

Karolina Stępień

ORCID: 0000-0003-4101-9683

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Nastoletnia kruczata przeciwko dorosłym i kulturze popularnej w *Los poseídos de Luna Picante* Martína Sancii

Słowa kluczowe: abiekt, dyskurs dziecięcy i dorosły, efekt *gore*, kultura popularna, literatura dziecięca i młodzieżowa, Martín Sancia

Keywords: abject, child and adult discourses, gore effect, popular culture, children's and young adult discourses, Martín Sancia

Praca poświęcona jest analizie argentyńskiej książki dla dzieci i młodzieży zatytułowanej *Los poseídos de Luna Picante* [Opętani z Pikantnego Księżyca¹] Martína Sancii, praktycznie niebędącej jeszcze przedmiotem zainteresowania środowiska akademickiego, w tym hiszpańskojęzycznego. Opowiadanie wydano w 2014 roku i zostało ono wyróżnione nagrodą wydawnictwa Sigmar, które doceniło między innymi „zuchwałość autora”, ze zwróceniem szczególnej uwagi na „pełną przemocy fabułę, złagodzoną przez nonsens i satyryczny ton”². Celem artykułu jest udowodnienie tezy, że to książka świadomie dążąca do zmiany schematu klasycznej literatury dziecięcej, a także implikująca konstruowanie sensów wykraczających poza główne wątki fabularne oraz oscylujących wokół rozważań na temat miejsca dziecięcego i dorosłego dyskursu w ramach socjokulturowego polisystemu. Chciałabym ukazać, że autor powieści próbuje w niej przełamać wspomniany schemat poprzez wykreowanie w świecie przedstawionym wyraż-

¹ Tłumaczenie tytułu i zamieszczonych w pracy cytatów z analizowanej książki pochodzą od autorki.

² [b.a.], *Premio Sigmar de literatura infantil y juvenil 2014*, <https://bit.ly/3kzrqhk> (dostęp: 15.03.2019).

nego rozróżnienia między dzieckiem a dorosłym, by następnie podać tę opozycję w wątpliwość, zbliżając do siebie jej bieguny i mieszając porządki.

Użyte w pracy pojęcie „schemat” zapożyczono z nauk kognitywnych. Teun A. van Dijk nazywa schematy poziomem dyskursu³ — odnoszą się one do modeli poznawczych i są to „wyidealizowane i uogólnione wzorce, które objawiają się lub aktualizują w rozmaitych wyrażeniach językowych” i które „wywołują efekty prototypowe i dają nam wycucie podstawowych kategorii”⁴. Gdy mowa o zmianie schematu, chodzi o sposoby zawiadywania modelami poznawczymi, wyróżnione przez Petera Stockwella w pracy *Poetyka kognitywna: wprowadzenie (Cognitive Poetics: An Introduction, 2002; wyd. pol. 2006)*: ich restrukturyzację, zachowywanie, wzmacnianie, akumulację, zakłócenie lub odświeżenie⁵. Pojęcie „polisystem” jest natomiast rozumiane w niniejszej pracy za Itamarem Evenem-Zoharem jako złożony układ wielorakich systemów, wzajemnie na siebie oddziałujących i tworzących heterogeniczną całość⁶.

Z uwagi na niewielką objętość nie aspiruję do zaprezentowania w artykule w pełni wyczerpującej analizy; w dużej mierze skupiam się na jednym wybranym zagadnieniu, to jest na obrazie potworności dziecka i dorosłego w prezentowanym tekście, związanej także z pojęciami inności i abiektalności. Dodatkowo, niejako kontekstowo, zasygnalizowane zostanie kilka innych aspektów, między innymi wykorzystanie w opowiadaniu grozy i efektu *gore*⁷ oraz funkcja odwołań do kultury masowej.

Przed przystąpieniem do analizy chciałabym posłużyć się fragmentem z książki Neila Gaimana *Ocean na końcu drogi (The Ocean at the End of the Lane, 2013; wyd. pol. 2013)*, w którym istotny wydaje się, obecny też w książce Sancii, problem spojrzenia na to, co dorosłe i dziecięce. Główny bohater, około ośmioletni chłopiec, rozmawia z nową przyjaciółką, tajemniczą mieszkanką domu na końcu drogi:

³ Zob. np. T.A. van Dijk, *Cognitive Processing of Literary Discourse*, „Poetics Today” 1, 1979, nr 1–2, s. 143–159.

⁴ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna: wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 46.

⁵ *Ibidem*, s. 115–116.

⁶ I. Even-Zohar, *Teoria polisystemów*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 349.

⁷ Za Katarzyną Slany „groza/horror” rozumiane są w pracy jako kategorie estetyczne, a także określenie nastroju tekstów literackich, których „głównym celem jest kreowanie strachu wizualnego, a także wzbudzenie w odbiorcy strachu moralnego i intelektualnego” — *eadem*, *Groza w literaturze dziecięcej: od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, s. 5–6. „Efekt *gore*” natomiast Adam Horowski definiuje w odniesieniu do filmu jako „świadome włączenie w strukturę narracyjną [...] eksponowania w sposób dosłowny, drobiazgowy i skrajnie realistyczny aktów znęcania się, okaleczania, wrywania nożem, rozpadu ciała, bezczeszczenia zwłok, deformowania organów, tryskającej krwi etc. w celu wywołania w odbiorcy określonego wrażenia. Owym wrażeniem jest tu emocja wstrętu” — *idem*, *Prawda, przemoc obrazu, efekt gore. Wprowadzenie do rozważań nad kinem ekstremalnym*, [w:] *Eroryzm, groza, okrucieństwo — dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, Poznań 2008, s. 219.

— [...] Dorośli i potwory niczego się nie boją.

— Och, potwory się boją — nie zgodziła się Lettie. — Dlatego właśnie są potworami. A co do dorosłych... [...] Wewnątrz dorośli też nie wyglądają jak dorośli. Na zewnątrz są wielcy, bezmyślni i zawsze wiedzą, co robią. W środku wyglądają tak jak zawsze. Jak wtedy, gdy byli w swoim wieku. Tak po prawdzie dorośli nie istnieją. Nie ma żadnego na całym wielkim świecie⁸.

Z przywołanego cytatu wynika, że opozycja binarna między dzieckiem a dorosłym jest tylko pozorna⁹. Jednak pomimo wielu socjokulturowych zmian, w tym procesów aduptyzacji i infantylizacji¹⁰, pozostaje ona wpisana w obowiązujący dyskurs polisystemu kulturowego. Jego częścią są dwa systemy, o różnych poziomach i strukturach: literatury uniwersalnej, to jest dorosłej, i literatury dziecięcej. To naturalnie ten pierwszy wciąż znajduje się w centrum całego polisystemu. W przypadku drugiego natomiast, choć zaobserwować można zmianę i otwarcie na to, co nowe, niektóre tematy w książkach dla dzieci wciąż traktowane są jako coś wyjątkowego. W kręgu krytyki literatury dziecięcej i młodzieżowej czy badań nad książką dla młodego odbiorcy dużo mówi się już co prawda o przełamaniu tabu, lecz wiele tekstów nadal wpisuje się w schemat klasycznej literatury dla dzieci¹¹. Wśród elementów, za pomocą których można ją scharakteryzować, Judith Hillman wyróżnia: typowe doświadczenia okresu dzieciństwa przedstawione z perspektywy dziecka; dziecięcych bohaterów; prostą fabułę skupioną na akcji; atmosferę optymizmu i niewinności (na przykład normą są szczęśliwe zakończenia)¹². Analizowana w niniejszej pracy książka stoi w sprzeczności z większością tych cech. Opowiadanie *Los poseídos de Luna Picante* zaczyna się w następujący sposób:

Historia zaczyna się źle — raną.

[...]

Raną z tych, co to obficie krwawią.

Z tych, co to odbierają życie.

⁸ N. Gaiman, *Ocean na końcu drogi*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2013, s. 137–138.

⁹ Istotne wydaje się, że to dzieciństwo (które było „zawsze”) jest tu punktem odniesienia dla dorosłości (iluzorycznej zresztą), nie odwrotnie. Warto też zwrócić uwagę, że podważenie przez Lettie zasadności opozycji dziecko–dorosły sprawia, iż tak zdecydowane powiązanie dorosłego z potworem na początku cytowanego fragmentu w kolejnych zdaniach traci na sile, a rozróżnienie tych trzech figur — dziecka, dorosłego i potwora — zaczyna wydawać się nieuzasadnione i właściwie bezsensowne.

¹⁰ O obu tych procesach pisała między innymi Krystyna Kossakowska-Jarosz; zob. *eadem*, *Wzorce kultury masowej w książce dla dzieci*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2006, s. 32–54.

¹¹ Dowodem na potwierdzenie tej tezy mogą być chociażby rankingi sprzedaży takich książek, jak Empik czy Merlin.pl, zdominowane przez klasyki literatury dziecięcej i młodzieżowej (jak na przykład *Dzieci z Bullerbyn* Astrid Lindgren albo *Doktor Dolittle i jego zwierzęta* Hugh Loftinga) i współczesne publikacje wpisujące się w opisany dalej schemat opracowany przez Judith Hillman.

¹² P. Nodelman, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore 2008, s. 189.

Długość: 9 cm

Głębokość: 3 cm

Umiejscowienie: gardło naszego głównego bohatera

Szanse na przeżycie: żadne¹³.

To początek historii Brunona, szesnastoletniego chłopca z magicznymi zdolnościami, który w poszukiwaniu pracy przybywa do małej fikcyjnej wioski Luna Picante, położonej gdzieś w Ameryce Łacińskiej¹⁴. Wkrótce potem zostaje zamordowany i poćwiartowany. W konsekwencji części jego ciała, porozrzucane po świecie, przejmują kontrolę nad przypadkowymi ludźmi, przemieniając ich w potwory, bezmyślnie mordujące każdą napotkaną osobę. Jednocześnie próbują powrócić do wioski, w której wszystko się zaczęło, i pomścić śmierć Brunona.

Już krótkie streszczenie fabuły pokazuje, jak odległe jest opowiadanie Sancii nie tylko od schematu klasycznej literatury dziecięcej, ale także tego, co uznawane jest w tekstach skierowanych do najmłodszych za transgresyjne¹⁵.

Warto wspomnieć, że równie brutalne elementy zawiera zbiór mikroopowiadań dla dzieci tego samego autora, wydany kilka lat wcześniej i zatytułowany *Breves historias de animales sabrosos, engreídos, enamorados, malditos, venenosos, enlatados, tristes, cobardes, crueles, espinosos... (y otras historias)* [Krótkie historie o zwierzętach smacznych, napuszonych, zakochanych, przeklętych, jadowitych, zapuszkowanych, smutnych, tchórzliwych, okrutnych, ościstych... (i inne historie)]¹⁶. To, co przede wszystkim łączy owe dwie książki, to pewien zabieg metafikcyjny; poza tekstem głównym obie są bowiem współtworzone przez parateksty pochodzące od Wydawcy, takie jak prolog, przypisy, dedykacja, spis treści i motto. Już pierwsze zdania wskazują, że Wydawca z obu prologów jest postacią fikcyjną, podobnie zresztą jak Autor, jak gdyby obaj byli wewnątrztekstowym kon-

¹³ M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante*, Buenos Aires 2014, s. 12.

¹⁴ Jakkolwiek osadzenie omawianej książki w pierwotnym kontekście mogłoby doprowadzić do nowych wniosków i wzbogacić tekst o dodatkową perspektywę, ze względu na niewielką objętość pracy kwestia ta pozostaje na marginesie wyznaczonego we wstępie obszaru analizy. Warto natomiast krótko wspomnieć, że nazwa wioski, do której trafia Bruno, Luna Picante, jest jednym z niewielu (obok zwięźle opisanego tańca w kałuży) bezpośrednich odniesień pozwalających powiązać główne miejsce akcji z Ameryką Łacińską — narrator informuje, że toponim pochodzi od najbardziej znanego produktu regionalnego — likieru z papryki habanero (*aji habanero*), w rzeczywistości uprawianej na terenach Meksyku, Ameryki Centralnej i Południowej. Przedmiot odrębnej analizy mogłoby więc stanowić przyjrzenie się książce Sancii z perspektywy relacji między wszechobecną w *Los poseídos de Luna Picante* kulturą globalną a kulturą argentyńską lub szerzej — latynoamerykańską.

¹⁵ Przykładowo w książce *Ethics and Children's Literature* Jani Barker, pisząc o transgresyjnych bohaterach podejmujących czasem niemoralne decyzje, wymienia Hermionę Granger z serii o Harrym Potterze, ponieważ okłamuje ona nauczyciela i łamie szkolne zasady; zob. *eadem*, *Virtuous Transgressors, Not Moral Saints: Protagonists in Contemporary Children's Literature*, [w:] *Ethics and Children's Literature*, red. C. Mills, New York-London 2016, s. 101–124.

¹⁶ M. Sancia, *Breves historias de animales sabrosos, engreídos, enamorados, malditos, venenosos, enlatados, tristes, cobardes, crueles, espinosos... (y otras historias)*, Buenos Aires 2009.

struktem odpowiadającym pozatekstowej funkcji autora opisywanej przez Michela Foucaulta¹⁷, tworzącym pomost między dwiema książkami, wykraczając poza fabułę i jednocześnie nie sięgając empirycznej rzeczywistości czytelnika.

Fikcyjny Wydawca wypowiada się o fikcyjnym Autorze bardzo niepochlebnie. W *Krótkich historiach o zwierzętach...* krytykuje pisarza niemal pod każdym względem — skarży się na tytuł, zbyt długi i nużący; na chaotyczną i nieprzemysłaną kolejność opowiadań (sam Wydawca proponuje alternatywny spis treści na ostatnich stronach książki); i wreszcie na treść historii — zbyt brutalnych dla dzieci i odwołujących się do za trudnych jego zdaniem pojęć, jak na przykład „katalepsja” czy „choroba dwubiegunowa”¹⁸. Według fikcyjnego Wydawcy literatura dziecięca powinna być zakorzeniona w pojmowaniu dzieciństwa jako utopijnej krainy niewinności. Takie jego rozumienie opisuje Astrid Męczkowska-Christiansen jako jedną z trzech ideologii dzieciństwa, tę popartą sentymentalizmem i infantyлизacją, zgodnie z którą dziecko postrzegane jest jako „wdzięczne stworzonko”¹⁹. W kontekście tekstu głównego obu utworów nie można mieć wątpliwości, że zaprezentowany w paratekście klasyczny schemat literatury dziecięcej zostaje wyśmiany i do pewnego stopnia zakłócony.

W paratekście *Los poseídos de Luna Picante* nie ma komentarzy metatekstualnych, które odnosiłyby się *explicite* do literatury dziecięcej, a Wydawca nie usiłuje narzucić swojego światopoglądu w taki sposób, w jaki robi to w zbiorze mikroopowiadań. Wciąż jednak podkreśla swoją wyższość nad Autorem i pogardliwy stosunek do dziecięcych czytelników.

Ta relacja — pozornie opozycyjna — między dzieckiem a dorosłym zdaje się niezwykle istotna, jeśli chodzi o fabułę i dwóch głównych bohaterów opowiadania. Jako pierwszego czytelnik poznaje Brunona, nastolatka o magicznych zdolnościach: obiera owoce samym tylko spojrzeniem, widzi przez drzwi, może kontrolować umysły do 15 zwierząt w tym samym czasie. Ma też zdolność uzdrawiania się za pomocą woskowiny z własnych uszu²⁰. W drugiej kolejności odbiorcy przedstawiony jest Voku Zero — *Beodo Brujo Pop de Pelo Violeta* (Fioletowłosy Pijany Czarodziej Popu). Żeby móc wykonywać swoje obowiązki, jest zobowiązany do kilku rzeczy: musi być w stanie zaśpiewać wszystkie hity muzyki pop każdego artysty, którego płyta sprzedała się w nakładzie przekraczającym dwa tysiące egzemplarzy; musi być ponad miarę agresywny, nigdy nie trzeźwieć i nie mieć łupieżu²¹.

¹⁷ M. Foucault, *Kim jest autor?*, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak et al., Warszawa 1999.

¹⁸ M. Sancia, *Breves historias de animales...*, s. 9–13.

¹⁹ A. Męczkowska-Christiansen, *Dyskursy dzieciństwa a polityka. Pomiedzy wykluczeniem a obywatelskim uczestnictwem*, „Problemy Wczesnej Edukacji” 2010, nr 2 (12), s. 32.

²⁰ M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante...*, s. 13.

²¹ *Ibidem*, s. 20.

Poprzez kontrast między Brunonem a Czarodziejem w tekście wyznaczana jest pozornie jasna granica między tym, co dziecięce, i tym, co dorosłe. Ten pierwszy związany jest z pozaludzka naturą, zwierzętami. Ze względu na swoje „zdolności” budzi przerażenie i odrazę nawet we własnych rodzicach, którzy porzucają go ze strachu, że przeszkodzi im w karierze zawodowej. Bruno jest zatem w pewnym sensie od niemowlęctwa postrzegany jako potworny, na długo zanim umrze i rozpocznie swoją krwawą krucjatę. Realizuje w tym sensie drugą z ideologii dzieciństwa opisywanych przez Męczkowską-Christiansen, zgodnie z którą dziecko porównywane jest do diabełka, istoty naznaczonej brzemieniem grzechu pierworodnego, ze skłonnościami do czynienia zła, jednym słowem — do potwora²².

Choć w rzeczywistości uzdrawiający się za pomocą własnej woskowiny Bruno jest niewinnym i niepewnym siebie chłopcem, dla dorosłych to dziecko odrażające, odnajdujące przyjemność w akcentowaniu swojej fizjologii. Przez swój związek z ludzką wydzieliną wiąże się z nieczystością; ponadto, z powodu swoich mocy, a także obojętnego stosunku do kultury popularnej i hitów wyśpiewywanych przez Pijanego Czarodzieja Popu, jest inny od pozostałych mieszkańców (choć przecież zarazem do nich podobny), a — cytując Julię Kristevę — „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc i zasad”²³. Dlatego Bruno musi umrzeć.

Voku Zero, reprezentant dyskursu dorosłego, różni się od Brunona na wiele sposobów; chociażby przez odrzucenie tego, co odpychające — nie wolno mu mieć łupieżu — albo wspomniane już jego głębokie zakorzenienie w kulturze masowej i efektywne budowanie swojej popularności w małym społeczeństwie.

Różnicę między dzieckiem a dorosłym widać wyraźnie także w wypadku przemocy, do której uciekają się obaj bohaterowie. Jak już zauważono, opowiadanie przesycane jest niezwykle krwawymi i pełnymi okrucieństwa scenami. Czarodziej postanawia zabić Brunona, kiedy dowiaduje się o jego mocach. Początkowo chce, aby chłopiec dołączył do jego „fanów”, ale Bruno odmawia grzecznie, nie-agresywnie²⁴. Niejako „za karę” zostaje zamordowany przez siedmiu zwolenników Voku Zero, a następnie rozczłonkowany przez samego Czarodzieja za pomocą magicznego zaklęcia. To ostatnie wydaje się znaczące, ponieważ przemoc wiąże się w tym przypadku bezpośrednio z językiem. To język „pijackiego błagania”²⁵, pełen zdrobnień i powtórzeń: Czarodziej zaklina każdą z części ciała Brunona, żeby odłączyła się od reszty i odleciała w dowolnym kierunku. Zaklęcie ma formę prośby, ale kierowanej do dziecka przez dorosłego — niepodlegającej dyskusji, a więc w rzeczywistości będącej retorycznie zamaskowanym poleceniem, rozkazem.

²² A. Męczkowska-Christiansen, *op. cit.*, s. 29–32.

²³ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

²⁴ M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante...*, s. 20.

²⁵ *Ibidem*, s. 23.

Jak czytamy: „Bruno rozpada się na części całkiem schludnie, pozostawiając w powietrzu drobne kropelki krwi, jakby mgiełkę albo *spray*”²⁶, przy dźwiękach muzyki towarzyszącej zakłębieniu, którą narrator porównuje do stylu Michaela Jacksona, Shakiry czy Lady Gagi²⁷. Śmierć chłopca jest niezwykle okrutna i krwawa, a jednocześnie, jak wynika z zacytowanego fragmentu, w pewnym sensie higieniczna i co więcej — akceptowalna w ramach socjokulturowej rzeczywistości wioski, jakby Czarodziej przekształcił morderstwo w swego rodzaju performance. Skandal staje się częścią oficjalnej kultury, jak u Fredrica Jamesona, gdy mówi o postmodernizmie²⁸, dyktowaną niejako rynkową koniecznością²⁹. Autorem występu jest Voku Zero, paradoksalnie przeciwny wszystkiemu, co wstrętne, nieczyste, obrzydliwe.

W tym miejscu warto zastanowić się nad celem użycia estetyki grozy i efektu *gore* w opowiadaniu Sancii. Powodów do epatowania w tekstach dla młodych odbiorców tym, co makabryczne, straszne i obrzydliwe, badacze widzą wiele: od moralizowania po sposób na konfrontację z lękiem³⁰. Nieco karnawalizowane sceny makabryczne, straszne i obrzydliwe zdają się tutaj jednak nie służyć przede wszystkim oswojeniu dziecięcych lęków, lecz raczej ośmieszeniu dorosłego, który ucieka się do przemocy, odebrania mu roli autorytetu. Kpina jest tu widoczna tym wyraźniej, że efektem *gore*, mającym na celu wywołanie w odbiorcy wstrętu, autor posługuje się w odniesieniu do postaci, która wypiera się tego, co wstrętne. Tym więc można by tłumaczyć uciekanie się w książce do horroru, a nie — jak według Violetty Wróblewskiej często bywa — bezcelową zabawą z konwencją³¹.

Jak zasygnalizowano wcześniej, poszczególne części ciała Brunona również uciekają się do przemocy, ale różni się ona od tej niejako symbolicznej, reprezentowanej przez Voku Zero, posługującego się słowami. Za przykład niech posłuży działanie nosa chłopca:

Powoli [...] nos wdrapuje się na prawe ramię kobiety, [...] która wyciąga chusteczkę z kieszeni, szuka noża wśród pobliskich straganów i unosi go w stronę swojego nosa. Nie krzyczy [...]. Jak gdyby zamiast odcinania własnego nosa, włączała albo wyłączała jakiś przełącz-

²⁶ *Ibidem*, s. 20–23.

²⁷ *Ibidem*, s. 23–24.

²⁸ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011, s. 5.

²⁹ T. Kozłowski, *Co szokuje Homo sapiens sapiens? Skandal i reguła konfrontacji w perspektywie ewolucyjnej*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel et al., Warszawa 2013, s. 26–27.

³⁰ Zob. np. J.R. McCort, *Introduction: Why Horror? (Or, The Importance of Being Frightened)*, [w:] *Reading in the Dark: Horror in Children's Literature and Culture*, red. J.R. McCort, Mississippi, MS 2016; K. Slany, *Subwersje dzieciństwa i infantylicyzacja dorosłości w literackim i filmowym horrorze osobowości*, „Świat Tekstów. Rocznik słupski” 14, 2016, s. 171–188; *eadem*, *Karnawalizacja grozy w folklorze dziecięcym*, „Literatura Ludowa” 2017, nr 1, s. 3–19.

³¹ V. Wróblewska, *Postmodernizm we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005...*, s. 109.

nik. Kilka sekund później jej nosa już nie ma. Zostaje po nim tylko czerwona dziura, którą szybko zajmuje nos Brunona³².

Przemoc części ciała chłopca jest irracjonalna, bezmyślna — wydaje się bezsensowna. Ręce, nogi, uszy atakują w dziki, zwierzęcy sposób. Przejmują kontrolę nad ludzkimi ciałami, żywymi i martwymi, ponieważ dążą do zemsty, ale ich brutalność nie jest niczym uzasadniona, w przeciwieństwie do okrucieństwa Voku Zero, który bronił w ten sposób swojej pozycji w hierarchii społecznej³³.

Pomimo zaprezentowanych różnic, sugerujących jasne przeciwstawienie dziecka dorosłemu, na kolejnym poziomie analizy owa binarność zaczyna wydawać się bardziej ambiwalentna. Jeśli chociażby wiązać Brunona, dziecko, ze strefą abiektu, jednoznacznej opozycji być nie może — dziecko nie wiąże się z przedmiotem, czyli Innym wobec dorosłego, który poprzez tę opozycję może zbudować swoją tożsamość — a z wy-miotem, czyli nie „mną”, nie innym, a czymś. Jak wnioskuje Jakub Rawski w artykule o dziecku jako abiekcie, dzieci to „metaforyczne, lustrzane obrazy wnętrza nas samych — indywidualnych abiektów, z którymi nie jesteśmy w stanie sobie poradzić”³⁴. Opozycja zaciera się więc, staje się bardziej ambiwalentna, jak w *Oceanie na końcu drogi* Gaimana — choć dorosły i dziecko różnią się od siebie zewnętrznie i wzajemnie widzą w sobie potwory, wewnątrz są tacy sami³⁵.

Ponadto, jak się okazuje, Bruno nie jest jedynym potwornym dzieckiem w opowiadaniu Martína Sancier, które w brutalny sposób broni się przed dyskursem władzy Pijanego Czarodzieja Popu. Wystarczy wspomnieć dziewięcioletnią Ariadnę Riglos, która przyznaje się do zamordowania 378 osób. Wśród swoich ofiar dziewczynka wymienia: Świętego Mikołaja, Dobrą Wrózkę, Kopciuszką, King Konga i Justina Biebera³⁶. W ten sposób doprowadza ona do stopniowego

³² M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante...*, s. 28–29.

³³ Opętani przez części ciała Brunona ludzie przywodzą na myśl zombie; podobnie jak ci ostatni bohaterowie *Los poseídos de Luna Picante* również naznaczeni są śmiercią — w pierwszej kolejności brutalnym morderstwem szesnastoletniego chłopca, w drugiej — i przede wszystkim — często (choć nie zawsze) sami są ożywionymi trupami, tworzącymi groteskową, destrukcyjną jedność, zwiastującą zmierzch oficjalnego dyskursu (tu: dorosłego, łączonego z kulturą masową). Jednocześnie jednak ich ataki nie mają charakteru pandemii (zasięg ograniczony jest liczbą części, na które podzielono ciało Brunona), nie chodzi tu też o całkowicie zdeindywidualizowanego obcego (jak charakteryzuje zombie Ksenia Olkusz; zob. *eadem*, *Narracje zombiecentryczne. Literatura, teoria, antropologia*, Kraków 2019, s. 44) — ofiary tragicznych wydarzeń bezpośrednio powiązane są z samym Brunonem i choć ich poszczególne działania wydają się, jak już wspomniano, irracjonalne i nieludzkie, ostatecznie prowadzą jednak do zemsty.

³⁴ J. Rawski, *Gorsząca inność. Dziecko jako abiekt*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2012, nr 4, s. 95–104.

³⁵ O dziecięcych światach skażonych tym, co „wstrętne”, pisze też Maciej Skowera; zob. *idem*, *Powrót abiektu? Odrażające baśniowe krainy* w *Księżde rzeczy utraconych Johna Connolly’ego i Labiryntie fauna Guillermo del Toro*, [w:] *Światy alternatywne. Monografia naukowa*, red. M. Błaszowska *et al.*, Kraków 2015, s. 155–163.

³⁶ M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante...*, s. 18.

unieważnienia wszystkiego, co tworzy współczesne, popularne, zachodnie imaginarium dzieciństwa i wieku nastoletniego. Ta anihilacja może być rozumiana jako jedna z taktyk „drogi w poprzek”, używając terminu Michela de Certeau, a więc jako sposób tymczasowego zawłaszczenia dyskursu generowanego przez „silniejszego” obcego (dorosłego)³⁷.

Podczas gdy dzieci jednoznacznie wypierają się porządku kultury popularnej, u Sancii przyporządkowani jej są dorośli, głównie Voku Zero. Wydaje się to ciekawe ze względu na powszechne kojarzenie literatury dziecięcej ze środkami masowego przekazu, a także podkreślaną w tekstach naukowych podatność młodych odbiorców na ich wpływ³⁸. Ryszard Waksmund, pisząc o kulturze masowej w kontekście kultury dziecięcej, stwierdza, że „dziecko łaknie kiczu i uważa go za miarę prawdziwej sztuki”³⁹; tymczasem w omawianym opowiadaniu to dorośli hołubią to, co kiczowate⁴⁰. To oni toną w komercjalizmie i nie bronią wyższych moralnie wartości, zamiast tego jako autorytety traktując gwiazdy popkultury. Dodatkowo rozmywa to opozycję między dyskursem dziecięcym a dorosłym.

Początkowo opowieść rysuje zatem wyraźnie opozycyjne postaci dziecka i dorosłego, by następnie zatrzeć granicę pomiędzy nimi, między innymi poprzez przedstawienie dziecka jako abiektu, a także ściśle powiązanie świata dorosłych z kulturą masową.

W odpowiedzi na („zamordowane” przez dzieci) sensy generowane przez oficjalny dyskurs i związane z nim ideologie *Los poseídos de Luna Picante* — w szczególności finał opowiadania — oferują bez-sens. Związany jest on z historią miłosną, której bohaterami są Bimba, nosicielka prawego ucha Brunona, i Tulús, którego częścią stał się korpus chłopca. Spotykają się w Paryżu, zakochują się w sobie niemal natychmiast, postanawiają porzucić pragnienie zemsty i zostać we Francji. Miłość i przełamanie samotności przewyciężają więc obecną w opowiadaniu grozę — zakończenie opowiada się przeciwko dehumanizacji i masowości przypisywanej tu niemal wyłącznie kulturze dorosłej. Nikt inny tylko dziecko, czy też to, co z niego pozostało po działaniach dorosłych, odbudowuje na nowo świat moralnych wartości.

Ważne wydaje się, że uczucie Bimby i Tulúsa jest niejako pozajęzykowe, wykracza poza znak w rozumieniu semiotycznym, zarówno werbalny, jak i niewerbalny: nie było między nimi miłości od pierwszego wejrzenia i nie było jej z tego powodu, że inżynier Lececito, czyli głowa Tulúsa, zginął z zamkniętymi oczami

³⁷ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008, s. XLI–XLIII, 32–39.

³⁸ Zob. np. K. Kossakowska-Jarosz, *op. cit.*, s. 34; M. Zając, *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki*, Warszawa 2000, s. 154, 162–163.

³⁹ R. Waksmund, *Kicz i literatura wysoka*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005...*, s. 68.

⁴⁰ Pisząc o kiczu w kontekście opowiadania Sancii, warto wspomnieć o ilustracjach Chavetty Lepipe, które wobec ironicznego podejścia narratora do kultury masowej można uznać za swego rodzaju cynicznie kampowy metakomentarz.

i Tulús nie mógł ich otworzyć⁴¹. Ani Tulús, ani Bimba nie potrafią też mówić. Jedyny dźwięk, jaki wydobywa się z ich ust, to krzyk, którym straszą ludzi. W ten sposób narracja kpi zresztą także z mocno nacechowanego w popkulturowej wyobraźni Paryża, miasta miłości — dla funkcjonujących poza skonwencjonalizowaną komunikacją społeczną bohaterów jest ono tylko przypadkowym punktem na mapie; to czytelnik nadaje mu znaczenie.

Ostatniego słowa w opowiadaniu odbiorca nie może zrozumieć, jest nim bowiem niewyjaśniony przez narrację zlepek sylab: *oglivén* — tak mówi Bimba do Tulúsa w odpowiedzi na jego wyznanie miłości. Zakochując się w sobie nawzajem, bohaterowie stają się indywidualnymi podmiotami — przestają być nosicielami części ciała Brunona, a zarazem nosicielami jakiegokolwiek sensu. Tak, jakby jedynym sposobem na uzyskanie wolności — w przypadku Bimby i Tulúsa od potwornej siły wyższej, w wypadku czytelnika od schematów kognitywnych tego, co dziecięce i dorosłe — było uwolnienie się od języka, od sensu, naturalnie niemożliwe poza światem fikcyjnych bohaterów.

Zasugerowany przeze mnie na początku cel implikowanego autora opowiadania — zakłócenie klasycznego schematu literatury dziecięcej (przez elementy brutalne, okrutne, a także parateksty poruszające *explicite* problem definiowania literatury dziecięcej) — w tej interpretacji nie może być więc co prawda w pełni zrealizowany, ale zdaje się przynajmniej początkiem pewnego rodzaju transgresji i zwróceniem uwagi czytelnika na dominujące w społeczeństwie wartości, a częściowo nawet na współczesne ideologie dzieciństwa. Tym sposobem tekst, czy też jego modelowy autor, rzuca wyzwanie tradycyjnej opozycji między dzieckiem a dorosłym i jeśli nie zakłóca schematu klasycznej literatury dziecięcej ani nie burzy funkcjonującego obecnie polisystemu, przynajmniej uczestniczy w ich odświeżeniu.

Bibliografia

- [b.a.], *Premio Sigmar de literatura infantil y juvenil 2014*, <https://bit.ly/3kzrqhk> (dostęp: 15.03.2019).
 Barker J.L., *Virtuous Transgressors, Not Moral Saints: Protagonists in Contemporary Children's Literature*, [w:] *Ethics and Children's Literature*, red. C. Mills, Routledge, New York-London 2016, s. 115–138.
 Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
 Dijk T.A. van, *Cognitive Processing of Literary Discourse*, „Poetics Today” 1, 1979, nr 1–2, s. 143–159.
 Even-Zohar I., *Teoria polisystemów*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 347–367.

⁴¹ M. Sancia, *Los poseídos de Luna Picante...*, s. 36.

- Foucault M., *Kim jest autor?*, [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak et al., Aletheia, Warszawa 1999, s. 199–219.
- Gaiman N., *Ocean na końcu drogi*, przeł. P. Braiter, Wydawnictwo MAG, Warszawa 2013.
- Horowski A., *Prawda, przemoc obrazu, efekt gore. Wprowadzenie do rozważań nad kinem ekstremalnym*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo — dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2008, s. 215–226.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Kossakowska-Jarosz K., *Wzorce kultury masowej w książce dla dzieci*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Wydawnictwo SPB, Warszawa 2006, s. 32–54.
- Kozłowski T., *Co szokuje Homo sapiens sapiens? Skandal i reguła konfrontacji w perspektywie ewolucyjnej*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel et al., Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013, s. 15–28.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- McCort J.R., *Introduction: Why Horror? (Or, The Importance of Being Frightened)*, [w:] *Reading in the Dark: Horror in Children's Literature and Culture*, red. J.R. McCort, University Press of Mississippi, Mississippi, MS 2016, s. 3–36.
- Męczkowska-Christiansen A., *Dyskursy dzieciństwa a polityka. Pomiędzy wykluczeniem a obywatelskim uczeniem*, „Problemy Wczesnej Edukacji” 2010, nr 2 (12), s. 25–38.
- Nodelman P., *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2008.
- Olkusz K., *Narracje zombiecentryczne. Literatura, teoria, antropologia*, Universitas, Kraków 2019.
- Rawski J., *Gorsząca inność. Dziecko jako abiekt*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2012, nr 4, s. 95–104.
- Sancia M., *Breves historias de animales sabrosos, engreídos, enamorados, malditos, venenosos, enlatados, tristes, cobardes, crueles, espinosos... (y otras historias)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 2009.
- Sancia M., *Los poseídos de Luna Picante*, Sigmar, Buenos Aires 2014.
- Skowera M., *Powrót abiektu? Odrażające baśniowe krainy w Księdze rzeczy utraconych Johna Connolly'ego i Labiryncie fauna Guillermo del Toro*, [w:] *Światy alternatywne. Monografia naukowa*, red. M. Błaszowska et al., AT Wydawnictwo, Kraków 2015, s. 155–163.
- Slany K., *Groza w literaturze dziecięcej: od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2016.
- Slany K., *Karnawalizacja grozy w folklorze dziecięcym*, „Literatura Ludowa” 2017, nr 1, s. 3–19.
- Slany K., *Subwersje dzieciństwa i infantylizacja dorosłości w literackim i filmowym horrorze osobowości*, „Świat Tekstów. Rocznik słupski” 14, 2016, s. 171–188.
- Stockwell P., *Poetyka kognitywna: wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, Universitas, Kraków 2006.
- Waksmund R., *Kicz i literatura wysoka*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Wydawnictwo SPB, Warszawa 2006, s. 66–76.
- Wróblewska V., *Postmodernizm we współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Wydawnictwo SPB, Warszawa 2006, s. 101–116.
- Zając M., *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 2000.

Teen Crusade against Adults and Popular Culture in *Los poseídos de Luna Picante* by Martín Sancia

Summary

The paper focuses on an Argentinian book for children by Martín Sancia titled *Los poseídos de Luna Picante* [*The Possessed from Pungent Moon*] from 2014. The research problem revolves around the expectations about childhood and youth literature that the analysed text appears to challenge. Tools employed in this work come primarily from cognitive poetics. The study explores the ways in which the text touches upon the place of children's discourse in relation to the adults' one within the system. Among these the most engaging seem to be an image of the child as an abject, metafictional techniques, the gothic, and the gore effect. In its conclusions, the study shows that all the strategies used in the analysed texts aim to blur the boundaries between child and adult discourses and, consequently, provide a space for a non-disempowering author–reader/adult–child interaction.