

# Katarzyna Slany

---

## Fantazmaty dziecięce w prozie autobiograficznej José Mauro de Vasconcelosa

---

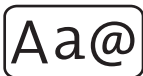
Autobiografia. Literatura. Kultura. Media nr 2 (7), 57-73

---

2016

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



AUTOBIOGRAFIA nr 2 (7) 2016 s. 57–73  
ISSN 2353-8694  
DOI: 10.18276/au.2015.2.7-04

TEORIE

KATARZYNA SLANY\*  
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

## Fantazmaty dziecięce w prozie autobiograficznej José Mauro de Vasconcelosa

### Streszczenie

W artykule omawiam trylogię autobiograficzną José Mauro de Vasconcelosa: *Moje drzewko pomarańczowe*, *Rozpalmy słońce* i *Na rozstajach*. Utwory te postrzegane mogą być jako powieści fantazmatyczne dla dzieci i młodzieży, gdzie wspomnienia z dzieciństwa zostały przez pisarza obudowane fantazmatami, które kreował jako dziecko. Istotny jest tu sposób prezentowania dzieciństwa z perspektywy dziecka jako podmiotu wyobrażającego, stającego się dzieciństwem bogatym w obrazy o proveniencji baśniowej. Odczytanie znaczenia tych wyobrażeń pozwala podkreślić ich katartyczny charakter. Dziecięce przeżywanie momentów granicznych osadzone jest tutaj celowo w sferze kompensacyjnych projekcji. W swej prozie autobiograficznej Vasconcelos odtwarza zatem nie tylko zdarzenia, które go ukształtowały, ale przede wszystkim sferę dziecięcych fantazmatów jako przykład magicznego myślenia dziecka o sobie i świecie, skłaniającego go do ważnych, czasami jednak tragicznych refleksji.

### Słowa kluczowe

autobiografia, autobiografizm, dziecko, fantazmat, sen

---

\* Kontakt z autorką: k.slany@interia.pl

„Samotne dziecko mieszka w obrazach”<sup>1</sup>

José Mauro de Vasconcelos należy do najpopularniejszych pisarzy brazylijskich XX wieku i takich, którzy odnieśli komercyjny sukces<sup>2</sup>. Autor ten znany jest na gruncie europejskim z trylogii autobiograficznej, w której skład wchodzi: *Moje drzewko pomarańczowe*, *Rozpalmy słońce* i *Na rozstajach*. W jego dorobku znajduje się około piętnastu powieści, nowel i opowiadań, w których odwołuje się do doświadczeń życiowych, szczególnie do kluczowego krajobrazu dzieciństwa i młodości<sup>3</sup>. Vasconcelos urodził się w 1920 roku w Rio de Janeiro<sup>4</sup> w robotniczej rodzinie, jego matka była Indianką, ojciec Portugalczykiem. Kulturowa genealogia odziedziczona po rodzicach była jednym z przewodnich wątków jego pisarstwa, zwłaszcza prozy poświęconej tematyce indiańskiej<sup>5</sup>. Dzieciństwo spędził w Natalu u bogatych krewnych, którzy przejęli nad nim opiekę, gdy miał sześć lat i jego biologiczna rodzina stanęła na granicy ubóstwa. Uczęszczał do katolickiego gimnazjum i uczył się gry na fortepianie, następnie studiował medycynę, miał bowiem odziedziczyć po wuju gabinet lekarski. Po przerwaniu studiów medycznych studiował prawo, malarstwo oraz filozofię. Wykonywał szereg zawodów, pracował jako bokser, model, robotnik portowy, rybak, nauczyciel nauczania początkowego i pielęgniarz w dżungli<sup>6</sup>. Pełne przygód życie stało się głównym tematem jego twórczości. Malcolm Silverman twierdzi, że José Mauro de Vasconcelos nie był w stanie uwolnić się od literackiego opracowywania materiału biograficznego oraz portretowania samego siebie<sup>7</sup>. Badacz zauważa, że w prozie tej dochodzi do utożsamienia autora z bohaterami i narratorami, którym każe przeżywać swoje życie i zmagać się z własną melancholijną i pesymistyczną osobowością<sup>8</sup>. Silverman stawia więc tezę, że obecny w tej twórczości autobiografizm jest kluczem jej komercyjnego sukcesu<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, w: tenże, *Poetyka marzenia*, przeł. Leszek Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 118.

<sup>2</sup> Malcolm Silverman, *The fictional world of José Mauro de Vasconcelos*, „Kentucky Romance Quarterly” 1975, Vol. 22, Issue 2, s. 169–191.

<sup>3</sup> Malcolm Silverman, *The fictional world...*, s. 169.

<sup>4</sup> Zmarł w 1984 r. w São Paulo.

<sup>5</sup> Malcolm Silverman, *The fictional world...*, s. 170.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże, s. 190.

<sup>8</sup> Tamże, s. 191.

<sup>9</sup> Tamże.

W artykule omawiam wymienioną na początku trylogię autobiograficzną, którą polscy badacze kwalifikują do literatury dziecięcej i młodzieżowej<sup>10</sup>, jednak – jak twierdzi Silverman – jest ona pod względem tematycznym i konstrukcyjnym podobna do tych powieści pisarza, które kierował do dorosłych odbiorców<sup>11</sup>. Teksty te nastrojowo melancholijne, zbudowane są w dużym stopniu jako ciąg monologów wewnętrznych, eksponujących osobowości społecznych outsiderów, w biografie których wpisane jest magiczne myślenie o świecie, utożsamienie z naturą, empatyczność, naiwność, samotność oraz nomadyczny tryb egzystencji<sup>12</sup>. Trylogia Vasconcelosa mieści się w planie tematycznym i gatunkowym prozy autobiograficznej poświęconej dzieciństwu<sup>13</sup>. Uwypukla przeżycia, niepokoje, lęki i pragnienia dziecka spragnionego miłości najbliższych. W omawianych utworach można mówić o autobiografizmie, żywiole autobiograficznym czy postawie autobiograficznej zgodnie z założeniem Małgorzaty Czermińskiej, która twierdzi, że:

Autobiografizm traktuje się jako wartość kulturową właśnie ze względu na zawarty w nim wysiłek autointerpretacji, jednostkowy punkt widzenia, niesprawdzalny do kryteriów zewnętrznych. W tak rozumianej autobiografii nawet oczywiste mistyfikacje czy przeinaczenia elementarnych danych nie wymagają sprostowania, ale interpretacji jako szczególne znaczące np. w porządku fantazmatycznym<sup>14</sup>.

Badaczka podkreśla, że poszukując w dzieciństwie klucza tożsamości, wprowadza się do opowieści celowy montaż wybranych zdarzeń<sup>15</sup>. Wspomnienia z dzieciństwa cechuje zatem fikcjonalność, nieciągłość, ale i intensywność, która wydaje się gwarantować ich wiarygodność<sup>16</sup>. Zdecydowane utożsamienie się autora z bohaterem i narratorem dziecięcym poprzez

---

<sup>10</sup> Grzegorz Leszczyński, *Wielkie małe książki. Lektury dla dzieci. I nie tylko*, Media Rodzina, Poznań 2015, s. 10–11. *Moje drzewko pomarańczowe* ukazało w kolekcji książek dla dzieci wydawanej przez Fundację Cała Polska Czyta Dzieciom i tygodnik „Polityka”. Badacz omawia nieuzasadnione, ostre reakcje polskiego społeczeństwa oraz mediów na treść książki. Sam przyznaje jej miano arcydzieła literatury i sytuuje obok *Małego Księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, *Piotrusia Pana* Jamesa M. Barriego, *Muminków* Tove Jansson czy baśni Hansa Ch. Andersena.

<sup>11</sup> Malcolm Silverman, *The fictional world...*, s. 191.

<sup>12</sup> Tamże, s. 170.

<sup>13</sup> Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000, s. 128.

<sup>14</sup> Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987, s. 16.

<sup>15</sup> Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 244–245.

<sup>16</sup> Tamże, s. 245.

imię i nazwisko<sup>17</sup>, obszerne dedykacje skierowane do przyjaciół i rodziny, a także epilogi, w których z perspektywy terażniejszej wyznaje tęsknotę za dzieciństwem, niewątpliwie świadczą o jego postawie autobiograficznej. Silverman zaznacza jednak, że pisarz do swoich narracji świadomie wprowadzał motywy fantazmatyczne (wyobraźniowe), dlatego nazywa je powieściami fantazmatycznymi<sup>18</sup>, w których kluczowym zjawiskiem jest wybór takich wspomnień, dzięki którym autor prezentuje uwarunkowany „ja dziecięcym” obraz samego siebie<sup>19</sup>. Wyłonione zdarzenia interpretować można jako rytuały wtajemniczenia, odpowiedniki aktu inicjacji oraz zapowiedzi wyboru drogi życiowej – charakterystyczne dla powieści rozwojowych i inicjacyjnych.

Aby odtworzyć mowę i sposób myślenia dziecka, autor przekazuje bohaterowi dziecięcemu funkcję narratora (najpierw pięcioletkowi, potem dwunastolatkowi, w końcu dwudziestolatkowi). Narracja nie jest prowadzona konsekwentnie z perspektywy dziecka. Niewinność dziecięca zderza się tu ze spojrzeniem dojrzałym, bliższym refleksji egzystencjalnej dorosłego. Vasconcelos kładzie nacisk na genezę swej twórczej osobowości i podkreśla symboliczny język dziecka marzyciela, z którym identyfikuje się jako dorosły człowiek i poprzez który dokonuje interpretacji swojego losu<sup>20</sup>. Dziecięca refleksja o świecie staje się więc refleksją dorosłego, co, jak twierdzi Czermińska, znamienne jest dla powieści o dzieciństwie, w której:

[...] czerpie się bezpośrednio z głębi siebie, ze źródła dzieciństwa. Oto dlaczego powszechną zasadą wspomnień z dzieciństwa jest ich liryzm. Jesteśmy tu w krainie

<sup>17</sup> Odwołuję się do koncepcji Philippe’a Lejeune’a dotyczącej paktu autobiograficznego między autorem a czytelnikiem. Pakt ów, według badacza, pojawia się wówczas, gdy: (1) istnieje wyraźne utożsamienie (poprzez nazwisko) autora z bohaterem i narratorem, (2) tekst napisany jest prozą w pierwszej osobie, (3) tematem są dzieje jednostki i afirmacja jednostkowej tożsamości: Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001, s. 22–23. W przypadku trylogii Vasconcelosa mamy do czynienia z paktem autobiograficznym i z kodem powieściowym. O istnieniu takich połączeń pisali: Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść...*, s. 14–15; Ryszard Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*, w: *Studia o narracji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 77.

<sup>18</sup> Badacz powieść fantazmatyczną rozumie podobnie jak Alicja Baluch, znawczyni tej odmiany literatury, która postrzega ją jako model osobny względem fantastyki i realizmu magicznego, w którym tworzywem są sny na jawie, indywidualne wyobrażenia czy projekcje nacechowane, np. surrealistycznie lub baśniowo, które składają się na świat wewnętrzny bohatera. Zob. Alicja Baluch, *Sięgnąć do źródeł (o powieściach fantazmatycznych i agoralnych)*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. Joanna Papuzińska, Grzegorz Leszczyński, CEBID, Warszawa 2002, s. 102–108.

<sup>19</sup> Malcolm Silverman, *The fictional world...*, s. 175.

<sup>20</sup> Małgorzata Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji...*, s. 223.

wiary. Wspomnienie jest nie tylko postrzegane jako wierne, ale daje ono również dostęp do takiego doświadczenia, które jest prawdziwsze od zwykłego doświadczenia ludzi dorosłych<sup>21</sup>.

Temat przewodni trylogii José Mauro de Vasconcelosa ująć można słowami Gastona Bachelarda, który twierdził, że „samotne dziecko mieszka w obrazach”<sup>22</sup> oraz że „pomiędzy samotnością dorosłego marzyciela i samotnością dzieciństwa istnieje porozumienie”<sup>23</sup>. Według filozofa istnieją dwa bieguny twórczości autobiograficznej, które, jak sądzę, dają się przywieść do prozy brazylijskiego pisarza. Jeden biegun reprezentuje sfera pamięci, czyli odtwarzane przez podmiot dziecięcy zdarzenia dzieciństwa. Drugi biegun stanowi sfera wyobrażeń, czyli przywoływane przez podmiot dziecięcy fantazmaty dzieciństwa. Oba bieguny ukazują naiwność i przenikliwość dziecka w zgłębianiu świata<sup>24</sup>. Takie rozgraniczenie pamięci i wyobraźni pokazuje, że dzieciństwo to domena obrazów wyobraźniowych. Bachelard twierdzi, że „wyobraźnia bez ustanku ożywia pamięć, ilustruje ją”<sup>25</sup>. Wyobrażenia dzieciństwa przywołane zostają, aby „ożywić terytorium życia dorosłego”<sup>26</sup> oraz aby przypomnieć, że „dobrze jest czasem żyć z dzieckiem, którym się było. Bierze się stąd świadomość źródła”<sup>27</sup>. W prozie Vasconcelosa widać Bachelardowską strategię wprowadzania materiału biograficznego, którą określić można jako próbę „ubaśniowienia” dramatycznych zdarzeń dzieciństwa, rozumianą jako dziecięce „uzbrojenie się w zaufanie do świata poprzez marzenie”<sup>28</sup>.

Trauma rzeczywistości zostaje zatem obudowana projekcjami symbolizującymi przełamywanie lęków. Narrator dziecięcy prowadzi z światem ożywionej natury nieustanne rozmowy, których celem jest „uspokajanie świadomości”<sup>29</sup>. Vasconcelos przywołuje obrazy wewnętrzne, o których można mówić językiem Bachelarda, że są „przypomnieniem wyobrazonego”<sup>30</sup>. Wizja

---

<sup>21</sup> Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 245.

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 118.

<sup>23</sup> Tamże, s. 115.

<sup>24</sup> Tamże, s. 30.

<sup>25</sup> Tamże, s. 31.

<sup>26</sup> Tamże, s. 30.

<sup>27</sup> Tamże, s. 31.

<sup>28</sup> Tamże, s. 16.

<sup>29</sup> Tamże, s. 149.

<sup>30</sup> Tamże, s. 10.

dziecka bliska jest tutaj literackiej kategorii „dziecka osobnego”<sup>31</sup>, pogrążonego w sferze wyobrażeń, które mają funkcję eskapistyczną i terapeutyczną. Są także symbolami przejścia między dzieciństwem a młodością i antycypują dorosłość dzieciństwem podszytą. Skrzyżowanie wspomnień z towarzyszącymi im fantazmatami sprawia, że wyobrażenia stają się eufemistycznym i podprogowym omówieniem doświadczeń rzeczywistych. Filtr wyobraźni nie łagodzi smutku i goryczy codzienności, pozwala jednak czytelnikowi lepiej zrozumieć naturę dziecka marzyciela, odczytać symbolikę projektowanych przez niego obrazów i przyjąć perspektywę dorosłego, której dominantą staje się możliwość odtworzenia wyobrażeń dzieciństwa jako specyficznego szyfru katartycznego<sup>32</sup>. Przywołanie mechanizmów wyobraźniowych stosowanych w dzieciństwie, według wskazanych reguł autobiografizmu, jest zabiegiem kompensacyjnym i próbą esencjonalnego porządkowania samego siebie<sup>33</sup>. Autobiografizm służy więc do eksploracji fantazmatów dzieciństwa i nakreśleniu dzięki nim sytuacji obecnej.

„Nawet nietoperze lubią czułość”<sup>34</sup>

W omawianej trylogii głównym łącznikiem między tomami jest bohater dziecięcy, José Mauro de Vasconcelos, nazywany zdrobniale Zezé. Chłopiec nie skupia się na prezentowaniu nadających fabule tempo zdarzeń, lecz portretuje siebie oraz członków rodziny i innych dorosłych. Już na początku pojawia się konflikt pomiędzy specyficznym dzieckiem a dorosłymi, którzy wpływają negatywnie na jego psychikę. Deprawują w nim dziecięcą naiwność i niewinność, doprowadzają do depresji, tłumią naturalną energię i buntowniczą naturę<sup>35</sup>. Dopiero radykalne działania chłopca, do których należą próby samobójcze, powodują, że surowi opiekunowie zaczynają dostrzegać w nim wrażliwe dziecko. Zezé, który przez zabawę i psoty próbuje manifestować swoją niezależność, ma poczucie inności. Wie, że daleki jest od normy tożsamościowej, jaką uznaje jego rodzina. Wybór zachowań buntowniczych powoduje, że zostaje pozbawiony społecznej afiliacji i traktowany jest jako życiowy surferingowiec.

<sup>31</sup> Alicja Baluch, *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 108.

<sup>32</sup> O katartycznej funkcji literatury dla dzieci i młodzieży posługującej się fantazmatami pisze m.in. Joanna Papuzińska w książce *Dziecko w świecie emocji literackich* (Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1996) oraz Grzegorz Leszczyński w pracy *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku* (Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006).

<sup>33</sup> John Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. Grażyna Cendrowska, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 138.

<sup>34</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Moje drzewko pomarańczowe*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2007, s. 181.

<sup>35</sup> Malcolm Silverman, *The fictional world...*, s. 176.

Niechęć otoczenia budzi także jego zainteresowanie sprawami dorosłych i tematami tabu. Z niezwykłą przenikliwością obserwuje otaczającą go rzeczywistość. Dostrzega samotność, frustrację, depresję, patologię i biedę, na które reaguje ucieczkami z domu, wałęsaniem się po ulicach, dokuczaniem sąsiadom, czyli przekraczaniem granic wyznaczonych przez dorosłych. Jego zachowanie stanowi o desperackiej potrzebie odnalezienia bliskości. W życiu chłopca niewiele jest dorosłych, którzy potrafią właściwie ocenić jego dar tworzenia wyobraźniowego świata. Większość z nich traktuje fantazmaty Zezé jako symptom szaleństwa, absurd, a nawet złośliwość. Brak zrozumienia dla sfery wyobrażeń wydaje się największą bolączką dzieciństwa pisarza. Urasta ona do rangi dyskusji na temat potrzeb dziecka, jego podmiotowości, emocjonalności oraz relacji z dorosłym. Zezé uważa, że ból istnienia dotyka człowieka od dziecka, jednak dziecko przeżywa ból egzystencjalny silniej niż dorosły. Sam nie potrafi go zrationalizować, może jedynie łagodzić poprzez ucieczkę w świat wyobraźni, gdzie jego sprzymierzeńcami stają się śpiewający w duszy ptak, baśniowy nietoperz i ożywione drzewko pomarańczowe (Maluszek), z którymi przeżywa wyobrażone przygody. Z rozczuleniem opowiada wyobraźniowym przyjaciółom o bezrobotnym ojcu, pracującej od dziecka w fabryce matce, pozbawionym szans na godne życie rodzeństwie, przejmującej biedzie i biciu. Drzewo odpowiada mu szumem liści, jego serce znajduje się w pniu. Maluszek ożywa za sprawą wymagowanej wróżki, która uznaje niezwykłość Zezé i pozwala naturze komunikować się z nim. Motyw „ubaśniowienia” świata sprawia, że na plan pierwszy w powieści wysuwają się wyobrażenia i sny bohatera.

Dziecinne fantazjowanie w niewinny sposób dotyka fundamentalnych zagadnień dobra i zła, piękna i brzydoty, *sacrum* i śmierci. Zezé zaczyna swą opowieść od słów: „Jeszcze do niedawna nikt mnie nie bił. Potem jednak moje psoty wyszły na jaw i dopiero zaczęło się gadanie, że jestem diabelskie nasienie, rudy kundel, zaraza. Nie chciało mi się tego słuchać. Jeśli nie biegałem po ulicy, to śpiewałem”<sup>36</sup>. Sam także siebie deprecjonuje, mówiąc: „Jestem zerem, do niczego się nie nadaję. Bardzo złym chłopcem, naprawdę okropnym [...]”<sup>37</sup>. Cechuje go ogromna wrażliwość, potrafi wnikliwie diagnozować sytuację ekonomiczną rodziny i rozumie bolączki wszystkich jej członków. Szczególnie ważny okazuje się osąd ojca, o którym mówi: „[...] nie ma szczęścia. Chyba jest taki sam jak ja, najgorszy w całej rodzinie”<sup>38</sup>. W wieczór wigilijny formułuje tezę na temat całej rodziny: „Wszyscy byli dorośli, dorośli i smutni, jakby jedyną wigilijną potrawą był smutek”<sup>39</sup>. Z powodu tragicznej sytuacji w domu Zezé włączy się

---

<sup>36</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Moje drzewko pomarańczowe*, s. 9.

<sup>37</sup> Tamże, s. 42.

<sup>38</sup> Tamże, s. 45.

<sup>39</sup> Tamże, s. 46.



po ulicach, przekonany, że nikt go nie kocha, i podkreśla, że jedynym sposobem na czerpanie radości z życia jest ucieczka do świata wymyślanego. W rozmowie z wujem zdradza swój sekret, który postrzega jako dar: „Mogę śpiewać w duszy tak, żeby nic nie było słychać. [...] kiedy byłem malutki, myślałem, że mieszka w mojej duszy ptaszek, który śpiewa”<sup>40</sup>.

Dominującym wątkiem w powieści jest przyjaźń między Zezé a Manuelem Valadaresem, którego przyjaciele nazywają Portugalem. Patrząc na powieść Vasconcelosa przez pryzmat poetyki Bachelarda, motyw przyjaźni z Portugalem można nazywać przywoływaniem „opowiedzianego ojca”<sup>41</sup>. Zezé poznaje Portugala w niezwykłych okolicznościach, postanawia bowiem przejechać się na zderzaku jego rozjeżdżonej limuzyny. Wybryk ten wychodzi na jaw i zdenerwowany Portugal wymierza chłopcu klapsa przy kolegach. Upokorzony Zezé, z charakterystyczną dla siebie odwagą, odgraża się: „Nic teraz nie powiem, ale co myślę, to myślę. A kiedy dorosnę, zabiję pana”<sup>42</sup>. Później rozżalony opowiada swojemu drzewku:

Pewnie, że się zemszczę. Pożyczę rewolwer od Toma Mixa i konia Promień Księżycy od Freda Thompsona i razem z Komańczami przygotuję na Portugalczyka zasadzkę. Pewnego dnia przyniosę ci jego skalp powiewający na końcu bambusowego kija<sup>43</sup>.

Gniew Zezé szybko mija, gdy Portugal jako jedyny zwraca uwagę na jego przebitą szklę stopę, a następnie zabiera na lemoniadę. Zezé, który po raz pierwszy czuje się otoczony przez dorosłego czułością i troską, zaczyna traktować Portugala jak ojca. Zwierza się mu ze swoich wyobrażeń, introwertycznych rozmów z drzewem, imaginacyjnych zabaw, które wybrany ojciec traktuje poważnie i jest zachwycony wrażliwością chłopca. Rozmowy z Portugalem i drzewkiem rekompensują mu patologiczną sytuację w domu, w którym wszyscy traktują go jak kozła ofiarnego i bezkarnie się nad nim znęcają.

Zezé zaczyna obserwować biologicznego ojca i lituje się nad nim. Widzi bezrobotnego mężczyznę, który nie potrafi utrzymać wielodzietnej rodziny, a pocieszenia szuka w hazardzie i alkoholu. Pragnie sprawić ojcu przyjemność i postanawia zaśpiewać mu tango, którego słów nauczył się podczas licznych włóczęg z miejscowym szansonistą:

Marzę o nagiej kobiecie.  
Chcę ją kochać całą noc.

<sup>40</sup> Tamże, s. 65.

<sup>41</sup> Gaston Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 145.

<sup>42</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Moje drzewko pomarańczowe*, s. 98.

<sup>43</sup> Tamże, s. 101.

Kiedy srebrny księżyc wszędzie,  
pozna mej miłości moc<sup>44</sup>.

Sfrustrowany ojciec nie rozumie intencji syna, wydaje mu się, że Zezé z niego kpi. W ataku szału bije go. Zrozpaczony chłopiec krzyczy z pogardą: „Morderco! Zabij mnie w końcu. I tak trafisz do więzienia!”<sup>45</sup>. Osłonięty ciałem ukochanej siostry, widzi, jak ojciec odrzuca pas i ukrywa twarz w dłoniach. „Płakał za mnie i za siebie”<sup>46</sup>, wyznaje rozgoryczone dziecko. Po tragicznym incydencie zwierza się Portugalowi, że rzuci się pod pociąg zwany Mangaratibą. Jednocześnie wyznaje, że zabije swego ojca i ujawnia metaforyczne znaczenie tych słów: „[...] zabijając to nie znaczy wyjąć rewolwer, jak Buck Jones i zrobić pif-paf! To wcale nie tak. Można zabijać w sercu. Po prostu przestać kogoś kochać. I wtedy ten ktoś umiera”<sup>47</sup>. Wkrótce potem Portugal ginie przejechany przez Mangaratibę, co doprowadza chłopca niemal do śmierci.

Śmierć Portugalu jest kluczowym momentem w powieści, pokazuje bowiem niemożność pogodzenia się ze śmiercią przez dziecko. Zezé śni o swoim drzewie pomarańczowym, które cudownie przebrane w świąteczne ozdoby przybywa mu na ratunek wraz z puchatym nietoperzem. Rozmowa z drzewem jest onirycznym przetworzeniem rozmów z Portugalem. Uspokojony Zezé gładzi po głowie baśniowego ni ptaka, ni nietoperza i wypowiada symboliczne zdanie, które stanie się jego życiowym mottem: „[...] zrozumiałem, że nawet nietoperze lubią czułość”<sup>48</sup>. Drzewo i nietoperz zabierają Zezé na nocną wędrowkę, w trakcie której Maluszek przemienia się w skrzydlatego konia, na którego wskakuje Zezé, a nietoperz staje się nocnym ptakiem, który kołysze się na jego ramieniu. Kompensacyjna fabuła snu zmienia się nagle w koszmar, w którym pojawia się zanimizowany pociąg, gwizdzący ironicznie: „to nie moja wina... To nie ja...”<sup>49</sup>.

Mimo że Zezé wychodzi z depresji, powrót do rzeczywistości jest dla niego symbolicznym końcem dziecięcego świata marzeń. Chłopiec silnie identyfikuje się z dojrzewającym drzewem pomarańczowym i kiedy widzi na jego gałęziach pierwsze białe kwiaty, ma poczucie definitywnego końca ważnego okresu w życiu. Pełen goryczy wyznaje: „Maluszek opuszczał już moją krainę marzeń i wkraczał w świat rzeczywistości i bólu”<sup>50</sup> i ma tutaj na myśli samego

---

<sup>44</sup> Tamże, s. 117.

<sup>45</sup> Tamże, s. 141.

<sup>46</sup> Tamże, s. 141–142.

<sup>47</sup> Tamże, s. 149.

<sup>48</sup> Tamże, s. 181.

<sup>49</sup> Tamże, s. 183.

<sup>50</sup> Tamże.

siebie. Dziecięca biografia naznaczona zostaje traumatycznymi doświadczeniami, dlatego perspektywa życia nie cieszy chłopca. W desperacji stwierdza: „Byłem skazany na to, aby przeżyć, i przeżyłem”<sup>51</sup>. Rozstanie z drzewkiem jest także symbolicznym odpowiednikiem finałowego zderzenia obrazu wybranego ojca z ojcem biologicznym, od którego chłopiec świadomie odcina się. Kwestionuje znaczenie więzi biologicznych, a jednorazowe zainteresowanie ojca swoją osobą podczas choroby uważa za przejaw hipokryzji dorosłych:

Co chce ten człowiek, który bierze mnie na kolana? On nie jest moim ojcem. Mój tata umarł. Zabiła go Mangaratiba. [...] Spojrzałem na jego stopy, na palce wystające mu z drewniaków. On był takim starym drzewem o pociemniałych korzeniach. Był ojcem drzewem. Ale takim drzewem, którego ja prawie nie znałem<sup>52</sup>.

Drugi tom obejmuje okres szkolnego życia Zezé w domu bogatego wujostwa, które zdecydowało się przygarnąć go, aby dać mu wykształcenie. Miejsce drzewka w sercu Zezé zajmuje baśniowa ropucha, która otrzymuje znaczące imię i nazwisko: Adam Vasconcelos. Zmęczony ciągłym posłuszeństwem i rutyną chłopiec decyduje się reanimować swój świat wewnętrzny i powrócić do rozmów z wyobraźniowymi przyjaciółmi. Drzewko zostało magicznie przypisane Zezé przez wróżkę, ropucha pojawia się natomiast jako wysłannik ze świata bagien. Zwiastuje ona duchową przemianę bohatera, dlatego musi zamieszkać w jego sercu. Symboliczny akt pożerania serca Zezé przez ropuchę zapowiada serię przygód, w których będzie uczestniczył. Innymi słowy, ropucha jest istotą wywiedzioną z tradycji baśni, gdzie protagonistami często były stwory o proveniencji zwierzęcej. Ich zadaniem było towarzyszyć bohaterowi w wędrówce inicjacyjnej, sfinalizowanej poznaniem samego siebie i pokonaniem lęków. Zezé boi się pożarcia serca przez ropuchę, ale musi poddać się temu rytuałowi, aby zinterioryzować nową, wyobraźniową rzeczywistość:

Zamkniesz oczy, położę ci się na piersi i powolutku będę w ciebie wnikał... [...].

– Ale nie pożresz mi serca?

– Pożrę, ale bardzo delikatnie, jakbym przeżuwał chmurkę.

Widziałem, że przykładła pyszczek do mojej piersi i zaczyna w niej znikać. Adam nie kłamał. Wcale nie czułem bólu [...]. Wkrótce sterczały tylko jego tylne łapki, a potem także

<sup>51</sup> Tamże.

<sup>52</sup> Tamże, s. 187.

i one znikły w moim ciele. [...]. Nikt się nawet nie domyśli, że nie mam już normalnego serca. Tylko kochaną ropuchę kururu<sup>53</sup>.

Pod wpływem ropuchy dokonuje się w nim radykalna przemiana. Rozpoczyna nowy etap, w którym nastawiony jest na przygodę, przeżywanie wielkich emocji i próby okiełznania strachu. W wyobraźni przyjaźni się z Tarzanem i Winnetou. Jako Tarzan nocami wymyka się z domu i skacze po drzewach w ogrodach sąsiadów oraz udaje duszę pokutną w pobliskim lesie. Marzy o prowadzeniu koczowniczego trybu życia i nocowaniu w wozach cyrkowych, które toczą się po wszystkich drogach świata. Poświęca się pływaniu, rezygnuje z nauki gry na fortepianie, co powoduje, że bliscy zaczynają traktować go jak outsidera, który lekceważy szanse, jakie od nich otrzymał. Kiedy dowiaduje się, że przybrany ojciec jest chory i cała rodzina musi na pewien czas wyjechać do Rio, postanawia zamieszkać w szkolnym internacie. Jego wybraną rodziną stają się bohaterowie książek i filmów, istnienie prawdziwej wypiera z pamięci. Brak płaszczyzny porozumienia z przybranym ojcem, podobnie jak wcześniej z ojcem biologicznym, sprawia, że powraca do idei wymarzonego ojca. Zostaje nim aktor Maurice Chevalier, będący „ubaśniewionym” obliczem zmarłego Portugala. O wyśnionym ojcu chłopiec mówi: „Maurice był jeszcze jednym pięknym marzeniem w moim życiu. Zamkniętą skrytką, w której umieściłem całą przepęlniającą mnie czułość”<sup>54</sup>. Warto zauważyć, że wybór pada na postać fantazmatyczną. Śmierć Portugala była dla Zezé bowiem tak bolesna, że teraz wybiera mrzonkę, którą sam powołuje do życia: „Nie było takiego pociągu, samolotu, statku, krążownika, kopnięcia konia... Niczego, co mogłoby zrobić mu krzywdę”<sup>55</sup>. Maurice jest zatem symbolem czułego ojcostwa, lecz na bezpieczny dystans.

Okres chłopięcych psot kończy się odejściem ropuchy, która staje się symbolem strachu okiełznanego. Wkraczanie w dorosłość wiąże się z utratą tej części siebie, która reprezentuje oswojone i bezpieczne sfery życia. Zezé postrzega odejście Adama przez pryzmat śmierci Portugala i nie jest pewien, czy będzie w stanie istnieć samodzielnie. Pożegnanie z ropuchą sugeruje zatem stawanie przed wyzwaniem młodości:

– [...]. Kiedy ropucha kururu otrzymuje misję zamieszkania w czyjejś piersi, może to zrobić tylko jeden jedyny raz. Nawet gdybym chciał wrócić do twego serca, nie mógłbym, straciłem już tę magiczną moc. [...].

---

<sup>53</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Rozpalmy słońce*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2008, s. 16–19.

<sup>54</sup> Tamże, s. 274.

<sup>55</sup> Tamże, s. 77.

– A nasze marzenia?

– Od dziś będziemy marzyć osobno. Ty będziesz miał swoje marzenia. A ja będę snuć moje sam.

Adam przysunął się jeszcze bliżej i wziął mnie za rękę. Jego dłoń była lodowata, jak martwa. [...] <sup>56</sup>.

W trzecim tomie na pierwszy plan wysuwają się symbole prestiżu społecznego<sup>57</sup> (wysztalcenie, inteligencki dom, aspiracje bogatej rodziny). Są to znaki będące integralną częścią biografii młodego człowieka, jednak w tym przypadku wykorzystywane są wbrew woli bohatera i dlatego stają się jego piętnem. Tematem przewodnim są głęboko skrywane urazy do przybranej rodziny, skrajne ubóstwo rodziny biologicznej i pierwsza, intensywna miłość, która w oczach wujostwa jest mezaliansem. Opowieść utrzymana jest w tonacji depresyjnej. W dojrzewającym Zezé wszystko, co nieemocjonujące, budzi rozczarowanie. Ciągłe próby dopasowania się do woli przybranego ojca, zawsze zakończone fiaskiem, powodują, że powraca do niego poczucie pustki, beznadziei oraz pragnienie śmierci: „Czułem się naprawdę przegrany. Wkrótce skończę dwadzieścia lat, a jestem zupełnie do niczego. Chyba lepiej umrzeć. Wejść głęboko w morze i płynąć aż do wyczerpania”<sup>58</sup>. W innym miejscu wyznaje, że ma duszę włóczęgi: „Chciałem tylko włóczyć się bez celu i w nic się nie angażować. Tak jakby życie było nieustanną podróżą pociągiem, włóczęgą po nieznanym drogach i niekończącą się morską żegluga. W tak odległe strony, że nigdy bym nie powrócił. Zawsze w drodze...”<sup>59</sup>. Kluczowe okazują się słowa, które odwołują się do jego pragnień dziecięcych: „[...] wkrótce odejdę z tego domu, wyruszę w drogę, będę się włóczył po świecie, szukając czułości, żebrząc o miłość. Bezmiar przestrzeni włóczęgów przyjmie mnie obojętnie”<sup>60</sup>. Po ukończeniu szkoły musi zmierzyć się z powrotem do rodzinnego domu w Rio. Jest to dla niego świat obcy, nieprzyjazny, budzący strach, którego „nie pokona nawet cały tuzin ropuch kururu”<sup>61</sup>. Przeraza go wspomnienie wegetującej rodziny, skazanej na pracę w fabryce, bez szans na godne życie. Przeraza sam siebie, ponieważ nie potrafi być dla nich wsparciem, gdyż nie wie, jaką drogę w życiu wybrać. Odrzucił karierę pianisty, wzgardził medycyną i lotnictwem. Pragnie jedynie

<sup>56</sup> Tamże, s. 236.

<sup>57</sup> Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 82.

<sup>58</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Na rozstajach*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2009, s. 21.

<sup>59</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Rozpalmy słońce*, s. 272.

<sup>60</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Na rozstajach*, s. 25.

<sup>61</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Rozpalmy słońce*, s. 272.

być człowiekiem drogi. Decydującym wydarzeniem w jego młodszej biografii jest szantaż wuja, który wymusza na nim rozstanie z Sylvią. Zezé podporządkowuje się jego woli, jednak postawa konformistyczna prowadzi go do depresji:

Czułem nienawiść do samego siebie. Dlatego próbowałem się zniszczyć. Pragnąłem umrzeć. Nie jeść, nie chodzić na plażę, nie widzieć mojego ojca podczas posiłków. Znowu zacząłem znikać z Natalu, wymykałem się na plażę Ponta Negra i wracałem dopiero ciemną nocą. Przychodziłem spalony słońcem. Jadłem cokolwiek i szedłem spać. Praca na statkach nudziła mnie. [...] Całymi dniami paliłem, wpatrując się w ładownie i zastanawiając się, dlaczego nie wyjeżdżam. Słowa ojca brzmiały jak żywe w moich uszach: „Natal to mała miejscina, a twoja żądza poznania domaga się całego świata”<sup>62</sup>.

W finale zdesperowany Zezé decyduje się uciec od miłości do kobiety oraz nienawiści do rodziny i postanawia pracować dla Marynarki Handlowej jako kontroler załadunku. Czuje, że jedynie włączęga uwolni go od stygmatyzacji społecznej oraz ukoji rozpacz po wyrzuceniu się Sylvii. W pesymistycznym finale pojawia się wizja dróg rozstajnych jako symbol wewnętrznego rozdarcia i odarcia z marzeń:

„Nawet gdybym chciał wrócić do twego serca, nie mógłbym, straciłem już tę magiczną moc”<sup>63</sup>.

W tomie *Rozpalmy słońce* dochodzi do ważnego dla podkreślenia autobiografizmu utożsamienia dojrzałego autora z narratorem i bohaterem dziecięcym oraz próby użycia wyobraźniowego języka do poprowadzenia monologu wewnętrznego z fantazmatycznym przyjacielem. Czterdziestokilkuletni José Mauro de Vasconcelos udaje się do radia, aby zobaczyć występ Maurice’a Chevaliera, co traktuje jako konfrontację z magią dzieciństwa. Bezpośredni kontakt z aktorem wywołuje w nim ogromne wzruszenie i choć wydaje się sam sobie śmieszny, pragnie zostać przez artystę rozpoznany jako dawny Zezé, mały marzący chłopiec:

Zmieszany przytrzymałem jego rękę trochę za długo. Spojrzałem mu głęboko w oczy, czekając aż odezwie się do mnie i powie tak jak dawniej: *monpti*. Ale on puścił moją dłoń,

---

<sup>62</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Na rozstajach*, s. 73.

<sup>63</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Rozpalmy słońce*, s. 236.

uśmiechając się do mnie tak jak do każdej innej osoby, która z nim się witała. Na pewno nie miał pojęcia, że kiedyś był „moim ojcem”<sup>64</sup>.

Wspomnienia fantazmatycznego dzieciństwa ozywają z nagłą siłą. Pisarz odrzuca towarzystwo przyjaciół i postanawia samotnie powędrować pogrążoną w mroku ulicą, aby ożywić w sobie głos ropuchy kururu:

Chodniki były niemal puste. W sam raz dla mnie, bo mogłem rozmawiać sam z moim zawiedzionym sercem. Prowadzić dialog z moim bólem.

– Widzisz, jak to jest, Adamie. Ile już lat minęło? Dwadzieścia, czy dwadzieścia dwa? A może jeszcze więcej. [...] Powiedz coś, Adamie. Naucz mnie znowu rozpalic słońce. [...] Proszę cię, po raz ostatni, odpowiedz mi, czy ludzie dorośli mogą rozpalic słońce? Tylko ten jeden, jedyny raz. [...] W porządku, Adamie. Dorośli nie wiedzą, jak rozpalic słońce. [...] Nieważne, będę dalej śpiewał dla ciebie, bo na szczęście ciągle wiem, czym jest tęsknota<sup>65</sup>.

Formuła patronującej trylogii baśniowości wymagałaby dopuszczenia do głosu ropuchy – reprezentanta marzeń dziecięcych. Zakończenie tego rodzaju mogłoby zostać potraktowane jako symboliczny ukłon pisarza w stronę czytelnika, który pragnie usłyszeć głos ropuchy w jego dorosłym życiu. Głos Adama byłby wówczas klamrą kompozycyjną oznaczającą baśniowe zamknięcie opowieści – przypieczętowaniem żywotności wyobraźni dziecięcej. Ten rodzaj zakończenia, bliski powieści fantazmatycznej, zostaje jednak zakwestionowany przez prawdę autobiograficzną. Ropucha milczy, pozostaje tylko realistyczna, pusta, deszczowa ulica, którą samotnie przemierza dorosły Zezé. Pisarz wyraźnie zaznacza zależność między obrazami wykreowanymi przez twórcze dziecko, jakim był, a ich obecnością w jego dojrzałej twórczości. Nie ma poczucia zerwania łączności ze sferą dzieciństwa, ale pesymistycznie podkreśla niemożność uaktualnienia żywiołu wyobraźni i przeniesienia jej terapeutycznej funkcji na sferę problemów dorosłego. Demaskuje swoje aktualne „ja” jako zdolne do stworzenia literackiej parafrazy wspomnień dzieciństwa i przenikających je baśniowych obrazów, niezdolne natomiast do rozbudzenia w sobie mowy drzewa, ropuchy, czyli sfery pierwotnej niewinności. Symboliczny język dzieciństwa zagłuszył głos dojrzałego wyczerpania. Pozostaje konfrontacja z rzeczywistością, której odjęto obudowę fantazmatyczną.

<sup>64</sup> Tamże, s. 297.

<sup>65</sup> Tamże, s. 298–301.

Pisarstwu brazylijskiego pisarza patronuje założenie, że najbardziej twórczy jesteśmy w dzieciństwie. Dorosły Zezé gloryfikuje sferę marzeń dziecięcych, zdolność dziecka do kreowania obrazów terapeutycznych, które konstruuja świat wewnętrzny. Georges Gusdorf twierdzi, że „dialogizując z sobą samym, pisarz nie usiłuje powiedzieć ostatniego słowa, które zamknęłoby jego życie: usiłuje jedynie przybliżyć się do, na zawsze ukrytego i nieuchwytnego, sensu swego własnego losu”<sup>66</sup>. Z taką sytuacją mamy do czynienia w powieściach Vasconcelosa, w wyniku czego powstaje historia esencjonalna, subiektywna, motywowana psychologiczną potrzebą ekspresji obrazów, które stały się konstytutywne dla jego twórczości i osobowości. Pisarz akcentuje aktualną tożsamość, dzięki temu jest w stanie zaprezentować indywidualną wizję własnego losu, którą uważa za sens trylogii biografizującej. Zastosowane w powieściach Vasconcelosa chwytły fikcjonalizacji, polegające na „ubaśniowieniu” czasoprzestrzeni dzieciństwa, nie umniejszają wartości przedstawionych wspomnień. Przede wszystkim jednak pozwalają pisarzowi w finale na identyfikację z obrazami wewnętrznymi, które budują mit osobisty w jego twórczości i stają się literackimi tropami mającymi swoje źródło w poetyce marzeń dziecięcych.

## Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Marzenie ku dzieciństwu*, w: tenże, *Poetyka marzenia*, przeł. Leszek Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- Baluch Alicja, *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003.
- Baluch Alicja, *Sięgnąć do źródeł (o powieściach fantazmatycznych i agoralnych)*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. Joanna Papuzińska, Grzegorz Leszczyński, CEBID, Warszawa 2002.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Czermińska Małgorzata, *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1982.

---

<sup>66</sup> Georges Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. Janusz Barczyński, w: *Autobiografia*, s. 44.



- Goffman Erving, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Gusdorf Georges, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. Janusz Barczyński, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski i inni, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.
- Leszczyński Grzegorz, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- Leszczyński Grzegorz, *Wielkie małe książki. Lektury dla dzieci. I nie tylko*, Media Rodzina, Poznań 2015.
- Nycz Ryszard, *Współczesne sylwy wobec literackości*, w: *Studia o narracji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Silverman Malcolm, *The fictional world of José Mauro de Vasconcelos*, „Kentucky Romance Quarterly” 1975, Vol. 22, Issue 2, s. 169–191.
- Sturrock John, *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. Grażyna Cendrowska, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Vasconcelos José Mauro, *Moje drzewko pomarańczowe*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2007.
- Vasconcelos José Mauro, *Na rozstajach*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2009.
- Vasconcelos José Mauro, *Rozpalmy słońce*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2008.

### **Children’s phantasms in José Mauro de Vasconcelos’ autobiographical prose**

#### Summary

The article discusses a trilogy of the author’s autobiographical works encompassing *My sweet orange tree*, *Let’s light the sun up* and *At the crossroads*. These works can be seen as phantasmal stories for children and youth, which are based on author’s memories from childhood, significantly embedded in phantasms that he has created as a child. An important feature is presenting childhood from the perspective of a child who becomes the imagining subject. This image of a childhood thus becomes rich in depictions stemming from fairy tales. Deciphering meanings of these depictions allows to underscore their cathartic character. The child’s experiences of

transitional moments is here purposefully embedded in the sphere of compensatory projections. It is in his autobiographical prose that Vasconcelos therefore not only recreates the events that has shaped them, but first and foremost explores the sphere of children's phantasm as an example of child's magical thinking about the world and the self. These thoughts direct a child towards significant, though often tragic reflections.

#### Keywords

Autobiography, autobiographical writing, child, phantasm, dream

*Translated by Katarzyna Slany*

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Katarzyna Slany, „Fantazmaty dziecięce w prozie autobiograficznej José Mauro de Vasconcelosa”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2 (7) (2016): 57–73*. DOI: 10.18276/au.2016.2.7-04