

HORROR DZIECIĘCY NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI EWELINA I CZARNY PTAK ORAZ NIE BUDŹ MNIE JESZCZE GRZEGORZA GORTATA

KATARZYNA SLANY*

WPROWADZENIE

Horror dziecięcy, który w artykule tym wymiennie nazywać będę dziecięcą powieścią grozy, powstał w latach 50. XX wieku na gruncie anglosaskim. Prekursorem groteskowo-makabrycznych opowieści dla dzieci był Roald Dahl, angielski pisarz norweskiego pochodzenia, którego utwory zaliczane są do klasyki literatury dziecięcej. Postmodernistyczny horror dla dzieci jest gatunkiem symptomatycznym dla literatury kierowanej do młodego czytelnika. Wpisuje się bowiem w nurt nowoczesnych wariacji i rewolucji literackich, odrzucając XIX-wieczny wzorzec dziecka i dzieciństwa, który pozostawał zawsze w korelacji z modnymi systemami wychowywania. Teksty grozy dla dzieci prezentują subwersywny paradygmat dzieciństwa, który powstaje w związku z nasilaniem się w literaturze dziecięcej tendencji związanych z dekonstruowaniem klasycznych światów przedstawionych i bohaterów¹. Powieści te są zatem znamienym przykładem stosowania innowacyjnych strategii kreowania utworów literackich dla dzieci, polegających na karnawalizacji dzieciństwa i dziecięcego bohatera. Ten typ opowieści ma na celu zdegradowanie zmityzowanego w literaturze dziecięcej wzorca bohatera pozytywnego i topicznej rzeczywistości jako *locus amoenus*. Nowy paradygmat powstaje w wyniku wykorzystania przez autorów obcego literaturze dziecięcej rekwizytorium motywów, tematów, postaci, schematów fabularnych, wyniesionych z tradycji literatury grozy, oscylujących wokół kategorii makabry i frenezji, potraktowanych jednak najczęściej groteskowo, ironicznie oraz parodystycznie.

W dziecięcej powieści grozy dominantą kompozycyjną staje się zasada wywiedziona z zabaw dziecięcych polegająca na kreowaniu grozotwórczego świata przedstawionego, następnie zaś „egzorcyzmowaniu” go poprzez wprowa-

* Katarzyna Slany – dr, Instytut Pedagogiki Przedszkolnej i Szkolnej, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie.

¹ Zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s. 48.

dzenie żywiołu śmiechu. Anglosascy badacze tekstów grozy dla dzieci w publikacji *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders* twierdzą, że podstawą takich opowieści jest „ludyczna groza”², która oswaja lęki dziecięce na zasadzie ich ośmieszenia i wyolbrzymienia³, a także sprowadzenia do rangi komiksowych „atrap strachu”⁴. W założeniu autorów horrorów dziecięcych mali odbiorcy mają zaznajamiać się z groteskową, karykaturalną i paradną nadreprezentacją świata przedstawionego, jego ostentacyjnością czy wręcz sztucznością⁵. „Wielka zabawa”, jaka niewątpliwie towarzyszy bohaterom dziecięcej powieści grozy i jej odbiorcom, opiera się więc na specyficznym czarnym humorze, określanym przez badaczy anglosaskich jako agresywny, napastliwy, pełen niespodziewanych mrocznych gagów i fars⁶.

Ogólną i najbardziej pojemną definicję tekstu grozy podaje Branko Muntić, który twierdzi, że opowieść tego rodzaju „na tle fantastycznych wydarzeń rozwija motyw strachu jako emocjonalną podstawę poetyckiego obrazu”⁷. Literatura grozy korzysta głównie ze strategicznego dla niej motywu obecności zjawisk nadprzyrodzonych albo sprzecznych z empirią, które niespodziewanie wdzierają się do powieściowej rzeczywistości, wywołując atmosferę niepokoju, przerażenia lub paniki⁸. O tekście grozy skierowanym do dziecięcego odbiorcy możemy mówić wówczas, gdy w świecie dotychczas znajomym dziecku, doświadcza ono zdarzeń m.in. przerażających, makabrycznych, absurdalnych, obrzydliwych, których jest ewidentnym sprawcą lub które wynikają z działań jakiejś mrocznej postaci dziecka nieprzychylniej. Zdarzenia te są przeważnie silnie podszyte ludyzmem. Niewątpliwie opowieść grozy dla dzieci korzysta z ogólnej strategii kreowania tekstu typowej dla literatury grozy, jednakże groza zostaje tutaj najczęściej zdekonstruowana poprzez symboliczny dziecięcy śmiech, co stanowi o specyfice tego gatunku i pozwala postrzegać go jako:

[...] formę (która ma – K. S.) nie tylko specyficzną i zawsze powtarzającą się tematykę, lecz także swój repertuar środków artystycznych [...] ma też swoje [...] zamierzenie estetyczne, intencję narzucania czytelnikowi określonego rodzaju przyjemnego (ludycznego – K.S.) przerażania i grozy.⁹

² A. Jackson, *Uncanny hauntings, canny children* [w:] *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*, A. Jackson, K. Coats, R. McGillis (red.), London 2008, s. 157–174.

³ Zob. J. Cross, *Frightening and funny: humor in children's gothic fiction* [w:] *The Gothic in Children's Literature*, A. Jackson, K. Coats, R. McGillis (red.), London 2008, s. 57–59.

⁴ P. L. Roberts, *Taking Humor Seriously in Children's Literature*, London 1997, s. 68–78.

⁵ Zob. R. McGillis, *The night side of nature: gothic spaces, fearful times* [w:] *The Gothic in Children's Literature*, A. Jackson, K. Coats, R. McGillis (red.), London 2008, s. 227–230.

⁶ Zob. J. Cross, *Frightening...*, dz. cyt., s. 62.

⁷ A. Kołodzyński, *Seans z wampirem*, Warszawa 1986, s. 228.

⁸ Zob. R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Lisowski, słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1967, s. 26.

⁹ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł., red. M. Żurowski, Warszawa 1977, s. 316–317.

Schemat fabularny dziecięcej powieści grozy ma charakter „intrygonośny”¹⁰, gdyż zasadza się na kluczowej dla tradycji literatury grozy fabule prześladowczej rozgrywającej się na linii monstrum–ofiara lub łotr–ofiara¹¹. W roli łotra pojawia się „okrutny opiekun”, odpowiednik typowego dla tekstów grozy stalkera, w roli ofiary „sierota w opałach”. „Sierota w opałach” i „okrutny opiekun” odpowiadają tradycyjnym postaciom literatury grozy: poszkodowanym odmieńcom i demonicznym łotrom. Fabuła prześladowcza wywołuje dwa typy mrocznego nastroju: „horror” i „terror”¹². Teksty grozy dla dzieci najczęściej epatują „horrorem” – strachem konkretnym, namacalnym. W swej ludycznej postaci nigdy nie korzystają z repertuaru „terroru”, który płynie z przypuszczeń, wyobrażeń, przeczuć i intuicji.

Istnieją różne odmiany horroru dla dzieci, przewagę stanowią teksty utrzymane w poetyce grozy oswojonej, ludycznej groteski oraz makabreski, w których na plan pierwszy wysuwają się motywy prześladowania dziecka przez mrocznych opiekunów. Tutaj warto polecić kanoniczne już powieści Roalda Dahla, takie jak *Fleje*, *Wielkomilud*, *Wiedzmy* czy *Matylda*. W konwencji ludyczno-makabrycznej utrzymane są także teksty Lemony Snicketa, zwłaszcza *Seria niefortunnych zdarzeń* Iana Ogilvy, szczególnie *Lichotek i Czarnoksiężnik*, ale i pozostałe części tej serii, trylogia Philipa Ardagha *Straszny koniec*, jak też znacznie bogatsza tematycznie seria Joanne K. Rowling o Harrym Potterze. Na gruncie polskim ludyczny, ale i niesamowity horror dziecięcy reprezentuje seria *Lepiej w to uwierz!* Grzegorza Gortata, *Czarny młyn* i inne powieści Marcina Szczygielskiego oraz przeznaczone dla starszych odbiorców utwory Jacka Dukaja. Poetyka karnawału patronuje opowieściom prezentującym motyw „bachorzenia”, czyli historii dziecięcych rzezimieszków, którzy burzą harmonijne życie dorosłych poprzez mroczne psikusy. Do najpopularniejszych należy seria o Koszmarnym Karolku Franceski Simon, *Mali Darlingowie* Sam Llewellyn, *Marek i Mirek* Gianni Rodariego, *Edgar i Ellen. Niezwykłe stwory* Charlesa Ogdena, *Dzieje dziwnej Emily* Roba Regeera oraz *Księga straszliwej niegrzeczności* Iana Whybrowa. Przywołać także trzeba powieści decentralizujące lęki dziecięce, czyli osuwające strachy, upiory i potwory. Tych jest zdecydowanie najwięcej, lecz szczególnym uznaniem cieszą się utwory Maurice’a Sendaka *In the Night Kitchen* i *Tam, gdzie żyją dzikie stwory*, *Pazurzak* Margarity del Mazo, *Potrzebuję mojego potwora* Amandy Noll, *Laszlo boi się ciemności* Lemony Snicketa, *Gębolud* Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel, *Ignatek* Pawła Pawlaka, *Pacynek* Guy’a Bassa, a także seria *Skrzynka Potworków* Erica Llucha. Uwzględnić trzeba też powieści utrzymane w poetyce „fantazmatu frenetycz-

¹⁰ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2009, s. 185.

¹¹ Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przylipiak, Gdańsk 2004, s. 214.

¹² M. Wydmuch, *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 60.

nego”¹³, których twórcy prezentują mroczne oblicza dzieciństwa, rezygnując z ludyzmu na rzecz frenetyzmu i obrazów psychodelicznych lub przywołują klasyczne archetypy grozy. Niewątpliwie mistrzami takiej poetyki są Neil Gaiman (*Wilki w ścianach, Koralina, Lustrzana maska*) i Chris Priestley (np. *Opowieści grozy wuja Mortimera*).

TRAMPOLINA DO NIEBA

Powieści grozy dla dzieci i młodzieży współczesnego pisarza Grzegorza Gortata z serii *Lepiej w to uwierz!*, w której skład wchodzi: *Ewelina i Czarny Ptak, Nie budź mnie jeszcze, Miasteczko ostatnich westchnień, Piętnaście kroków* nie wpisują się w pełni w wypracowane przez anglosaską literaturę dla dzieci ramy ludyczno-groteskowe i karnawałowe horroru dziecięcego. Pisarz wykracza poza klasyczne wzorce omawianej formuły, włączając w obszar świata przedstawionego motywy zaczerpnięte z tradycji grozy wypracowanej przez Stephena Kinga oraz klasyczny horror filmowy, gdzie projektuje się rzeczywistość na wzór realnej, następnie zaś wprowadza w jej obręb zjawiska uznawane za nadprzyrodzone¹⁴. Ogromne znaczenie w serii Gortata ma tematyka i ambitne utrzymywanie odbiorcy w nastroju depresyjnym, niesamowitym, tajemniczym. Priorytetem dla autora nie jest oczywisty *happy end*, lecz prezentowanie bohatera dziecięcego w sytuacji granicznej dającej podwaliny rytuałom, dzięki którym pokonuje on lęki, przechodzi między światami w celu odkrycia tajemnic przeszłości, poznaje własną tożsamość i przynależność, rozwija empatię, postrzega mroczne doświadczenia jako katartyczne. Wywiedziona z prozy Kinga jest tu mitologizacja dzieciństwa i prezentowanie go jako stanu epifanicznego, w którym dziecko doświadcza transgresji – łamie psychologiczne i społeczne granice, aby pokonać zło. Dzieje się to poprzez inicjację w śmierć, odkrywanie tajemnic rodziców, poznawanie zatartych wspomnień starych domów i cieni przeszłości. Istotą dzieciństwa jest naturalna wiara w magię i istnienie sfery niesamowitego. Dlatego zderzenie z grozą ma miejsce w przestrzeni numinotycznej, sferze *horridus* lub na styku światów żywych i zmarłych, będących kluczowymi miejscami granicznymi. Do pokonania zła służy sfera magii, baśniowości oraz pradawne rytuały i towarzyszące im czynności. Bohaterowie dziecięcy Gortata przekraczają symboliczne progi oddzielające świat od zaświatów, dlatego za ich konstytutywne cechy uznać można graniczność i mediumiczność. Zagadnienie to zegzemplifikują dwa pierwsze tomy serii.

¹³ Tę odmianę horroru dziecięcego omawiam w książce *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016.

¹⁴ Zob. S. Wysłouch, *Anatomia widma*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2, s. 135–157.

W pierwszej powieści serii zatytułowanej *Ewelina i Czarny Ptak* dziewięcioletnia Ewelina traci rodziców (matka umiera, ojciec zaginął w Brazylii). Z testamentu ojca dowiaduje się, że odziedziczyła ogromny majątek, jest jednak nieletnia, dlatego „jakiś” dorosły z małego miasteczka, w którym mieszka, będzie musiał zostać jej prawnym opiekunem. Zgodnie z testamentem Ewelina ma sama wskazać bliską jej osobę w ciągu siedmiu dni. Siódemka jest symbolem cyklu zapowiadającego transformację bohaterki. Początek opowieści nawiązuje wyraźnie do schematu dziecięcej powieści grozy: szczególnie istotny jest tu motyw „arkadii zranionej”, czyli dzieciństwa zdekonstruowanego przez sieroctwo, tułaczkę, wyrzucenie z domowego gniazda¹⁵. Jack Zipes, badacz literatury dziecięcej, zaznacza, że na początku każdej baśni grozy pojawia się sytuacja dezintegracji, w której obserwować można rozpad relacji międzyludzkich, często na przykładzie rodziny¹⁶. Nieodzownym składnikiem fabuły jest śmierć bliskiej osoby lub opuszczenie domu przez bohatera¹⁷. Rozpad zaczyna się w mikrokosmosie, stąd tak popularny motyw separacji, wykluczenia i prześladowania bohatera, co interpretować należy jako pierwszy symptom doświadczenia transgresyjnego. W tym wypadku mamy do czynienia z nagłym sieroctwem i osamotnieniem bohaterki. Miejscowi władarze miasta – pani Bruber (dyrektorka sierocińca), burmistrz Sobel oraz adwokat Kramm walczą między sobą o majątek dziewczynki, uciekając się do podstępów, zastraszania, manipulowania faktami, napadu na dom, a także bestialskiego zamordowania jej psa. Każdy z nich jest przykładem „okrutnego opiekuna”, których nie brak w anglosaskiej literaturze mroku dla dzieci.

Opowieść Gortata nie skupia się jednak na ludyczno-groteskowych perypetiach walki dziewczynki z podłymi dorosłymi, typowych dla horrorów dziecięcych. Pisarz wprowadza bowiem do fabuły zjawiska niesamowite, które niwelują strategię karnawałową i zapowiadają brak *happy endu*. Ewelina, która na siedem dni postanawia zamieszkać sama, w okolicy domu i lasu zaczyna widywać ogromnego czarnego ptaka. W *Widmowym Lesie*, w którym, jak mawiał jej tata, jest taka mgła, że „[...] człowiek może przeniknąć do innych światów”¹⁸, spotyka obcego ornitologa pana Rukkmana, z którym czuje dziwne pokrewieństwo. Dziewczynka dostrzega magiczną więź między ptakiem a bezdomnym ornitologiem, który staje się dla niej ważnym przewodnikiem. Pomaga Ewelinie pogodzić się z utratą rodziców, zrozumieć odmienność przyjaciela Gregora i pokonać lęk przed śmiercią. W końcu spełnia znamienne dla literatury dziecięcej funkcję

¹⁵ Zob. J. Papuzińska, *Zatopione królestwo: o polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008, s. 91.

¹⁶ Zob. J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, New York–London 2010, s. 326.

¹⁷ Zob. J. Papuzińska, *Zatopione królestwo...*, dz. cyt., s. 91.

¹⁸ G. Gortat, *Ewelina i Czarny Ptak*, Warszawa 2013, s. 31.

figury *transi* – psychopomposa, czyli przewodnika do krainy śmierci¹⁹. Wprowadzona do fabuły ludzko-zwierzęca postać ma związek z zaginionym ojcem dziewczynki. Rukkman często zadziwia Ewelinę, wypowiadając magiczne formuły znane tylko jej i tacie. Kiedy Ewelina niedowierza w prawdziwość jego słów na temat życia po życiu, ten mówi: „Wiesz co? Jeżeli skłamałem, to niech się zamienię w garstkę piasku i niech wiatr rozwieje piasek na cztery strony świata. Ewelinie serce zamarło – a potem zaczęło bić coraz szybciej i szybciej. – To przysięga mojego taty! Poza nami nikt tego zaklęcia nie znał!”²⁰.

Czytelnik podobnie jak bohaterka, przeczuwa, że tajemniczy przewodnik przybył, aby zabrać ją w szczególne miejsce. Zanim to jednak nastąpi, stanie się ptakiem zagłady dla jej prześladowców. Ewelina jest zafascynowana Czarnym Ptakiem, zaś na strychu znajduje ogromną trampolinę z jego wizerunkiem. Trampolina należała wcześniej do jej ojca, wydawać się więc może, że jest przedmiotem magicznym. Symbolem ważnego doświadczenia transgresyjnego, inicjującym przemianę, do której przygotowuje Ewelinę ojciec w pośmiertnej postaci ptaka. Rzeczywiście Ewelina skacząc, ma poczucie jakby uwalniała się od depresji i lęków codzienności. Skakanie przywodzi jej na myśl lot do nieba. Cyrkowa trampolina ma funkcję katartyczną, skaczący na niej przypominają ptaki, które mogą wzlatywać w niebo. Ujęcie tego rodzaju wywodzi się z tematyki ludowej, gdzie jednym z kluczowych obrazów jest wizja dziecka, które przed urodzeniem istnieje w ptasiej postaci w zaświatach oraz dziecka przeobrażonego po śmierci w ptaka, powracającego do krainy umarłych²¹.

Ewelina ma świadomość, że jej ziemską historią zakończy się szybko, zwłaszcza kiedy opuszczają ją przyjaciele: szczeniak Poni (zabity przez łotrowską trójcę prawnych opiekunów) i Gregor, niezwykle chłopiec o zdeformowanej twarzy, który po śmierci rodziców Eweliny stał się jej niezwykle bliski. Sierota i odmieniec – klasyczni bohaterowie literatury dziecięcej, ale i literatury grozy – podlegają w historii Gortata niezwyklej sile przeznaczenia. Gregor jest dzieckiem maltretowanym przez ojca za swoją fizyczną odmienność. Kiedy pierwszy raz odwiedza Ewelinę, widzi szafę pełną „okaleczonych” zabawek, które dziewczynka zbiera, gdyż, jak twierdzi, „nikt inny by ich nie chciał [...]”²². Motyw „okaleczonych” zabawki, rozbitego lustra, zagraconego domostwa jest znamieny dla literatury grozy, gdyż podkreśla stan psychiczny bohaterów, hiperbolizuje ich traumę. Dla Gregora szczególne znaczenie ma podarowany mu przez Ewelinę miś, który otrzymuje imię Rufus, na cześć legionisty Cezara. Gregora fascynują czasy antyczne i egipscy faraonowie, kiedy bowiem jego mama żyła, opowia-

¹⁹ Zob. P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998, s. 669.

²⁰ G. Gortat, *Ewelina...*, dz. cyt., s. 58.

²¹ Zob. E. Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyście ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Łódź 1997, s. 85.

²² G. Gortat, *Ewelina...*, dz. cyt., s. 33.

dała mu, że niektórzy z nich również mieli zdeformowane twarze. Chłopiec zostaje zakatowany przez ojca, lecz, jak opowiada Ewelinie Czarny Ptak, przed śmiercią Gregor przeszedł przemianę i być może odfrunął do czasów faraonów. Dziewczynka odczuwa pustkę po stracie przyjaciela, mimo to głęboko wierzy w możliwość pośmiertnych przeobrażeń i przenikania do innych światów, zaś obecność Czarnego Ptaka sprawia, że jej lęki znikają. Postanawia, że dzięki niezwyklej trampolinie, w ptasim wcieleniu trafi do krainy, w której czekają na nią bliscy.

W finale pojawia się wyczekiwany motyw lotu do nieba. Trampolina staje się symbolem centrum, środka, z którego wyruszyć można w zaświaty. Umożliwia wędrówkę do sfery *sacrum*. Taką funkcję w wierzeniach ludowych spełniały mosty, góry, drzewa i inne ośrodki mediacji²³. Trampolina integruje *profanum* z *sacrum*, dół z górą, jako że skoki symbolizują przekraczanie granic taksonomicznych. Tym samym uznać można, że głównymi tematami opowieści są graniczność i transgresja, które w tekście grozy dla dzieci prezentowane są jako ludzko-zwierzęce przeobrażenia, przenikanie między światami lub lot w rajską nieskończoność. Co więcej, powieść Gortata nie balansuje na granicy poetyki fantazmatu czy snu, gdzie lot do krainy śmierci i skok w przepaść zapomnienia traktowane mogą być jako subtelna metafora albo eufemistyczna sugestia, jak na przykład w *Przygodach Piotrusia Pana* Jamesa M. Barriego czy *Braciach Lwie Serce* Astrid Lindgren. Gortat konsekwentnie przybliżył problem śmierci zgodnie z poetyką tekstu grozy, gdzie lęk przed śmiercią jest jednym z kluczowych tematów, często nieoswajalnych. Przykładem tak zaprojektowanej opowieści są następujące zdarzenia: 1) śmierć rodziców i pojawienie się „okrutnych opiekunów”; 2) zabicie psa i morderstwo Gregora; 3) zemsta ptaków na żądnych majątku prześladowcach dziewczynki (scena rodem z filmu *Ptaki* Alfreda Hitchcocka); 4) skok/lot Eweliny symbolizujący przeniesienie w sferę zaświatów; 5) ożywienie domu prowadzącego klęskę na oprawców.

Odchodzeniu Eweliny towarzyszy smutny dźwięk dzwonów, towarzyszących pogrzebowi Gregora, symbolicznego odmieńca, który podobnie jak osierocona dziewczynka, nie znalazł pociechy i miłości wśród dorosłych. Dowodem na prawdziwość tej tezy są słowa skaczącej na trampolinie Eweliny, która oznajmia zebrany wokół niej dorosłym, że tylko ten zostanie jej prawnym opiekunem, kto ją prawdziwie kocha i wyzna tę miłość publicznie. Zastrzega też, że kłamca zgodnie z zaklęciem ojca, „zmieni się w garstkę piasku. I wiatr rozwieje piasek na cztery strony świata”²⁴. Żaden z „okrutnych opiekunów” nie decyduje się odezwać, odczuwają bowiem zabobonny lęk przed trampoliną i skaczącą coraz wyżej dziewczynką:

²³ Zob. P. Kowalski, *Leksykon...*, dz. cyt., s. 308.

²⁴ G. Gortat, *Ewelina...*, dz. cyt., s. 110.

Ewelina miała wrażenie, że waży teraz tyle, co nadmuchany balonik. Trampolina, dom i Widmowy Las powoli malały w oczach. [...] Powietrze, którym oddychała, było łagodne a jednocześnie rześkie jak latem po burzy. Owiął ją znajomy zapach; roześmiała się i, nie otwierając oczu, wyciągnęła ręce, aż poczuła pod palcami miękkie futerko. Poni ufnie przyłgnęła do Eweliny. Znowu biło od niej ciepło, tak jak lód, który przedtem ją skuwał, błyskawicznie topniał.²⁵

W finale ukontentowani zniknięciem Eweliny „opiekunowie” decydują się okraść dom. Wówczas Gortat wprowadza kolejne motywy grozy. Okazuje się, że zemsta Czarnego Ptaka połączona jest z zemstą domu, który złowieszczo ożywa. Podobną żywotność wykazuje Widmowy Las i morze. Fale niosąc kamienie i drzewa, zalewają fundamenty budynku, w którego oknach widać przerażone twarze antagonistów. Dom, który więzi prześladowców jest wpisany w scenierię grozy i wydaje się jakby pętał, następnie zaś pochłaniał swoje ofiary. „Wreszcie – komentuje narrator – się przechylił i z gniewnym pomrukiem osunął w morską toń, jak gdyby sam postanowił wymierzyć sprawiedliwość”²⁶. Warte uwagi jest tutaj nałożenie się dwóch obrazów: lotu w górę i zapadania w głąb ziemi, odpowiadających wyobrażeniom o przeobrażeniu w pośmiertnej wędrownicy oraz spektakularnej zagładzie. Zakończenie powieści Gortata odwołuje się zatem do topiki baśni ludowej. Ewelina przypomina baśniowego *homo viator*, który wędrował wokół góry, aby zniknąć w chmurach; wspinał się po drabinie do bram nieba czy przechodził przez drewniany most do innego świata. Zemsta Czarnego Ptaka i domu na klifie jest natomiast znakomitym współczesnym odpowiednikiem finałów baśni, prezentujących okrutną zemstę na oprawcy. Baśniowe macochy mordowano w sadystyczny sposób w imię surowego prawidła: „oko za oko, ząb za ząb”. Zasada ta sprawdza się także w tekście grozy dla dzieci, zwłaszcza gdy odbiorca dziecięcy rozumie, że kończy się ziemskie życie Eweliny, której przeobrażenie w ptaka pozwala dotrzeć do nieba i wyzwolić się od lęków. Trampolina, ludyczny element placu zabaw, pozwala czytelnikowi wyobrazić sobie uczucie wolności, bez troski i lekkości, jakie towarzyszy ostatniej podróży dziewczynki. Nie zmniejsza to jednak jego gniewu i niechęci do prześladowców. Kiedy w planie powieści pojawia się klasyczny podział na „czarnych” i „białych” bohaterów, odbiorcy dziecięcy przeważnie identyfikują się z bohaterem pozytywnym. Potrafią wczuć się w rolę sieroty i odmienca, dlatego pragną surowo ukarać sprawców ich nieszczęść. Stąd kluczowość drastycznego finału, w którym natura i dom przemawiają w imieniu dziecka (bohatera i czytelnika), podobnie jak to miało miejsce w dawnych baśniach, gdzie odwet był jedyną słuszną karą.

²⁵ Tamże, s. 111.

²⁶ Tamże, s. 118.

POGROM SOBOWTÓRA

Drugą powieść zatytułowaną *Nie budź mnie jeszcze* wieńczy *happy end*, mimo to jej fabuła jest bardziej mroczna od pierwszej. Tematem opowieści są koszmary senne Artura, które wiążą się w tajemniczy sposób z wypadkiem jego ojca Dawida. Został on potrącony przez niezidentyfikowanego kierowcę i przebywa w śpiączce. Artur w snach widzi potężny Cień, który spływa ze ścian szpitalnego pokoju i przyjmuje bliską ludzkiej postać. Charakterystyczne dla tej nocnej, wampirycznej istoty są błony między palcami, a także dudniący, jakby z głębin studni głos i słowa, jakie wypowiada: „Nie zapomniałem”²⁷. Cienie tego rodzaju to najczęściej twory przynależne do onirycznej, fantazmatycznej i psychodelicznej odmiany literatury grozy oraz horroru filmowego. Tutaj Cień istnieje jako skonkretyzowana postać, nie jest wytworem wyobraźni Artura. Ma naturę sobowtóra, który jest generatorem atmosfery lęku. O funkcji sobowtóra w tekście grozy Stanisław Dąbrowski wypowiada się następująco:

Sobowtór nie tylko nas powtarza, ale spotwarza, nie tylko naśladuje, ale też prześladowa; jest nam bardziej bliski niż my sami, bo stanowi uzewnętrznienie (ujawnienie) naszych wewnętrznych treści, ich (na jawie przezwyjęzonych i maskowanych) rozdarć; i to uzewnętrznienie wewnętrzności odczuwamy jak zdradę taką, do jakiej nie byłby zdolny nikt „spoza” nas. Ale sobowtór zdradza nas samych i dlatego ten rodzaj „wyjścia z siebie” i stanięcia naprzeciw samego siebie, „oko w oko”, ma w sobie coś z samopoznania.²⁸

Pozostawiając na razie temat Cienia otwartym, warto zauważyć, że za jego sprawą już na początku opowieści widać jak w mikrokosmosie rodzinnym następuje rozłam, tak typowy dla horroru dziecięcego. Syn uwięziony zostaje w tragicznym wspomnieniu ojca z czasów dzieciństwa, którego na razie nie jest w stanie zrozumieć. Ma jednak dogłębną świadomość, że nawiedzający ojca Cień wpisuje się w porządek zdarzeń z przeszłości, które dla niego nie są zamknięte. Dzieciństwo ojca powraca zatem w koszmarach syna. Cień jest wyraźnie symbolem traumy przeszłości, dlatego nawiedza Artura i Dawida nocą, aby wzmocnić pamięć o dawnych wydarzeniach i narzucić im swój – mroczny – sposób ich interpretacji. King w następujący sposób pisze o znaczeniu nocy i ciemności w tekście literackim:

Lęk przed ciemnością to jeden z najbardziej dziecinnych strachów. Straszliwe historie zazwyczaj opowiada się „przy ognisku” albo przynajmniej po zmroku, ponieważ to, co w dziennym świetle wywołuje śmiech, w blasku gwiazd całkowicie zmienia swój charakter. Jest to fakt, o którym

²⁷ Tamże, s. 8.

²⁸ S. Dąbrowski, *Vox Humana. Biblia w liryce Tadeusza Nowaka. Studia i szkice*, Lublin 1993, s. 141–142.

znakomicie wiedzą twórcy filmów i opowieści grozy, toteż stale go wykorzystują – niezmiernie wrażliwy punkt, w który horror trafia z nieomylną pewnością.²⁹

Gortat, który w tej powieści bazuje na dziecięcym lęku przed ciemnością i tworamii ją wypełniającymi, wprowadza do fabuły zjawiska nadprzyrodzone. Cień jest istotą z pogranicza światów żywych i umarłych, zawieszoną między bytem a niebytem, jakby w „pokoju przechodnim”, w którym zatrzymują się ci zmarli, którzy nie dokończyli swoich spraw ziemskich. Niezoderżalnie związany z domostwem, w którym wychował się ojciec Artura, stale je nawiedza i sprawia, że jego biografia jest ciągle żywa w życiu rodziny. Historia ta jak klątwa spada na chłopca, który przyjeżdża do domu dziadków z powodu śpiączki ojca. W życiu Artura Cień pełni funkcję fatum oraz zmaterializowanego zła. Jest figurą napastliwą i destrukcyjną, traktuje chłopca jako swą ofiarę. „Inność” Cienia przenika świat przedstawiony i odmienia go, czyniąc zeń uniwersum tragiczne. Artur zostaje przez Cień symbolicznie naznaczony.

W tajemniczym domu dziadków brak śladów z dzieciństwa ojca. Dom zdaje się mówić tajemnym językiem przeszłości: skrzypi, słysząc w nim dziwne kroki, widać mokre ślady stóp dziecka, odczuwa się dziwny zapach jak w antykwariacie, który można nazwać „zapachem niezażegnanej przeszłości”. Dom stanowi więc, przywołując opis Kinga, „mikrokosmos służący jako arena, na której zderzają się złe moce”³⁰. Artur odkrywa tajemniczy schowek, do którego może przenikać we śnie przez zamknięte drzwi. Chłopiec odnajduje w nim ukryte ubrania i zabawki taty, a także starą księgę, którą uznać można za literacki archetyp tak ważny w obrębie literatury dziecięcej. Alicja Baluch twierdzi, że archetyp ten pojawia się w trzech ujęciach: przedmiotowym, funkcjonalnym i symbolicznym³¹. W ujęciu symbolicznym (charakterystycznym dla tekstów literackich skierowanych do dzieci w wieku szkolnym) wymaga się od bohatera utworu i dziecięcego odbiorcy, aby podjęli trud przeniknięcia znaczeń księgi i działań w kierunku metamorfozy świata³². Księga, jak zauważa badaczka, spełnia funkcję przewodnika i dzięki niej bohater jest przygotowany do czekającej go próby starcia ze złem. Ta odnaleziona przez Artura należała kiedyś do jego ojca. Zawiera historię życia rycerza Lupusa, który zdradził przyjaciela i uciekł z miejsca walki. Prześladowany wspomnieniami niegodnego czynu Lupus, musi odkupić grzechy i ocalić kogoś podczas bitwy, aby stać się godnym zbawienia. Zderzenie legendy o zdradzieckim rycerzu z horrorem niesamowitości służy autorowi do zaprezentowania inicjacji chłopca, podczas której przywołuje on Lupusa, będącego duchowym patronem jego i ojca. Przywołanie patrona uaktywnia legendarną magię mającą funkcję ochronną.

²⁹ S. King, *Danse macabre*, przeł. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa 1995, s. 248.

³⁰ Tamże, s. 371.

³¹ Zob. A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wrocław 1993, s. 59.

³² Zob. tamże, s. 58.

W najstarszych praktykach magicznych w sytuacji starcia sił dobra z siłami zła przywołuje się z imienia sojusznika z sfery duchów, odmieńców i zwierząt³³. Ważne jest, aby poprawnie wymówić imię lub przydomek donatora, podobnie jak nie należy wymawiać imion demonów i antagonistów. Za każdym razem bowiem, kiedy wypowiada się na głos imię istoty z zaświatów, doprowadza się do jej materializacji i nadaje się jej moc. Znaczenie tych działań magicznych zaczerpnął pisarz być może z serii Rowling o Harrym Potterze, która spopularyzowała motyw przywoływania zwierzęcych patronów, pomagających bohaterom w walce z ciemnością. Imię *Lupus* (wilk) zgodnie z baśniową i horrorystyczną formułą oznacza, że legendarny rycerz potrafi przemieniać się w wilka. Wzorzec wojownika przeobrażonego w dzikie zwierzę (wilka, tygrysa, lamparta i inne) wywodzi się z pradawnych mitów inicjacyjnych, odnaleźć go można w starożytnych mitologiach, gdzie wilk łączony był z męskimi bóstwami wojennymi:

Sam Apollin także miał wilcze wcielenie, które odpowiadało mrocznej części jego osobowości. Pod Troją zsyłając śmierć i zarazę szeregi Greków dziesiątkował „Wilczurowaty” Apollo Lykajos. Również bóg podziemi, Hades, ubierał się w wilczą skórę: samo zaś wejście do krainy umarłych przedstawiane było jako paszcza wilka. W mitach hinduistycznych wilki są towarzyszami złowrogich bogów zniszczenia. Dla wyznawców Zaratustry wilk był zwierzęciem związanym z Arymanem i reprezentował całe zło jego królestwa. Germanie umieszczali wilki w otoczeniu boga wojny – Odyna (podobnie jak Rzymianie wiązali go z Marsem).³⁴

Badając mokre ślady stóp, jakie w domu zostawia niewidzialne dziecko, penetrując zakamarki, rozmawiając z Lupusem i czytając książkę, Artur powoli dociera do tajemnicy z przeszłości, która ciąży nad jego rodziną. Smutną historię opowiada wnukowi dziadek Mors, kiedy Artur pokazuje mu zdjęcie dwóch chłopców, z których jeden ma błonę między palcami. Przerażony Mors tłumaczy, że zdjęcie to spalił wiele lat temu, co przekonuje Artura, że Cięń podrzuca w jego otoczeniu dawno zniszczone zdjęcia i przedmioty, wymuszając na nim ostateczną konfrontację. Stare zdjęcie przedstawia Dawida w towarzystwie najbliższego kolegi Szymka. Artur poznaje tragiczne okoliczności śmierci Szymona, który utonął w rzece podczas próby ratowania psa. Mors mówi: „Dawid też walczył z prądem, a musiał szybko wybierać, kogo ratować najpierw: psa czy Szymka. Pies był bliżej. Ja sam nie wiem, co bym zrobił. Boże, nie chciałbym się znaleźć w takiej sytuacji! – Wyciągnął Bera? – Tak. Ale kiedy zawrócił, Szymka już nie zobaczył. Wyłowili go po dwóch dniach [...]”³⁵.

Lupus, który w świecie zjaw szuka pomocy dla Artura, każe mu odnaleźć mężczyznę z dwoma nosami. Chłopiec spotyka go w przejeżdżnym cyrku. Jest nim właściciel trupy cyrkowej, zgodnie z formułą grozy odmieniec – karzeł,

³³ Zob. P. Kowalski, *Leksykon...*, dz. cyt., s. 296.

³⁴ Tamże, s. 597.

³⁵ G. Gortat, *Nie budź mnie jeszcze*, Warszawa 2013, s. 68.

który występuje w stroju clowna. Clown to nie tylko przebranie, to ucieleśnienie archetypu trickstera, błazeńskiego demiurga, sztukmistrza o naturze dionizyjskiej³⁶. W horrorze dziecięcym pełni on funkcję niebezpiecznego Mędrca posiadającego wiedzę o chaosie, zaświatach i wywrotowym obliczu wszechrzeczy³⁷. Być może Gortat odrzuca demoniczne oblicze clowna, tak istotne dla tradycji grozy, gdyż czyni go jednocześnie odmieńcem. W poetyce cyrku i wesołego miasteczka karzeł jest istotą o niejasnym statusie ontycznym i taksonomicznym, może przewidywać przyszłość i udzielać informacji o zaświatach³⁸. Karzeł-clown w porządku karnawału integruje tragizm i komizm, reprezentuje inność i graniczność, jest opiekunem cyrku, czyli „świata przemieszczającego się”³⁹. Nie przynależy do żadnego ze zdefiniowanych bytów, dlatego pozostaje w styczności z *sacrum* i śmiercią⁴⁰. Artur widząc jego czerwony, gumowy nos, przypomina sobie, że w koszmarach sennych Cień przepędzały kolorowe pompony. Kuglarskie sztuki, wpisane w dziecięce gry, zabawy i psikusy, okażą się więc ważne w walce z mrokiem. Artur intuicyjnie rozumie, że cyrk symbolizuje świat „na opak”. Jest miejscem granicznym, prezentującym rzeczywistość z perspektywy odmieńców, zwierząt, karykaturalnych luster, tajemnej magii, co daje możliwość przeżycia rytuału, polegającego na przejściu do podziemi. Motyw mediacji i symbolicznej katabazy od zarania dziejów stanowi podstawę wszelkich inicjacji, dzięki którym bohater-wędrowiec staje się osobowością maniczną. Cyrk i wesołe miasteczko, choć w literaturze grozy nacechowane numinotycznie jako sfery działania sił niesamowitych, są także ośrodkami mediacyjnymi, dzięki czemu Artur może przeobrazić się i doświadczyć pożądanej transgresji. Piotr Kowalski twierdzi, że cyrk istnieje poza konkretnym czasem i przestrzenią, jakby w zawieszeniu między różnymi stanami rzeczy i podobnie jak pustkowia, drogi rozstajne, cmentarz pozwala na zniesienie ograniczeń kondycji ludzkiej, czyli czasową amorficzność, przejściowość⁴¹.

³⁶ Zob. M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2014, s. 169.

³⁷ W literaturze i kinie grozy karnawałowa poetyka służy prezentacji figury demonicznego clowna i morderczego błazna. Clown w horrorze to postać tricksterska, reprezentuje karnawał taneczny i infernalny, jego uśmiech symbolizuje pochłanianie, zaś kuglarskie sztuki i cyrkowe obrzędy mieszczą się w tragicznym porządku świata przedstawionego i symbolizują powrót do pierwotnego chaosu. Motyw ten doskonale omawia M. Sznajderman w książce *Błazen. Maski i metafory*, w której w odwołaniu do strategii karnawalizacji, topiki cyrku i wesołego miasteczka przedstawia kino grozy i literaturę niesamowitą. Szczególne miejsce poświęca figurze błazna/clowna, który mediuje rzeczywistość bliską chaosowi, obłędowi, błędzeniu, dziecięcym lękom, cierpieniom i morderstwom. Autorka omawia między innymi filmy Tima Burtona oraz słynne *To* S. Kinga, w którym clown (morderca dzieci) symbolizuje odwieczne zło. Potrafi też przyjmować kształt monstrów, których bohaterowie najbardziej się boją. Grupa przyjaciół decyduje się go zniszczyć, co daje podwaliny kultowej powieści o inicjacji zwieńczonej symbolicznym zapomnieniem.

³⁸ Zob. P. Kowalski, *Leksykon...*, dz. cyt., s. 200.

³⁹ S. King, *Danse...*, dz. cyt., s. 120.

⁴⁰ Zob. P. Kowalski, *Leksykon...*, dz. cyt., s. 196.

⁴¹ Zob. tamże, s. 300.

Artur przebrany w strój clowna staje na arenie pośród widzów i wchodzi do okrętowego kufra, swoistego portalu mediacji, który przenosi go do królestwa zmarłych. Kufer jest odpowiednikiem trumny, w której inicjowani doświadczają symbolicznej śmierci mającej na celu zastąpienie chaosu nowym łańcem lub przywrócenie pierwotnego porządku. Co istotne „faza rytualnej śmierci oznacza wyzbycie się dawnego statusu i czasowe znalezienie się w stanie rozpadu form”⁴². Artur zdaje sobie sprawę, że miejsce, do którego trafił jest jedynie przedsiönkiem podziemi należącem do Cienia i stan bycia „pomiędzy”, jakiemu podlega, powoduje, że Cień ma nad nim przewagę. Zgodnie z wrogą naturą sobowtóra jest to surrealistyczna kraina, gdzie rosną czarne, bezlistne drzewa, zaś ich owoce pełne są ozywających cieni. Ten turpistyczny, cmentarny krajobraz mieści się w poetyce mrocznej groteski omawianej przez Wolfganga Kaysera, dla której znamienne są trupie pejzaże, okaleczone, wymarłe krainy, groźne, krwiożercze rośliny, pleniące się robactwo i ozywające przedmioty⁴³. Uwagę Artura przykuwają dwa symboliczne krzesła pośród zmijowiska cieni, na których siedzą Cień i chłopiec, fizycznie podobni do siebie, lecz zgodnie z intencją pisarza chłopiec reprezentuje „dzienną” stronę osobowości zmarłego Szymona, Cień zaś stronę „nocną” – destrukcyjną i gniewną. Gortat daje świadectwo znajomości tematologii grozy, prezentuje bowiem modelową sytuację rozszczepienia Cienia na dziecko i jego dorosłe *ego alter*. Sobowtór-Simon jako dojrzała osobowość zmarłego Szymka pasożytuje na dziecięcej formie, z której wyrasta, zatrzuwa ją złą energią. Istnieje z nią w relacji symbiotyczno-pasożytniczej, dlatego żywi się emocjami i wspomnieniami, przepoczwarzając je w straszne, mroczne jak w krzywym zwierciadle. Sobowtór choć symbolizuje ciemną stronę natury ludzkiej w ogóle, tutaj jest rodzajem groteskowego monstualnego pasożyta, który wyrósł na bazie traumy dzieciństwa i na niej zeruje. Podobnie jak Artur Simon potrafi mediować między światami i to on brutalnie potracił Dawida. Jego celem jest doprowadzenie syna i ojca do śmierci oraz porwanie ich do sfery mroku.

Strój clowna, w który przebiera się Artur, jest w rytuale pokonywania sobowtóra bardzo istotny, gdyż nawiązuje do maskarady dziecięcej i karnawałowego oblicza świata. Clown to reprezentant ludycznych zachowań dziecięcych, wielkich zabaw, w których dziecko zawsze występuje jako *homo ludens*, dlatego dekonstruuje oblicze Cienia. Ma to szczególne zastosowanie w literaturze dziecięcej, gdzie istnieją dwa podstawowe porządki świata przedstawionego, które za Northropem Frye’em określić można tragicznym i komicznym⁴⁴, za Micha-

⁴² Tamże, s. 311.

⁴³ Zob. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 20–21.

⁴⁴ Zob. N. Frye, *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. 2, s. 303–321.

ilem Bachtinem zaś karnawałowymi⁴⁵. Karnawał transponowany do literatury ma naturę dwoistą. Istnieje karnawał dziecięcy prezentujący świat poprzez katartyczną formułę śmiechu oraz karnawał tanatyczny, infernalny związany z zachowaniami destrukcyjnymi. Strategie karnawalizacji w tekście dziecięcym, ufundowanym na kategorii niesamowitości i grozy, opierają się na wprowadzaniu wartości kontrastujących ze sobą, obrazów i symboli sprzecznych z komiczną, jasną stroną świata i natury ludzkiej. Eleazar Mielecinski twierdzi, że w omawianym przez Frye'a porządku tragicznym:

[...] niebo jest zawsze „niedosięzione”, zamiast eucharystycznego symbolizmu znajdujemy obraz ludożerstwa, zamiast jedności duszy i ciała w małżeństwie – kazirodztwo, hermafrodytyzm, homoseksualizm; świat zwierzęcy reprezentują potwory i drapieżniki (smok, tygrys, wilk), świat roślinny jest zastąpiony przez straszny las, zamiast minerałów spotykamy ruiny, pustynie; woda przypomina krew albo okrutne morze, ogień – to żar piekła, miłość łączy się z niszczącą namiętnością cielesną; zamiast prostej drogi odsłania się labirynt; zamiast stosunków przyjaźni i ładu, powszechnej harmonii – konflikt tyrana i ofiary oraz elementy chaosu.⁴⁶

Starcie clowna z Cieniem w ujęciu Gortata jest zatem wzorcowym przykładem zderzenia sprzecznych porządków i żywiołów, w wyniku którego dochodzi do zneutralizowania mroku, w finale zaś do unicestwienia go. Działła tu typowa dla horroru dziecięcego strategia egzorcyzmowania potwora poprzez ośmieszanie go. W podszytych ludyzmem tekstach grozy dla dzieci strachy zostają oswojone. W powieści Gortata figura clowna ma funkcję dekonstruującą i decentralizuje sobowtóra, podobnie jak w dawnych widowiskach karnawałowych karykaturyzowano śmierć, diabła czy demona, odbierając im władzę symboliczną. Artur nie działa jednak sam. W kluczowym momencie pomagają mu inne figury cyrkowe, które z racji karnawałowej natury istnieją poza systematyką taksonomii. Kiedy ze strachu nie może przemówić, głosu udziela mu akrobatka, która wywołuje Lupusa. W wilczej postaci walczy on z ożywionymi cieniami Simona. Akrobatka od śmierci matki nie wymówiła ani jednego słowa, zatem użyczenie swojego dawnego atrybutu Arturowi w kulminacyjnym momencie rytuału, podkreśla amorficzność i graniczność stanu chłopca w cyrkowej scenarii. Ważną rolę odgrywa też szczur Sokrates, który, na wzór zwierzęcych protagonistów wywiedzionych z baśni, wskazuje Arturowi broń. Zgodnie z intencją autora szczur reprezentuje mądrość Artura, ale i jego intuicję. Jest zwierzęcym mediatorem, jego intertekstualne imię sugeruje powinowactwo z starożytnym filozofem i mędrce. Szczur zna treść koszmarów Artura i jako jedyny rozumie symbolikę kolorowych balonów, pomponów, kolistych znaków odstraszaających Cień. To on wyjaśnia znaczenie gumowego nosa, atrybutu clowna, symbolu

⁴⁵ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A., A. Goreniewie, wstęp S. Balbus, Kraków 1975, s. 220.

⁴⁶ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 139.

karnawału i beztroski dzieciństwa, którym chłopiec rzuca w Simona. Niewinność dziecięctwa doprowadza do rozbicia figury Cienia, który kruszy się jak groteskowy kolos i uwalnia kumulowaną, złą energię. Zneutralizowana moc trafia do Szymka, dzięki czemu jest on nareszcie gotowy, aby wyruszyć w ostateczną podróż. Wyzwolony od sił mroku, które przetrzymywały go jak więźnia, podąża w spokoju do krainy zmarłych. W tym samym czasie ze śpiączki budzi się Dawid, który zdaje sobie sprawę, jak heroicznego czynu dokonał jego syn. Podczas długiego snu towarzyszył bowiem Arturowi nieustannie w niewidzialnej postaci. Artur przechodzi zatem próbę – symboliczną „śmierć inicjacyjną” – pomyślnie. Wyzwała od traumy przeszłości dwóch przyjaciół, a także przywraca spokój ducha Lupusowi. Sam dojrzewa, doświadcza młodzieńczego wtajemniczenia. Kiedy przekracza ponownie próg domu dziadków, wyczuwa zmianę w atmosferze, świat mroku nie wpływa już na rzeczywistość żywych, następuje taksonomiczny porządek. Antykwaryczna duchota ustępuje, co narrator komentuje następująco: „Zniknął zapach miejsca, w którym czas się zatrzymał”⁴⁷.

ZAKOŃCZENIE

Omówione powieści poprzez finałowy rytuał oczyszczenia wpisują się w ramy popularnej w XXI wieku na gruncie polskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej prozy inicjacyjnej, o której Baluch pisze, że jest „literaturą „środka” – bo sytuuje się pomiędzy dzieciństwem a dojrzałością”⁴⁸. Obrazy obecne w powieściach Gortata, takie jak mediacja między światami, rozpoznawanie śladów pozostawionych przez Mędrca lub Przewodnika, pomoc zwierzęcych donatorów i odmieńców, walka z potworem, zwłaszcza zaś „śmierć inicjacyjna” (symboliczne zejście/przejsie do krainy numinotycznej), wiodą do samopoznania albo duchowego przeobrażenia. Proza pisarza zgłębia problematykę psychologiczną, prezentując sny, wyobrażenia, nieświadome pragnienia, lęki i przecucia bohatera. „Mówi” za pomocą praobrazów i rytów przejścia, zaczerpniętych z baśni, mitologii oraz topiki grozy. Bez fałszywego eskapizmu opowiada o śmierci, strachu i cieniu – zbiorowym i indywidualnym. Symboliczna wymowa tych tekstów sprawia, że seria Gortata jest lekturą pasjonującą i inspirującą dla młodych czytelników. Na pewno też stanowi najlepszy na gruncie polskim przykład dobrze napisanego horroru dziecięcego, z którym to gatunkiem mierzy się niewielu rodzimych pisarzy, pozostających sprzymierzeńcami topiki dziennej, ludycznych wzorców i konwencji realistycznych.

⁴⁷ G. Gortat, *Nie budź mnie jeszcze...*, dz. cyt., s. 119.

⁴⁸ A. Baluch, *Książka jest światem. O literaturze dla dzieci małych oraz dla dzieci starszych i nastolatków*, Kraków 2005, s. 13.

Katarzyna Slany

CHILDREN'S HORROR FICTION: GRZEGORZ GORTAT'S
EWELINA AND THE BLACK BIRD AND *DON'T WAKE ME UP JUST YET*

Summary

This article attempts to profile the children's horror story, aka children's Gothic, by examining two notable examples of this autonomous sub-genre, Grzegorz Gortat's *Ewelina i Czarny Ptak* [*Ewelina and the Black Bird*] and *Nie budź mnie jeszcze* [*Don't Wake Me Up Just Yet*], published in 2013 in the teasingly named series 'Lepiej w to uwierz!' [You'd better believe it]. A close reading of both novels shows that their effect depends on the use of a range of motifs and archetypes of fear within a broad, carnivalesque narrative strategy. Another distinctive feature of Gortat's children's horror novel is its symbolism. The symbolic meanings are explained and included in the interpretation of each novel. Finally, the article argues that this type of rite-of-passage scary fantasy is both appropriate and stimulating for school-age children.