Crossover picturebooks: a genre for all ages*. New York–London: Routledge.
- Dahle Gro. 2013. *Bilderböcker som lekplats*, 101-119. W: Rhedin Ulla, Oscar K., Eriksson Lena, red. *En fanfar för bilderboken*. Stockholm: Alfabeta.
- Dahle Gro, Dahle Nyhus Kaia. 2015. *Megzilla*. Oslo: Cappelen Damm.
- Dymel-Trzebiatowska Hanna. 2012. *Czy Skandynawowie łamią tabu? Najnowsza skandynawska literatura dla dzieci w Polsce*, 303-313. W: Tomaszewska Grażyna, Kapela-Bagińska Beata, Pomirska Zofia, red. *Jestem – więc czytam. Między pragmatyzmem a wolnością*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Dymel-Trzebiatowska Hanna. 2014. *Tożsamość literatury dziecięcej. Rewolucja artystyczna w skandynawskiej książce obrazkowej*, 139-149. W: Cisło Anna, Łusznak Agnieszka, red. *Kulturowa tożsamość książki*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hole Stian. 2015. *Morkels alfabet*. Oslo: Cappelen Damm.
- Lindgren Barbro, Eriksson Eva. 1991. *Titta Max grav*. Stockholm: Eriksson & Lindgren.
- Loe Erlend, Hiorthøy Kim. 1994. *Maria & José*. Oslo: Cappelen Damm.
- Nikolajeva Maria. 1998. *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva Maria. 2000. *Bilderbokens pusselbitar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva Maria, Scott Carole. 2006. *How Picturebooks Work*. New York–London: Routledge.
- Nikolajeva Maria. 2014. *Reading for Learning: Cognitive Approaches to Children's Literature*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Nodelman Perry. 2008. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: The Jones Hopkins University Press.

- Ommundsen Åse-Marie. 2014. Picturebooks for adults, 17-35. W: Kümmerling-Meibauer Bettina, red. Picturebooks. Representation and Narration. New York–London: Routledge.
- O’Sullivan Emer. 2005. Comparative Children’s Literature. New York–London: Routledge.
- Petersen Robert. 2011. Comics, Manga, and Graphic Novels. A History of Graphic Narratives. Santa Barbara: Praeger.
- Rhedin Ulla, Oscar K., Eriksson Lena, red. 2013. En fanfar för bilderboken. Stockholm: Alfabeta.
- Shavit Zohar. 1986. Poetics of Children’s Literature. Athens–Georgia: University of Georgia Press.
- Torseter Øyvind. 2007. Avstikkere. Oslo: Cappelen Damm.
- Torseter Øyvind. 2015. Muleguten. Oslo: Cappelen Damm.
- Wall Barbara. 1991. The Narrator’s Voice. The Dilemma of Children’s Fiction. New York: St. Martin’s Press.
- Weinreich Torben. 2000. Children’s Literature – Art or Pedagogy? Roskilde: Roskilde University Press.
- Zabawa Krystyna. 2013. Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Egmont Publishing. Online: <http://www.egmont.com/Press/news-and-press-releases/Bologna-Ragazzi-Award-to-Cappelen-Damm-Author/#.VztRERWLSCU>. Data dostępu 15.05.2016.
- Stian Hole på Bror Hjorths Hus. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=medo0jrdemc>. Data dostępu 28.06.2016.
- UBOK.NO. Online: <http://ubok.no/blogg/intervju-med-gro-dahle>. Data dostępu 28.06.2016.

