

Jadwiga Węgrodzka

Magia i metafizyka w brytyjskiej prozie dla dzieci: *Skrzydłak* Davida Almonda

Brytyjski pisarz David Almond, urodzony w 1951 roku, rozpoczął karierę pisarską od opowiadań dla dorosłych, by w roku 1998 opublikować swoją pierwszą powieść dla dzieci pt. *Skellig (Skrzydłak)* rozgrywającą się w jego rodzinnym Newcastle. Powieść zdobyła wielką popularność: otrzymała dwie ważne nagrody i została przetłumaczona na ponad 30 języków, a ponadto istnieje w licznych adaptacjach – jako sztuka radiowa i teatralna, jako opera oraz jako film. Kolejne powieści Almonda również cieszyły się powodzeniem u czytelników i krytyków¹, przynosząc autorowi liczne nagrody, w tym ogromnie prestiżową nagrodę im. Hansa Christiana Andersena². Na polski przetłumaczono powieści *Powrót z bezkresu (Kit's Wilderness, 1999)*, *Dzikus (The Savage, 2008)* i *Skrzydłak*. Twórczość Almonda umieszczana jest zazwyczaj w tradycji realizmu magicznego, ponieważ „łączy on codzienność dorastania z sugestiami magii, tajemnicy i duchowości”³.

Nawiązanie do nurtu realizmu magicznego jest wyraźne zwłaszcza w powieści *Skrzydłak*, gdzie elementem fantastycznym jest postać mężczyzny ze skrzydłami, co łączy tekst Almonda z opowiadaniem Gabriela Garcii Marqueza z tomu *Szarańcza (La hojarasca)*. Odniesienie do tekstu słyn-

¹ David Almond, The British Council Literature, <http://literature.britishcouncil.org/david-almond> [dostęp: 18.04.2012].

² A. Flood, *David Almond wins Hans Christian Andersen medal*, „The Guardian” 23 kwietnia 2010, <http://www.guardian.co.uk/books/2010/mar/23/david-almond-hans-christian-andersen-medal> [dostęp: 18.04.2012].

³ „[...] combining the everyday reality of growing up with suggestions of magic, mystery and spiritual elements”. E. O'Reilly, *David Almond. Critical Perspectives 2010*, The British Council Literature, <http://literature.britishcouncil.org/david-almond> [dostęp: 18.04.2012].

nego reprezentanta południowoamerykańskiego realizmu magicznego nie jest w narracji ujawnione, więc pozostaje nieuchwytnie dla adresata narracji. David Almond sam przyznaje, że taka paralela istnieje, potwierdzając tym samym inspirację czerpaną z tego nurtu literackiego⁴. Nie negując zakorzenienia powieści *Skrzydłak* w realizmie magicznym – wyraziście obecnym od lat 80. w prozie brytyjskiej⁵ – chciałabym podkreślić jeszcze inny kontekst tekstu Almonda: powieści fantastycznej dla dzieci.

Fantastyczna powieść dla dzieci jest charakterystyczna dla literatury brytyjskiej – do niej właśnie należą chyba wszystkie najbardziej znane na świecie angielskie teksty dziecięce: od *Alicji w Krainie Czarów* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) Lewisa Carrolla przez *Piotrusia Pana* (*Peter Pan*, 1904 [wersja sceniczna]) Jamesa Barrie i *Kroniki Narnii* (*Chronicles of Narnia*, 1950–1956) C. S. Lewisa do *Harry'ego Pottera* (1997–2007) J. K. Rowling. Ten typ prozy ustanawia na początku tekstu mimetyczny model świata, który następnie zostaje przełamany pojawieniem się niezwykłego elementu (przedmiotu, zdarzenia czy postaci), które są niezgodne z mimetycznymi prawami świata przedstawionego⁶. Ten podstawowy wzorzec jest zazwyczaj realizowany na dwa różne sposoby. Najbardziej znany jest taki model konstrukcyjny, w którym bohater opuszcza przestrzeń zwyczajną i przenosi się do fantastycznej krainy: jak Alicja, która przez króliczą norę dociera do Krainy Czarów, czy też Lucy, która dociera do Narnii, wchodząc do szafy stojącej w pustym pokoju starego domu. Ta konstrukcja – oparta na fantastycznym świecie wprowadzonym – pojawiła się w literaturze dziecięcej w latach 60. XIX wieku. Na początku XX wieku zastosowano odmienną konstrukcję: bohater nie opuszcza mimetycznego świata codzienności, a element fantastyczny – zwykle postać lub przedmiot – pozwala mu w jego własnym, zwyczajnym świecie robić, widzieć i przeżywać niezwykłe rzeczy, co – oczywiście – wprowadza modyfikację mimetycznego modelu świata. Tę późniejszą konstrukcję po raz pierwszy w literaturze dziecięcej wykorzystała E. Nesbit w wydanej w 1902 roku powieści *Pięcioro dzieci i Coś* (*Five*

⁴ Por. analizę intertekstualnych relacji łączących teksty Almonda i Marqueza w artykule Dona Lathama *Empowering Adolescent Readers: Intertextuality in Three Novels by David Almond* („Children's Literature in Education” 2008, nr 39(3), s. 217–218).

⁵ Barbara Klonowska w monografii *Contaminations: Magic Realism in Contemporary British Fiction* (Lublin 2006) omawia takich pisarzy jak, na przykład, Angela Carter, Ian McEwan, Salman Rushdie, Doris Lessing czy Jeanette Winterson.

⁶ Pojęcia literackich modeli świata, w tym modelu mimetycznego, oraz pojęcia elementu fantastycznego używam za Andrzejem Zgorzelskim (*SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke i in., Poznań 1989, s. 141–157).

Children and It)⁷. Tytułowe „Coś” to spełniająca życzenia czarodziejska istota, choć w kolejnych powieściach Nesbit czyni elementem fantastycznym zwierzę, dywan czy amulet. Pisarka wkrótce znalazła naśladowców. Już w latach 20. podobną konstrukcję świata przedstawionego zastosował Hugh Lofting w powieściach o Doktorze Dolittle, a później używała jej P. L. Travers w cyklu o Mary Poppins oraz Mary Norton w dwóch książkach o dzieciach podróżujących w przestrzeni i czasie dzięki magicznemu przedmiotowi. Klasyczne już teksty w tym nurcie tworzyli też Lucy M. Boston, Philippa Pearce, William Mayne czy Alan Garner. Akcja takich powieści rozgrywa się w mimetycznej przestrzeni, która pozostaje niezmieniona nawet, gdy pojawia się element fantastyczny. Modyfikacja mimetycznego modelu świata w takich powieściach może pełnić rozmaite funkcje: na przykład, poszerza przestrzenne i/lub czasowe parametry fikcyjnej rzeczywistości, otwiera tekst na inne konwencje gatunkowe czy wprowadza dodatkowe aspekty semantyki, zwykle związane ze sferą wyobraźni, twórczości i zabawy⁸.

Wydaje się, że to właśnie w tej tradycji literatury dziecięcej sytuuje się powieść Davida Almonda. Autor zakorzenia świat powieści w zwykłych zdarzeniach z życia chłopca, który relacjonuje je w pierwszoosobowej narracji: Michael chodzi do szkoły, gra z kolegami w piłkę, pomaga ojcu remontować nowy dom swojej rodziny, zaprzyjaźnia się z dziewczynką z sąsiedztwa, ale też bardzo przeżywa ciężką chorobę swojej nowo narodzonej siostry. Istotne aspekty tematyki powieści również wpisują się w ten sam model gatunkowy: problematyka przyjaźni i konfliktów między przyjaciółmi, napięcia w życiu rodziny, a także rola szkoły i sens edukacji oraz związane z tym kręgiem tematycznym rozważania o teorii ewolucji Darwina czy o twórczości Williama Blake’a. Początek tekstu Almonda koncentruje się na emocjonalnych problemach Michaela, w którego życiu wiele się zmienia w bardzo krótkim czasie. Rodzice, zaabsorbowani chorobą młodszego dziecka, nie są w stanie upilnować syna, którego fascynuje na poły zrujnowany garaż w ogrodzie nowego domu. W groźącym zawaleniu budynku Michael znajduje wychudzonego, ubranego w brudny garnitur mężczyznę, którego najpierw bierze za umarłego, a potem za włóczęgę szukającego schronienia. Wiedziony współczuciem chłopiec zaczyna potajemnie przynosić mu jedzenie i lekarstwa.

Motyw ukrywającego się w starym garażu nieznanego początkowo wydaje się należeć do mimetycznego modelu świata, choć wykracza poza

⁷ Por. J. Węgrodzka, *Patterns of Enchantment: E. Nesbit and the traditions of children's literature*, Gdańsk 2007, s. 157–195.

⁸ Por. tamże, s. 170–188.

dominujące w tekście Almonda konwencje powieści rodzinnej i szkolnej. Jednak gdy Michael usiłuje podtrzymać nieznanego, wyczuwa na jego plecach pod marynarką coś dziwnego: skrzydła! Okazuje się, że tajemnicza postać w garażu to nie włóczęga, ale istota fantastyczna:

Przez dziury w koszuli wystawały skrzydła. Uwolnione [spod marynarki] zaczęły się rozwijać. Były poskręcane i nierówne, miały połamane i zwichrzone pióra. Drżały i szeleściły, gdy je rozpostarł. Były szersze niż jego ramiona, przerażały go⁹.

Dziwny mężczyzna ze skrzydłami spełnia największe pragnienie chłopca: jego młodsza siostra zostaje uratowana od śmierci z powodu wady serca. Ponadto Skrzydlak obdarza Michaela i jego koleżankę Minę niezwykle doświadczeniem lotu w powietrzu, a co najmniej unoszenia się nad ziemią. Obecność dziwnej, tajemniczej postaci, która spełnia życzenia dzieci i sprawia, że ich udziałem stają się nadzwyczajne przeżycia, jest charakterystyczna dla konwencji powieści fantastycznej, silnie ugruntowanej w brytyjskiej literaturze dziecięcej. Na przykład, w powieści E. Nesbit *Pięcioro dzieci i Coś magiczny stworek* Psamead spełnia najdziwniejsze życzenia grupki rodzeństwa – w jednym z epizodów obdarzając ich skrzydłami, które pozwalają im szybować w powietrzu.

Porównanie do powieści Nesbit pozwala uchwycić pewne istotne różnice: we wcześniejszej powieści wszystkie życzenia dzieci prowadzą do kłopotów i sytuacji komicznych, co na wyższym poziomie odbioru (niekoniecznie dostępnym adresatowi dziecięcemu) sugeruje żartobliwą refleksję nad próżnością ludzkich pragnień. Motyw skrzydeł wskazuje na jeszcze jeden zakres funkcji: pozwalają one grupce dzieci na poszerzenie granic przestrzennych świata ich codzienności i doświadczenie przygód. W powieści Almonda natomiast brak jest humorystycznych odniesień elementów fantastycznych. Motyw lotu nie służy też przestrzennemu poszerzeniu świata dzieci ani nie stanowi wstępu do ciekawych przygód. Funkcje elementu fantastycznego w *Skrzydłaku* sytuują się w sferze, którą można nazwać metafizyczną¹⁰.

Postać mężczyzny ze skrzydłami wyraźnie przywołuje figurę anioła, zwłaszcza że Skrzydlak rzeczywiście potrafi latać. Tajemniczą skrzydlatą po-

⁹ D. Almond, *Skrzydłak*, tłum. T. Krzyżanowski, Warszawa 1999, s. 76 (*Skellig*, 1998).

¹⁰ Pojęcia „metafizyczny” używam w potocznym znaczeniu: dotyczący sfery wykraczającej poza codzienne doświadczenie; idąc za etymologią słowa, w dalszej części artykułu niekiedy przeciwstawiam tak pojmowaną „metafizyczność” „fizyczności” rozumianej jako to, co materialne, możliwe do ogarnięcia zmysłami i zrozumienia (por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1978, s. 624).

stać można wręcz interpretować jako anioła stróża małej siostrzyczki Michaela, której pomaga odzyskać zdrowie. Dla protagonistów, Michaela i Miny, najważniejszym momentem spotkania z niezwykle skrzydlatą postacią jest przeżycie lotu, gdy na oświetlonym księżycowym światłem strychu starego domu *Skrzydłak* bierze dzieci za ręce i zaczynają obracać się w kręgu:

Czułem, że serca *Skrzydłaka* i Miny biją zgodnie z moim. Czułem ich oddech, pulsujący w tym samym rytmie co mój. [...] Nie czułem gołych desek podłogi pod stopami. Wiedziałem tylko, że trzymam ich za ręce, widziałem ich twarze, na przemian oświetlone i pogrążone w mroku. Przed oczami mignęły mi niewyraźne skrzydła na plecach Miny i poczułem pióra i delikatne kości wyrastające spod moich łopatek. Uniosłem się nad podłogę ze *Skrzydłakiem* i Miną. Zataczaliśmy kręgi w próżni pustego pokoju na najwyższym piętrze domu przy *Crow Road*¹¹.

Tę opisaną przez Michaela scenę można interpretować jako metaforę przeżycia metafizycznego: oderwania od fizycznej przestrzeni, przekroczenia fizycznych ograniczeń i wzniesienia ku transcendencji¹². Nastrój tajemniczości wzmacnia ciemność i księżycowa poświata. Istotnym aspektem tego przeżycia jest poczucie zjednoczenia sygnalizowane łączącym postacie motywem skrzydeł i dobitnie podkreślone tym samym rytmem oddechów i bicia serc. Ważne jest również odczucie – chwilowej – transformacji w skrzydlate istoty, co może być sygnałem przemiany tożsamości, już nie chwilowej, lecz trwałej, bo dzieci przechowują to zdarzenie w pamięci, zwłaszcza że prosi o to sam *Skrzydłak*: „Podniósł palec, gdy chcieliśmy coś powiedzieć. – Zapamiętajcie tę noc – wyszeptał”¹³. Po drugim takim przeżyciu Mina potwierdza: „Zapamiętamy to na zawsze”¹⁴.

Podobne doświadczenie dotyczy małej Joy, siostrzyczki Michaela, co w szpitalu obserwuje mama obojga dzieci – niepewna, czy na jawie, czy we śnie. W tej wizji dziewczynce wirującej w powietrzu ze *Skrzydłakiem* także pojawiają się skrzydła u ramion, być może zapowiadając jej przemianę – z dziecka chorego, balansującego na granicy życia i śmierci w zdrowe, radosne niemowlę. W przypadku Joy odzyskanie zdrowia umieszczone zostaje w jeszcze jednym kontekście metafizycznym: przywołanego w narracji mitu o *Persefonie* przechodzącej z krainy śmierci do życia.

¹¹ D. Almond, dz. cyt., s. 92.

¹² Pojęcie transcendencji jest w przyjętym tu rozumieniu definiowane jako dotyczące sfery „znajdującej się poza zasięgiem naszego doświadczenia i poznawalnego świata” (W. Kopaliński, dz. cyt., s. 990).

¹³ D. Almond, dz. cyt., s. 92.

¹⁴ Tamże, s. 127.

Identyfikacja Skrzydlaka jako anioła wzmocniona jest przytoczeniami z wiersza Williama Blake'a pt. *Anioł*, którego fragmenty nuci mama Miny, podczas gdy jej córka z goszczącym u nich Michaeliem rysują Skrzydlaka i rozmawiają o nim. Blake, romantyczny wizjoner i poeta angielski przywoływany jest w powieści *Almonda* wielokrotnie – zarówno w rozmowach postaci, jak i w cytowanych przez nie fragmentach wierszy. Oglądając rysunki dzieci mama Miny jednoznacznie łączy postać Skrzydlaka (choć uważa go za wytwór ich wyobraźni) z wizjami poety:

– Takie rzeczy widział William Blake. Mówił, że otaczają nas anioły i duchy. Musimy tylko trochę szerzej otworzyć oczy i trochę lepiej patrzeć.

Zdjęła książkę z półki i pokazała mi rysunki Blake'a ze skrzydlatymi istotami, które widywał w swoim małym domu w Londynie¹⁵.

Co ciekawe, słowo „anioł” odnoszone jest w powieści nie tylko do Skrzydlaka. Kilkakrotnie użyte jest ono również w stosunku do dzieci, Michaela i Miny, co wydaje się znaczące, zwłaszcza gdy tak określa ich sam Skrzydlak: „Para aniołów – powiedział. – Oto czym jesteście”¹⁶. Określenie to pada, na przykład, gdy Michael pyta Skrzydlaka, w jaki sposób zdołał się przeobrazić z chorej, bezradnej istoty pozbawionej woli życia i odmawiającej wszelkiego kontaktu z innymi w kogoś silnego i przyjaznego, potrafiącego obdarzyć darem unoszenia się w powietrzu (s. 92). Rzeczownik „anioły”, który w wypowiedzi Skrzydlaka odnosi się do dzieci, nawiązuje do opieki, którą go otoczyły – i to mimo jego sprzeciwu i opryskliwości. W semantyce słowa „anioł” w powieści *Almonda* wyraźnie podkreślone zostają aspekty opiekuńczości, troski, bezinteresownie świadczonego dobra, a nawet miłości – w sensie *caritas*, a nie *amor*. Michael poważnie zastanawia się, czy wyjaśnieniem uzdrowienia Skrzydlaka jest miłość; pyta o to nawet lekarza w szpitalu, gdzie przebywa jego siostrzyczka:

– Czy miłość może człowiekowi pomóc wyzdrowieć? – zapytałem.

Uniósł brwi do góry, zacisnął usta i chwycił się za podbródek. Jedna ze studentek wyjęła z kieszeni notes i ołówek.

– Miłość – powiedział. – Hm. Co my, lekarze, możemy wiedzieć o miłości? [...]

Miłość to dziecię, które widzimy w snach.

Miłość to dziecię, co uśmierza strach.

– William Blake? – zapytałem¹⁷.

¹⁵ Tamże, s. 99–100.

¹⁶ Tamże, s. 126.

¹⁷ Tamże, s. 121; cytaty w powieści przytoczone w tłumaczeniu Z. Kubiaka.

Zarówno wymijająca odpowiedź lekarza, jak i przytoczony przez niego cytat z angielskiego poety, przesuwają rozważania o przyczynach ozdrowienia Skrzydlaka ze sfery medycznej (fizycznej) w metafizyczną. Słowa Blake'a mogą też stanowić pośrednią wskazówkę przyczyn rozpaczliwego stanu Skrzydlaka na początku powieści. Tu jednak bardziej pomocny jest tekst angielskiego oryginału niż przekład, który sugeruje, że powodem tym jest „strach”. Oryginalny tekst Blake'a przytoczony przez Almonda brzmi: „Love is the child, that breathes our breath/Love is the child that scatters death”¹⁸. Miłość jest tu przedstawiona jako siła dająca życie („breathes our breath”) i odpędzająca śmierć („scatters death”). Początkowo Skrzydlak jest istotą, która już prawie nie ma w sobie życia i tylko czeka na śmierć. Tak zresztą w pewnym momencie mówi o tym Michael:

– On cały czas tu siedzi – zwróciłem się do Miny. – Nic go nie obchodzi. Jakby czekał na śmierć. Nie wiem co robić.
– Nic nie rób – zaskrzeczał.
Zamknął oczy i pochylił głowę¹⁹.

Zainteresowanie, współczucie i opieka, które Skrzydlak otrzymuje od dzieci, w końcu odpędzają śmierć i przywracają go do życia, co metaforycznie wyraża odzyskana przez niego zdolność lotu.

Można w tym miejscu pokusić się o kilka wniosków. Po pierwsze, na wysokim poziomie uogólnienia powieść wydaje się sugerować, że czynienie bezinteresownego dobra ma życiodajną moc metafizyczną, a więc niedającą się wyjaśnić zwykłymi, fizycznymi, prawami. Dzieci, zapewniając współczucie i opiekę bezbronnej, wynędzniałej istocie, uczestniczą w tej metafizycznej sferze – niezależnie od tego, czy istota ta jest aniołem. Ponadto, w tej samej sferze znaczeń może kryć się również sugestia, że dobro – dar miłości – nie tylko ma moc „odpędzania śmierci”, ale także rodzi dalsze akty dobra: dzieci pomagają Skrzydlakowi, a on z kolei pomaga małej Joy. Po drugie, sytuacja Skrzydlaka-anioła może parabolicznie odnosić się do roli aspektów metafizycznych (wiary, religii?) we współczesnym świecie. Jak zauważa Susan Louise Stewart, „fizyczna kondycja Skrzydlaka i stan garażu, gdzie znajduje go Michael, symbolizują naszą zeświecczoną epokę”²⁰. Jego opuszczenie, zaniedbanie i unieruchomienie chorobą, sugerują, że transcendencja i systemy religijne, z którymi może kojarzyć się anioł, nie są już nikomu potrzebne.

¹⁸ Tenże, *Skellig*, London 2009, s. 152.

¹⁹ Tenże, *Skrzydłak*, s. 62.

²⁰ S. L. Stewart, *David Almond's "Skellig": "A New Vista of Contemplation"?*, „Children's Literature in Education” 2009, nr 40(4), s. 313.

Jego schorowane ciało ma swój metaforyczny odpowiednik w zrujnowanym, walącym się garażu, gdzie Skrzydlak mieszka. Stewart twierdzi, że „garaż jest metaforą kościoła jako instytucji i widzialnego przejawu wiary w Boga”²¹. Przy takiej interpretacji konieczność zburzenia zaniedbanego garażu sugeruje dość pesymistyczną diagnozę współczesnych instytucji religijnych, które nie spełniają już swojej roli. Dom, do którego przenoszą Skrzydlaka dzieci, też nie jest w dobrym stanie, ale w przeciwieństwie do garażu wkrótce ma się tam rozpocząć remont. W metaforycznej interpretacji można tu widzieć nadzieję na odnowę instytucji związanych z religią, a w dalszej perspektywie być może ponowne uobecnienie transcendencji w ludzkim życiu. Nadzieję taką otwiera – po pierwsze – ozdrowienie Skrzydlaka, który odzyskuje chęć życia, zdolność lotu i umiejętność obdarzania innych, a po drugie – istnienie w świecie przedstawionym osób dorosłych, które, jak mama Miny, dopuszczają istnienie wymiaru metafizycznego lub, jak mama Michaela, doświadczają tego osobiście.

Chociaż tytułową postać książki Almonda analizowaliśmy dotąd z perspektywy jej roli jako anioła, to jednak Skrzydlak jest postacią znacznie bardziej skomplikowaną. Nie jest po prostu aniołem, ponieważ sfera odniesień z nim związanych jest również jak najbardziej fizyczna. Przypomnijmy, że gdy Michael znajduje go w garażu, bierze go najpierw za wynędzniałego, umierającego włóczęgę. Ta identyfikacja nie zostaje w tekście potwierdzona, ale nie da się zaprzeczyć, że ubrana w stary garnitur i uwielbiająca „chińszczyznę” postać jest jak najbardziej cielesna. W tym sensie człowieczeństwo jest jednym z elementów jej tożsamości. Zanim jednak Michael zacznie przynosić mu „ludzkie” jedzenie, Skrzydlak żywi się pająkami, muchami i myszami, których resztki – w postaci wypluwek – leżą wokół niego w garażu. Wypluwki to niestrawne pozostałości sierści i kości, których sowa pozbywa się z przewodu pokarmowego w postaci małych kulek. Motyw ten łączy postać Skrzydlaka z sowami, co potwierdzone zostaje w późniejszym przebiegu akcji, gdy w kolejnym schronieniu go dokarmiają sowy, przynosząc mu upolowaną zdobycz. Ten rodzaj odniesień sugeruje zwierzęcą – a ściślej ptasią – naturę Skrzydlaka, którą w tym kontekście potwierdza jego najważniejszy atrybut: skrzydła. Tajemnicza postać, którą Michael najpierw bierze za włóczęgę i wspomaga resztkami chińskich dań na wynos, ujawnia więc cechy ludzkie, anielskie i ptasie. Tę złożoność swojej natury podsumowuje sam Skrzydlak, odpowiadając na pytanie Michaela, „Kim jesteś?": „Jestem trochę jak ty, trochę jak zwierzę, trochę jak ptak, trochę jak anioł”²². Skrzydlak

²¹ Tamże.

²² D. Almond, *Skrzydłak*, s. 126–127.

jest więc istotą liminalną, istniejącą na przecięciu tego, co ludzkie, i tego, co zwierzęce, oraz tego, co fizyczne, i tego, co duchowe. Jest istotą przekraczającą zwykłe kategoryzacje i podziały: transcendentną wobec mimetycznego modelu rzeczywistości i wymuszającą jego modyfikację. Rozumienie świata oparte na wyjaśnieniach wyłącznie fizycznych i materialnych okazuje się dalece niewystarczające – co bezpośrednio odnosi się do fikcyjnego świata powieści, a pośrednio także do świata czytelnika.

Zauważyć tu należy, że liminalny charakter mają również lokalizacje przestrzenne związane z postacią *Skrzydłaka*²³. Zrujnowany garaż usytuowany jest na granicy posesji rodziców Michaela, a ponadto jest budynkiem, który zamiast dawać schronienie, stanowi poważne zagrożenie, co podkreślone jest w tekście wielokrotnie. Tak jak garaż, także drugie schronienie *Skrzydłaka* jest oznaczone tablicą „Niebezpieczeństwo”. Jako budynki niepełniące swoich właściwych funkcji, opuszczone i zaniedbane, obie lokalizacje są przestrzeniami paradoksalnymi. Ponadto, przestrzeń garażu jawi się jako przestrzeń nieludzka, ponieważ może być interpretowana jako sfera śmierci, chthoniczna przestrzeń ciemności, bezruchu, braku wody i światła. Sugestie śmierci obecne są również w przedstawieniu drugiego budynku: zarówno w motywie zniszczenia, jak i ciemności. Jednak w przeciwieństwie do garażu, dom wyzwała ruch na osi wertykalnej: *Skrzydłak* przechodzi na wyższe piętra w miarę nabierania sił, by w końcu wybrać poddasze, gdzie mieszkają sowy. Ten wertykalny wymiar przestrzeni zostaje silnie powiązany z transcendencją, gdy dzieci doświadczają wrażenia lotu, w niewyjaśniony sposób wirując wraz ze *Skrzydłakiem* nad podłogą strychu. Przestrzenie obu schronień *Skrzydłaka* mają charakter liminalny także dla dzieci, zwłaszcza dla Michaela, bo wiążą się z wkroczeniem w obszar zakazany (przez rodziców) i oznaczony sygnałem zagrożenia (śmiercią). Oba budynki są więc w wielu aspektach przestrzeniami granicznymi i progowymi, tak jak sam *Skrzydłak* oraz – co może wydawać się paradoksalne – same dzieci.

Transcendentna i liminalna natura *Skrzydłaka* otwiera jeszcze dalsze perspektywy interpretacyjne. Wspomniana tu już Susan Louise Stewart umieszcza tę postać w kontekście toczącej się od XIX wieku debaty między perspektywą religijną a Darwinowskim ewolucjonizmem, widząc w *Skrzydłaku* próbę połączenia obu tych systemów rozumienia świata. Rzeczywiście, tematyka ewolucji jest silnie podkreślona w powieści Almonda: pojawia się jako temat lekcji w szkole Michaela, jako obiekt żartów jego kolegów i jako

²³ Por. rozważania o przestrzeniach granicznych i progowych w artykule *Geometria strachu: wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej* Manuela Aguirre (*Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 15–31).

przedmiot poważnych rozmów Michaela i Miny. Perspektywa religijna natomiast nie jest tak wyraźnie zarysowana. Choć sprzeciw wobec idei ewolucji – zwykle związanej z religijną postawą kreacjonistyczną – pojawia się w opinii jednego z kolegów Michaela, to brak tu jakiegokolwiek odniesienia religijnego: na lekcji biologii „Coot szepnął, że to wszystko bzdury. Jego tata uważał, że nie ma sposobu, żeby małpy zmieniły się w ludzi. To oczywiste”²⁴. Mimo wyraźnego przywołania zasadniczego pytania większości dysput między religią a ewolucjonizmem – czy człowiek może pochodzić od małpy? – w powieści Almonda nie jest to bynajmniej pytanie zasadnicze. O wiele ważniejsze dla pary dziecięcych protagonistów jest zagadnienie dalszego toku ewolucji, a zwłaszcza to, czy możliwe jest przeistoczenie się człowieka w istotę latającą (np. s. 32 i 96). Po rozmowie z Michaeliem o archeopteryksie Mina stwierdza: „Ewolucja nie ma końca” i dodaje: „Musimy być gotowi, by iść naprzód [...]. Może nie jest nam pisane pozostać takimi, jacy jesteśmy teraz”²⁵. Skrzydlak jawi się dzieciom jako następny możliwy etap ewolucji człowieka. Ponieważ motyw skrzydeł funkcjonuje w powieści zarówno w odniesieniu do sfery fizycznej (ptak), jak i metafizycznej (anioł), ewolucyjna przemiana człowieka w istotę latającą może sugerować rozwinięcie metafizycznych aspektów ludzkiej natury i zbliżenie do transcendencji. To właśnie dlatego postaci dzieci są również przedstawione w odniesieniu do przestrzeni wyraźnie liminalnych: jako istoty ludzkie mają zdolność do uczestniczenia zarówno w przestrzeni fizycznej, jak i duchowej.

Ambiwalentna tożsamość Skrzydlaka łączącego to, co ludzkie, zwierzęce i anielskie, może więc funkcjonować jako metafora natury człowieka jako istoty liminalnej, rozpiętej pomiędzy fizycznością (zwierzęcością) a duchowością. Niezwykle istotne wydaje mi się to, że w powieści Almonda nie chodzi o aspekt duchowy w oderwaniu od fizycznego, ale właśnie o integrację tego, co fizyczne, i tego, co duchowe. W tej sferze semantycznie funkcjonalne są również liczne odniesienia do Williama Blake’a, który miał negatywny stosunek do rozdzielania tych dwóch sfer, a w wyobraźni widział siłę na powrót je integrującą²⁶. Poprzez postać skrzydlatego mężczyzny o niezwykłych ptasich cechach i dziwnych, może magicznych, mocach, powieść Almonda kieruje dziecięcego odbiorcę zarówno ku przyrodzie, która ukazana jest jako

²⁴ D. Almond, *Skrzydłak*, s. 32. Angielski oryginał uwydatnia zdroworoządkową, a nie religijną, podstawę wątplenia w ewolucję: „His [Coot’s] dad told him there was no way that monkeys could turn into men. Just had to look at them. **Stands to reason**” (D. Almond, *Skellig*, s. 31; podkreślenie moje – J. W.).

²⁵ D. Almond, *Skrzydłak*, s. 79.

²⁶ Por. A. Zgorzelski, *Lectures on British Literature*, Lublin 2008, s. 158–160.

obszar otwierający fascynujące perspektywy przed uważnym obserwatorem, jak i ku transcendencji, ku temu, co nieuchwytne i tajemnicze, niedające się wyjaśnić ani nawet precyzyjnie nazwać. Bo tajemnicą pozostaje prawdziwa natura Skrzydlaka, jego przeszłość i przyszłość, czy jego rola w uzdrowieniu Joy, która przechodzi udaną operację serca. Należy również dodać, że najważniejszym zabiegiem w pierwszoosobowej narracji Michaela jest nie-dopowiedzenie – technika, która jeszcze bardziej otwiera tekst na wymiar metafizyczny.

Semantyka tekstu Almonda – zorientowana przede wszystkim na sferę metafizyczną, na przekroczenie ograniczeń zdroworozsądkowego myślenia o świecie, na transcendencję oraz na integrację tego, co fizyczne, i tego, co duchowe – wydaje się daleko wykraczać zarówno poza zainteresowania dzieci (tak jak są one dość wąsko definiowane przez niektóre postaci w powieści), jak i poza zakresy znaczeniowe zazwyczaj utożsamiane z tekstami prozy dziecięcej. Mogłoby się więc wydawać, że z najbliższym powieści Almonda kontekstem gatunkowym dziecięcej powieści fantastycznej łączą ją jedynie powierzchowne podobieństwa motywów: fantastycznej istoty, spełnionego życzenia protagonisty i skrzydeł pozwalających ludziom latać w powietrzu. Trzeba jednak podkreślić, że metafizyczna sfera odniesień semantycznych bynajmniej nie jest obca fantastycznej powieści dla dzieci. Przywołać tu można, na przykład, *Zaczarowany zamek* (*The Enchanted Castle*, 1907) E. Nesbit czy słynny *Tajemniczy ogród* (*The Secret Garden*, 1911) Frances Hodgson Burnett, powstałe we wczesnym okresie rozwoju tej odmiany gatunkowej. Sfera znaczeń metafizycznych silnie przejawia się również w późniejszych powieściach Lucy M. Boston (*The Children of Green Knowe*, 1954) czy Philippa Pearce (*Północ w tajemniczym ogrodzie* [*Tom's Midnight Garden*, 1958]). Oczywiście, emblematycznym przykładem fantastycznej powieści dla dzieci zdominowanej przez sensory metafizyczne pozostanie siedmiotomowy cykl *Kroniki Narnii* (1950–1956) C. S. Lewisa. W kategorii prozy dla młodzieży ostatnio wielką popularność zdobyła trylogia *Mroczne materie* (*His Dark Materials*, 1995–2000) Philipa Pullmana, gdzie niewątpliwą dominantą są kwestie metafizyczne sytuowane w kontekstach nauki i polityki. Powieść Pullmana bliższa jest jednak gatunkowi *fantasy*, a cykl Lewisa ma pewne cechy alegorycznej paraboli.

Przywołane tu tło angielskiej tradycji fantastycznej prozy dla dzieci nie neguje obecnego w powieści Almonda nawiązania do konkretnego tekstu należącego do tradycji realizmu magicznego, a tym samym do całego tego nurtu, ale pozwala umieścić pisarza wśród wielu brytyjskich autorów podsuwających młodemu czytelnikowi poważne tematy do refleksji oraz ukazać jego innowacyjność, gdy integruje nie tylko realistycznie przedstawioną co-

dzienność z magicznością – co jest zwykłym zabiegiem w tego typu prozie, ale i wątki metafizyczne z perspektywą biologiczno-przyrodniczą – w sposób zarówno oryginalny, jak i zakorzeniony w tradycji angielskiej refleksji metafizycznej, na co wskazują liczne odniesienia do Williama Blake’a²⁷. Z pewnością należy podkreślić, że „magia” w powieści *Skrzydłak* bliższa jest realizmowi magicznemu niż czarodziejskim istotom czy zaczarowanym przedmiotom z powieści dla dzieci, ale metafizyczne wykorzystanie elementu fantastycznego wiąże tekst Almonda z wieloma dziecięcymi powieściami, w których niezwykłość odkryta w codzienności wiedzie ku transcendencji.

Streszczenie

Powieść Davida Almonda *Skrzydłak* (*Skellig*, 1988), zaliczaną zwykle do nurtu realizmu magicznego, można również umieścić w kontekście charakterystycznego dla brytyjskiej prozy dla dzieci gatunku powieści fantastycznej, zwłaszcza takiej, która konstrukcję świata przedstawionego opiera na obecności elementu magicznego w świecie modelowanym na mimetyczny. Stosuje ją wielu pisarzy dziecięcych, począwszy od E. Nesbit tworzącej na początku wieku XX. Ten typ konstrukcji obecny jest w powieści Almonda, gdzie zwykły chłopiec znajduje w zrujnowanym garażu skrzydlatego mężczyznę. Postać Skrzydłaka, integrująca aspekty ludzkie, zwierzęce (ptasie) i anielskie, wraz ze związanymi z nią przestrzeniami liminalnymi, staje się sygnałem znaczeń metafizycznych, które w powieści Almonda wpisują się zarówno w debatę nad ewolucją, jak i w metafizyczne wizje romantycznego poety Williama Blake’a.

Summary

David Almond's *Skellig* (1988), usually considered in the context of magic realism, can be also situated within the tradition of British children's fantastic fiction, especially in relation to the variant which places a fantastic element in a mimetic world model. Initiated by E. Nesbit in the beginning of the 20th century, this constructional model is followed by many writers and is present in Almond's novel where an ordinary boy finds a winged man in his parents decrepit garage. The figure of Skellig, integrating human, animal and angelic aspects in its identity, together with liminal spaces associated with it, suggest metaphysical senses which involve the consideration of Darwinian evolution as well as Blakeian metaphysical visions.

²⁷ Zestawienie perspektywy przyrodniczej z metafizyczną znaleźć można w dziewiętnastowiecznej powieści *Wodne dzieci* (*The Water Babies*, 1863) Charlesa Kingsleya, choć od tekstu Almonda różni ją bardzo wyrazista dydaktyczność i silny element paraboliczności.