

Grzegorz Leszczyński

Rycerz, błazen, szaleniec : literackie strategie "męskiego dyskursu" w prozie dla młodych czytelników

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 11, 55-74

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XI (2011)

CZĘŚĆ II. ZAGADNIENIA TEORETYCZNOLITERACKIE

Grzegorz Leszczyński

Rycerz, błazen, szaleniec.

Literackie strategie „męskiego dyskursu”

w prozie dla młodych czytelników

Książki dla chłopców zasadniczo nie istnieją jako zjawisko edytorskie, w praktyce bibliologicznej i księgarskiej są trudne do wyodrębnienia na podstawie definiowalnych kryteriów, nie układają się – w przeciwieństwie do powieści dla dziewcząt – w cykle i serie wydawnicze, nie mają jednoznacznego adresu czytelniczego, kierowane są zwykle do odbiorców obu płci. Powieści dla dziewcząt goszczą w rękach chłopców jako lektury incydentalne (*Lustro pana Grymsa* Terakowskiej); te powieści, które zasadniczo kierowane są do środowiska czytających chłopców, stają się niejako automatycznie lekturami również dziewczęcymi, i to niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z konwencją kryminalno-przygodową bądź przygodową (w latach 60. i 70. XX w. cykle Nienackiego i Szklarskiego, w pierwszej dekadzie nowego stulecia Petka i Kosika), westernem (Wernic, Szczepańska), science fiction (*Wielka, większa i największa* Broszkiewicza, *Katastrofa* Kuczyńskiego, *Synteza* Wojtyszki, *Iluzyt* Zajdla) czy fantasy (*Harry Potter* Joanne K. Rowling, *Mroczne materie* Philipa Pullmana). Praktyka biblioteczna dowodzi, że z jednej strony mamy bardzo wyrazistą, łatwo rozpoznawalną grupę „książek dla dziewcząt”, z drugiej strony – bardzo różne gatunkowo, merytorycznie i edytorsko książki dla wszystkich; chłopcy jako ich czytelnicy są być może najbardziej znaczącą, wyrazistą grupą odbiorców, ale trudno pokusić się o wyznaczenie linii demarkacyjnej wyodrębniającej chłopców jako podzbiór publiczności funkcjonującej na prawach adresata hipotetycznego.

Książki dla chłopców istnieją jedynie jako pragmatyka odbioru, swoisty „styl odbioru” utworów literackich. Jeśli z tej perspektywy przeprowadzić umowną granicę między *literaturą dziewczęcą* i *literaturą chłopięcą*, to po obu stronach znajdują się utwory realizujące dialektyczną jedność przeciwieństw. Proces lektury jest zjawiskiem dynamicznym, co silnie akcentują współczesne kierunki badań literackich, negujących nieodróżniane, uniwersalistyczne odczytywanie utworu. Krytyka feministyczna wprowadziła czytelniczną perspektywę związaną z płcią („gender lektury”¹), przy czym kategoria płci odnosi się z jednej strony do rzeczywistej, biologicznej sfery człowieka, z drugiej – do zespołu psychicznych właściwości (w pewnym sensie niezależnych od płci biologicznej) decydujących o sposobie rozumienia

¹ Por. m.in. N.K. Miller, *Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska i K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2006.

utworu². Ewa Kraskowska traktuje krytykę feministyczną jako „nowy styl odbioru dzieła literackiego, nową szkołę interpretacji, dającą [...] szansę czytania i badania utworów «jako kobieta»”³. Krytyka feministyczna wypracowała takie narzędzia interpretacyjne, które pozwoliły uniezależnić akt odbioru od faktycznej płci danego odbiorcy: „Wierzę, że kobieta «jako kobieta» czyta inaczej niż mężczyzna – pisze Kraskowska w innej pracy. – Co gorsze – wierzę, że mężczyzna może czytać «jako kobieta»”⁴. Egzemplifikację tego modelu odbioru znajduje autorka w Miłoszowej lekturze tomu wierszy Anny Świrszczyńskiej *Jestem baba*⁵: „Czesław Miłosz z czasem nauczył się czytać jako kobieta” – pisze Kraskowska⁶.

Nie ulega wątpliwości, że można *per analogiam* mówić o procesach odbiorczych zachodzących w młodszym niż dojrzały wieku, a więc o „czytaniu jako chłopak” i „czytaniu jako dziewczyna”. Oba te sposoby czy style lektury są zależne od sytuacji, w jakich dochodzi do procesu czytania, i predyspozycji psychicznych odbiorcy, nie zaś od jego biologicznie rozumianej płci. Płeć czytelnika jest więc opcjonalną, zorientowaną kreacyjnie (sprawczo) pragmatyką odbioru, określa ją sposób dekodowania sensów, przebieg procesu projekcji i identyfikacji, zakres i charakter emocji lekturowych. Tego rodzaju właściwości, rozpatrywane dychotomicznie i kontrapunktowo, są zasadniczo zbieżne z performatywnymi rolami płciowymi, stereotypami przypisywanymi społeczno-kulturowym wyobrażeniom płci (widać to np. w obiegowym przekonaniu, że chłopcy wolą książki przygodowe, charakteryzujące się wysokim poziomem dynamiki fabuły, dziewczynki zaś książki wzruszające, poświęcone domowi, miłości i przyjaźni). Przyjęcie tego rodzaju rozróżnienia opartego na przekonaniu, że sposób odczytania utworu narzuca jego pragmatyka: konstrukcja podmiotu mówiącego, sposób kreacji świata przedstawionego, kreacja bohatera, język, pozwala na biegunową, dychotomiczną polaryzację utworów literackich stosownie do ich charakteru i narzucanych przezeń ról odbiorczych.

Utwór literacki narzuca „płciowe” odczytanie, czyli determinuje przyjęcie przez odbiorcę określonej strategii lektury, w ramach której to strategii czytelnik dokonuje pozaintelektualnego, intuicyjnego wyboru między sposobami reakcji na tekst właściwymi kulturowo rozumianej płci. Stosownie do wieku hipotetycznych adresatów zmieniają się strategie komunikacyjne, ewolucji podlega zatem również sam sposób realizacji *gender performativity*.

² Na poziomie lektury następuje dekonstrukcja biologicznej i kulturowej opozycji mężczyzna – kobieta, zastępuje ją „rozdanie” ról odbiorczych, niezależnych od biologicznej płci.

³ E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 9.

⁴ E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska i M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 15.

⁵ Cz. Miłosz, *W stronę kobiet*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 7–14.

⁶ E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta...*, s. 25.

Rycerz

Na pierwotnym, najniższym poziomie inicjacji literackiej⁷ dominują kołysanki⁸, piosenki z założenia śpiewane *a capella*, kierowane do bardzo małych dzieci. Gatunek, silnie związany z sytuacją komunikacyjną, narzuca typowo *kobiecy* styl lektury – wyeksponowaniu ulega tu naturalna bliskość dziecka z jednej strony i matki, piastunki, opiekunki czy babki z drugiej. Ojciec jest zasadniczo w tym świecie wspólnoty dorosłego i dziecka nieobecny, po prostu nie przynależy on do wspólnoty na tych prawach, które wspólnotę tę konstytuują: może po prostu fizycznie go nie być, może nie funkcjonować w zasięgu dziecięcego wzroku, zatem również w kręgu emocji. Ta sytuacja nieobecności ojca jedynie pogłębia związek matki (piastunki) i dziecka. Tak jest w kołysance Teofila Nowosielskiego:

Zaśnij, zaśnij moja duszko,
Ty anielskie serduszko!
Tatko drogi twój już w grobie,
On u Boga – ja przy tobie!
Zaśnij słodko moje dziecię!
Matka kocha cię nad życie...⁹

Poeta przywołuje nie kochającego ojca, lecz kochającą „nad życie” matkę, sięga więc, mimo swej biologicznej płci, do wzorów kultury narzucających „kobiecość” relacji dziecko – dorosły.

Zresztą kołysanki, nawet niezależnie od wskazanych bezpośrednio czy domniemyanych uczestników literackiego dialogu, zorientowane są na wartości charakterystyczne dla kobiecego, nie męskiego świata, a więc wartości związane z elementarnymi potrzebami emocjonalnymi zarówno dziecka, jak i dorosłego opiekuna, zakorzenione są w sensualistycznie i emocjonalnie pojmowanym topoiicznym domu – miejscu spokoju, miłości i swojskości, miejscu dojrzewającej nadziei szczęśliwego życia. Niezależnie od biologicznej płci autora i słuchacza kołysanki wyrastają z kobiecej emocjonalności, są matczyne, a nie ojcowskie. Przywołany wyżej przykład wiersza Nowosielskiego dowodzi, że poetycka przestrzeń emocji i wartości wiąże kołysankę ze światem kobiecym, z topiką matki, nie ojca. Dwa przykłady z Czechowicza:

Lulajże, lulajże, maleńki,
otulą cię moje piosenki.
Luli, luli,
piosenka cię otuli.

⁷ J. Papuzińska, *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*, Warszawa 1982.

⁸ Kołysanka aż do schyłku XVIII w. była obecna wyłącznie w kulturze ludowej, w muzyce artystycznej zagościła na stałe za sprawą Johanna Friedricha Reicharda (*Wiegenlieder für gute deutsche Mütter*, 1798). Chopin nadał kołysance misterną konstrukcję muzyczną, opartą na technice wariacyjnej (*Berceuse D-dur* opus 57). Popularność zyskały kołysanki z *Halki Moniuszki* i *Porgy and Bess* Gershwina. Do literatury wysokiej weszły w XIX w. (*Piosenka przy kołysce* Nowosielskiego, *Piosenka niani* Chrzęszczewskiej).

⁹ T. Nowosielski, *Piosenka przy kołysce*. Cyt. za: *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, wybór, układ i wstęp R. Waksmund, Wrocław 1987, s. 327.

Lulajże, lulajże, kochanie,
 utuli cię me kołysanie.
 Luli, luli,
 Kołyska cię utuli
 z cyklu *Kołysanki*

Uśnijże mi, uśnij
 bajka ci się przyśni:
 przyjadą z za morza
 junakowie pyszni.
 [...]

 Junacy, junacy
 wracajcie za morze,
 bo mi się syneczek
 ze snu wybić może...
 *Bajki*¹⁰

W pierwszym z przywołanych przykładów podmiot czynności twórczych – kobieta pochylona nad kołyską dziecka – jest bardzo wyrazisty, typowy dla gatunku. Śpiewność wiersza, uzyskana przez rytmizację, nagromadzenie powtórzeń, paralelizmy składniowe, anafory, referencjonalność i głębokie rymy, wydobywa kobiecy świat utworu: wszak w kulturze rozpowszechniony jest wizerunek kobiety śpiewającej *a capella* dziecku, mężczyźni – gdy wziąć pod uwagę obiegowe wyobrażenia i ujęcia topiczne – śpiewają w przestrzeni pozadomowej: w czasie wymarszu wojska, w polu lub przy ognisku, jeśli w domu, to raczej przy stole, nie nad kołyską.

W drugim z przykładów, choć w dalszym ciągu mamy do czynienia z matką jako podmiotem czynności twórczych, wpisany w tekst odbiorcą jest mały chłopiec – tego typu genderowe wskazania występują w kołysankach dość często (np. *Złoty jeź Szelburg-Zarembiny*). Nawiązuje tu Czechowicz do topiki baśniowej, wydobywa z niej motywy charakterystyczne dla chłopięcego świata: junacy, czyli młodzi, odważni mężczyźni, są dla chłopców odpowiednikami rycerzy, postaciami, z którymi łatwo się utożsamiają, rycerz uosabia bowiem pożądane cechy chłopięcej osobowości, stanowi wzór osobowy¹¹. Do topiki baśniowej nawiązują również współczesne kołysanki – dowodzi to trwałości wywiedzionych z tego kręgu kulturowego inspiracji. Baśń jest tu traktowana jako wzorzec czy matryca życia szczęśliwego i spełnionego, wzorzec ról społecznych i osobowych, paradygmat szczęścia.

Śpij, królewno, nie płacz, nie,
 jedzie rycerz do ciebie.
 Na koniku brązowym,
 przeskakuje przez rowy.

¹⁰ Cyt. za: *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślowski, BN I 233, Wrocław 1980, s. 155–156.

¹¹ W latach 1956–1965 produkowano w Polsce motocykle o nazwie Junak; używano ich m.in. w Milicji Obywatelskiej jako motocykli pościgowych. Mianem junaków określano w PRL członków Ochotniczych Hufców Pracy.

Jedzie do ciebie.
 Śpij, rycerzu, nie płacz, nie,
 czeka królowna na ciebie.
 W białą suknię ubrana,
 stoi w oknie od rana.
 Czeka na ciebie.
 Śpijcie, dzieci, nie płaczcie,
 bo się kiedyś spotkacie.
 Będzie wtedy piękny ślub,
 będzie miłość aż po grób,
 bo się spotkacie.

*Kołysanka babci*¹²

Joanna Papuzińska nawiązuje do tradycyjnej formuły baśni: królewicz „jedzie” do królowny, która „czeka” na swojego królewicza, swojego wybranka. Otwiera się jasna perspektywa życia cichego i pogodnego. Błogostan, który wprowadza rytm kołysankowy, ma swoje odniesienie w błogostanie wywoływanym ubaśnioną wizją spełnionej miłości. W podobny sposób wykorzystuje Papuzińska topikę baśniową w wierszowanej *Opowieści*:

Siedziała nasza mama na wieży
 i przybyło siedmiu rycerzy.
 Każdy się nadymał jak paw.
 Mieczami machali
 i wykrzykiwali:
 Obetniemy siedem głów!
 Odrąbiemy siedem łap!
 Wystrzelimy prosto w łeb: pif-paf!
 A kto smoka zabije,
 rzuci mu się na szyję
 królowna piękna, jak szczęśliwy traf!
 I wołała nasza mama, że nie!
 Ale oni tak się darli szalenie,
 tak wrzeszczeli na całe gardło,
 że w ogóle do nich nic nie dotarło.
 A wtedy, z dalekiego świata
 przyjechał nasz tata¹³.

Baśnie, w przeciwieństwie do kołysanek, wyrastają już nie z jednolitego obrazu adresata (usypiające w kołysce dziecko), lecz z dialektycznej jedności przeciwieństw, której amplituda rozszerza się wraz z wiekiem hipotetycznego adresata. Widać to wyraźnie u autorów tradycyjnych: Perraulta i Grimmów – baśnie ich łączą w sobie rozbieżne, niejako sprzeczne, usytuowane kontrapunktowo wzory osobowe i systemy wartości, odwołują się jednocześnie do wzorców rycerskich, zasadniczo

¹² J. Papuzińska, *Kołysała mama smoka*, Łódź 2008.

¹³ J. Papuzińska, *Opowieść*, Poznań 2010, b.p.

dziewczęcym bohaterkom obcym (męstwo, dążenie do przeprowadzenia, podejmowanie działań na rzecz przywrócenia zachwianej równowagi aksjologicznej), jak i „domowych”, a więc kobiecych (koncentracja na „gnieździe”, wrażliwość na bezpośrednie doznania, czułość, subtelność w podejmowanych działaniach).

Ta dialektyczna jedność przeciwieństw uległa daleko idącej komplikacji od czasu, gdy w romantyzmie ukształtowała się baśń literacka, odchodząca od tradycyjnego języka archetypów i symboli. Baśń literacka w sposób performatywny różnicuje strategię lektury, sposoby czytania, determinuje lekturowe zachowania odbiorcy. Z jednej strony przynosi utwory „męskie”, oszczędne narracyjnie, pozbawione romantycznego wielosłownia, skoncentrowane czy to na dylematach właściwych „męskiej stronie człowieczeństwa” (*Kwiat paproci* Kraszewskiego), czy na wzorcach i cnotach rycerskich (Leśmianowskie adaptacje baśni wschodnich, *Lolek Grenadier* Gawińskiego). Z drugiej strony bardzo silnie rozwija się proza baśniowa zorientowana na świat głębokich, niekiedy intymnych przeżyć, skoncentrowana na pejzażach wewnętrznych, drobiazgowej, często impresjonistycznej analizie zmiennych stanów psychicznych, relacji międzyludzkich wyrażających się w świecie emocji i wrażliwości (*Córka wodnicy* Ostrowskiej, baśnie Andersena, Hoffmanna, na początku XX w. Barrié’a). Znamienne, że właśnie ten typ lektur w dwudziestowiecznej praktyce baśniopisarskiej dominuje, powoli i systematycznie zawłaszczając inne obszary prozy. Wystarczy przywołać z literatury polskiej charakterystyczne przykłady utworów, w których topika rycerska ustępuje miejsca analizie przestrzeni życia psychicznego bohaterów: ich czyny nie dają – jak w klasycznych wzorcach gatunkowych – świadectwa umiejętności panowania nad światem, zdolności przeprowadzenia mu i „ruszania z posad bryły świata”, są nie tyle powodem chwały, ile źródłem rozterek, wątpliwości, dylematów, zmuszają do weryfikacji własnej postawy i stosunku do świata, własnych zobowiązań wobec innych (*O królewiczu La-fi-Czaniu...* Kazimiery Hłakowiczówny, *O księciu Gottfrydzie...* Haliny Górskiej, *W Nieparyżu i gdzie indziej* Anny Kamińskiej, *Serce jak złoty gołąb* Joanny Kulmowej). Wszystkie przywołane utwory narzucają czytelnikowi odbiór „dziewczęcy”, zmuszają do koncentracji na życiu psychicznym bohatera, a nie na jego heroicznym czynach. Heroizm jest w nich jedynie sztafagem skrywającym głębsze treści życia psychicznego, swoistym kostiumem lub określoną przez historię bądź kulturę rolą (*Chcę być żołnierzem* Kulmowej).

Podobne zjawisko można odnotować na gruncie fantasy: z jednej strony mamy do czynienia ze zorientowanymi na „chłopięcy” odbiór realizacjami klasycznie rycerskimi, wywiedzionymi z tradycji eposu heroicznego i opowieści spod znaku science fiction (*Conan Barbarzyńca* Roberta E. Howarda, *Kroniki Narnii* Lewisa), z drugiej – z utworami, w których prezentacja „rycerskich” czynów i heroicznym dokonaniach bohaterów jest punktem wyjścia skupionej analizy psychologicznej, a narracja koncentruje się wokół życia psychicznego postaci, spektakularne zwycięstwa czy klęski są tymi szczególnymi momentami w biografii bohaterów, gdy następuje krystalizacja życia wewnętrznego (*Władca pierścieni* Tolkiena, *Niekończąca się historia* Endego, *Byłem szczurkiem* Pullmana, *Lustro pana Grymsa* i *Córka czarownic* Terakowskiej, *Opowieść o Despero* i *Cudowna podróż Edwarda Tulana* Kate DiCamillo).

Odrębną grupę utworów fantasy stanowią powieści Pratchetta i Sapkowskiego wprowadzające intertekstualną grę z czytelnikiem – oparte są na konwencji

karnawału i zabawy, operują groteską, skrótem myślowym i metaforą. Odczytanie ich, w przeciwieństwie do utworów wprost odwołujących się do rezerwuaru symboli i archetypów, wymaga nie tyle umiejętności poddawania się nastrojom, ile znajomości kodów kultury, umiejętności rozwiązywania problemów, myślenia abstrakcyjnego i kalkulowania – a są to te właściwości, które reprezentuje genderowo zorientowany „chłopięcy” styl czytania, nie zaś styl „dziewczęcy”, zorientowany bardziej emocjonalnie niż intelektualnie.

Błazen

Zjawisko wyżej opisane nie ogranicza się do intertekstualnej, parodystyczno-ironicznej odmiany fantazy czy – szerzej – literatury. Utwory prozatorskie operujące komizmem zasadniczo oparte są na chłopięcej perspektywie oglądu, percepcji, rozumienia i oceniania świata. Nie tylko dlatego, że ich bohaterami są zazwyczaj chłopcy (dowodzą tego najpopularniejsze cykle: seria książek Sempé i Goscinnego o przygodach Mikołajka czy wielotomowa opowieść Franceski Simon o Koszmarnym Karolku): komizm tego rodzaju utworów oparty jest na błazenadzie kulturowo przypisywanej chłopcom, nie dziewczętom, na anarchistycznym chłopięcym humorze, w którym społeczne (szkolne, domowe, rodzinne, środowiskowe) role zostają odwrócone, a świat nabiera charakteru absurdałnej groteski. Ta karnawałowa warstwa utworów jest w istocie zaproszeniem do konfrontacji z prowokacyjnie odmienionymi wzorcami postaw i zachowań, które okazują się dwuznaczne, aktorskie, pozbawione głębszych punktów odniesienia, w efekcie – ukonkretnione, przedrzeźnione i wyśmiane.

Znamienne, że prym w tym karnawałowym korowodzie postaci wiedzie barwny szpaler ojców, nie matek. Może dlatego, że – jak w twórczości Makuszyńskiego – matki są w kulturze postaciami „nimbem otoczonymi”¹⁴, ojcowie przeciwnie – wiek XX i pierwsza dekada XXI to przecież okres kryzysu ojców i ojcostwa¹⁵, co nie mogło pozostać bez echa w twórczości literackiej kierowanej do dzieci. Tak więc ojcowie ujawniają w swoich postawach cechy typowo chłopięce, co nie tyle jest oznaką infantylnizmu, ile znamieniem pozwalającym samemu chłopcu jako bohaterowi dostrzeżać, że jego własny *pater familias* jest „dzieckiem podszyty”, jest dużym chłopcem – to swoisty *puer senex*, karykaturalna, karnawałowa realizacja średniowiecznego toposu mającego unaocznic nadprzyrodzoną mądrość Dzieciątka Jezus i świętych ukazywanych w najmłodszych latach życia¹⁶. Ojcowie mają więc typowo dziecięce reakcje emocjonalne – w opowieści Pawła Beręsewicza o rodzinie Ciumków „jak tata czegoś nie wie, to albo się złości albo wygłupia”¹⁷, w *Dynastii Miziołków* i w cyklu książek Sempé i Goscinnego o przygodach Mikołajka są po prostu dużymi chłopcami, bezradnymi wobec przeciwności losu i nieokiełznanej wyobraźni własnych synów,

¹⁴ J. Kowalczykówna, *Nimbem otoczona. Wizerunek matki w „Pannie z mokrą głową” Kornela Makuszyńskiego*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, t. 2, red. J. Papuzińska i G. Leszczyński, Warszawa 2000.

¹⁵ *Historia ojców i ojcostwa*, red. J. Delumeau i D. Roche, przeł. J. Radożycki, M. Paloetti-Radożycka, Warszawa 1995.

¹⁶ P. Nehring, *Topika wczesnych łacińskich żywotów świętych (od „Vita Antonii” do „Vita Augustini”)*, Toruń 1999, s. 45–46.

¹⁷ P. Beręsewicz, *Warszawa. Spacer z Ciumkami*, Kraków 2009, s. 10.

niezaradnymi, zagubionymi w detalach codzienności, zaskoczonymi okolicznościami, które powinni byli przewidzieć. W *Kacperiadzie* Grzegorza Kasdepke ojciec daje się porwać instynktowi rywalizacji ze swoim rówieśnikiem o palmę pierwszeństwa w doprowadzeniu dziecka do przedszkola:

Z naprzeciwka nadchodzili rzeczywiście Sylwia z tatą. Nadchodzili to złe słowo – przodem leciał tata Sylwii, a Sylwia, trzymana przez niego za rękę, powiewała z tyłu niczym flaga, a jeśli już było bardzo późno, to – słowo daję – miałem wrażenie, że Sylwia łopocze na wietrze.

Od razu na ich widok przyśpieszaliśmy – ja, bo chciałem być pierwszy przed tatą Sylwii, a Kacper, bo chciał być pierwszy przed Sylwią. Najpierw szliśmy szybko, a potem bardzo szybko, a potem zaczynaliśmy truchtać [...], potem Kacper i Sylwia szli do Krasnali, a ja i tata Sylwii wychodziliśmy z przedszkola. Niby na siebie nie patrzyliśmy, ale zawsze rzucałem tacie Sylwii triumfalne spojrzenie, no, chyba że jemu udało się wygrać, wówczas to on rzucał mi triumfalne spojrzenie; ja wtedy zaciskałem zęby, udawałem, że nie dostrzegam jego wzroku, a w myślach obiecywałem sobie, że nazajutrz to tata Sylwii zostanie daleko w tyle, a ja będę pierwszy¹⁸.

Matki zasadniczo wolne są od infantylizmu – o ile bowiem infantylizm ojcowski powoduje, że ojciec staje się w jakimś sensie postacią równą synowi, o tyle właśnie pewnego rodzaju pryncypialność matek, ich powaga, mądrość, zaradność, zatroskanie o domowników, wszystkie te przypisywane przez kulturę cechy i właściwości dojrzałej matki skontrastowane z niepoważną, nieodpowiedzialną i beztroską postawą synów – wydobywają komizm postaci i sytuacji. Ojciec reprezentuje skrzydło będące poniekąd zaprzeczeniem ujęć topoicznych: jest niepoważny i skłonny do błazeństw, matka przeciwnie: zachowuje dystans do rzeczywistości, narzuca zarówno prawa, jak i formy ich respektowania, ustala struktury, pilnuje realizacji przyjętych planów, przejmuje więc obowiązki, z których niedojrzali ojcowie wywiązać się nie potrafią (powieści Beręsewicza). Niemniej jednak i matki mają w sobie wiele cech właściwych wiekowi dziecięcemu, cech właściwych pospołu małemu chłopcu i małej dziewczynce. Przykład z Joanny Olech:

Są takie dni, kiedy wydaje mi się, że to mama ma dwanaście lat, a ja trzydzieści z hakiem. Jak gra z nami w „Czarnego Piotrusia”, to zagląda w karty i kantuje. Gotuje jak nieudolny dwunastolatek – to pewne! Płacze w kinie. Gubi rękawiczki. Poza tym czyta ciągle od nowa *Chatkę Puchatka*¹⁹.

Relacje domowe w *Dynastii Miziołków* przypominają ujętą z karnawałowej perspektywy „walkę płci”, której obraz przejmujący i wielostronny dał w dramatach August Strinberg (u nas Gabriela Zapolska), dowodząc, że kobieta dąży do zdominowania mężczyzny, całkowitego podporządkowania sobie, a następnie zniszczenia. Rodzinnie Miziołków duch „walki płci” nie jest obcy, walka ta przybiera jednak kształt karnawału – śmiechu zrodzonego jednak nie przez strach, lęk i agresję, lecz z czystego błazeństwa: obnażając własne słabości, dorośli bohaterowie utworu uwikłani

¹⁸ Cyt. za: J. Papużyńska, *Dziecięce spotkania z literaturą*, Warszawa 2007, s. 108.

¹⁹ J. Olech, *Dynastia Miziołków*, Warszawa 2002, s. 2.

w „walkę płci” obracają się we własne przeciwieństwo: stają się źródłem siły i mocy młodego bohatera.

Przez chwilę my, mężczyźni, mieliśmy w domu liczebną przewagę nad Mamiszonem, który wbrew pozorom jest kobietą. Ta sytuacja była dla mamy nie do zniesienia, toteż po namyśle zrodziła jeszcze dwie dziewczynki i tym samym położyła kres męskiej dominacji w naszym domu²⁰.

„Walka płci”, która toczy się nieustannie, nabiera cech karykaturalnych wówczas, gdy dochodzi do konfrontacji dwóch rzeczywistości: chłopięcej, pełnej nieobliczalnego szaleństwa, wolności, dążenia do realizacji typowo dziecięcych pragnień, i matczynej, zatroskanej, statecznej, wyrosłej z pieczy o dom i domowników, ich codzienne potrzeby, które matka potrafi przewidzieć i zapobiegliwie przeciwdziałać wszelkim kłopotom, jakie mogłyby stanąć na drodze spokoju domu, sytości domowników i obyczajności ich zachowania. To, co w myśli filozoficznej Jolanty Brach-Czajny określone zostało mianem „krząctwa”, którym kobieta wypełnia „szczeliny istnienia”²¹, w prozie dla młodszych nastolatków ukazane jest jako oręż, którym kobieta pragnie usidlić mężczyznę (chłopca), by stał się on intelektualnie i moralnie stateczny, odznaczał się szlachetną powściągliwością uczuć i dążeń, by – koniec końców – wyzbył się wszystkiego, co chłopięce, wybrał zaś to, co właściwe wiekowi dojrzałemu.

Mama postanowiła zbadać, czy dobrze się spakowałem. Wytrząsnęła całą zawartość plecaka na podłogę i wszystkie rzeczy podzieliła na dwie kupki: „potrzebne” i „niepotrzebne”. Do niepotrzebnych zaliczyła wytrych, gumki recepturki, okulary z plastikowym nosem, kapiszony, spławik i lustro z gołą babką. Do potrzebnych dorzuciła wielką stertę różnego rodzaju śmiecia – pół tuzina majtek, patyczki do czyszczenia uszu, kalosze, proszki na chorobę morską, nożyczki do paznokci i podręcznik biologii. Nic nie szkodzi – jutro przed wyjściem na dworzec wepchnie się pod łóżko!²²

Sceny, w których ojcowie ujawniają swą „chłopięcą twarz”, nie należą do rzadkości, do rzadkości należą natomiast sytuacje, w których tę swoją „chłopięcą twarz” eksponują, jak ma to miejsce u Pawła Beręsewicza, czy wręcz uznają za punkt centralny osobowości, jak u Grzegorza Kasdepke. Zwykle starannie skrywają przed otoczeniem to wszystko, co świadczyć by mogło o chłopięcości współczesnej lub dawnej, sprzed lat. Innymi słowy, *pater familias* chciałby, by jego własny syn traktował go jako osobę od zawsze dorosłą, dorosłą od dziecka, wolną od przywar wieku nastoletniego, gardzącą chłopięcymi rozrywkami, szczególnie negatywnie traktującą zawsze wszelkie przejawy nieodpowiedzialności i niesubordynacji, a także niewykonywania szkolnych obowiązków. Tego rodzaju przywary dostrzeżone przez nastoletniego syna w niegdysiejszej postawie nastoletniego ojca mogłyby bowiem w jakimś sensie legitymizować współczesną postawę syna. W szczególnie niefortunnej sytuacji stawia ojca spotkanie z przyjaciółmi ze szkolnej ławy – wspomnienia, których świadkiem jest syn, powodują, że misternie budowany autorytet upada, bo pod dorosłą powagą kryją się niegdysiejsze szaleńcze swawole, dziś starannie

²⁰ Tamże, s. 3.

²¹ J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.

²² J. Olech, *Dynastia Miziołków...*, s. 71.

tępione w działaniach i postawie własnego dziecka. Tak jest w opowiadaniu Sempé i Goscinnego *Przemile wspomnienia* – wizyta dawnego przyjaciela prowadzi do zalamania misternie budowanej ojcowskiej autolegandy, proces wychowania okazuje się w tej sytuacji groteskową farsą, ojcowska rola – aktorstwem, a relacje domowe – teatrem. Wszystkiemu patronuje jednak dobrotliwy uśmiech narratora, dlatego w opisywanych sytuacjach domowych niepodobna dostrzec choćby cienia niebezpieczeństw: rozkładu domu czy erozji uczuć:

Mama przyniosła przystawki i zaczęliśmy jeść.

– To jak, Mikołaj – spytał pan Labiere, a potem przełknął to, co miał w ustach, i mówił dalej – dobrze się uczysz?

Ponieważ zostałem zapytany, mogłem się odezwać:

– E tam – powiedziałem panu Labiere.

– Bo twój tata to dopiero był model! Pamiętasz, stary?

Tata ledwo uchylił się od klepnięcia. Widać było, że niezbyt go to bawi, ale pan Labiere żartował sobie dalej.

– A pamiętasz, jak wlałeś Ernestowi butelkę atramentu do kieszeni?

Tata spojrzął na pana Labiere, potem na mnie i powiedział:

– Butelkę atramentu? Ernestowi?... Nie, nie przypominam sobie.

– Ależ tak – krzyknął pan Labiere – nawet zawieszono cię na cztery dni! Tak samo jak za ten numer z rysunkiem na tablicy. Pamiętasz?...

– Może plasterek szynki? – spytała mama.

– Co za numer z rysunkiem na tablicy? – spytałem taty.

Tata zaczął krzyczeć, uderzył ręką w stół i powiedział, że kazał mi być grzecznym przy kolacji i nie zadawać pytań.

– Numer z tablicą był taki, że twój tata rysował karykaturę wychowawczyni, a ona weszła do klasy, kiedy właśnie kończył rysunek! Postawiła mu za to trzy pały!

To było śmieszne, ale zorientowałem się, że lepiej nie śmiać się od razu. Powstrzymałem się, żeby pośmiać się później, jak będę w swoim pokoju, ale to nie było łatwe.

Mama przyniosła pieczeń i tata zaczął kroić.

– Osiem razy siedem równa się ile? – spytał mnie pan Labiere.

– Pięćdziesiąt sześć, proszę pana – odpowiedziałem (przerabialiśmy to w szkole, miałem szczęście!).

– Bravo! – wykrzyknął pan Labiere. – Zdziwiasz mnie, bo twój ojciec z arytmetyki...

Tata krzyknął, ale dlatego, że zamiast w pieczeń, trafił nożem w palec. Zaczął sobie ssać palec, ale pan Labiere, który naprawdę jest bardzo wesoły, strasznie się z niego śmiał. Mówił, że tata wciąż jest takim samym niezdarą jak dawniej, na przykład wtedy, kiedy była afera z piłką i oknem. [...]

Dzisiaj przyniosłem ze szkoły pałę i tata nic mi nie powiedział²³.

Wobec tego rodzaju spotkań i doświadczeń matki bywają bardziej spokojne niż ojcowie, co potwierdza poczynione wcześniej spostrzeżenie o rozkładzie topoicznego obrazu ojca, a trwałości topoicznego portretu matki:

²³ J.J. Sempé, R. Gosciny, *Nowe przygody Mikołajka*, przeł. B. Grzegorzewska, Kraków 2005, s. 47–49.

- Ach – mówiła mama – ileż wy macie przemiłych wspomnień!
- Daj spokój – powiedział tata niezadowolony – nieprędko się zobaczę z tym cholernym Leonem!²⁴

I trudno dziwić się tej powściągliwej postawie matki Mikołajka: wspomnienia matek jako bohaterów literackich, podobnie zresztą matek jako pisarek²⁵, mają zupełnie odmienny charakter niż wspomnienia literackich ojców, są nasycone liryzmem, sensualistyczne i skoncentrowane na emocjach, nie zaś, jak w przypadku ojców, na aktywności, działaniu, dynamizmie.

Można powiedzieć, że humor „szczenięcych lat” to humor zdecydowanie chłopięcy, nie dziewczęcy, rodzaj żartów, niepoważnych zachowań, figli, drwin uderzających w słabszych, w „innych”, w „kujonów” i „lizusów”, „maminsynków” i „beksy” – wszystko to wyraźnie dowodzi, że właśnie chłopięcość jako kategoria narracyjna (niezależna od biologicznej płci autora) jest dominantą kompozycyjną adresowaną do młodszych nastolatków utworów o charakterze karnawałowym.

Potwierdza tę obserwację utrzymana już w innej tonacji dwuczęściowa książka *Kiedy byłam mała* Anny Onichimowskiej i *Kiedy byłem mały* Grzegorza Kasdepke. Wspomnienia Anny Onichimowskiej skoncentrowane są wokół motywów właściwych kobiecie (dziewczęcej) perspektywie narracyjnej: narratorka Onichimowskiej przywołuje z pamięci detale związane z charakterystycznymi elementami ubioru wspomnianych osób, opisuje emocje „dziewczęcej” przyjaźni, opartej na związku serc i dialogu dusz, pragnieniu wspólnego trwania, bycia ze sobą, bycia, a nie – jak w przypadku chłopców – podejmowania działań:

Moją pierwszą przyjaciółką od serca była Mirka. Chodziłyśmy do jednej klasy. Mirka miała ciemne włosy, zielone oczy i nosiła okulary. Jej tato dostał pracę za granicą i wyjechała na kilka lat do Brazylii. Tonęłam we łzach. Pisywałyśmy do siebie prawie codziennie bardzo długie listy²⁶.

Odpowiednikiem „przyjaciółki od serca” są w prozie „chłopięcej” przyjaciele z podwórka – łączą ich zgodne ze stereotypem małego mężczyzny wojny, zmagania, rywalizacje, bójki i więzy „braterskiej”, sprawdzonej w czynach przyjaźni. Podwórkowe bandy, wałęsające się wokół samochodów traktowanych jeszcze niedawno jako oznaka nowoczesności i postępu, przy tajemnych wejściach do piwnic czy porzuconych bunkrów, na chodnikach otaczających domy, są naturalnym punktem odniesienia młodego chłopaka poszukującego akceptacji rówieśniczej.

Żadna porządna banda nie obejdzie się bez wrogów. Nasza też ich miała. Najgroźniejszymi byli chłopcy z sąsiedniego podwórka. Królował wśród nich legendarny Adam Hańko,

²⁴ Tamże, s. 49.

²⁵ M. Dąbrowska, *Uśmiech dzieciństwa*; dylogia Kadena-Bandrowskiego *Miasto mojej matki* i *W cieniu zapomnianej olszyny* pisane są wedle paradygmatu kobiecego, nie zaś męskiego – zawiązuje tu Kaden-Bandrowski do stylistyki Żeromskiego, podawanej w wielu rozprawach literaturoznawczych właśnie jako typ pisarstwa kobiecego.

²⁶ A. Onichimowska, *Kiedy byłam mała*, [w:] A. Onichimowska, *Kiedy byłam mała*, G. Kasdepke, *Kiedy byłem mały*, Łódź 2009, s. 38.

którego bali się nawet dorośli. Niektórzy ludzie od najmłodszych lat wiedzą, kim zostaną w przyszłości, i Adam Hańko też to wiedział – zostanie słynnym przestępcą²⁷.

Również marzenia są typowo chłopięce, typowo chłopięcy sposób spędzania czasu, chłopięce bitwy podwórzowych band, chłopięce przeżycia, radości, zwycięstwa i klęski. To jest bowiem chłopięcy świat – i nawet jeśli pojawią się w nim łyzy, są to łyzy męskie i poważne, nie mają nic wspólnego z rzewnymi łzami dziewcząt lanymi za przyjaciółkami, co przepadły w zamorskich krajach. Te chłopięce łyzy świadczą mają nie o „babskiej” naturze chłopaka, ale o dzielności, harcie ducha, męstwie, są znamieniem prawdziwego małego mężczyzny, małego bohatera.

Bitwa polegała na rzucaniu w siebie kamieniami. Lubiłem rzucać, ale nie lubiłem, gdy we mnie rzucano. [...] Bitwy trwały raz krócej, raz dłużej, a kończyły się na trzy możliwe sposoby. Dwa pierwsze sposoby wskazywały od razu zwycięzcę.

Sposób pierwszy: ktoś z nas obrywa kamieniem, zaczyna ryczeć, a przeciwnik umyka, żeby nie spotkać się z rozszluszczonymi rodzicami – przeciwnik umyka, ale zwycięża.

Sposób drugi: któryś z przeciwników obrywa kamieniem, zaczyna ryczeć, a my umykamy – w poczuciu zwycięstwa.

Sposób trzeci pozostawiał bitwę nierozstrzygniętą: na podwórko wpadał doktor Jasiewicz, a wtedy umykamy i my, i przeciwnicy – czyli remis²⁸.

Podobnie zresztą zabawy – mała Ania Onichimowska bawiła się, jak na dziewczynkę przystało, lalkami, mały Grzesz Kasdepke znajdował radość w szaleńczej jeździe na sankach:

Czasami puszczane samopas sanki wykorzystywały chwile naszej nieuwagi i pędziły w dół, radosne i rozbrykane – ale taka chwila wolności kończyła się zwykle kraksą na jednym z wielu rosnących tu drzew. Starsze chłopaki, wśród nich i groźny Adam Hańko, startowali spod samej cerkwi; mknęli leżąc na sankach, z głowami w dół, prosto na wywijający się w lewo szpaler rosnących topól – jeśli brakowało im umiejętności lub szczęścia, rozbijali się na nieustępliwych, obojętnych pniach. Pamiętam jednego ze straceńców, który w coraz większej panice próbował zapanować nad kręcącymi się na oblodzonym zjeździe sankami; trzasnął o drzewo jak bezwładna lalka – patrzyliśmy jak oniemiała na płamę krwi wrzynającą się w biel śniegu i na odłamek kości, który przebił grubą nogawkę jego kombinezonu. Było to straszne, ale i fascynujące²⁹.

Wspólna książka Grzegorza Kasdepke i Anny Onichimowskiej wydobywa kontrapunktowo przeciwstawne sposoby ujmowania rzeczywistości, unaocznia rozbieżności w sposobach ujmowania materii literackiej (język, postaci, wartości, emocje).

W niektórych utworach narracja obliczona jest na zonglowanie opozycyjnymi sposobami postrzegania świata, jak w twórczości Astrid Lindgren (*Pippi Langstrumpf*, *Ronja, córka zbójnika*, *Mio mój Mio*, *Bracia Lwie Serce*) czy Michaela Ende

²⁷ G. Kasdepke, *Kiedy byłem mały*, [w:] A. Onichimowska, *Kiedy byłem mały*, G. Kasdepke, *Kiedy byłem mały...*, s. 26–27.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 48.

(*Momo, Niekończąca się historia*) – w takich wypadkach właśnie zmienny punkt widzenia narratora personalnego, właśnie oscylacja między różnymi obszarami doświadczeń i przeżyć hipotetycznego czytelnika, do których odwołuje się narracja, właśnie rozpięcie między sferą typowo chłopięcych i typowo dziewczęcych emocji nadają aktowi lektury bardzo specyficzny charakter. Jest ona wówczas wspólnotą przeciwieństw, spojeniem różnorodności, jest doświadczeniem jedności świata i jedności przeżyć: chłopiec odnajduje w sobie dziewczęcą wrażliwość, dziewczyna – chłopięce szaleństwo, bunt, odwagę i marzenia o „dążeniu do gwiazd”.

Szaleniec

Na wyższym poziomie wiekowym, w przypadku starszych nastolatków, chłopięce czy nieledwie męskie lektury wiążą się już z kategoriami znacznie mniej jasnymi, z wartościami, które często stoją w opozycji do wskazanych wyżej jako kulturowo przypisanych chłopcu, od wieku przedszkolnego poczynając, na starszym wieku szkolnym kończąc. Nie ulega wątpliwości, że fala brutalizmu, która przelewa się przez sceny teatru młodego widza³⁰, przez film kierowany do nastoletniej widowni³¹, przemocy ujawniającej się w tekstach popularnych piosenek, nie może omijać książki, która stanowi przecież ogniwo kultury czasu, jest nie tylko tej kultury przejawem i świadectwem, ale jej nieodrodnym dzieckiem, stworzonym przez nią, ukształtowanym i podlegającym analogicznym przemianom, jakim cała rzeczywistość na przestrzeni czasu podlega.

U źródeł prozy dla starszych chłopców leży doświadczany przez naszą współczesność kryzys ojcostwa³², kryzys, który – jak wskazano wyżej – dawał o sobie znać już w lekturach kierowanych do dzieci i młodszych nastolatków. Balzak powiedział kiedyś: „Ucinając głowę Ludwikowi XIV Republika ucięła głowy wszystkim ojcom”. XX wiek dopełnił dzieła rewolucji i spowodował, że ojcostwo stało się wątpliwą wartością. Freud uczynił z ojca rywala matki, Nietzsche przypisał mu źródło dziecięcego i młodzieńczego lęku (literacką konkretyzacją tej idei jest *Dziecko salonu* Korczaka). *Pater familias* został w XX w. definitywnie uśmiercony.

W ciągu XX wieku pojęcie „nieudolności” konkretyzuje się i rozciąga na wszystkich ojców – piszą Françoise Hurstel i Genevieve Delaisi de Parseval – [...] Kiedy mężczyzna staje się ojcem, przywdziewa płaszcz pełen dziur i ściąga na siebie podejrzenia, a ściślej mówiąc przyjmuje na siebie funkcję, która coraz bardziej tracić będzie na znaczeniu, niezależnie od osobistych zalet tego, kto ją sprawuje. Już w 1938 roku Lacan mówił o „społecznym schyłku obrazu ojca”³³.

³⁰ Por. M. Karasińska, *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu*, [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze*, red. M. Karasińska i G. Leszczyński, Poznań 2007.

³¹ Por. J. Nowakowski, *Współczesny film dla młodego widza wobec kulturowych i obyczajowych tabu*, [w:] *Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej*, t. 1, red. G. Leszczyński, Poznań 2009, s. 161.

³² Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań 2002.

³³ F. Hurstel, G. Delaisi de Parseval, *Stale podejrzwany*, [w:] *Historia ojców i ojcostwa...*, s. 382.

Siedemdziesiąt lat po słowach Lacana kryzys ten przeniknął sztukę, z którą młody człowiek ma do czynienia, którą w pewnym sensie uważa za własną, z którą się pokoleniowo identyfikuje. Rezultatem tych przekształceń jest zachwiany obraz ojca, już nie – jak w utworach przeznaczonych dla młodszych czytelników – „podszytego chłopcem”, śmiesznego i poczciwego zarazem, lecz wyzbytego wszelkich ludzkich wartości, skarłałego moralnie i fizycznie, stanowiącego zaprzeczenie zakotwiczonego w kulturze obrazów topoicznych. W powieści Grzegorza Gortata *Szczury i wilki* ojciec jest dosłownie pokraką – psychicznym i fizycznym degeneratem, alkoholiem. Stracił nogi w wypadku tramwajowym, któremu uległ w chwili zamroczenia alkoholowego; syn-narrator mówi o nim pogardliwie: „Karzeł”. „Wiesz, kim jesteś? Kupą łajna. Jesteś gorszy od parchatego Żyda” – rzuca mu w twarz.

[Matka – G.L.] musiała *spuszczać mu powietrze z dętki*. Eufemizm, który w przypiływie dobrego humoru ukuł w pierwszych latach małżeństwa. Wyznawał filozofię: w trosce o zdrowie fizyczne i komfort psychiczny mężczyzna powinien rozładowywać napięcie seksualne, nie wolno dopuścić, by podniecenie się kumulowało, bo przejdzie w przewlekły stres. *Trzeba spuścić powietrze z dętki* – bełkotał. Nie dawał jej wyboru. Odkąd ucięło mu kulasy, było jeszcze gorzej. Zachowywał się niczym pies przy budzie, który nie może już uganiać się za sukami³⁴.

Analogiczny portret ojca przynosi powieść inicjacyjna Wojciecha Kuczoka *Gnój*³⁵, ukazująca piekło dzieciństwa i młodości, kaźń młodego chłopca bitego i poniżanego.

Trzeba was trzymać krótko za mordę, może by coś wyrosło, a tak, ech, szkoda gadać... Wart Pac pałaca. Jaki ojciec, taki syn. Banda gówniarzy. Kręcą się po osiedlach. Dzieci rodzą dzieci. Durne to takie. Ech, wychowałbym...³⁶.

Towarzyszące rodzinnym awanturom hałasy nie ograniczają się do jakiejś wyraźnie określonej przestrzeni mieszkania – obejmują stopniowo cały dom, wypełniają jego istotę, obracają w niwecz to, co z domem się wiąże: ciepło, bezpieczeństwo, miłość.

Kiedy się stało na korytarzu, słycać było z pierwszego piętra monolog starego K., choć był to monolog apostroficzny, właściwie nawet dialog z matką, to znaczy oboje przeklinali się nawzajem w dwóch różnych mieszkaniach, jednakowoż czyniąc to z odpowiednim natężeniem, słyszeli się wzajemnie mimo oddzielającego sufitu względnie podłogi. A kiedy już usłyszeli strzęp przeciwnego sobie monologu, przerywając dla zaczerpnięcia oddechu własny, oburzali się i napędzali, i rozkręcali tym bardziej tak, że kiedy się stało na korytarzu (a stało się, a stałem, bo wyszedłem na schody, bo z lęku o to, by się nie stało coś na moich oczach, wychodziłem, stawałem na półpiętrze), kiedy się stało na półpiętrze, tę przedziwną rozmowę wykluczających się pozornie monologów można było słyszeć najlepiej, w pół drogi między wulgarnym już na dobre jazgotem matki z niewiele bardziej wyszukany bluzgiem ojca. [...] Czasem, nie nadążając słowami za potokiem nienawiści, matka tupiała wściekle w podłogę, namierzwszyj pierwej miejsce, w którym

³⁴ G. Gortat, *Szczury i wilki*, Warszawa 2009, s. 33–34.

³⁵ W. Kuczok, *Gnój (antybiografia)*, Warszawa 2003.

³⁶ Tamże, s. 70–73.

w danej chwili podłoga była sufitem dla starego K. [...] Tupąła, kopała, a stary K., czując te tąpnięcia nad sobą, stawał na krześle i młotek do mięsa z siostry szuflady wyjąwszy, walił w sufit. [...] Słyszałem więc najlepiej, kiedy stałem na półpiętrze, kiedy się chciałem utwierdzić w ucieczce, kiedy się chciałem upewnić, że i tego wieczoru nie pozostaje mi nic innego, jak wędrówka po osiedlach...³⁷

Przejmujący obraz piekła, w które zamienia się rodzinny dom, dom niszczony krok po kroku, systematycznie, jakby pozbawiany był swych najbardziej fundamentalnych właściwości: miejsce poczucia bezpieczeństwa zajmuje sięgający samego dna niepokój. Nie jest już schronieniem przed światem, przeciwnie: świat zewnętrzny niesie azyl przed własnym domem. W przywołanej powieści Kuczoka kłótnie między rodzicami nie ograniczają się do słów. Kończący powieść obraz nabiera cech groteskowych: dom zostaje zalany przez szambo i pochłonięty – niczym kopalnia w *Germinalu* Zoli – przez ziemię:

Załomotało. Zapadło. W siebie się wessało. W ziemię wklęsało. [...] Ze starego K. pozostała tylko głowa, tylko wyraz twarzy, którym się żegnał ze światem³⁸.

Ta symboliczna scena zyskuje szersze znaczenia: jest jakby podsumowaniem dwudziestowiecznej drogi destrukcji, zniszczenia domu, całkowitej apokalipsy dzieciństwa. U jej źródeł leży kryzys związków rodzinnych, kryzys ojcostwa (w mniejszym stopniu macierzyństwa), którego powszechne i wstrząsające świadectwa przynosi proza przełomu tysiącleci. Młodziutka dziewczyna z tomu *Byłem samotny i szczęśliwy* Pawła Huelle opowiadała o „delirce” ojca; ten, usłyszawszy jej słowa, „zerwał się nagle z łóżka [...], złapał pierwsze pod ręką krzesło, uniósł je w górę ponad głowę, po czym roztrzaskał z hukiem o ścianę”³⁹. W *Pannie Nikt* Tomka Tryzny ojciec-górnik, co i raz zaglądający do kieliszka, wulgarny i prostacki, zwraca się do córki: „Podciąg spódnicę i wystaw dupę, bo pachem po mordzie przejadę”⁴⁰. Nie są rzadkie obrazy wykorzystywania seksualnego córki przez zdegenerowanego ojca lub ojczyma (*Dobranoc, słonko* Heidi Hassenmüller).

Erozja topoiicznego portretu ojca musiała doprowadzić do przewartościowań w sferze psychicznej nastoletniego bohatera literackiego. Przesunięciu uległy zwłaszcza literackie obrazy doświadczeń erotycznych nastolatka: to, co było przedmiotem pionierskiej analizy literackiej Sienkiewicza w *Rodzinie Połanieckich* – budzący się dyskretny, subtelny, niezrozumiały dla samej dziewczyny młodzieńczy erotyzm, staje się w powieści przełomu XX i XXI w. albo doświadczeniem krańcowo destrukcyjnym, traumą, którą bohater będzie musiał nosić przez całe życie, brutalnym wtajemniczeniem, którego na zawsze pozostanie zakładnikiem, albo źródłem zabaw wolnych od zobowiązań i konsekwencji, formą niefrasobliwej i ekscytującej przyjemności.

Esemka miała czternaście lat i wyglądała na niewiele więcej. Trudno powiedzieć, kto pierwszy ją tak nazwał. Esemka, SM, Siostra Miłosierdzia. Ledwo skończyła trzynaście

³⁷ Tamże, s. 90–91.

³⁸ Tamże, s. 207, 209.

³⁹ P. Huelle, *Byłem samotny i szczęśliwy*, Warszawa 2003, s. 84.

⁴⁰ T. Tryzna, *Panna Nikt. Tajemnicza powieść o dojrzewaniu*, Warszawa 1994, s. 281.

lat, zaczęła się puszczać. Imponowało jej, kiedy starsi panowie zabierali ją w kurs dobrymi samochodami, a po wszystkim odpalali parę złotych. Część zostawiała sobie, resztę odpalała matce. Matka nie miała stałej pracy, za to troje dzieciaków na głowie. Nikomu nie odmawiała, stąd Siostra Miłosierdzia. [...]

– Odstąpię ci moją kolejkę – zaproponował Marik.

– Warto, to nówka. – Senior się zaśmiał. – Prawie.

Junior zajrzał do baraku.

– Towar stygnie. Jak nie, to spadaj, zaczynam drugie podejście.

Esemka leżała jak kłoda, z bluzką podciągniętą pod samą szyję. Głowę miała odwróconą. Heinrich nie widział dobrze jej twarzy. Chude nogi były rozrzucone pod nienaturalnym kątem, sztywno wyciągnięte ręce ginęły za głową, przykryte stertą worków. Płaskim jak decha brzuchem dziewczyny wstrząsały skurcze⁴¹.

Tego rodzaju poruszające obrazy mają swoje odpowiedniki w tekstach piosenek popularnych w środowiskach nastolatków. W piosence *Skinhead Grill* zespołu The Coiots!, jednego z reprezentantów polskiego punkrocka, piętnastoletnia dziewczyna próbuje dostosować się do męskiego środowiska punków i skinów: zmienia zachowanie („wracasz do domu pijana, Choć masz dopiero 15 lat”), wygląd („w króciutkich włosach będzie ci lepiej”), makijaż („musi być równo wycięta brew”). Stara się zaistnieć w tym stworzonym przez młodych mężczyzn dla młodych mężczyzn środowisku, zaistnieć w subkulturze, zyskać aprobatę i uznanie. Nie wie jednak, że kultura ta podszyta jest cynizmem, widocznym zresztą już w tytułowym określeniu: wprowadzenie wyrazu *Grill* zamiast *Girl* to nie prosta zabawa językowa w stylu *nursery rhymes*, przeciwnie – pozorne przejęzyczenie czy gra słów powoduje znaczącą zmianę sfery semantycznej, przekształcenie pola znaczeniowego – gorąca dziewczyna staje się gorącym grillem, człowiek nabiera cech przedmiotu wykorzystywanego do przygotowywania posiłków i ich konsumpcji – konsumpcji, która ma w przywołanym kontekście oczywiste konotacje o charakterze erotycznym. Gorąca dziewczyna jest gorącym przedmiotem.

Ale jest jedno, o czym ty nie wiesz,
Niech ten kawałek będzie przestrogą:
Trzeba mieć siłę, trzeba mieć pięści,
Tu nowe ciuchy ci nie pomogą.

Łatwo jest tutaj dziewictwo stracić,
Ulica miejscem dla twardych girls,
Skiny i punki, chorzy wariaci.
Nie ma miłości, jest piwo i seks⁴².

Piwo i seks są tu znakami kultury błędnie określanej mianem nihilistycznej, to kultura podszyta buntem, niezgodą na zastany świat wartości materialnych i brutalnej polityki, pozbawiony perspektyw świat globalizacji, w którym zwyciężają wybrani, świat rozczarowań i goryczy. W tym świecie młody człowiek pozostaje sam,

⁴¹ G. Gortat, *Szczury i wilki...*, s. 45.

⁴² Piosenka z płyty *Punk, boks, sex*, 2009, <http://www.forum.punkserwis.org/viewtopic.php?t=13219> [dostęp 1.01.2011].

nie ma na kogo liczyć – ani na rodzinę, ani na szkołę, ani na Kościół, ani na tych, którzy decydują o losach kraju. Jest to już właściwie lejtmotyw piosenek rockowych, czego dowodzi tekst z roku 1994.

Nikt ci nie pomoże ręki nikt nie poda
 Nikt się nie uśmiechnie każdy w dupie ma
 Radź sobie sam nie odwracaj się za siebie
 Głowę noś wysoko wszak jesteś człowiekiem
 Watykan cię omamił kłamię ciebie ksiądz
 Rząd dawno już cię sprzedał i Lechu w pupie ma
 Łże radio którego słuchasz
 Telewizja którą oglądasz
 Nie czekaj więc na łaskę i walcz o swoje ja⁴³.

Reakcją może być tylko nienawiść, tłumiona agresja, która prędzej czy później będzie musiała znaleźć ujście w aktach przemocy i destrukcji, załamaniu wiary w ideały młodości. Jedyne, co młodemu człowiekowi świat ofiarowuje, to ograniczenia i zakazy, łamiące podstawowe ludzkie prawo: prawo do wolności:

Nienawidzę świata wszyscy mnie wkurwiają
 Kiedy chcę coś zrobić to mi zabraniają
 Chciałbym żyć jak człowiek ale mi nie dają
 Nienawidzę świata wszyscy mnie wkurwiają
 No! fuczer
 Nooo!⁴⁴

Pod powierzchnią buntu kryje się rozczarowanie małością ideałów, tęsknota za prawdą o człowieku i rzeczywistości, w której żyje. Prawda ta, skrywana za zasłoną pozorów, przyjmowana niechętnie, jest – jak twierdzi Wojciech Siwak – naczelną kategorią polskiego rocka⁴⁵. I właśnie ta prawda, przerażająca, brutalna prawda o zakłamanym świecie, w którym nie ma miejsca na ideały młodości, powoduje przenicowanie świata, zwątpienie nawet w wartości, które wiązały się z topicznym wyobrażeniem szczęścia. W świecie punkrocka nie ma mitu miłości czystej i wzniosłej, jest zmysłowa żądza, chuć w czystej postaci.

„Kiedy patrzysz na mnie tak
 Twojej śliny czuję smak
 Żądza zmysłów ogarnia mnie
 Odejdź stąd i zostaw mnie.
 Nie prowokuj mnie”⁴⁶.

⁴³ Nauka o Gównie, *Jak wygląda dzisiaj mój kraj* (1994), *Radź sobie sam*, <http://boulipun.webpark.pl/teksty/nog.htm> [dostęp 1.01.2011].

⁴⁴ Brudne Dzieci Sida, *Love Kills* (2000), *No! fuczer*, http://www.tekstowo.pl/piosenka-brudne_dzieci_sida,nol_fuczer.html [dostęp 1.01.2011].

⁴⁵ W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 66.

⁴⁶ Piosenka *Nie prowokuj* zespołu On Yer Bike z płyty *Lustprinzip* (2009), <http://peb.pl/albumy-rock-and-metal/820843-rapidshare-on-yer-bike-lustprinzip-2009-a.html> [dostęp 1.01.2011].

Nastolatka, określona w tytule piosenki zespołu Strajk mianem „Królowny”, nawiązującym do tradycyjnej topiki baśniowej, jest – jak na królownę przystało – niedoświadczona, naiwna, bezbronna wobec okrutnego i przewrotnego świata. Ale już nie zła czarownica czy Baba Jaga jest źródłem zagrożenia, lecz mająca źródła w łatwowierności uległość, brak doświadczenia, naiwne, dziecięce myślenie. Świat jest okrutny, a człowiek bezwzględny. Dziewczyna wsiada do samochodu z nowo poznany chłopakiem, ale zamiast do domu zostaje wywieziona do lasu i brutalnie zgwałcona:

Dziewczyna przerażona chciała się ratować,
Ale on już wcześniej zamki zablokował
Wtedy ów mężczyzna zmienił się w potwora
Została pobita i brutalnie zgwałcona⁴⁷.

Zgodnie z zapowiedzią z pierwszych wersów, „nie była to historia lekka i miła”, przeciwnie, odarta z romantycznych odniesień, dramatycznie brutalna. Młody mężczyzna jawi się tu jako zwierzę, bezlitosne, cyniczne i podłe. Bliźniaczą historię opowiada Marta Fox w powieści *Karolina XL*:

Moja inicjacja nie była siódmym niebem.
Nie było wanny pełnej piany, jak na filmach, nie było delikatności i rozkosznych jęków.
Chris wbił się we mnie ostro, mocno, zasapał kilka razy i powiedział:
– Wyskakuj z auta i ubieraj się.
Tak bardzo się wstydziłam, że nie chciałam wyskoczyć. On wyszedł pierwszy, podniósł moje spodnie z trawy i rzucił na mnie. Podniosłam się powoli. Moje czarne majtki wisiały na dźwigni zmiany biegów. Kiedy je próbowałam założyć, zauważyłam, że fotel jest zaplamiony krwią. Tak mnie to przeraziło, że zaczęłam wycierać majtkami, byle tylko Chris nie zauważył.
– O, gównu, co za gównu, dlaczego mi nie powiedziałaś, ty idiotko – wrzasnął w tym samym czasie. – Ty kretynko, jak mogłaś mi to zrobić, nienawidzę pieprzonych dziewic – krzyczał. – W co ty mnie wpakowałaś? – biegał wokół samochodu. – Zafajdałaś mi samochód, ty idiotko skończona!⁴⁸

Tyle tylko, że w powieści nastoletnia dziewczyna znajduje wsparcie w mądrej, kochającej, dojrzałej emocjonalnie matce, natomiast Królowna z piosenki zespołu Strajk zostaje przez sąd skazana za... składanie fałszywych zeznań, gwałciciel zaś uchodzi sprawiedliwości. Dziewczynie nie pozostaje nic innego niż w desperacji wymierzyć sprawiedliwość na własną rękę. Gwałciciel ginie, ale przedstawiona opowieść stawia pytanie o siły rządzące światem i człowiekiem, pytanie o porządek wartości i wynik walki dobra ze złem, walki, w której – jak nakazywała baśniowa tradycja i zwyczajna ludzka tęsknota wyrażana w wielu utworach literackich – dobro było zawsze zwycięskie. Minął czas zakochanego Romea, który dla swej ukochanej gotów był stanąć u drzwi śmierci. Nadszedł czas tryumfu przemocy i zła.

⁴⁷ Piosenka *Królowna* zespołu Strajk z płyty *Dwie strony* (2009), http://kbbkak74.wrzuca.pl/audio/OIP542Tz0TF/strajk_-_krolewna [dostęp 1.01.2011].

⁴⁸ M. Fox, *Karolina XL*, Łódź 2009, s. 66–67.

Cała ta historia rodzi pytanie,
Czy ktoś pokonał diabła,
Czy zwyciężył diabeł⁴⁹.

Źródłem erozji świata wartości jest w piosenkach punkrockowych, podobnie zresztą jak w powieściach inicjacyjnych przełomu wieków XX i XXI, starsze pokolenie, czyli pokolenie rodziców dzisiejszych nastolatków. Teksty piosenek ukazują nicość życiowych ideałów i wzorców osobowych, ujawniają już nie teatralizację ról, jak to miało miejsce w karnawałowej powieści adresowanej do młodszych nastolatków, lecz całkowity rozkład człowieczeństwa. Jak ojciec w przywołanej powieści Grzegorza Gortata był w oczach syna znienawidzonym, pogardzanym i żalonym karłem, tak matka jako bohaterka liryczna jednej z piosenek punkrockowych jest „brudna i zła”: marzy o pójściu na bal, o odgrywaniu baśniowej roli Kopciuszka wyprowadzonego przez królewicza z dna niedoli do zamkowych komnat, jest jednak więzieniem swej fizjologii, swej ciąży, swej „polskiej” kobiecości.

Maską kremu, pudru, szminki
przykrywa twarz
wkłada bluzki, halki, szpilki
brudna i zła
chce wieczorem pić szampana
chce iść na bal
tańczyć do białego rana
brudna i zła

kiedy rano spojrzę w oczy
szarego dnia
co w oparach fizjologii
wyjrzy na świat?
Nie subtelna nimfa słodka
nie femme fatale
lecz ciężarna matka polka
brudna i zła!⁵⁰

Trudno oprzeć się wrażeniu, że zarówno utwory literackie, jak teksty piosenek punkrockowych ujawniają tryumf ciemnej strony „męskiego” świata, świata przemocy, nihilizmu, świata opanowanego przez nieposkromioną chęć panowania i niszczenia. Omawiane utwory ujawniają ciężar, jakim świat ten staje się dla młodego człowieka, nie są przecież jego gloryfikacją, przeciwnie, piętnują go i potępiają, wyrażają ból, jaki niesie kontakt ze złem zrodzonym przez tych, którzy nadają kształt rzeczywistości i decydują o jej charakterze. Podobne treści znaleźć można we współczesnej prozie inicjacyjnej (*Czekoladowa wojna* Roberta Cormiera, *Prawda czy wyzwanie* Anniki Thor, *Przetrwać w Nowym Jorku* Jima Carrolla, *Niemy śmiech* Heidi Hassenmüller, *Coraz mniej milczenia* Marty Fox, *Odłot na samo dno* Jany Frey).

⁴⁹ Piosenka *Królewna* zespołu Strajk z płyty *Dwie strony...*

⁵⁰ *Bрудny i zły*, piosenka zespołu Profanacja z płyty *Nie zdarza się* (2009), <http://www.myspace.com/profanacja> [dostęp 1.01.2011].

Ten literacko-muzyczny dialog jest ważnym elementem współczesności. Książka, jeśli ma towarzyszyć młodemu pokoleniu i przetrwać wśród wielu różnych ofert, jakich otaczająca rzeczywistość młodemu człowiekowi dostarcza, musi mówić o tym, co jest przedmiotem niepokojów jego pokolenia, co jest elementem jego doświadczenia, wyraża jego własną, podmiotową wizję świata, nie zaś wizję świata dorosłego nadawcy. Kultura nastolatków w stopniu znacznie większym niż pozostała część kultury współczesnej jest wrażliwa na strategię skandalu, nowości i młodości, jest przede wszystkim kulturą aktualnego sezonu literackiego – wyrastając z młodzieńczego wieku nastolatek, „porzuca to, co dziecięce”, szuka „dorosłych” lektur, a jego następcy łatwo oddają się nowym modom, poddają wpływom nowych subkultur, znajdują wyraz swoich problemów w utworach reprezentujących nieobecne wcześniej lub w inny sposób obecne i rozważane treści.

Stąd ogromny wymóg nowoczesności stawiany literaturze. Skoro „męski” świat ukazany w popkulturze młodego pokolenia jest mroczny i przygnębiający, skoro napiętnowany jest stygmatem szaleństwa i obłędu, skoro w taki sposób przedstawia ów męski świat inicjacyjne kino (*Słoń*) i teatr, takiego samego obrazu świata szukać będzie nastolatek w książce.

Łatwe pocieszenia, utopijne krajobrazy radosnych młodzieńczych doświadczeń i wzorce parenetyczne świętej, bezgrzesznej, niewinnej młodości skazują książkę na banicję. „Męski” świat starszych nastolatków jest brutalny i mroczny. Taka też jest literatura oparta na strategii „męskiego” dyskursu.

Knight, jester, lunatic. Literary strategies of “masculine discourse” in the prose for young readers

Abstract

In the article, Grzegorz Leszczyński discusses the topic of so-called “books for boys”. By referring to the pragmatics of a work he proves the existence of the literary genre which has remained marginalized in literary research due to the recently predominant trend of feministic reading of books. Using the examples of poems (e.g. T. Nowosielski, J. Czechowicz, J. Papuzińska), novels and stories addressed not only to a young reader (e.g. G. Kasdepke, P. Beręsewicz, J. Olech, A. Onichimowska, G. Gortat, W. Kuczok) as well as lyrics of youth punk rock songs, the author discusses communicative strategies inherent in those literary works and determined by a culturally-understood gender.

He enumerates three such strategies: of a knight (manifests itself mainly in works containing elements of fairy tales and fantasy), a jester (present in comic stories and novels) and the attitude of a lunatic (inherent in parabolic works and novels of manners for young readers).