

MAŁGORZATA CACKOWSKA ORCID: 0000-0002-6855-4646
Uniwersytet Gdański

Reinterpretacja pamięci emocji z własnego dzieciństwa w trylogii *Wild Things* Maurice Sendaka

Abstrakt: W artykule przedstawiam przykłady reinterpretacji pamięci emocji własnego dzieciństwa wpisywanych przez Maurice Sendaka w trzy jego autorskie książki obrazkowe, zwane trylogią *wild things: Where the Wild Things Are (Tam, gdzie żyją dzikie stwory), In the Night Kitchen* i *Outside Over There*. Analizie zostają poddane wybrane wątki bogatej biografii artysty i ich egzemplifikacje w artystycznej kreacji obrazów i sytuacji przeżywanych w dzieciństwie (doświadczenia emocji, relacji z bliskimi i dalszymi krewnymi, choroby, samotności, wrażeń estetycznych, a także Holokaustu). Przywołanie figur pamięci emocji samego twórcy pozwala na pełniejsze poznanie całościowego zamysłu i zrozumienie jego dzieł.

Słowa kluczowe: emocje, dzieciństwo, książka obrazkowa, Maurice Sendak, biografia

Reinterpretation of the Memory of Emotion of Maurice Sendak's Childhood in his *wild things* Trilogy

Abstract: In my article, I show some examples of the reinterpretation of Maurice Sendak's childhood emotion memories which the author included in his three picturebooks referred to as the *Wild Things* trilogy: *Where the Wild Things Are, In the Night Kitchen* and *Outside Over There*. The analysis covers selected threads of the artist's rich biography and their exemplifications in the artistic creation of the images and situations he experienced during his childhood (emotions, relationships with the close and distant relatives, illnesses, loneliness, aesthetic impressions, as well as the Holocaust). The recalling of the figures of the author's memory of emotions allows a more extensive insight into the entire approach and the understanding of his works.

Keywords: emotions, childhood, picturebook, Maurice Sendak, biography

Teza, którą stawiam w tej wypowiedzi może brzmieć następująco: przywołanie figur pamięci i emocji własnego dzieciństwa samego twórcy, ich reinterpretacja w trzech autorskich książkach obrazkowych, zwanych trylogią „Wild Things”: *Where the Wild Things Are [Tam, gdzie żyją dzikie stwory], In the Ni-*

ght Kitchen i *Outside Over There* pozwala na pełniejsze poznanie zamysłu i zrozumienie dzieł Maurice Sendaka. W pewnym sensie można powiedzieć, że w ogóle pozwala ich odczytanie na wyższym poziomie, jak prawdopodobnie życzyłby sobie artysta¹.

Maurice Sendak (1928–2012) – jeden z najważniejszych (jeśli nie największych) i najsłynniejszych na świecie amerykański twórca książek obrazkowych urodził się jako trzecie dziecko pochodzących z Polski Żydów zamieszkałych w Nowym Jorku, na Brooklynie. Zarówno zwyczaje kulturowe jego rodziców i ich bliźnich, jak i miejsce urodzenia niezwykle silnie wpłynęły na jego twórczość i mają odzwierciedlenie w licznych utworach. Odium wojny i Holokautu, dotykające także jego najbliższych, było dla niego jako młodzieńca niezwykle drastycznym przeżyciem. Także swego dzieciństwa artysta nie wspomina dobrze, gdyż nazbyt często chorował i pozostawał w łóżku, zamknięty w swym własnym pokoju. Nie był dzieckiem zbyt aktywnym fizycznie, nie grał w piłkę, nie jeździł na rowerze, lecz intensywnie interesował się filmem i książkami. Popularność w grupie dzieci na podwórku mógł zdobyć tylko dzięki talentowi opowiadania historii, które wymyślał i przeżywał oraz relacjonowaniu książek, które przeczytał i filmów, które obejrzał – od Chaplina, przez horrory po Disneya – szczególnie umiłowaną Myszkę Mickey.

TAM, GDZIE ŻYJĄ DZIKIE STWORY (1963)

Pierwszą z trylogii wild things książkę obrazkową *Where the Wild Things Are* (1963) (*Tam, gdzie żyją dzikie stwory* – wydanie polskie 2014) Sendak stworzył w trzydziestym piątym roku życia – można powiedzieć, że w szczycie swej twórczej autonomii, oddając kwintesencję własnych poglądów na dzieciństwo i dorosłość, refleksy własnej przeszłości oraz sens bogato inspirowanej twórczości. W swej mowie z okazji otrzymania Medalu Caldecotta wyznał, że cała jego wcześniejsza praca była przygotowaniem do stworzenia tej książki (Sendak 1995: 154). Bohaterem *Wild Things* jest kilkuletni (ma może ok. 5 lat) chłopiec o imieniu Max, który pewnego wieczoru, przyodziawszy strój wilka, zamienia się w potwornego łobuza (z zaciętą miną i widelcem w ręku goni psa, stoi na książkach, bałagani i przemienia niemal cały dom w osobliwy plac zabaw) i odbywa podróż do krainy dzikich stworów. Podróż ta – nie wiadomo, czy tylko w jego wyobraźni, czy w rzeczywistości (rzecz ta zdecydowanie powinna pozostać w gestii odbiorcy) – jest wynikiem bardzo ostrej wymiany zdań Maxa z mamą. Nazwany przez nią „dzikusiem” chłopiec wyraźnie zapowiada, że ją zje, za co zostaje wysłany do łóżka bez kolacji.

¹ Artykuł jest zmienioną wersją trzech haseł mojego autorstwa poświęconych książkom Maurice Sendaka, zamieszczonych w: Cackowska, M. (red.), Dymel-Trzebiatowska, H. (red.), Szyłak, J. (red.). 2018. *Książka obrazkowa. Leksykon*. Poznań: Wydawnictwo Fundacja Instytut Kultury Popularnej.

W tym czasie jego bardzo skromny, surowy wręcz pokój zaczyna przekształcać się w przebogatą dżunglę, zostaje wypełniony bujną roślinnością, a oceanem przypląwa jego własna łódka. I tak bohater żegluję nią przez dzień, noc, tygodnie – „na drugą stronę roku” [*almost over a year*], do miejsca, gdzie żyją dzikie stwory. Straszni i groźnie wyglądający mieszkańcy tej krainy ryczą i straszą bohatera, który zaczarowuje ich swoim sprytnym trikiem, polegającym na wpatrywaniu się w ślepią bez mrugnięcia. Ci zaś okrzykują go najdzikszy z dzikich, królem dzikich stworów. W swym królestwie Max zarządza „dzikie harce”, trwające przez nieokreślony czas. Zmęczony tym szaleństwem chłopiec zaczyna odczuwać tęsknotę za domem, za mamą, której ciepła uczucie jest pewien (tu, na antypodach, czuje apetyczny zapach jedzenia). Rezygnuje ze swego królowania i, pomimo nalegań oraz gróźb tubylców, postanawia porzucić ich i powrócić do domu. Odbywa podróż będącą ponownie bardzo długą wyprawą, którą kończy w nocy, w miejscu jej początku, w jego własnym pokoju, w którym na stole zastaje jeszcze ciepłą kolację.

Można powiedzieć, że w tej otwierającej serię o emocjach książce Sendak zawarł najmniej wątków związanej z pamięcią własnego dzieciństwa, ale za to to, co w niej jest zdaje się mieć bardzo spektakularny wymiar. Historycy sztuki widzą wyraźnie, że wizerunki postaci dzikich stworów mają swe inspiracje w takich dziełach jak: postać Griffina z płaskorzeźby Bonanno Pisano z ok. 1186 r., słynnego miedziorytu Martina Schongauera z ok. 1470 r. przedstawiającego kuszenie św. Antoniego przez demony oraz miedzioryt Johanna Jacoba Schudta *Jüdische Merckwürdigkeiten* z 1714 r. (zob. Singer 2011: 25–27). Sam Sendak (w *Informal Talk, Caldecott & Co. Notes on Books and Pictures*) mówi, że pod wpływem pytań dzieci o inspiracje, o to skąd wzięły się dzikie stwory, zaczął się zastanawiać nad odpowiedzią. Chcąc odpowiedzieć dzieciom, że zanim zaczynał je rysować studiował przedstawienia gryfów i innych stworzeń średniowiecznej ikonografii i przeszedł tę konwencjonalną drogę, nie poczuł się usatysfakcjonowany. Stwierdził, że bliżej prawdy będzie stwierdzenie, że te charakterystyczne postacie zaczęły się same pojawiać w pamięci dzieciństwa i okazały się, ku zdziwieniu jego samego, ludźmi, których znał. Postacie dzikich stworów mają więc swoich protoplastów w licznie przybywających do domu Sendaków co niedzielę krewnych (Sendak mówi o strasznych niedzielach), których on jako dziecko nie lubił, bał się ich, był zły, że przychodzą do nich zjadać im jedzenie. Dlatego, że matka gotowała tak wolno on i rodzeństwo musieli w salonie spędzać czas ze znienawidzonymi osobami. Sendak mówi o sobie, że był dzieckiem niezbyt miłym i niewdzięcznym, więc w tym czasie, w którym musiał wysłuchiwać „jak duży już jesteś”... jedyną ulgę przynosiło mu krytyczne na nich patrzeć i punktowanie: ich przekrwionych oczu, kręconych włosów wystających z dziurki od nosa i zaczerniałych zębów. Był w lęku, że gdy mama nadal będzie gotowała zbyt wolno, oni staną się jeszcze bardziej głodni, nachylą się nad nim, dotkną jego policzka i powiedzą: *wyglądasz tak dobrze (apetycznie), że możemy Cię zjeść*. W tekście *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* mo-

zemy znaleźć zdanie wypowiediane przez szczerzących się i wygrażających tu-byłców: *zostań z nami, zjemy cię, tak cię kochamy!* Mały Maurice rzeczywiście obawiał się, że jego krewni mogliby to uczynić, mogliby zjeść wszystko, co leżało w zasięgu ich wzroku. Ostatecznie uznał, że Wild Things – dzikie stwory to te same ciotki i wujkowie. Niech odpoczywają w pokoju! (zob. Sendak 1988: 213)

W roku 1980 do muzyki Oliviera Knussena z librettem Sendaka powstała Opera na podstawie *Dzikich Stworów*, w której znalazła egzemplifikację – odkurzaczofobia – najbardziej ekscentryczny z dziecięcych terrorów artysty. W spektaklu najważniejszej otwierającej scenie kłótni z matką, dla zwiększenia dramatyzmu matka występuje z odkurzaczem, idzie w kierunku Maxa, który za to atakuje ją swym mieczem.

Sandra Beckett przywołuje wypowiedź artysty, w której podkreśla on, że książka *Wild Things* odzwierciedla jego własne jako dziecka uczucia, stanowiąc dziecięcy poziom widzenia (rozumienia) rzeczy. Wskazuje on także na różnice między dziecięcymi a dorosłymi odbiorcami dzieła w pojmowaniu emocji, mówiąc: „Dorośli błędnie interpretując dzieciństwo uważają, że książka straszny, dzieci zaś odbierają ją jako niepoważną, zabawną w czytaniu i oglądaniu. Czuję, że to właśnie pokazuje przepaść pomiędzy dzieciństwem a dorosłością.” (Sendak 1995: 142–143 za Beckett 2012: 211, przekł. własny). Podczas ceremonii wręczenia Medalu Caldecotta Sendak powiedział: „Od najmłodszych lat dzieciom bliskie są emocjonalne niepokoje... [a] strach i lęk są nieodłączną częścią ich codziennego życia” (por. cyt. za: Nel 2014: 114, przekł. własny).

IN THE NIGHT KITCHEN (1970)

Głównym wątkiem historii dziejącej się w tytułowej nocnej kuchni, drugiej w trylogii książki, jest przygoda bohatera, małego chłopca o imieniu Mickey (jego wiek można szacować na trzylatka), który z powodu hałasu nie może zasnąć i zdenerwowany zaczyna swą podróż lecąc powoli w powietrzu przez pokój i gubiąc swe ubranie trafia do kuchni. Jego tata i mama śpią. W nocnej kuchni wpada do misy z ciastem, które na rano jest przygotowywane przez trzech grubych piekarzy o identycznym wyglądzie, którzy cieszą się, że dodali właśnie mleko do swego ciasta i szczęśliwi wstawili pyszne *Mickey-cake* (ciasteczko z Mickey’ą) do piekarnika. Nagle, ze środka wysunął się Mickey protestując, że nie jest mlekiem, a mleko nie jest nim. W odzieniu z ciasta wskoczył do masy chlebowej, z której zręcznie ulepił samolot (na wzór myśliwca czasu II wojny światowej) i wyruszył w dalszą podróż po nocnej kuchni. Tę ucieczkę odnotowali piekarze zafrapowani umykającym im mlekiem. Zadowolony Mickey, zagarnawszy im miarę do mleka, odleciał na szczyt Drogi Mlecznej prowadzącej ku szyjce ogromnej butli z mlekiem. Zanurzył się w niej i zrzucając z ciała chlebowy kombinezon zaśpiewał, że jest w mleku,

a mleko jest w nim, żeby Bóg pobłogosławił mleko i jego. Wypłynąwszy na górę przelał miarkę mleka wprost do misy z ciastem trzymanej przez uszczęśliwionych kucharzy, którzy je zmieszali, zagnietli i upiekli, śpiewając radosną pieśń o tym, że mają już mleko, upiekli ciasto i nic więcej się nie liczy. Wyzwolony Mickey wydał wówczas z siebie triumfalny okrzyk (*Cock a Doodle Doo!*) i ześlizgnąwszy się suchutki prosto do łóżka smacznie zasnął.

In the Night Kitchen – zdaje się być egzemplifikacją znacznie większej ilości wątków autobiograficznych, dotyczących pamięci emocji dzieciństwa Maurice Sendaka. Po pierwsze imię bohatera – Mickey – to swoisty hołd oddany najważniejszej w dzieciństwie Sendaka postaci filmowej – Myszce Mickey. Po drugie koncepcja formy opowieści – komiksopodobna (zupełnie odmienna od *Tam, gdzie żyją...*), konkretnych scen odnosi się do kultowego komiksu Winsora McCaya *Little Nemo in Slumberland*, który wywarł na młodym artyście ogromne wrażenie (kiedy był dzieckiem uwielbiał wszelkie komiksy). Tak odważny i dynamiczny główny bohater, jak i potencjał komiksowej formy dały możliwość wyrażenia ruchu, akcji, ekspresji żywiołowych uczuć i mnóstwa jego przygód w gęstej przestrzeni nocnej kuchni, niczym nocnego miasta, jego latania z góry na dół i na wskroś całej książki. Historia Mickey'a rozpoczyna się i kończy podobnie jak historia *Little Nemo McCaya* – obaj startują w swym łóżku (przy czym Nemo podróżuje wraz ze swym surrealistycznie zniekształconym meblem), dokonują swego rodzaju nocnej eskapady i obaj w nim zaspiają kończąc opowieść. W *Night Kitchen* Sendak bardzo wyraźnie nawiązuje do formy komiksu, ale tego według koncepcji McCaya, swobodnie jednak ją przekształcając w książkę obrazkową.

Po trzecie wreszcie piekarze, którzy wsadzają dziecko do pieca – wszyscy żywcem zdjęci z tego samego modelu – słynnego w latach 30. i 40. ub. wieku aktora Oliviera Hardy'ego (również ulubionej figury dzieciństwa) z podkreślonym charakterystycznym wąsikiem pojawiają się w książce z myślą o Hitlerze. Sendak jako dziecko cierpiał za sprawą dotkliwego odium Holokaustu, który dotknął najbliższych krewnych ojca. Cierpiał cierpieniem ojca.

Kolejna rzecz: wszystko to, co dzieje się w nocnej kuchni, to także – jak powiada sam artysta – rodzaj osobistej wendety za zapadłe głęboko w pamięci dzieciństwa odczucie niesprawiedliwości. Jako mały wówczas chłopiec uznał za szalenie sadyistyczną reklamę piekarni Sunshine Backers, głoszącą: *Pieczemy, gdy śpisz*, odczytywaną wówczas tak, że tak magiczne rzeczy dzieją się wtedy, gdy ten musi iść do łóżka i zakazany jest mu udział w tak znakomitym spektaklu. Jako dorosły poczuł się na tyle silny, by ujawnić w swej książce to, co myślał, co mogło trzech grubych piekarzy dokonywać w ich nocnej kuchni (por. Sendak 1970: 262–280).

Inny, nie mniej znaczący wątek dotyczy ważnych estetycznych przeżyć Sendaka związanych z byciem dzieckiem Brooklynu, które kochało Nowy Jork, szczególnie wizyty ze starszą siostrą i bratem na Manhattanie. Wyjście takie stanowiło ważne wydarzenie, kojarzone przede wszystkim ze wspnianym wi-

dokiem podczas przechodzenia przez słynny most z panoramą rozświetlonego nocą Manhattanu oraz dobrym jedzeniem w eleganckich miejscach, pobylem w ukochanym miejscu – kinie. Stąd – jak powiada – *In the Night Kitchen* – jest rodzajem hołdu dla Nowego Jorku, który kochał jako dziecko i jako dorosły, dla miasta, z którym związały go niezwykle mocne doznania estetyczne (por. Sendak 1970: 262–280). Rzecz dzieje się w nocnej kuchni, w której aż kipi od nadmiaru kuchennego asambłażu: puszek, kartonów, pudełek, staromodnych opakowań krzyczących znajomymi dla Amerykanów znakami towarowymi i reklamami produktów (spożywczych i także chemicznych), często też ich cenami. Czasami do złudzenia przypominają wieżowce niczym nocny widok na Manhattan dzięki gęsto dorysowanym migoczącym blaskiem okienkom – to właśnie wspomnienie wrażeń estetycznych z dzieciństwa Sendaka. Mnóstwo tam pośród nich korkowanych i otwartych butelek, imbryków, słoików, sit, kanek, korkociągów, dziadków do orzechów, trzepaczek, lejków, wyciskarek, chlebaków, solniczek itp., nawet związany pęczek szparagów, które sytuowane są na różnych pozycjach w spójnie przedstawionej, nierównomiernej bryle. Można domyślać się, że wszystkie te elementy, zwłaszcza opisane opakowania były jakoś ważne dla artysty, jednak szczególnie istotne zdają się być cztery: jedna z nich pojawia u dołu strony dwunastej, na niewielkiej puszcze cukru widoczny jest, w zasadzie tylko dzięki użyciu lupy, podpis, w którym m.in. znajdują się słowa LITTLE NEMO. To jakby czapka zdjęta przed protoplastą McCay’a.

OUTSIDE OVER THERE (1981)

Książka *Outside Over There* dopełnia autorską trylogię wild things Maurice Sendaka, a uznawana jest za jego opus magnum i – jak mówił sam artysta – jest kolejną „wariacją na temat”. W najprostszym odczytaniu książka opowiada o około dziesięcioletniej dziewczynce o imieniu Ida, która musi opiekować się swoją wiele młodszą siostrzyczką, podczas gdy jej tato pożegłował w morze. Ich mama pogrąża się w smutku i nie zwraca na dzieci uwagi. Ida, aby ukołysać płaczącą siostrzyczkę zaprowadza ją do pokoju i odwróciwszy się do niej plecami, zaczyna grać na swym cudownym rogu w kierunku okna. W tym czasie do pokoju przez drugie okno wkradają się dwa zamaskowane gobliny i porywają dziecko, zostawiając jego lodową rzeźbę. Nieświadoma Ida przytula dziewczynkę, by zanucić jej piosenkę, o tym jak bardzo ją kocha. Wtem lód roztopił się, a rozeźlona Ida domyśla się, że to sprawka goblinów. Nie zastanawiając się wiele opatula się ogromnym płaszczem mamy, chwytając swój cudowny róg i tyłem wypływa przez okno w zewnętrzną strefę. Płynąc tak w powietrzu dociera do jaskini złodziei i słyszy z dalekiego morza pieśń jej ojca, w której ten podpowiada jak przeszkodzić goblinom w ich radości z porwania, by jeszcze bardziej ją zmotywować. Ida przekoziołkowała i wpadła do jaskini goblinów w sam środek

ich wesela. Ujrzała tam piątkę bardzo podobnych do jej siostrzyczki wrzeszczących i wierzgających niemowląt–goblinów. Wrzawę tę uciszyła uwodząc ich melodią graną na jej cudownym rogu. Rozradowane gobliny chcąc nie chcąc podjęły taniec, niemal do utraty tchu, złe na Idę, że wbrew ich woli, chore ze zmęczenia muszą iść do łóżka. Ida grała opętające dźwięki, które docierały aż do żeglarzy na oceanie. Gobliny, z wyjątkiem jednego zatraciły się w tym szalonym tańcu tak, że aż roztopiły się w strumieniu wody. Wraz z nimi Ida porzuciła płaszcz mamy i odnalazła jedno gaworzące stworzenie siedzące w skorupce od jajka. To była jej siostrzyczka. Ida chwyciła ją na ręce i szczęśliwa powędrowała krętą ścieżką w stronę rozległej łąki, by dotrzeć do wzgórza, na którym z radością przywitała je mama siedząca w altanie. Mama odczytała swej dzieckiej córce list, który otrzymała od taty, w którym zapewniając, że od zawsze kocha Idę i że pewnego dnia powróci kazał jej opiekować się i dzieckiem, i mamą. I to właśnie Ida w tej opowieści zrobiła.

Tu dla odmiany bohaterką ekstremalnych przeżyć odsłaniających mroczne strony dzieciństwa jest dziewczynka, starsza od Mickeya i Maxa, będąca u progu dojrzewania. Autor traktując tę część jako własne arcydzieło – *masterpiece* (zob. Heller, 1986: 81), uznaje ją za najbardziej ulubioną i osobistą książkę, zawiera w niej najwięcej znaczących emocjonalnie wątków autobiograficznych, szczególnie tych odnoszących się do pamięci lęków i głębokich przeżyć i doświadczenia własnego dzieciństwa (zob. Sendak, 1988: 206).

Sendak wyeksponował i rozprawił się (jak Ida z goblinami) z wieloma swoimi dzikimi stworami, potworami, lękami przeżywanymi właśnie w dzieciństwie. Opowiada o tym wprost we wspomnianej nieformalnej rozmowie prowadzonej z nim w filadelfijskim muzeum i bibliotece w grudniu 1985 roku, potem spisanej w 1987r. (Sendak 1988: 207–214). Przede wszystkim znaczenie ma bohaterka – której prawdziwą wersją była dziewięć lat starsza siostra Sendaka – Natalia, która musiała się nim bardzo często opiekować, gdy rodzice ciężko pracowali. Sendak przywołuje nie tylko swoje emocje, ale także jej wściekłość spowodowaną tym nadmiernym obciążeniem, pomimo tego, że bardzo kochała swego małego brata. Przerażającym zarówno dla niego i dla niej doświadczeniem było zgubienie go podczas Nowojorskich Targów. Motyw ten właśnie ukazany jest w książce: starsze dziecko zostaje zmuszone do opiekowania się młodszym i przeżywa w związku z tym skrajne emocje od miłości po nienawiść (zob. Sendak 1988: 209), więc w pewnym momencie je porzuca.

Wspomnienia artysty wyjaśniają znaczenie wielu użytych w książce figur, symboli związanych z jego emocjonalnością. Jednym z nich jest pamięć czytanej książki o dziewczynce, która niemal tonęła w ulewie. Choć miała na sobie żółty płaszcz przeciwdeszczowy i buty, woda przelewała się przez nie. Musiał więc wystraszony mały Maurice przerwać czytanie ze względu na zbyt duże przerażenie. Nigdy z tego powodu nie dowiedział się jak skończyła się historia, ale pokazał ją dość surrealistycznie w tonącej w płaszczu swej matki Idzie, która rzuciła się na ratunek porwanej siostrzyczce.

Sendak wspomina także głośne medialnie sprawy, którymi żyła cała Ameryka początku lat trzydziestych XX wieku, na które przypadło jego wczesne dzieciństwo, nazywając je dekadą *niemowlęcego szaleństwa* [*baby crazy decade*]. W *Outside...* odzwierciedlenie znajduje pamięć o pięcioraczkach Dionne (płci żeńskiej) urodzonych w 1934 roku, którym jako pierwszym udało się przeżyć, mimo wielu trudności. Ich klonami w książce są odkryte przez Idę gobliny-niemowlęta podobne do jej siostry w dokładnej liczbie pięciu. Jednakże najważniejszym wydarzeniem z udziałem dziecka, które odbiło się ogromną traumą i pozostawiło przeogromny ślad w czteroletnim, nieprzeciętnie wrażliwym Maurice, które znalazło swe ważne miejsce i znaczenie w *Outside Over There* był słynny przypadek porwania dziecka Lindberghów w 1932 roku. Sendak wspomina to jako jedną z największych udręk i lęków, które przeżywał będąc małym, bardzo chorowitym i niepewnym również o swe życie dzieckiem (zob. Sendak 1988: 209). Dwudziestomiesięczny Charles Lindbergh, syn słynnego z pierwszego nieprzerwanego przelotu przez Atlantyk lotnika i bogatego celebryty, został porwany w celu okupu z domu, z pokoju na drugim piętrze, do którego sprawca dostał się za pomocą własnoręcznie wykonanej drabiny, porzuconej niedaleko posiadłości ofiar. Wszczęto skończone niepowodzeniem śledztwo i nieudaną próbę odbicia dziecka oraz wręczenia okupu. Nieco ponad dwa miesiące po uprowadzeniu odnaleziono szczątki dziecka, które – jak się okazało – zostało zabite przez uderzenie w głowę już w samą noc porwania. Złowieszcza drabina w *Outside...* pojawia się już na stronie tytułowej, zostaje wykorzystana przez goblinów w identycznym celu i straszy aż w sześciu ilustracjach. Sendak oddał horror sytuacji prowadzącej do porwania również w scenie, w której owczarek niemiecki, symbolizujący straż i zapewniający poczucie bezpieczeństwa (co mogli sobie zafundować Lindberghowie) leży spokojnie tuż obok zamaskowanych bandytów i nie widzi ich wcale. Ta wystawiana na pokaz ludzka trauma dotycząca dziecka, którą żyło całe amerykańskie społeczeństwo, musiała powodować w innych dzieciach poczucie zagrożenia. Sendak uważa, że w zasadzie wszystkie inteligentne i wrażliwe dzieci żyją niepewnością o swoje życie i losy świata, choć dorośli najchętniej by o tym nie myśleli (zob. Sendak 1988: 210).

TRYLOGIA *WILD THINGS* JAKO EMOCJONALNA MAPA (WŁASNEGO) DZIECIŃSTWA

Zdaniem artysty w baśniach i fantazji rekonstruuemy i rozbrajamy przerażające nas w dzieciństwie momenty. *Outside Over There* stało się jego egzorcyzmem nad przypadkiem Lindbergha, w którym on był dzieckiem Lindbergha ocalonym przez własną siostrę. Tym samym – twierdzi – Charlie Lindbergh odzyskał życie, a między Idą a matką nastąpiło pojednanie (zob. Sendak 1988: 210). Artysta tłumaczy też postawę matki Idy i nie obwinia jej o intencjonalne zaniechanie opieki, ale krótki moment troski nad sobą i tęsknoty za mężem.

Twierdzi, że chwilowe odwrócenie się od dziecka zdarza się nawet kochającym matkom, które muszą odkurzyć, odebrać telefon, czy pójść do pracy. I wtedy dziecko dopada skrywany kryzys, którego nie da się usłyszeć. W takim stanie znalazła się Ida, która wściekła na swoją sytuację popadła w fantazję. Sendak nazywa ją fantazją Lindbergha. Ostatecznie jednak Ida będąc zdrowym dzieckiem, które kocha swą siostrę, a nienawidzi tylko okazjonalnie, przywraca wszystko do pierwotnego porządku. Artysta podkreśla, że książka ta jest hołdem dla jego ukochanej siostry, którą jest Ida – bardzo odważna, bardzo silna, opiekująca się nim – dzieckiem (zob. Sendak 1988: 210–211).

Sam o sobie Sendak także powiada, że bardzo troszczy się o dzieci, nawet, gdy twierdzi, że nie pisze dla nich. Jego obrazy są projekcją nostalgii za dzieciństwem, do którego – przyznaje – bardzo silnie przynależy (zob. Sendak 1988: 211).

W swej trylogii powstałej w ciągu dwóch dekad Maurice Sendak drążąc temat przepaści między dziećmi a dorosłymi i eksplorując dzieciństwo własne jak i koncepcje dzieciństwa osadzone w zbiorowej świadomości stworzył chyba najciemniejsze jego strony.

John Cech w poruszającej książce *Angels and Wild Things* – analizie poetyki i wizerunku dzieci u Sendaka twierdzi, że „stworzył on rodzaj mapy emocjonalnego i wyobrazonego terytorium dzieciństwa... Sendak nadał tym odczuciom kształt, formę i miejsce w naszej zbiorowej psychice: są one możliwe do znalezienia tam, gdzie żyją dzikie stwory, do wyśnienienia w nocnej kuchni, są umiejscowione na tam, na zewnątrz...” (Cech, cyt. za: Zornado 2006: 189, przekł. własny).

BIBLIOGRAFIA

- Beckett, S. L. 2012. *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*. New York-London: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Cech, J. 1995. *Angels and Wild Things: The Archetypal Poetics of Maurice Sendak*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- Heller, S. 1986. Maurice Sendak. – Heller, S. (ed.). *Innovators of American Illustration*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Cackowska, M. (red.), Dymel-Trzebiatowska, H. (red.), Szyłak, J. (red.). 2018. *Książka obrazy. Leksykon*. Poznań: Wydawnictwo Fundacja Instytut Kultury Popularnej.
- Nel, P. 2014. Wild Things, I Think I Love You: Maurice Sendak, Ruth Krauss, and Childhood. – *Modern Language Association of America*, 1 (129).
- Sendak, M. 1988. *Caldecott & Co. Notes on Books & Pictures*. New York: The Noonday Press.
- Sendak, M. 1995. „Maurice Sendak?” – Hopkins, L. B. (ed.). *Pauses: Autobiographical Reflections of 101 Creators of Children's Books*. New York: Harper Collins.
- Sendak, M. 1998. Visitors from my boyhood. – Zinsser, W. (ed.). *Worlds of Childhood: The Art and Craft of Writing for Children*. Boston: Mariner Books.
- Singer, R. 2011. Maurice Sendak's *Where the Wild Things Are*: An Exploration of the Personal and the Collective. – *Ars Judaica: The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, 7.
- Zornado, J. 2006. *Inventing the Child. Culture, Ideology, and the Story of Childhood*, London–New York: Routledge. Taylor & Francis Group.