

Czy w *Strachopolis* Doroty Wieczorek straszy?

Katarzyna Slany

Abstract

The article *Are There Monsters in Dorota Wieczorek's Strachopolis?* analyzes selected elements of the *topos* of fear in the anonymous IBBY-awarded children's novel. The author is interested in the contemporary version of the *topoi* of fear embedded in the landscape of globalized existence affected by the phenomenon of *supermarketization* and consumerism. In the article, the topic of fear highlighted by Wieczorek, is reinterpreted through the prism of a number of sociological theories, notably, Marc Augé's concept of non-places, Zygmunt Bauman's postmodern construct of "liquid life", and Jeffrey J. Cohen's cultural theory of monster. In Wieczorek's novel, "monster" is a social metaphor for the excluded whom Bauman has called *homo sacer*. Their societal degradation in the fairy-tale futuristic metropolis is conditioned upon the post-panopticon power, exercised as persecution of the "Other's" ethnic and gender identity. The excluded are thus outsiders, if not the discarded "social pariahs". Besides presenting the sociological and cultural theme of the *monstrum*, the article further discusses the strategy of carnivalization put forward by Bachtin. This shift leads to the victory of the *Others-Monsters* as subjects within the liquid modernity. It makes the novel intriguing both on the textual and didactic plane.

Katarzyna Slany — dr; adiunkt w Instytucie Pedagogiki Przedszkolnej i Szkolnej w Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; zajmuje się polską i zagraniczną literaturą dziecięcą i młodzieżową; autorka książki *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana* (2016); prowadzi badania z zakresu grozy, sytuacji granicznych i *animal studies* w literaturze dziecięcej oraz feministycznych retellingów baśni. Kontakt: k.slany@interia.pl

Creatio Fantastica 2017, nr 1 (56), ss. 7-23.

© © Artykuł dostępny na licencji Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0). Pewne prawa zastrzeżone przez Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie. Wersja elektroniczna artykułu jest referencyjna.

Wprowadzenie

W artykule chciałabym poddać analizie wybrane elementy topiki strachu obecne w powieści Doroty Wieczorek *Strachopolis*, za którą otrzymała wyróżnienie w konkursie Polskiej Sekcji IBBY „Książka Roku 2015”. Na wstępie trzeba zauważyć, że autorka powieści ma świadomość, iż w obrębie tematologii grozy mówić można o stałym rejestrze motywów funkcjonujących w rozmaitych konfiguracjach, ulegających modyfikacjom w zależności od czasów, w których powstał utwór lub kontekstu obyczajowo-kulturowego właściwego danemu obszarowi geograficznemu¹. Wieczorek interesuje uwspółcześiona topika strachu, popularna w literaturze i filmie grozy, wpisana w pejzaż egzystencji zglobalizowanej, w której zjawiska takie jak supermarketyzacja oraz konsumpcjonistyczny styl życia wpływają na świat przedstawiony². W powieści na plan pierwszy wysuwa się motyw baśniowo-futurystycznego miasta, gdzie żyją ludzie i potwory, przy czym tytułowe *Strachopolis* wyraźnie zdominowane jest przez rządy ludzi. Autorka odrzuca mechanizm lękotwórczy zwyczajowo służący kreacji figury monstrum, wykorzystuje natomiast postmodernistyczne ujęcie potwora jako fantomu uczłowieczonego, który funkcjonuje w nowoczesnie zaaranżowanej czasoprzestrzeni³. Rewitalizacja tego klasycznego monstero-logicznego motywu sprawia, że oddziałuje on intensywnie na czytelniczą wyobraźnię nie tylko poprzez zabieg parodystyczny, ale poprzez wykorzystanie motywu monstrualności w dyskursie aksjologicznym i społecznym. W tekście tym zaprezentowane zostaną zatem innowacje wprowadzone przez autorkę w kreację topicznego miasta strachu oraz natury potworów, aby móc udzielić odpowiedzi na pytanie, czy w *Strachopolis* straszysz.

Strachopolis a przestrzeń strachu

Znawcy horroru, Ksenia Olkusz, twierdzi, że:

[...] opowieści grozy odwołują się do konkretnego modelu przestrzennego, realizując przede wszystkim schemat dwudzielności świata. Ambivalencja ta oparta jest na przekonaniu, iż rzeczywistość rozpada się na „normalność” (umownie: przestrzeń bliską odbiorcy, znaną mu, w której uczestniczy) oraz „nadmaturalność” (a więc sferę zjawisk o niematerialnym, nadprzyrodzonym charakterze)⁴.

Według innej badaczki grozy, Anity Has-Tokarz, podział ten wynika z faktu, że: „[...] przestrzeń [...] w horrorze w równym stopniu jest, co znaczy [...]. Bez względu na to, jaki kształt formalny przybiera miejsce, w którym rozgrywają się zdarzenia i umieszczony jest

¹ Ksenia Olkusz, *Przestrzeń strachu. O mieście we współczesnej polskiej fantastyce grozy*, „Kultura Miasta” 2010, nr 1 (6), s. 47; Tejże, *Archetyp „złego miejsca”. Opowiadania grozy Algernona Blackwooda*, „Studia Filologiczne” 2007, nr 2, s. 221.

² Tejże, *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Raciborzu 2010, s. 48.

³ Jeffrey J. Cohen, *Monster Culture (Seven Theses)*, w: *Monster Theory. Reading Culture*, red. Jeffrey J. Cohen, Minneapolis-London: University of Minnesota Press 1996, s. 14.

⁴ Ksenia Olkusz, *Przestrzeń strachu...*, s. 45.

bohater, zawsze jest to [...] obszar groźny, narażający protagonistów na różne przeprawy i generujący liczne niebezpieczeństwa”⁵.

W literackim i filmowym horrorze inne właściwości przypisuje się peryferiom, obszarom marginalizowanym, często przydrożnym, jeszcze inne małym, widmowym miasteczkom czy metropoliom⁶. Michał Głowiński twierdzi, że duże miasta nigdy nie są przestrzeniami neutralnymi, lecz symbolicznymi konstrukcjami znamionującymi zagrożenie upostaciowione, czasami zaś nieupostaciowione, wówczas można je interpretować jako terytoria należące do niesamowitych Innych – budzących wśród ludzi uzasadniony niepokój⁷. Miasto reprezentuje też niekiedy archetypiczny labirynt, obszar zanimizowany, upsychiczniony, wykreowany na wzór monstrum, którego ulice, zaułki i zakamarki są niczym trzewia pochłaniające bohaterów lub stanowią symboliczną, ale czytelną dla odbiorców, wykładnię zagrożeń płynących z psychiki postaci⁸. Has-Tokarz dodaje, że „terytorium miasta-labiryntu to przestrzeń zamknięta i wewnętrznie pogmatwana, duszna, skomplikowana, wyniszczająca i szkodliwa dla bohaterów, organizm pasożytniczy”⁹.

Strachopolis nie jest klasycznym miastem mrocznym i numinotycznym, a raczej futurystyczną megakorporacją umasawiającą potwory:

Wyobraźcie sobie ogromne, pełne wieżowców miasto. A teraz pomyślcie, że żadna z jego ulic nie liczy więcej niż kilkadziesiąt metrów długości, za to każda posiada dziesiątki zaułków, zakrętów i ponurych zakamarków. Wyobraźcie sobie miasto przypominające labirynt, do którego łatwo wejść, ale znalezienie z niego wyjścia graniczy z cudem. Wyobraźcie sobie miasto nawiedzane przez klęski żywiołowe średnio raz na miesiąc, gdzie w ramach prognozy pogody informuje się o deszczach ognistych meteorów albo [...] odlatujących na południe stadach krwiozerczych wiewiórek mutantów¹⁰.

Monika Sznajderman pisze, że „specyfika miejskiej konglomeracji polega na charakterystycznym wartościowaniu konkretnych obszarów, waloryzacji jednych i deprecjonowaniu innych”¹¹. Zwykle wyróżnia się dwie opozycyjne sfery określane jako „nad” i „pod”, z czego sfera „pod” jest tą odosobnioną oraz mroczną¹². W symbolicznej topografii miasta

⁵ Anita Has-Tokarz, „Horror architektoniczny”: o fizycznym i semantycznym statusie przestrzeni w literaturze i filmie grozy, w: *Literatura i wyobrażenia: prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70 rocznicę urodzin*, red. Jacek Kolbuszewski, Wrocław: Agencja Wydawnicza a Linea 2006, s. 485.

⁶ Temat szeroko omawia Stephen King zarówno w pracach teoretycznych, jak i w swej twórczości, którą cechuje ogromna wrażliwość na miejsca. Autor prezentuje szereg znaczeń nadawanych topicznym miejscom w tradycji grozy. Warto przywołać choćby tom opowiadań *Nocna Zmiana* (przeł. Michał Wroczyński, Warszawa: Prószyński i S-ka 2003), w którym zilustrowane zostają metropolie, peryferia, widmowe miasteczka, obszary przydrożne, uliczki oraz skwerki miast.

⁷ Michał Głowiński, *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchott, labirynt*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1990, s. 161; Ksenia Olkusz, *Archetyp „złego miejsca”...*, s. 45.

⁸ Anita Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2011, s. 95.

⁹ Tamże, s. 320.

¹⁰ Dorota Wieczorek, *Strachopolis*, Kraków: Wydawnictwo Skrzat 2015, s. 21.

¹¹ Monika Sznajderman, *Blażen, maski, metafory*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry 2014, s. 29.

¹² Tamże, s. 28.

są to podziemia, kanały, „w których toczy się jakieś tajemne, mroczne życie”¹³. Noël Carroll twierdzi, że z takiego właśnie symbolicznego i dosłownego dołu pochodzą monstra¹⁴:

[...] potwory na ogół pochodzą z miejsc niedostępnych lub nieznanymi człowiekowi, takich jak zaginione kontynenty, przestrzeń kosmiczna, podziemia czy obszary podwodne, albo też z miejsc porzuconych, zapomnianych, sytuujących się poza marginesem zwykłego życia społecznego, takich jak cmentarzyska [...], kanały ściekowe czy stare domostwa¹⁵.

Są to miejsca sytuujące się poza marginesem zwykłego życia społecznego¹⁶. Carroll dodaje, że „to, co nas przeraża, leży poza ukształtowanymi przez kulturę kategoriami, więc siłą rzeczy pozostaje nieznaną”¹⁷. Badacz zauważa, że istnienie lub pojawienie się potworów sprzeciwia się ontologicznym normom zwyczajności uznawanym przez bohaterów ludzkich¹⁸. Potwory zwykle budzą strach, obrzydzenie, wstręt, kojarzą się z rozpadem, zgnilizną, odorem, dlatego klasyczne teksty grozy, prezentując motyw potwora, opowiadają o ścieraniu się „normalnego z nienormalnym, a w starciu tym, to, co normalne, zostaje powtórnie ustanowione i przez to – utwierdzone”¹⁹. Warto odwołać się tutaj do kulturowej teorii potwora omówionej przez Jeffrey J. Cohena w pracy *Monster Theory. Reading Culture*, zgodnie z którą:

Potwory nie poddają się klasyfikacji typowej dla zwykłych „stanów rzeczy”. Są bowiem niepokojącymi hybridami, których niespójne ciała opierają się próbom uwzględnienia ich w jakimkolwiek ustrukturyzowanym systemie. Zatem potwór jest niebezpieczny, jest formą zawieszoną pomiędzy innymi formami i jako taki grozi wyeliminowaniem dystynkcji²⁰.

Cohen twierdzi także, że:

Ciało potwora pozwala na bezpieczną ekspresję fantazji powiązanych z agresją, dominacją i inwersją, które są ściśle ograniczone w przestrzeni liminalnej. Eskapistyczna przyjemność zamienia się w horror tylko wtedy, gdy potwór grozi przekroczeniem ustalonych granic w celu zniszczenia czy zdekonstruowania cienkich ścian kategorii i kultury. Potwór może funkcjonować jako *alter ego* czy też kusząca projekcja siebie (jako Innego), jeśli jest ograniczony przez geograficzną, rodzajową albo epistemiczną marginalizację²¹.

¹³ Tamże, s. 172.

¹⁴ Więcej na temat różnych interpretacji kulturowych monstrów w pracach Mikołaja Marcelli (*Monstruarium nowoczesne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2015) oraz Anny Wieczorkiewicz (*Monstruarium*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2009).

¹⁵ Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004, s. 65.

¹⁶ Tamże, s. 66.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 36–37.

¹⁹ Tamże, s. 47, 332.

²⁰ Jeffrey J. Cohen, *Monster Theory...*, s. 6. Przekład własny za: „This refusal to participate in the classificatory „order of things” is true of monsters generally: they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions”.

²¹ Tamże, s. 17. Przekład własny za: „Through the body of the monster fantasies of aggression, domination, and inversion are allowed safe expression in a clearly delimited and permanently liminal space. Escapist delight gives way to horror only when the monster threatens to overstep these boundaries, to destroy or deconstruct the thin walls of category and culture. When contained by geographic, generic, or epistemic marginalization, the monster can function as an alter ego, as an alluring projection of (an Other) self”.

Kulturowa teoria Cohena okazuje się przydatna w badaniu tekstów, które traktują motyw monstrum intertekstualnie i parodystycznie, szczególnie zastosowanie ma zaś w sytuacji, w której figurę potwora wykorzystuje się w genderowych, queerowych oraz tożsamościowych dyskursach lub jako figurę ucieleśniającą represjonowane społecznie potrzeby ludzkie²².

Potwory Strachopolis

Bliski kulturowej teorii Cohena kierunek interpretacyjny wytycza powieść Wieczorek, która reaguje na postmodernistyczne gry z klasyczną figurą monstrum. Autorka posługuje się motywem monstrum jako egzemplifikacją grup społecznie marginalizowanych dążących do zaznaczenia swej tożsamości i autonomii w świecie zglobalizowanym, co następująco komentuje Cohen:

Potwory nigdy nie są wykreowane *ex nihilo*. Zawsze pochodzą z procesu fragmentacji i ponownego połączenia elementów uprzednio wyekstrapolowanych „z różnych form”, które zawierają szczególne połączenie ze zmarginalizowanymi grupami społecznymi. W procesie tworzenia potwory zostają „poskładane” i mogą wówczas przyjąć niezależną tożsamość²³.

W Strachopolis potwory mogą funkcjonować w ludzkiej społeczności pod warunkiem, że przeszły resocjalizację, co definiowane jest jako przystosowanie ich do życia w społeczeństwie oraz przyjęcie przez nie obowiązujących w nim norm i praw. O ich losie decydują pogromcy strachu, antypotworyści, a także burmistrz, którzy sprawują wobec nich władzę totalitarną. Niepokojące jest stygmatyzowanie potworów, które muszą nosić na ramieniu opaskę z wyszytymi literami „ZR” (zresocjalizowany) i podejmują prace typowo ludzkie, najczęściej w korporacjach, masowo przymuszane pod groźbą eksterminacji.

Warto zauważyć, że autorka przywołuje popularny dziś dyskurs na temat traktowania monstrów jako rzeczy; szczególnie uwypukla to modny motyw zombie, które w jej powieści są zmuszane do pracy w szwalniach, co nawiązuje do pierwotnego sposobu myślenia o zombie jako niewolniku, demonie służebnym²⁴. We współczesnej literaturze fantastycznej motyw zombie-niewolników jest metaforą „korporacyjnych szczurów” – ludzi, którzy: „ubezwłasnowolnieni, pozbawieni możliwości samodecydowania stanowią cieleśnie i duchowo własność firmy, w której są zatrudnieni”²⁵. Takie eksplorowanie figur monstrów potwierdza następujący opis:

²² Tamże, s. 15.

²³ Tamże, s. 11. Przekład własny za: „Monsters are never created *ex nihilo*, but through a process of fragmentation and recombination in which elements are extracted „from various forms” (including – indeed, especially – marginalized social groups) and then assembled as the monster which can then claim an independent identity”.

²⁴ Maciej Mikołajski, *Apokalipsa zombie jako karnawał: odczytanie narracji o żywych trupach w kluczu Bachtinowskim*, w: *Zombie w kulturze*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016, s. 225.

²⁵ Ksenia Olkusz, *Jak „ugryźć” temat? Wieloaspektowość figur zombie*, w: *Zombie w kulturze...*, s. 35.

Wśród przechodniów dało się dostrzec więcej potworów z podobnymi opaskami. Nikogo w mieście już od dawna nie dziwił widok wampirów żywiących się brokułami, wilkołaków niepotrafiących wycić czy snujących się po ulicach żywych trupów, którym co chwila trzeba było doszywać odpadające ręce, nogi albo oczy. Wszystkie te potwory zostały zresocjalizowane, doprowadzone do porządku i przystosowane do życia w ludzkim społeczeństwie. Kim były teraz? Zombie już dawno stały się wykwalifikowanymi pracownikami szwalni największych firm odzieżowych. Wampiry? Ostatnio do łask wróciły starodawne metody leczenia, takie jak upuszczanie krwi, które każdy wampir po kursie przygotowującym do zawodu chętnie stosował²⁶.

Sytuacja ta doskonale wpisuje się w ramy ponowoczesnego „płynnego życia”, opisanego przez Zygmunta Baumana, który twierdzi, że:

[...] „płynne życie” oddane [jest – K.S.] bez reszty konsumpcji. Traktuje ono świat oraz wszystkie jego ożywione elementy jak przedmioty konsumpcji, a więc przedmioty, które tracą swoją użyteczność [...] w miarę ich używania. Płynne życie ocenia wszystkie ożywione i nieożywione elementy świata według kryteriów konsumpcyjnych²⁷.

Potwory Wieczerek wyraźnie stają się synonimem „globalnych nędzarzy”²⁸ zmuszanych do wegetacji w gigantycznej metropolii mającej socjologiczny status nie-miejsca opisanego przez Marca Augé²⁹. Badacz dokonuje rozróżnienia między przestrzeniami tożsamościowymi, relacyjnymi i historycznymi a mobilnymi, tranzytowymi nie-miejscami, dalekimi od idei wspólnego miejsca, ukierunkowanymi na wydajność anonimowych mas³⁰. Dariusz Czaja pisze, że nie-miejsca to „wszystkie te przestrzenie, które są antytezą domu, przestrzeni oswojonej, zorientowanej (niemal jak świątynia), spersonalizowanej, mającej swoją historię i nagromadzoną pamięć”³¹. Tego rodzaju przestrzenie, zdaniem badacza, są wyrazem współczesnej mentalności bez właściwości; wzmacniają unifikujące fiksacje społeczne; potęgują poczucie alienacji, braku zakorzenienia oraz mechanizmy władzy³². W Strachopolis jako globalnym molochu potwór jest symbolem taśmowej produkcji wykluczonych, którzy zostają wyłączeni z „konsumenckiej fety, jak i z wyścigu po indywidualność”³³. Wykluczeni nazywani są przez Baumana ponowoczesnymi *homo sacer*, zaś o ich społecznej degradacji decyduje postpanoptyczna władza prześladowająca tożsamościowo, etnicznie, genderowo Innych, których czyni outsiderami lub wręcz „społecznymi odpadami”³⁴.

²⁶ Dorota Wieczerek, *Strachopolis*, s. 18–19.

²⁷ Zygmunt Bauman, *Płynne życie*, przekł. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2007, s. 17.

²⁸ Tamże, s. 37.

²⁹ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. Roman Chymkowski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 2012, s. 52.

³⁰ Wojciech J. Burszta, *Samotność w świecie nadmiaru. Przedmowa do wydania polskiego*, w: M. Augé, *Nie-miejsca...*, s. 11.

³¹ Dariusz Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. Dariusz Czaja, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2013, s. 10.

³² Tamże, s. 11.

³³ Zygmunt Bauman, *Płynne życie*, s. 37.

³⁴ Tamże, s. 157.

Strachopolis jako hipernowoczesne nie-miejsce – obce, dynamiczne, efemeryczne – zawiera w sobie obszary mniejsze, peryferyjne, wartościowane dodatkowo jako tożsamościowe, imienne, trwałe. Chodzi tu o wspomniane już kanały usytuowane pod centrum miasta, mające status pogranicza, „na którym miasto traci pewność siebie”³⁵. Odwołując się do eseju Julii Kristevej *Potęga obrzydzenia* stwierdzić można, że miastowe pogranicze to niejednoznaczny ontologicznie element pejzażu wielkiego miasta, stanowi bowiem sferę rozpadu/rozkładu, której przypisywane są liczne tabu; krajobrazem śmietnikowym – tym, co odrzucone i represjonowane przez „gigantyczne cielsko metropolii”³⁶. Tak rozumiana sfera „pod” – wydzielona z tkanki topograficznej miasta – jest znaczącą „wyrwą” w systemie Strachopolis, wycinkiem afektywnym oraz performatywnym, znamionującym istnienie tożsamości wykluczonych. Posługując się terminologią Michaela Foucaulta, kanały postrzegać można jako Innego wobec Właściwego, symboliczną heterotopię, czyli punkt osobliwy, przeciw-miejsce, odmienne, bo należące do Innych, które „pozostaje w relacji niewspółmierności z resztą otaczającej ją przestrzeni”³⁷.

W kanałach toczy się życie grupy szczególnie represjonowanej w widmowym Strachopolis, do której należą wolne potwory. Sfera „pod” jest azylem dla ich tożsamości, podmiotowości oraz autonomii. Wolne potwory nie chcą być elementem zunifikowanej całości. Mieszkają w nich: Rentgenowy Lucjan – strażnik kanałów, Zielona Pantera, Jednynogi Niedźwiedź, wampir Anastazjusz, a także Janko Wybrykant – najsłynniejszy zombie-grajak podziemnej społeczności. Każdy z potworów ma własną traumatyczną historię, która zmusiła go do życia w podziemiach³⁸. Tylko tam mogą one być rodziną dla Kostka i Niezapominajki – ludzkich dzieci porzuconych w kanałach. Wieczorami snują opowieści o tym, kim byłyby, gdyby zniknęli pogromcy strachu i opresyjny system unieszkodliwiania potworów.

Najciekawszy jest Janko Wybrykant, który marzy o grze na skrzypcach i mówi: „dźwiękami skrzypiec opowiadałbym historie o potworach ze Strachopolis i ich marzeniach. O naszych kanałach i o tym, jak nam się tu żyje...”³⁹. Warto zwrócić uwagę, że typowy dla fabuł zombiecentrycznych motyw zaspokajania ekstremalnych potrzeb fizjologicznych przez zombie zostaje tutaj pominięty. Wieczorek obdarza potwory godnością,

³⁵ Agnieszka Wolny-Hamkało, *Śmierć przedmieścia*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca...*, s. 157.

³⁶ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007, s. 164.

³⁷ Dariusz Czaja, *Nie-miejsca...*, s. 14.

³⁸ Warto zauważyć, że obok klasycznych potworów, takich jak wampiry, wilkołaki, zombie czy monstra z kosmosu, status monstrów w Strachopolis mają też zmutowane lub okaleczone zwierzęta. Jest to wątek słabo rozwinięty w powieści, ale być może autorka chciała uwypuklić problem wykorzystywania zwierząt przez ludzi w przemyśle rozrywkowym oraz eksperymentach naukowych, w których traktuje się je z najwyższym okrucieństwem i doprowadza do ich śmierci lub okaleczenia, następnie zaś pozbysza się ich jako *trash animals*. Temat ten jest niezwykle istotny w kontekście stosowania metodologii *animal studies* we współczesnej literaturze dla dzieci, czego egzemplifikacją jest praca *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej* (red. Anna Mik, Patrycja Pokora, Maciej Skowera, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 2016). Szczególnie cenny jest tu artykuł Eweliny Rąbkowskiej „Śmieciowe” zwierzęta (*trash animals*) i „dzieci śmieci”. *Relacje dziecka i zwierzęcia w literaturze dla dzieci i młodzieży*, w którym badaczka omawia antropocentryczną kategorię *trash animals* – zwierząt uważanych za szkodniki i odpady w gospodarce oraz przestrzeni urządzonej przez człowieka. Pojęcie to odnosi się też do biednych, bezdomnych, imigrantów, dzieci, kobiet, którzy zostają społecznie zdegradowani podobnie jak kulturowo „zbędne zwierzęta”.

³⁹ Dorota Wieczorek, *Strachopolis*, s. 37.

świadomością, wrażliwością, czego przykładem staje się Wybrykant, któremu czasami odpadają ręce i pewnie ten karnawałowy element zombicznej fizjonomii podkreśla jego przydomek. Zombie-grajka postrzegać można również jako reminiscencję Janka Muzykanta z noweli Henryka Sienkiewicza, co stanowi najszersze odwołanie do zombizmu – swoistą ludyczną dekontekstualizację postaci. Nawiązanie do wrażliwej natury Sienkiewiczowskiego Janka uznać wypada zatem za zabieg świadomie wprowadzony przez autorkę w celu obalenia mitu o krwiożerczej naturze zombie. Janko udowadnia, że potwory są w stanie odczuwać emocje, mają pasje, które im odebrano za życia i pasje te kontynuują nawet jako żywe trupy. Choć trudne do wyobrażenia są okoliczności oraz sposób przemiany Janka w zombie, dla dzieci Wybrykant będzie zrozumiałą aluzją literacką.

Autorka podważa klasyczne atrybuty monstrialności, takie jak dehumanizacja (fizyczna i psychiczna), utrata samoświadomości, woli czy kreatywności. W *Strachopolis* zgodnie z poetyką współczesnych książek dla dzieci propaguje się wolnościowo-podmiotowe ujęcie potwora⁴⁰. Wieczorek przedstawia historię monstrów zaprezentowanych jako prześladowana mniejszość, co zmusza czytelników do dostrzeżenia ich indywidualności oraz bezbronności. Autorka metaforyzuje figury monstrów, podejmując temat ich odrzucenia, a także nietolerancji ze względu na rasę, pochodzenie, płeć lub wiek. Wyolbrzymia problem unifikacji potworów za pomocą strategii znanych z fantastyki grozy, dzięki czemu udaje jej się wyeksponować istotne dla dzisiejszego odbiorcy dziecięcego problemy społeczne i aksjologiczne. Lęk budzi w tej sytuacji polityka burmistrza oraz agresja mediów, na skutek których potworom odebrana jest jednostkowość i godność. W *Strachopolis* straszy nie potwór, ale rzeczywistość kreowana przez ludzi, zaś monstra są tylko pretekstem do dyskusji na temat ludzkiej natury. Warto odwołać się ponownie do kulturowej teorii Cohena, do której autorka intuicyjnie nawiązuje:

Narodziny potwora mają miejsce na metaforycznym skrzyżowaniu jako ucieleśnienie pewnego momentu kulturowego w odniesieniu do czasu, odczucia i miejsca [...]. Tym samym potwory zyskują życie i nieporównywalną niezależność. Ciało potwora jest czystą Kulturą. Potwór istnieje jako konstrukt i projekcja tylko po to, ażeby być odczytywanym. W sensie etymologicznym, monstrum jest „tym co ujawnia”, „tym co ostrzega” [...]. Podobnie jak litera wobec strony, potwór oznacza coś więcej niż tylko siebie samego: zawsze jest formą przedstawianą, zamieszkującą lukę między momentem przewrotu, który go wykreował, a momentem, w którym jest dostrzeżony i odradza się na nowo⁴¹.

Potwór jako konstrukt kulturowy i znak do odczytania obecny jest w tekście *Wieczorek*. Autorka przekonuje młodych odbiorców o pozorności znaczeń narosłych wokół figury monstrum, która pełni w jej powieści funkcję relacyjną: to w odniesieniu do niej

⁴⁰ Na ten temat pisałam w artykule *Monstrarium ludyczne w anglojęzycznych książkach obrazkowych dla dzieci*, „Guliwer” 2016, nr 2, s. 23–36.

⁴¹ Jeffrey J. Cohen, *Monster Theory...*, s. 4. Przekład własny za: „The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment – of a time, a feeling, and a place. The monsters's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and uncanny independence. The monstrous body is pure Culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read: the monstrum is etymologically „That which reveals”, „that which warns”, a glyph that seeks a hierophant. Like a letter on the page, the monster signifies something other than itself: it is always a displacement, always inhabit the gap between the time of upheaval that created it and the moment into which it is received, to be born again”.

można skonfrontować monstrualne oblicze potwora (zwłaszcza jego ciało) z nie-monstrualnością ciała człowieka. W powieści konfrontację tę obrazuje historia potwora strachulca, który zamienił się w człowieka – burmistrza miasta – aby móc je sterroryzować. Paradoksalnie więc potwór musi porzucić swoje ciało, które w kulturze stanowi upostaciowienie grozy i przebrać się w ciało człowieka, jako że cielesność ludzka może być kulturowo przezroczysta, nienapiętnowana stygłą zła i to właśnie człowiek ma społeczne przyzwolenie na czynienie zła, często bez ponoszenia konsekwencji.

Świat przedstawiony w powieści *Wieczorek* zaprezentowany jest schematycznie, przypomina uproszczone wizje światów obecnych w fantastycznej literaturze popularnej, które wykorzystuje autorka do propagowania określonych wartości przekazywanych za pomocą nieskomplikowanej gry kontrastów i skojarzeń⁴². Oprócz gry z toposem miasta strachu oraz figurą potwora można zaobserwować zabawę motywem pogromcy strachu popularnym w ludycznych filmach o duchach czy przybyszach z kosmosu, takich jak *Pogromcy duchów* (reż. I. Reitman, 1984) lub *Faceci w czerni* (reż. B. Sonnenfeld, 2007). Potwory i ich pogromcy wpisani są w pejzaż karnawałowej, gotycyzującej metropolii, co udowadnia Sznajderman w książce *Blazen, maski i metafory*.

Aluzyjne są także przydomki bohaterów, które odwołują się do rozpoznawalnych postaci literacko-filmowego horroru. Przykładowo pogromczyni strachu R.I.P. może kojarzyć się z Ellen Ripley – kultową antagonistką potwora z serii filmów o Obcym. Przydomek masywnej, wojowniczej ciotki Grozilli pochodzi od Godzilli, zaś nazwisko agresywnej dziennikarki Weroniki Błą-de-licz wyraźnie podkreśla jej złe zamiary, jako że w języku angielskim słowo *witch* oznacza wiedźmę. Co więcej, Błą-de-licz wydaje się odpowiedniczką kontrowersyjnej gwiazdy telewizyjnej z filmowej trylogii *Krzyk* Wesa Cravena, w odniesieniu do której zastosować można Baumanowskie pojęcie *celebrity* (jako nieznamiętnej, kiczowatej postaci popkultury, która tropi skandale dla rozgłosu, pojawia się znikąd, by szybko popaść w zapomnienie i, co istotne, jako nie-osobowość jest synonimem nie-miejsca oraz płynnej nowoczesności⁴³). Jednocześnie autorka kompromituje antybohaterkę (której nazwisko poprawnie brzmi Blondewicz), przywołując stereotyp mało inteligentnej blondynki.

Innym przykładem jest Ściekowa Wróżka – karykatura wyroczni Delfickiej. Władysław Kopaliński pisze: „W świątyni Apollina w Delfach kapłanka boga, zwana Pytią, siadała na trójnogu i w boskiej ekstazie, w odpowiedzi na pytania błagalników, wypowiadała słowa bez związku, z których kapłan-prorok układał odpowiedzi [...]”⁴⁴. *Wieczorek* parodiuje symbolikę miecza delfickiego, czyli aluzję do zagadkowości proroctw Pytii, które można było tłumaczyć na różne sposoby⁴⁵. Co intrygujące, wyrocznia Strachopolis znajduje się w skalnej szczelinie, do której spada wodosпад, zaś na ścianach skalnych widać

⁴² Umberto Eco, *Superman w literaturze masowej: powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przekł. Joanna Ugniewska, Kraków: Wydawnictwo Znak 2008, s. 216.

⁴³ Zygmunt Bauman, *Płynne życie...*, s. 80.

⁴⁴ Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1993, s. 200.

⁴⁵ Tamże, s. 201.

narysowane ważne momenty z życia miasta, takie jak pierwsze spotkanie z kosmitami. Na tym kończy się jednak jej powaga. Okazuje się bowiem, że reprezentuje ją niski hydraulik z opasłym brzuchem, ubrany w brudne, przypadkowe części garderoby z gigantycznymi goglami na oczach. Ściekowa Wróżka, widząc niesmak na twarzy Kostka, reaguje nerwowo:

A czego się spodziewaliście? [...] Tiulowej spódniczki i różdżki z gwiazdką? Nazywam się Smord [...] Jestem kanalarzem. [...] jestem najlepszy w swoim fachu, a czasem też param się magią [...]. Czasami przychodzą do mnie ludzie i potwory, żeby im powróżył, więc udaję, że to robię. A że niektóre moje przepowiednie się sprawdzają? No cóż... Miewam szczęście⁴⁶.

Mamy tu do czynienia z parodią polegającą na groteskowej dekontekstualizacji wzorca mitycznego, co w efekcie prowadzi czytelnika do dialogowej interakcji wynikającej z prześmiewczej konwencji utworu⁴⁷. Odwołania te są na tyle szerokie, że określić je można kliszami wpisanymi w kulturę masową. Swobodne ich traktowanie podyktowane jest dydaktyczną wymową opowieści. Powieść ta mogłaby być bowiem skonstruowana jako sieć świadomych zabiegów intertekstualnych, wówczas jednak na pierwszy plan nie wysuwałby się jej aksjologiczny i społeczny wymiar. Tekst ukierunkowany jest więc na emocjonalną nie zaś intelektualną zabawę z odbiorcą.

Dzieci i potwory

Osobnym motywem są dzieje dwojga dzieci porzuconych w kanałach, wychowanych przez potwory. Motyw ten obecny jest w wielu tekstach kultury i prowadzi zawsze do hybrydyzacji bohatera dziecięcego, który przejmuje cechy oraz sposób życia istot go wychowujących. Tym samym staje się istotą graniczną, nieuspołecznioną, czasami dziką, należącą do czasoprzestrzennych peryferii – obcym dla własnego gatunku, obcym dla potworów, zatem tożsamościowo ambiwalentnym⁴⁸. Maciej Skowera pisze, że graniczność tego rodzaju wynika najczęściej z faktu porzucenia dziecka w świecie zwierząt, wówczas mamy do czynienia z dzieckiem dzikim jak w *Księżdzie Dżungli* Rudyarda Kiplinga⁴⁹.

Różne są warianty tego motywu, bliższe tekstowi Wieczorek będą *Księga Cmentarna* Neila Gaimana oraz *Miasteczko Ostatnich Westchnień* Grzegorza Gortata. W pierwszej powieści do świata umarłych w tajemniczych okolicznościach trafia żywe niemowlę i wychowuje się na cmentarzu, zaś jego opiekunami są straszysła. W drugiej dziecko trafia do

⁴⁶ Dorota Wieczorek, *Strachopolis*, s. 258–259.

⁴⁷ Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków: Universitas 2009, s. 209.

⁴⁸ Warto odwołać się do istotnych badań nad dzieckiem jako Obcym Małgorzaty Chrobak, która przywołuje m.in. teorie Levinasa, Baumana, Ricouera, Todorova czy Kristevej i dowodzi, że obcość dziecka we współczesnej literaturze dla dzieci wiąże się z innością. Inny to bowiem zawsze nie-swój, niezdefiniowany, groźny i chociaż obcy nie musi wywoływać podobnych negatywnych skojarzeń, stanowi jednak o poczuciu niekompatybilności bohatera z określoną grupą społeczną, poczuciu niebycia sklasyfikowanym, fizycznie granicznym – u Wieczorek Kostek nosi kostium potwora – oraz ontologicznie granicznym, który musi odpowiedzieć sobie na pytanie, kim jest i do jakiej wspólnoty należy oraz chce należeć. Zob. Małgorzata Chrobak, *Obcość jako kategoria interpretacyjna w badaniach nad dzieciństwem i literaturą dla dzieci*, w: *Children Studies jako perspektywa interpretacyjna. Studia i szkice*, red. Jolanta Sztachelska, Karolina Szymborska, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2014.

⁴⁹ Maciej Skowera, *Literackie spotkania istot podporządkowanych. Studium przypadku: Miasteczko Ostatnich Westchnień Grzegorza Gortata*, w: *Czytanie menażerii...*, s. 56.

świata umarłych zwierząt. Lidia Urbańczyk zauważa, że przewodnim tematem takich opowieści jest „fantastyczne wychowanie”⁵⁰, w wyniku którego bohater dziecięcy w procesie dojrzwania musi zmierzyć się z gatunkiem, do którego należy, na prawach odmieńca poznać własną historię, zweryfikować naturę ludzką, a także dokonać wyboru rodziny⁵¹. Kraina zwierząt lub umarłych to obszar mediacji nieusystematyzowany taksonomicznie, który w powieści Wieczorek ma odzwierciedlenie w kanałach miasta. W nich dzieci i potwory funkcjonują jako społeczni banici.

Przełom fabularny następuje w momencie, w którym główni bohaterowie powieści, Kostek i Niezapominajka, dowiadują się, że są zaginionymi dziećmi pierwszego pogromcy strachu w mieście – Baltazara Brylskiego vel Mysteriusa, *celebrity* pośród pogromców strachu. Po jego śmierci Kostek dziedziczy rodowy talizman – broń pogromców strachu, co oznacza, że musi zmierzyć się z narzuconą mu przez tradycję rodzinną rolą i wziąć udział w zawilej intrydze. Istotne jest jej tło polityczne, ponieważ w mieście odbywać będą się nowe wybory na burmistrza oraz pojawia się anonimowy kandydat Ligi Integracji z Potworami. Uświadamia on Kostkowi, że misją pogromców strachu jest resocjalizowanie, a także uśmiercanie potworów, co budzi w chłopcu gniew, gdyż uważa je za właściwą rodzinę. Wieczorek odrzuca stereotypowe myślenie o synu pogromcy strachu jako nadczłowieku, który, jak chociażby Superman czy Batman, marzy o tym, by pomóc śmierć opiekuna lub ojca i zostać nowym superbohaterem – tajemniczym obrońcą gigantycznej metropolii⁵². Kostek jest zatem odmieńcem, ale też wybrańcem, którego graniczność sprawia, że nie postrzega świata w sposób binarny, lecz pragnie dla potworów wolności oraz niezależności.

Chłopiec rozstrzyga konflikt pomiędzy unifikacją a unikatowością, manifestując swą przynależność do społeczności potworów z kanałów. Jego zadaniem staje się odnalezienie sprzymierzonego z ojcem strachulca i stoczenie walki ze strachulcem, który zabił jego ojca. Kostek odkrywa, że wrogiem mu potworem jest burmistrz, a w podziemiach domu władz znajdują się miejsca, gdzie monstra poddawane są torturom. Kostka najbardziej przeraża widok uwięzionego Chimerona, władcy kanałów, którego uważa za przybranego ojca.

Narrator opisuje następująco postać Chimerona:

[...] był on Chimerą, potworem narodzonym z innych potworów. Twarz miał niemal ludzką, pokrytą ledwie widocznymi cętkami niczym u dzikiego kota, ale już tułów i łapy lwie, ogon smoczy, skrzydła pochodziły od nietoperza, a ciemna popłątana grzywa...nie wiadomo od kogo⁵³.

⁵⁰ Lidia Urbańczyk, *Śmierć w literaturze i kulturze dziecięcej, czyli o problemach dziecięcej tanatologii*, „Amor Fati” 2015, nr 2, s. 72.

⁵¹ Maciej Skowera, *Literackie spotkanie...*, s. 64

⁵² Umberto Eco, *Superman...*, s. 25.

⁵³ Dorota Wieczorek, *Strachopolis*, s. 38.

Autorka nawiązuje do mitycznej Chimery o trzech głowach: lwa, smoka i kozy (według Homera lwa z przodu, węża z tyłu, kozy pośrodku), monstrum hybrydyczne, ikony groteskowości, które w podziemiach Strachopolis jest zdecydowanie fantomem ucłowieczonym, przyjacielem Kostka, obdarzonym niezwykłą intuicją, wiedzą i poczuciem odpowiedzialności za wspólnotę wolnych potworów. Według typologii archetypów literatury dziecięcej Alicji Baluch, Chimeron realizuje praobraz mędrca, duchowego przewodnika, który poświęca się dla bohatera dziecięcego⁵⁴.

Warto zauważyć, że Wieczorek celowo obdarza taką funkcją monstrum hybrydyczne, odwołując się do obecnych w literaturze dziecięcej zoomorficznych protagonistów, często o proveniencji fantastycznej, z tak klasycznych tekstów jak *Opowieści z Narnii* Clive'a S. Lewisa, *Władca Pierścieni* Johna R. R. Tolkiena, *Niekończąca się opowieść* Michaela Endego czy fantastycznych stworzeń z cyklu o Harrym Potterze Joanne K. Rowling (oraz wielu innych tu nieprzywołanych). W utworach tych bohater dziecięcy, aby przejść zwyczajową inicjację, musi doświadczyć traumy i zmierzyć się ze stratą zwierzęcego lub zoomorficznego mentora. Chimerona i jego etyczną postawę skojarzą czytelnicy dziecięcy z kultowym Aslanem z *Narnii*, figurą mesjanistyczną – męczennikiem – który walczył ze złem (Chimeron stoi w opozycji do nie-tożsamości celebryckiej), dlatego pozostał w pamięci potomnych. O figurze mesjanistycznej świadczą czyny, które zmieniają historię świata oraz ludzkości (Chimeron przeżył tortury i śmierć z rąk psychotycznego pogromcy strachu Johna Trona)⁵⁵.

Istotne jest tutaj Baumanowskie rozróżnienie na męczennika, własnym przykładem zaświadczonego o istnieniu kanonicznych wartości oraz *celebrity* zaangażowanego jedynie w kult własnej osoby, gdyż oba te wzorce osobowe odzwierciedlają konflikt między kanałami jako antropologiczną wspólnotą a metropolią jako nie-miejscem⁵⁶. Kostek w przerażeniu obserwuje tortury Chimerona:

[...] dwóch lekarzy w białych kitlach pochylało się nad skrzydłami Chimerona, a każdy z nich trzymał rękę na przypominającym piłę mechaniczną urządzeniu podwieszonym pod sufitem. Ogromne koło na jednym z urządzeń – wyposażone w ostre zakrzywione zęby – właśnie zaczęło się obracać⁵⁷.

Scena ta wywołuje w nim gwałtowne emocje, pod wpływem których uwalnia potwory. Tłum monstrów ucieka z oszklonych gabinetów, gdzie traktowano je jak króliki doświadczalne w eksperymentach naukowych.

Uwolnienie potworów wywołuje szereg zdarzeń przedstawionych przez Wieczorek za pomocą poetyki karnawału. Karnawał – według Michała Bachtina – to przyjęcie przez

⁵⁴ Alicja Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej 1992, s. 45.

⁵⁵ Wiele uwagi figurze mesjanistycznej w literaturze dla dzieci i młodzieży poświęca Joanna Papuzińska. Badaczka pisze o współtworzącym ją micie reformatorskim, patriotycznym, wolnościowym, chrześcijańskim i prezentuje wybitną jednostkę poświęcającą życie dla zachowania autonomii i wolności przez bliską jej wspólnotę, która strzeże określonych idei. Badaczka zauważa, że droga takiego bohatera odtwarza misteryjną pasję oraz nawiązuje do mitów archaicznych o śmierci bóstw. Zob. Joanna Papuzińska, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 1996.

⁵⁶ Zygmunt Bauman, *Płynne życie...*, s. 80.

⁵⁷ Dorota Wieczorek, *Strachopolis*, s. 204

człowieka na pewien czas nieokreślonego systemu wartości, a także ambiwalentna wizja świata jako miejsca/nie-miejsca, w którym szczególnego znaczenia nabierają następujące zjawiska – ahierarchiczność, parodia wartości, profanacje świętości, mezalianse, karykatura poważnych treści, moment zmiany, sytuacje graniczne – składające się na uniwersalny „język karnawałowych gestów i symboli”⁵⁸. Język karnawału staje się więc medium specyficznego widzenia świata, polega bowiem na uwalnianiu „świadomości spod władzy oficjalnego światopoglądu”⁵⁹. Warto podkreślić wieloznaczność karnawału, zaznaczaną przez badaczy postbachtinowskich, gdyż rytuały karnawałowe wpisują się w dialektykę powagi/zabawy, dobra/zła, *sacrum/profanum* oraz *numinosum*⁶⁰.

Omawianą tu karnawałową wieloznaczność czy ambiwalencję widać w scenie publicznej egzekucji dobrego strachulca. Ma on zostać w sposób spektakularny zmiążdżony. Karnawałowa oprawa w dosadny sposób obnaża psychologię tłumu, który nie weryfikuje faktów, działa w afekcie, podsycany mową nienawiści, stosowaną przez władze miasta oraz przekupione media. Autorka wprowadza zoomorficzną metaforę ludzi-świń, którzy bezmyślnie aprobuja działania władzy totalitarnej, czerpią przyjemność z cierpienia potworów, popierają opresyjną unifikację i nie są w stanie refleksyjnie oceniać zdarzeń:

Tłum znów zakwaczał radośnie w odpowiedzi. Kostkowi nagle wydało się, że otaczają go świny, a nie ludzie, chociaż wokół stało przecież pełno najzwyklejszych w świecie, praworządnych mieszkańców miasta. Tłumnie przybyły rodziny z małymi dziećmi... Egzekucję relacjonowały również największe stacje telewizyjne⁶¹.

Wieczorek wykorzystuje metaforę związaną z błazeństwem również do pokazania figury złego strachulca typowej dla kultury popularnej, w której mocno zakorzeniony jest topos karnawałowego miasta strachu rządzonego przez tajemniczego osobnika. Sznajderman za klasyczny przykład takiego miasta podaje Gotham, gdzie prawo symbolizuje odmieńca Batman, zaś bezprawie – tricksterski Joker. W Strachopolis ich odpowiednikami są Kostek oraz burmistrz-strachulec. Podobnie jak Gotham, Strachopolis jest baśniowo-futurystycznym nie-miejszem, znajduje się bowiem wszędzie i nigdzie. Tak jak Joker, burmistrz-strachulec reprezentuje groźnego błazna, który w finałowym momencie przeobraża się w gigantyczne prosię. Spektakularna przemiana w gargantuiczną świnię to charakterystyczny element poetyki karnawału, gdyż w wyolbrzymionej formie symbolizuje ona władzę opresyjną. Figura manifestująca tyrana zostanie ostantacyjnie zniszczona na karnawałowym placu przez najbardziej dyskryminowanych.

Maria Nikolajewa, dokonując transpozycji Bachtinowskiej teorii karnawału na grunt literatury dla dzieci, pisze, że chwilowe odejście od ładu i harmonii w stronę chaosu w zabawie dziecięcej objawia się uwypukleniem typowego dla karnawału gestu, jakim jest

⁵⁸ Michail Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. Anna i Andrzej Gorenio-wie, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975, s. 387.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Agata Kłocińska, *Karnawał wobec sacrum. O ludyczności kultury współczesnej*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 3, s. 117–134.

⁶¹ Dorota Wieczorek, *Strachopolis*, s. 291.

wzniesienie na piedestał dziecka najsłabszego lub najmniejszego w hierarchii społecznej, które staje się tak ważne jak dorosły, dzięki czemu może dokonywać spektakularnych zmian i pokonywać oficjalne władze⁶². Na mocy myślenia magicznego o świecie, posługując się wyobraźnią, dziecko odtwarza obronne formuły znane ludzkości od początku jej istnienia. Czynią je one silnym, służą do neutralizowania lęków, obalania niechcianych reguł, przedrzeźniania tego, co straszne, wrogie oraz narzucone arbitralnie społeczności dziecięcej. Nikolajewa powołuje się bezpośrednio na teorię Bachtina uznającego za centralny motyw karnawału błażeńskie koronacje/detronizacje⁶³.

Takie rozwiązanie fabularne pozostaje w zgodzie z formułą uludyczniania poetyki strachu w polskiej literaturze dla dzieci, której twórcy preferują terapeutyczne rozładowanie makabrycznej sytuacji przez groteskowy śmiech⁶⁴. Godną przeciwniczką burmistrza staje się Niezapominajka. Dziewczynka na mocy „fantastycznego wychowania” do obrony Strachopolis wzywa grupę represjonowaną – potwory:

Na grzbiecie biegnącej wielkimi, miękkimi susami Zielonej Pantery siedziała Niezapominajka, za nimi pędzili jednonogi i Janko Wybrykant, potem komisarz Owca i jego wierni antypotworyści. Na końcu zaś w czołgu jechali ciotka Grozilla z wujkiem Eugeniuszem i ciotka Relania pedałująca zawzięcie na swoim siedmiokołowym rowerku⁶⁵.

Inwazja potworów na burmistrza prowadzi do karnawałowego finału, w którym władzę totalitarną obala się za pomocą prostego gestu, jakim jest sprowadzenie opresyjnego burmistrza (symbolicznego tyrana) do Bachtinowskiego dołu materialno-cieleśnego⁶⁶. Świnioburmistrz zostaje najpierw trafiony w olbrzymi zad ładunkiem z czołgu ciotki Grozilli, następnie zaatakowany przez Kostka magicznym relanium, które wpada w głęb jego otwartej paszczy.

Dochodzi tu do odtworzenia kluczowego dla karnawału rytuału polegającego na nadaniu postaciom grozy „gęby” rozumianej jako maska głupca⁶⁷. Sznajderman twierdzi, że ten karnawałowy gest dekonstruuje jarmarczne oblicze zła, a następnie neutralizuje jego istotę⁶⁸. Ma on więc na celu przywrócenie rzeczywistości właściwego *status quo*, czyli nadanie nie-miejsca znaczenia jako przestrzeni tożsamościowej oraz wspólnotowej. W takim systemie obrazowym strach ma twarz błażeńską, a dzieci działają na wzór Bachtinowskiego ludu zgromadzonego na placu, który typował błazna, a następnie „lżył go i bił

⁶² Maria Nikolajewa, *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*, Lanham: Scarecrow Press 2000, s. 8.

⁶³ Tamże, s. 20.

⁶⁴ Temat ten omawiają Dorota Michulka i Bogumiła Staniów w artykule *Wbrew infantyilizacji. Czarny Młyn Marcina Szczygielskiego – między realizmem magicznym a powieścią grozy dla dzieci*, w: *Światy dzieciństwa. Infantyilizacje w literaturze i kulturze*, red. Małgorzata Chrobak, Katarzyna Wądołny-Tatar, Kraków: Universitas 2016. Badaczki prezentują *Czarny Młyn* Marcina Szczygielskiego jako kondensację realizmu magicznego, groteski, realizmu i powieści grozy, które służą wyeksponowaniu tematów społecznych, problemów dziecięcych, tragicznego dzieciństwa, motywu dziecka *fada*, kryzysu rodziny oraz patologii społecznej; Katarzyna Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2016.

⁶⁵ Dorota Wieczorek, *Strachopolis*, s. 298.

⁶⁶ Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka...*, s. 298.

⁶⁷ Tamże, s. 297.

⁶⁸ Monika Sznajderman, *Blażen...*, s. 189.

[...]”⁶⁹. Odwrócenie opacznego porządku oznacza jednostkowe zwycięstwo Kostka, ale też gremialne zwycięstwo Ligi Integracji z Potworami. W konsekwencji monstrum staje się synonimem demokracji, wolności i upodmiotowienia, co warto spuentować słowami Cohena, do którego teorii Wieczorek mimowolnie w swej powieści się zbliżyła:

Potwory są w stanie stworzyć szczególną zależność między „światem wewnętrznym” i „zewnątrznym”, między zdeformowanym wnętrzem ciała i nieprzejrzystą matową powłoką. Jako takie generują okazje nie tylko do myślenia analogicznego, ale też medytacji poświęconej dialektyce tego co w środku i tego co na zewnątrz⁷⁰.

Bibliografia

- Augé, Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. Roman Chymkowski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 2012.
- Bachtin, Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. Anna i Andrzej Goreniewie, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975.
- Baluch, Alicja, *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej 1992.
- Bauman, Zygmunt, *Płynne życie*, przekł. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2007.
- Burszta, J. Wojciech, *Samotność w świecie nadmiaru. Przedmowa do wydania polskiego*, w: Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. Roman Chymkowski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 2012.
- Carroll, Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004.
- Chrobak, Małgorzata, *Obcość jako kategoria interpretacyjna w badaniach nad dzieciństwem i literaturą dla dzieci*, w: *Children Studies jako perspektywa interpretacyjna. Studia i szkice*, red. Jolanta Sztachelska, Karolina Szymborska, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2014.
- Cohen, J. Jeffrey, *Monster Culture (Seven Theses)*, w: *Monster Theory. Reading Culture*, red. Jeffrey J. Cohen, Minneapolis-London: University of Minnesota Press 1996.
- Czaja, Dariusz, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. Dariusz Czaja, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2013.

⁶⁹ Tamże, s. 297.

⁷⁰ Jeffrey J. Cohen, *Monster Theory...*, s. 151. Przekład za: „Because monsters instantiate a particular relationship between inside and outside, between the deformed interior of the body and the opaque interior, they were the occasion not only for analogical thinking, but for sustained meditation on the dialectics of inside and outside”.

Eco, Umberto, *Superman w literaturze masowej: powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przekł. Joanna Ugniewska, Kraków: Wydawnictwo Znak 2008.

Głowiński, Michał, *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1990.

Has-Tokarz, Anita, „Horror architektoniczny”: o fizycznym i semantycznym statusie przestrzeni w literaturze i filmie grozy, w: *Literatura i wyobraźnia: prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70 rocznicę urodzin*, red. Jacek Kolbuszewski, Wrocław: Agencja Wydawnicza a Linea 2006.

Has-Tokarz, Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2011.

Kłocińska, Agata, *Karnawał wobec sacrum. O ludyczności kultury współczesnej*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 3, ss. 117-134.

Kopaliński, Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1993.

Kristeva, Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007.

Marcela, Mikołaj, *Monstrarium nowoczesne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2015.

Michulka, Dorota, Staniów Bogumiła, *Wbrew infantyilizacji. Czarny Młyn Marcina Szczygielskiego – między realizmem magicznym a powieścią grozy dla dzieci*, w: *Światy dzieciństwa. Infantyilizacje w literaturze i kulturze*, red. Małgorzata Chrobak, Katarzyna Wądolny-Tatar, Kraków: Universitas 2016.

Mikołajski, Maciej, *Apokalipsa zombie jako karnawał: odczytanie narracji o żywych trupach w kluczu Bachtinowskim*, w: *Zombie w kulturze*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016.

Nikolajewa, Maria, *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*, Lanham: Scarecrow Press 2000.

Nycz, Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków: Universitas 2009.

Olkusz, Ksenia, *Jak „ugryźć” temat? Wieloaspektowość figur zombie*, w: *Zombie w kulturze*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016.

Olkusz, Ksenia, *Literatura zombiecentryczna jako narracje końca i początku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2016, nr 2, ss. 33-45.

Olkusz, Ksenia, *Nikt nie jest bez winy. Teorie spiskowe w literackich narracjach zombiecentrycznych*, „Czas Kultury” 2016, nr 2, ss. 73-80.

- Olkusz, Ksenia, *Przestrzeń strachu. O mieście we współczesnej polskiej fantastyce grozy*, „Kultura Miasta” 2010, nr 1(6), ss. 45-52.
- Olkusz, Ksenia, *Archetyp „złego miejsca”. Opowiadania grozy Algernona Blackwooda*, „Studia Filologiczne” 2007, ss. 217-228.
- Papuzińska, Joanna, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 1996.
- Rąbkowska, Ewelina, „Śmieciowe” zwierzęta (*trash animals*) i „dzieci śmieci”. *Relacje dziecka i zwierzęcia w literaturze dla dzieci i młodzieży*, w: *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. Anna Mik, Patrycja Pokora, Maciej Skowera, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 2016.
- Skowera, Maciej, *Literackie spotkania istot podporządkowanych. Studium przypadku: Miasteczko Ostatnich Westchnień Grzegorza Gortata*, w: *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. Anna Mik, Patrycja Pokora, Maciej Skowera, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich 2016.
- Slany, Katarzyna, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2016.
- Slany, Katarzyna, *Monstruarium ludyczne w anglojęzycznych książkach obrazkowych dla dzieci*, „Guliwer” 2016, nr 2, ss. 23–36.
- Sznajderman, Monika, *Blazen, maski, metafory*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry 2014.
- Urbańczyk Lidia, *Śmierć w literaturze i kulturze dziecięcej, czyli o problemach dziecięcej tanatologii*, „Amor Fati” 2015, nr 2, ss. 73–82.
- Wieczorek, Dorota, *Strachopolis*, Kraków: Wydawnictwo Skrzat 2015.
- Wieczorkiewicz, Anna, *Monstruarium*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2009.
- Wolny-Hamkało, Agnieszka, *Śmierć przedmieścia*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. Dariusz Czaja, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2013.