

Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki

Janina Kędziora

Nr albumu: 322399

Temat śmierci w twórczości teatralnej
i literackiej dla dzieci w początkach
XXI wieku

Praca magisterska

na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem

Profesora Wojciecha Dudzika

Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, sierpień 2018

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Niniejsza praca stanowi analizę tekstów kultury dla dzieci (literatury pięknej, książek obrazowych, dramatów, komiksów, spektakli teatralnych), których głównym tematem jest śmierć. Dzieła te powstały w początkach XXI wieku. Zostały one poddane interpretacji z wykorzystaniem tekstów autorów badających antropologię śmierci oraz psychologów. Tezą pracy jest przekonanie o użyteczności tychże tekstów w podejmowaniu z dziećmi rozmowy znoszącej nałożone na śmierć tabu i wspierającej je w przeżywaniu żałoby.

Słowa kluczowe

teatr, dramat, literatura, picture book, śmierć, dziecko, antropologia, psychologia, pedagogika

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14700 kulturoznawstwo

Tytuł pracy w języku angielskim

The subject of death in children's literature and theater in the early 21st century

Spis treści

Wstęp	5
Let's talk about death.....	9
Powrót śmierci do kultury masowej	11
Dla dorosłych i dla dzieci?.....	12
Na deskach tradycyjnego teatru lalkowego	20
Twórczość zabija strach – intertekstualna zabawa	23
Gęsi trzy.....	25
Jedyny taki przyjaciel	28
Dramat rozstania	31
Zagadka nieobecności.....	44
Bez tabu	55
Nieobecność tworzy najkoszmarniejsze upiory.....	61
Zakończenie	70
Bibliografia	74
Literatura podmiotowa.....	74
Literatura przedmiotowa.....	74
Strony internetowe	75
Spektakle teatralne	76
Filmy oraz seriale telewizyjne	76

Wstęp

Ostatnimi laty – myślę tu o początku drugiej dekady XXI wieku – na rynku wydawniczym pojawiło się wiele pozycji, w tym dramatów, dotyczących śmierci i skierowanych do najmłodszych czytelników. Wzbudziło to kontrowersje, przede wszystkim z uwagi na tabu nałożone w kulturze współczesnej na problem umierania – głównie w kontekście chronienia dzieci przed tematami uważanymi za trudne czy niebezpieczne. Zjawisko to wywołało jednak również pozytywne reakcje, a niektóre książki doczekały się scenicznych adaptacji.

Na uczynienie wspomnianych tekstów kultury tematem niniejszej pracy zdecydowałam się w roku 2015. Wówczas wybór śmierci jako dominującego wątku utworów przeznaczonych dla dzieci był zjawiskiem stosunkowo marginalnym, a spektakle i książki, po które sięgnęłam, miały dość wąskie grono odbiorców. Sytuacja zmieniła się w roku 2017, kiedy dwie wielkie wytwórnie – The Walt Disney Company i Pixar Animation Studios – stworzyły pełnometrażową animację *Coco*¹. Film opowiada o chłopcu mieszkającym w Meksyku, którego historia rozgrywa się w czasie obchodów *Día de Muertos* – święta odpowiadającego naszej uroczystości Wszystkich Świętych. W ten sposób w kinach na całym świecie dzieci mogły zobaczyć film, w którym główny bohater udaje się do krainy zmarłych, by rozwiązać rodzinne zagadki. Odważny Miguel już na samym początku opowiada historię swojej rodziny – mocno naznaczoną przez śmierć, która jest w niej jednocześnie tematem tabu. Wyjaśnia również, czym jest dla niego święto *Día de Muertos* – okazją, by przodkowie odwiedzili swoich bliskich i pretekstem do spotkania z rodziną.

Miguel nie poradził sobie z rozwiązaniem zagadki sam. Pomogli mu w tym jednak bliscy, których chłopiec poznał w zaświatach. Jego rodzina już przed pokoleniami zastąpiła towarzyszący żałobie smutek pragmatyczną pracowitością – dokonała swego wyparcia, przykre sprawy zakrywając milczeniem. Miguel zwraca na to uwagę już we wstępie, opowiadając historię rodziny, którą otwiera historia dzieciństwa jego babci:

Któregoś dnia tata wziął gitarę i nigdy nie wrócił. A mama? Nie miała czasu, żeby płakać. Pozbyła się wszystkiego, co miało związek z muzyką².

Chcąc spełniać swoje marzenia, chłopiec naruszył zakaz muzykowania nałożony nań przez rodzinę. To obostrzenie możemy odczytać jako symbol nakładania tabu na całą trudną i niewygodną przeszłość oraz unikania wszystkiego, co mogłoby o niej przypominać. Miguel

¹ *Coco*, reż. Adrian Molina, Lee Unkrich, produkcja The Walt Disney Company – Pixar Animation Studios, USA 2017.

² *Ibidem*.

nie podporządkował się temu ograniczeniu, a jego pasja zaprowadziła go aż do świata zmarłych. Udało mu się ocalić przed zapomnieniem wyklętego pradziadka i oczyścić jego dobre imię. Zwiedzane przez niego zaświaty nie różniły się mocno od znanej mu rzeczywistości. Raz do roku zmarli podróżowali do świata żywych, zapraszani przez kultywujących ich pamięć krewnych. Tak czyniła też po śmierci babcia Miguela – staruszka, która odeszła w spokoju po tym, jak jej wnuk rozwikłał rodzinne zagadki i tajemnice, przywracając spokój i ład.

Animacja nie byłaby dla dzieci tak łatwa w odbiorze, gdyby nie barwny, radosny kontekst kultury meksykańskiej. Jak jednak mówić o śmierci w realiach kultury europejskiej? Jakie historie tworzyć, by nie były one dla dzieci straszne, a jednocześnie miały swoje zakorzenienie w znanych im obyczajach? Czy kultura może pomóc przywrócić temat śmierci do dyskursu publicznego, tak by stała się ona dla współczesnego człowieka mniej obca?

Przejście od monotonnej i spokojnej codzienności do wzniosłego uwewnętrznienia nie dokonuje się spontanicznie i samodzielnie. Zbyt wiele dzieli te dwa rodzaje dyskursu. By nawiązać kontakt, trzeba się uciec do pomocy jakiegoś uprzednio ustalonego kontekstu, rytuału, którego człowiek uczy się od dzieciństwa. Dawniej istniały takie kodeksy, przewidujące, jak okazywać uczucia zazwyczaj niewyraźne, jak zalecać się, rodzić dzieci, umierać, pocieszać ludzi w żałobie. Kodeksy te jednak już nie istnieją³.

Czy rzeczywistość zmieniła się tak bardzo, że należałoby stworzyć zupełnie nowe kodeksy? A może w nuklearnych, nowoczesnych rodzinach, funkcjonujących w zróżnicowanym jak nigdy wcześniej świecie, możemy budować je samodzielnie od podstaw, po swojemu – metodą prób i błędów szukać bliskich swojemu sercu rozwiązań? Przesadą byłoby stwierdzenie, że jako ludzie żyjący współcześnie nie mamy żadnych punktów odniesienia czy kontekstów, do których moglibyśmy się odwołać; że odeszliśmy zupełnie od rytuałów związanych z żałobą i pogrzebem. Jeśli jednak brakuje nam języka, by przejść od spraw z porządku codziennego do tych ostatecznych, możemy wspomóc się licznymi tekstami kultury ułatwiającymi nam nawiązanie dialogu, szczególnie z najmłodszymi.

W kolejnych częściach pracy przeanalizuję wybrane dzieła teatralne i literackie, by móc na koniec odpowiedzieć na pytanie, czy w kulturze adresowanej do dzieci dostępne są wartościowe dzieła sztuki poruszające temat śmierci, które pomagają go oswoić, wprowadzić do świadomości i lepiej poznać.

³ Philippe Ariès, *Śmierć odwrócona* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład Stanisław Cichowicz, Jakub M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 252-253.

Przywołam także zalecenia specjalistów z dziedziny psychologii i postaram się wskazać, czy omawiane przeze mnie dzieła są zgodne z tymi rekomendacjami. Spróbuję znaleźć odpowiedź na pytanie, czy podejmowanie tematu śmierci w dialogu z najmłodszymi to dobry pomysł, a jeśli tak, to czy jest jakiś sposób, w który należy to robić, czego zaś lepiej unikać. Zastanowię się również, czy literackie i teatralne eksperymenty w tym zakresie można odnieść do badań z zakresu antropologii śmierci.

Analizowane w niniejszej pracy dzieła dobrane zostały według następującego kryterium: ich zasadniczym tematem jest śmierć, pojawiająca się w spersonifikowanej formie jako jeden z głównych bohaterów, lub poprzez wątek odejścia jednej z postaci, podczas gdy inne przeżywają jej utratę. Ponadto są to utwory, które powstały na początku XXI wieku i zostały wydane lub wystawione w Polsce. Wybrane przykłady to prace skierowane do dzieci najmłodszych, to jest w wieku od trzech do dziesięciu lat. Taki wybór ma charakter polemiczny – z uwagi na powszechnie panujące przekonanie, iż to właśnie ci odbiorcy są zbyt mali, by podejmować z nimi rozmowy na temat śmierci.

Wiek adresata zachęca też do wyboru literatury z nowo powstałej kategorii *picture books*, czyli książek obrazowych. Cechuje je poświęcenie znacznej uwagi warstwie graficznej, która koresponduje z tekstową, nie będąc jedynie jej ilustracją.

Książka obrazowa jest zjawiskiem nierozzerwalnie związanym z charakterem współczesnej cywilizacji. Swoją formę zawdzięcza przemianom kultury zachodzącym od XX wieku do dzisiaj, wśród których należy wymienić zdetronizowanie kodu werbalnego przez kod ikoniczny, a także głębokie zmiany społeczne, jak np. powszechną demokratyzację sztuki i kultury oraz korespondencję i synkretizm sztuk. Wraz z rozwojem kultury wizualnej zaczęły się zmieniać role przypisane zarówno słowu, jak i obrazowi w świecie wartości społecznych. Przemiana ta spowodowana była wieloma czynnikami, m.in. rozwojem i karierą takich mediów, jak: kino, telewizja, Internet, plakat, komiks, reklama czy wreszcie media społecznościowe i urządzenia mobilne⁴.

Wśród omawianych w tej pracy dzieł teatralnych znajdują się próby przeniesienia na scenę właśnie książek obrazowych. Inscenizacja tego typu dzieł wymaga dogłębnej analizy warstwy graficznej, bowiem to w niej ukryto wiele znaczeń niezbędnych do pełnej lektury utworu. Pojawia się również pytanie, jak sensy ukryte w obrazie korespondującym ze słowem przenieść na sytuację sceniczną? Wyzwaniem jest tu nienarzucanie własnej interpretacji, ale pozostawienie jej maksymalnie otwartej na odnajdywanie przez widza własnych sensów w przedstawianych obrazach.

⁴ Marta Baszewska, *Architektura picture booka. Twórczość Iwony Chmielewskiej*, „Sztuka Edycji” 2016, nr 2, s. 115.

Sięgnę również do współczesnej dramaturgii polskiej, która – choć czerpie z tradycji – tworzy zarazem własny, nowatorski nurt. Nie jest przesadą stwierdzenie, że jej odbiorcami mogą być zarówno dzieci, jak i dorośli. Nie jest ona infantylna, lecz traktuje młodego odbiorcę z powagą i szacunkiem. Autorki, których dramaty zostaną poddane analizie, z respektem odnoszą się do klasyki gatunku. Prowadzą z nią swego rodzaju grę, w której tradycyjne kody kulturowe i wątki zostają poddane weryfikacji oraz przekładowi na język współczesnego czytelnika oraz widza. Istniejące stereotypy podlegają recyclingowi, dzięki czemu bohaterowie dawno skazani na wieczne funkcjonowanie w jednym schemacie zyskują nowe życie.

Opisane zostaną również spektakle stworzone na podstawie komiksu i nowej dramaturgii. Ich bohaterowie to istne indywidua, wymagające wyobraźni twórców w zakresie kreacji postaci i sposobu ich odgrywania. Często pośrednikiem między aktorem a widzem staje się tu lalka lub inny przedmiot – medium, które Halina Waszkiel nazywa „animantem”:

„Animant” to coś, co aktor wprowadza na scenę, potraktowane jako postać sceniczna, partner dialogu, nośnik idei, przedmiot estetyczny budujący metaforę⁵.

„Animant”, jako coś pomiędzy porządków rzeczywistości i zabawy, może ułatwić kontakt z dzieckiem, wzbudzić jego zaufanie i pomóc mu odnaleźć się w świecie spektaklu. Termin stworzony przez Waszkiel jest zresztą na tyle pojemny, że mieści w sobie więcej niż tylko tradycyjną lalkę teatralną. Może on swobodnie określać również alternatywne środki stosowane we współczesnym teatrze dla dzieci, takie jak cienie czy ożywione przedmioty.

Przedmiot absolutnie dowolny, materialny lub niematerialny (np. cień) – poddany animacji przez artystę animatora. Łacińskie *anima/animus* oznacza „duszę”, *animatus* = „ożywiony”, obdarzony życiem”, a zatem „animacja” oznacza wszelkie zabiegi „ożywiające”, zaś „animator” to ten, który dokonuje aktu ożywienia. „Animator” i „animacja” już na dobre przyjęły się w polszczyźnie, więc może i z animantem się tak stanie⁶.

Spośród wszystkich tekstów kultury, po które sięgnę w niniejszej rozprawie, tylko teatr stwarza niezwykłą możliwość bezpośredniego włączenia twórców, to jest aktorów, w proces osvajania śmierci.

Istotą teatru jest spotkanie widza i aktora. Istotą teatru lalek jest spotkanie trzech partnerów: aktora, widza i lalki. I nie ma znaczenia czy aktor ukryty jest np. za parawanem – on i tak zawsze jest⁷.

⁵ Halina Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 10.

⁶ Ibidem, s. 10.

⁷ Ibidem, s. 10.

Aktorzy nawiązują relację z widzami bezpośrednio lub też przy pomocy animantów. Swoją obecnością podczas odbioru dzieła sztuki włączają do tego procesu czynnik ludzki – swój niepowtarzalny głos czy ruch ciała.

Let's talk about death

Śledząc historię kultury europejskiej, możemy zaobserwować radykalne zmiany w podejściu do umierania. Niegdyś śmierć występowała jako fakt społeczny i publiczny. Tymczasem od przeszło stulecia następuje zmiana w tej dziedzinie – stopniowa marginalizacja tematu śmierci, usunięcie Tanatosa ze sfery życia publicznego, co jest widoczne również w dziedzinie sztuki. Ze zjawiska bliskiego naturze, obecnego w życiu codziennym, śmierć zmieniła się w temat tabu. Z domów rodzinnych przeniesiono ją do sterylnych sal szpitalnych. Odebrano jej wymiar społeczny. Dziś ostatnie tchnienia życia wydaje się częściej w samotności i opuszczeniu. Kiedyś śmierć dotyczyła grupy społecznej: wywoływała jej zbiorową reakcję i stanowiła wydarzenie publiczne. Umierała bowiem nie tylko jednostka – strata dotykała całą społeczność⁸.

(...) śmierć śmierci – zada ostateczny cios wyobraźni. Ukryć agonię w szpitalach, a prochy w kolumbiarium, grozę zamaskować szminkami w sztucznym oświetleniu *funeral home*. (...) Stracić grozę z oczu, to pomniejszyć niepokojący powab cienia, a zarazem wartość jego odwrotnej strony, promienia światła. Oswajanie rzeczywistości przez jej teoretyczne i techniczne modelowanie nie przynosi uszczerbku siatkówce oka, ale powoduje, że staje się mniej potrzebna⁹.

Ukrywanie śmierci, odbieranie jej sensu implikuje pomniejszanie znaczenia życia. Chroniąc się przed strachem, jaki wywołuje w nas przemijanie i umieranie, stwarzamy nowe zagrożenie: utraty sensu istnienia. Wychodząc naprzeciw temu problemowi, francuscy antropologowie poddali szczegółowej analizie powody zmiany w podejściu do śmierci i jej konsekwencje. Według ich ustaleń głównymi przyczynami marginalizacji śmierci są postępująca komercjalizacja, która włącza śmierć w cykl konsumpcji (od trumny po cmentarz) oraz przełomowe odkrycia medycyny i związany z nimi rozwój medykalizacji, jej przejmowanie pełnej opieki nad chorym i umierającym w ramach hospitalizacji¹⁰.

⁸ Philippe Ariès, op. cit., s. 228.

⁹ Régis Debray, *Narodziny przez śmierć* [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i przekład Stanisław Rosiek, Gdańsk 2002, s. 256.

¹⁰ Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przekład Maryna Ochab, Magdalena Sawiczewska-Lorkowska, Diana Senczyszyn, Tomasz Swoboda, Gdańsk 2004, s. 651.

Współcześnie doczekaliśmy się wręcz obrazu odwróconego, czyli swego rodzaju negatywu: społeczeństwo wyrzekło się śmierci¹¹. Nastąpiło to w wyniku przeciwstawienia się wcześniejszym obyczajom i przyzwyczajeniom. Życie toczy się tak, jakby nikt nie umierał, a jedynym wyjątkiem są sytuacje śmierci celebrytów czy mężów stanu. Śmierć *everymana* nie istnieje we współczesnej świadomości. Staliśmy się nieśmiertelni, *danse macabre* jest już tylko reliktem przeszłości, śmierć przestała nas dotyczyć. Życie codzienne jest naznaczone obecnością Tanatosa w stopniu niewielkim: to życie oparte na przyzwyczajeniach, życie pracowite, życie czynne. Śmierć powraca tylko wtedy, gdy zagłąda w oczy „Ja” lub gdy „Ja” przygląda się sobie samemu¹².

Francuscy antropolodzy już w połowie lat siedemdziesiątych zaczęli opisywać równie gwałtowne zjawisko nagłego powrotu śmierci wypartej. To właśnie wtedy stworzyli oni szereg prac zebranych w *Antropologii śmierci*, stanowiącej podstawę teoretyczną dla analiz utworów literackich i teatralnych znajdujących się w dalszej części tej pracy. Należy przy tym wspomnieć, że publikacja ta w czasie swego powstania nie była przypadkiem odosobnionym. Wtedy właśnie wydano wiele tekstów naukowych skupionych wokół tematyki śmierci.

W 1959 roku ukazały się pionierskie prace środowisk amerykańskich sytuujących się poza ortodoksyjnym środowiskiem lekarskim, wśród psychologów i socjologów, którzy sprzeciwili się znowu milczenia wobec umierających. Była to m.in. praca pod redakcją Hermana Feifela: *The Meaning of Death* (1959). Z nimi zaczęła się lawina literatury tanatologicznej zarówno naukowej (towarzyszyło jej powstanie oddzielnej gałęzi nauki: tanatologii), jak i popularnej. (...) liczba ta wzrosła jeszcze bardziej, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych po 11 września 2001 roku¹³.

Autorzy wspomnianych tekstów zauważają, że mimo długiego okresu oddalenia tematu umierania od sfery publicznej obecnie następuje jego powrót. Wypieranie śmierci zachodziło stopniowo. Choć kolejne pokolenia odsuwały ją od siebie z wzrastającą radykalnością, działo się to na tyle powoli, że stanowiło zjawisko niełatwe do spostrzeżenia i nie budziło napięcia w społecznościach.

Nic jednak nie świadczy o wielkiej zmianie, jaka się dokonała. A nie świadczy dlatego, że ta zmiana polega właśnie na usunięciu śmierci z pola widzenia, a więc również jej obrazu. Ukryta w prywatności domowej przestrzeni lub w anonimowości szpitala ś m i e r ć n i e d a j e n a m j u ż z n a k ó w¹⁴.

¹¹ Philippe Ariès, op. cit., s. 228.

¹² Edgar Morin, *Antropologia śmierci* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl...*, op. cit., przekład Stanisław Cichowicz i Jakub M. Godzimirski, s. 113.

¹³ Anna Kubiak, *ŚMIERCI. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków 2014, s. 25.

¹⁴ Philippe Ariès, op. cit., s. 215.

Dziś przewroty obyczajowe dokonują się wewnątrz jednego pokolenia. Szybkość i gwałtowność zmian pozwala na uświadomienie sobie przemijania. Śmierć wygnana przez społeczeństwo drzwiami, wraca teraz oknem i czyni to szybciej niż zniknęła¹⁵.

Powrót śmierci do kultury masowej

Ferment naukowy wywołany przez antropologów takich jak Philippe Ariès, Louis-Vincent Thomas czy Edgar Morin wpłynął na wzrost zainteresowania Tanatosem i stopniowe przywracanie go do obiegu kultury. O ponownym znalezieniu się śmierci w centrum zainteresowania świadczy m.in. emitowany na antenie HBO w latach 2001-2005 amerykański serial *Sześć stóp pod ziemią*¹⁶, którego akcja toczy się wokół zakładu pogrzebowego i jego pracy. Odważny scenariusz przyniósł produkcji olbrzymi sukces, między innymi Złoty Glob za najlepszy serial dramatyczny w 2002 roku. Poza przyciągnięciem przed ekrany dużej liczby widzów na całym świecie serial został doceniony przez krytyków. Uważany jest za najlepszy w gatunku czarnej komedii. To, co wydawało się wyparte przez wszystkich: ból, cierpienie, odchodzenie, okazało się tematem budzącym wielkie zainteresowanie. Realizacja pozwoliła zbliżyć się do tego, co ukrywane, marginalizowane, ale dotyczące każdego człowieka. Wypełniła puste miejsce wśród współczesnych tekstów kultury traktujących o śmierci.

Obraz śmierci na ekranie zmusza nas do odmierzenia dystansu pomiędzy ekranem a naszym fotelem, do uznania naszego statusu widza, do wyraźnego określenia siebie samych jako fantazjujących podglądaczy¹⁷. Podglądanie pracy zakładu pogrzebowego jest wejściem w sferę pilnie strzeżonych sekretów, w które ze względu na społeczne tabu nie należy wnikać, więc pokusa, by to uczynić, jest jeszcze większa. Można by się zastanowić, kto rozmawia o wystawianiu zwłok, pogrzebie, morderstwach? Czy ktoś poza niewielką grupą specjalistów i dewiantów ma odwagę poruszać takie tematy? Są to zarazem sprawy dotyczące nas wszystkich, dlatego jesteśmy ich ciekawi. Siedząc we własnym fotelu przed domowym ekranem, możemy spełnić pragnienie poznania niedostępnego. Zajrzeć za zasłonę tajemnicy, wstydu, milczenia.

¹⁵ Ibidem, s. 229.

¹⁶ *Sześć stóp pod ziemią*, reż. Allan Ball, produkcja HBO, 2001-2005.

¹⁷ Gérard Lenne, *Śmierć w kinie* [w:] *Wymiary śmierci*, wybór Stanisław Rosiek, przekład Tadeusz Szczepański, Gdańsk 2002, s. 219.

Przywrócenie tematu śmierci do kultury przeznaczonej dla dorosłych wzbudza kontrowersje. Wprowadzenie Tanatosa do tekstów kultury dla dzieci – to już ryzyko prawdziwego skandalu.

Śmierć pozostaje w naszym społeczeństwie prawie takim samym tabu, jakim był seks w epoce wiktoriańskiej. Nie mówimy o niej, chociaż czujemy jej obecność; omijamy słowa, które ją oznaczają: babcia „odeszła”, „straciliśmy” wujka. Chronimy przed zetknięciem ze śmiercią nasze dzieci: „Jest za mała, by się o tym dowiedzieć”; „Nie dorósł jeszcze do tego, by iść na pogrzeb”. Próbujemy udawać, że tak naprawdę śmierć jest czymś, co nam się nie przydarzy¹⁸.

Przytoczone spostrzeżenia Doris Brett, australijskiej psycholożki klinicznej, potwierdzają moje wcześniejsze przypuszczenia. Jak trafnie zauważa, już w języku zakorzenione jest wyparcie Tanatosa. Wykluczenie dzieci ze sfery umierania potęguje problem zapomnienia o ważnej, obecnej w życiu codziennym kwestii. Autorka bajek terapeutycznych dla najmłodszych podkreśla wagę rozmowy z dzieckiem na temat straty połączonej z dokładnymi wyjaśnieniami. Dialog taki mogą inspirować teksty kultury omawiane w dalszej części pracy.

Obserwując rosnącą liczbę publikacji literackich oraz spektakli teatralnych, w których śmierć odgrywa główną rolę, ośmielam się stwierdzić, że *ars alit artificiem*, bowiem nie tylko ilość, lecz także jakość opisywanych przeze mnie w dalszej części pracy dzieł budzi podziw. Co za tym idzie, mają one rzesze swoich odbiorców, są tłumaczona na obce języki, wygrywają ważne przeglądy i konkursy, wprowadzając temat śmierci również do dziecięcych pokoi.

Dla dorosłych i dla dzieci?

Bajka dla dzieci o śmierci – brzmi to niedorzecznie. Czy rodzic troszczący się o niewinność swojej pociechy chciałby przeczytać jej książkę, której tematem jest ukrywane przed najmłodszymi tabu? Dzieci wydają się przeciwieństwem śmierci: dopiero co przyszły na świat, a starość, choroby i przemijanie wydają się ich zupełnie nie dotyczyć. A jednak mówienie dzieciom o tematach takich jak śmierć okazuje się ważne. Ponieważ w dzisiejszych czasach wydaje się to zadaniem arcytrudnym, rzadko podejmują się go autorzy tekstów kultury dla najmłodszych. Powoli jednak uświadamiamy sobie, że ukrywając zło tego świata, nie wybawimy od niego naszych pociech, nie spowodujemy, że niebezpieczeństwo zniknie, dlatego warto rozmawiać z dziećmi również na te niełatwe tematy.

¹⁸ Doris Brett, *Bajki, które leczą*, przekład Małgorzata Trzebiatowska, Gdańsk 2003, s. 156.

Czas przestać się bać, że dziecięce „malutkie główki” i „niedojrzałe serduszka” nie podolają trudnemu zagadnieniu¹⁹. Rozmawianie z maluchem o śmierci jest ważne i zalecane, o czym przekonuje dr Aleksandra Piotrowska, psycholożka:

Często słyszę od rodziców, że o śmierci nie powinniśmy rozmawiać z dziećmi, ponieważ są niedojrzałe emocjonalnie i nie posiadają umiejętności radzenia sobie z takimi informacjami oraz nie są w stanie pojąć tego intelektualnie. Oba te argumenty są błędne. Radzenie sobie z bolesnymi tematami kształtuje naszą uczuciowość, buduje jej fundamenty. Pamiętajmy też o tym, że choć mały człowiek ma niewielką wiedzę, to myśli w sposób konkretny i jest w stanie dużo zrozumieć, pod warunkiem że nie będziemy epatować poetyckimi określeniami, które w konsekwencji nic nie wyjaśniają. Dziecko znacznie lepiej zrozumie sformułowanie, że organizm przestał działać, a serce już nie bije²⁰.

Śmierć obecna jest w życiu nawet wówczas, gdy próbujemy ją z niego usunąć. Jak zauważa austriacki psychoanalityk, psycholog, psychiatra i pedagog, Bruno Bettelheim: „zwłaszcza dziecko bardzo potrzebuje sugestii – przekazywanych w formie symbolicznej – jak radzić sobie z problemami (...)”²¹. Pomocą w rozpoczęciu rozmowy może być lektura, na przykład *Gęś, śmierć i tulipan* Wolfa Erlbrucha – opowieść o przyjaźni między gęsią a śmiercią, w której pojawiają się najważniejsze nurtujące dzieci kwestie dotyczące przemijania.

Poprzez lekturę bajek dzieci uczą się budować niezbędne w życiu więzi z innymi. Dzięki czytaniu książek takich jak *Gęś, śmierć i tulipan* mogą znaleźć nić porozumienia ze śmiercią, która często przychodzi znienacka, powodując niemałe zamieszanie nie tylko w życiu dorosłych, lecz także najmłodszych. Chociaż mogłoby się wydawać, że dotyczy ona tylko starców, nie powinno się odsuwać od niej dzieci. Wolf Erlbruch podejmuje wyzwanie i próbuje oswoić ten trudny i delikatny temat w zabawny oraz pomysłowy sposób.

Na pierwszych kartach książki, zanim padnie jakiegokolwiek słowo, widzimy ilustrowaną gęsi. Stoi na baczność i spogląda za siebie. Zupełnie jakby przeczuwała, że za chwilę spotka ją coś niezwykłego. Szarą postać rozweselają pomarańczowe elementy – dziób i płetwy. Zanim jeszcze rozpocznie się opowiadanie, napotkamy gęś na stronie ze stopką redakcyjną i na następnej stronie tytułowej. Gęś to biega, to znów spokojnie człapie, wciąż wyglądając na zaniepokojoną. Ilustracje sprawiają, że opowieść jest atrakcyjna także dla tych, którzy nie potrafią jeszcze czytać. Duży format książki nakazuje wspólne jej oglądanie połączone

¹⁹ Karolina Przyłuska, *Jak rozmawiać z dziećmi o śmierci*, <http://egaga.pl/jak-rozmawiac-z-dziecmi-o-smierci/#prettyPhoto>, data dostępu 09.09.2018.

²⁰ Ibidem.

²¹ Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przekład Danuta Danek, Warszawa 2000, s. 29.

z lekturą, którym towarzyszy nieodzowny element napięcia przy przewracaniu kolejnych stron.

W prostych ilustracjach doskonale pokazano uczucia bohaterów: strach w oczach przerażonej gęsi czy obrażone na siebie postaci odwrócone plecami. Erlbruch wprowadza czytelnika w stworzony przez siebie świat za pomocą bardzo prostych chwytów. Duża liczba ilustracji w stosunku do tekstu od razu sygnalizuje adresata książki. Lektura stworzona jest dla czytelnika w wieku około trzech lat, ale zaciekawi również starsze dzieci. Uważne przyglądanie się obrazkom to zabawa dla dwojga – zarówno dla małego, jak i dużego. Całościowy odbiór książki wymaga obecności opiekuna: utwór zawiera tekst, który dorosły powinien przeczytać, a także wyjaśnić pojawiające się w nim trudne słowa i wreszcie – odpowiedzieć na rodzące się w głowie dziecka pytania. Warto w tym miejscu podkreślić znaczenie, jakie ma dla dzieci lektura. To nie tylko zdobywanie wiedzy o świecie, czyli mądra forma rozrywki. To także czas spędzony wspólnie z dorosłym, który uzupełnia informacje przekazane przez autora o własną wrażliwość, erudycję i odwołania do już znanej dziecku rzeczywistości. Wszystkie te elementy tworzą jedyną w swoim rodzaju więź.

O zaletach wspólnego czytania mówią chociażby twórcy programu *Rodzinne Czytanie*, stanowiącego część akcji *Cała Polska Czyta Dzieciom* finansowanej ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego:

Nie zawsze rodzice są świadomi, że wspólne czytanie może bardzo pomagać w wychowaniu dziecka. W książkach znajdujemy często fragmenty, które mogą posłużyć jako rozwiązania konkretnych sytuacji, z którymi dziecko styka się w życiu. Dobra literatura dla dzieci daje dobre wzorce zachowania. Dla rodziców to bezcenna pomoc w kształtowaniu właściwych postaw i nawyków dziecka²².

W przytoczonych założeniach programu wymieniono również inne zalety rodzinnej lektury, takie jak: rozwijanie wyobraźni, ćwiczenie koncentracji i umiejętności słuchania, pogłębianie więzi między rodzicami i dzieckiem, uczenie myślenia i wartości moralnych – wszystkie te kompetencje doskonala także omawiane przeze mnie lektury.

Na kolejnych kartach *Gęsi, śmierci i tulipana* zaczyna się opowieść. W oszczędnej scenografii spotykają się główne bohaterki – śmierć i gęś, których wizerunki zajmują większość stron. Zanim się przedstawiają, spoglądają na siebie z dwóch sąsiednich kartelek: gęś ze zdziwieniem, śmierć z miłym uśmiechem. Gdy się do siebie zbliżają, obie zilustrowane

²² Fragment opisu programu *Rodzinne Czytanie*, http://www.rodzinneczytanie.pl/index.php?opcode=WYBIERZ_STRONE¶m1=140, data dostępu: 16.03.2016.

są już na jednej stronie. Tekstu jest niewiele: został on podany w małych, „strawnych” nawet dla najmłodszego czytelnika porcjach.

Śmierć z opowiadania znacząco różni się od jej stereotypowego wizerunku zakorzenionego w kulturze europejskiej. Zaprzyjaźnia się z gęsią, ale też nie pojawia się nagle i nieprzewidywalnie, lecz towarzyszy jej od chwili narodzin, „tak na wszelki wypadek”²³.

Tradycyjna personifikacja śmierci związana jest nierozłącznie z atrybutem groźnej kosy:

[Śmierć] wyposażona jest w rozmaite atrybuty, w tym słynną kosę, tak często przedstawianą od wieku XVI we Włoszech. Dzięki niej zyskała sobie we Francji przydomek (w i e l k i e j) K o s i a r k i (1745), w języku angielskim – *The Reaper*, „żniwiarz lub żniwiarka”, w niemieckim – *der Sensenmann*, „kosiarz, Śmierć”. Kosa była już atrybutem Tyfona, który wchłonął w siebie egipskiego Seta, boga śmierci i zniszczenia. Kosę (lub sierp) dzierżył w rękę również Saturn albo Chronos, ojciec Czasu²⁴.

Śmierć z bajki Wolfa Erlbrucha w niczym nie przypomina tradycyjnej wrogiej personifikacji, a zamiast kosy trzyma w ręku tulipan – kwiat kojarzący się z wiosennym rozkwitaniem. Tyle że należący do śmierci tulipan ma czarne płatki – jedynie to zapowiada, że stanie się coś złego.

Śmierć ubrana jest w długą, kraciastą szatę. Tymczasem, według wyobrażeń zakodowanych w kulturze, na myśl o śmierci przed oczyma pojawia się nam „kościotrup” – szkielet będący pozostałością po zmarłym, odartym z uległego rozkładowi ciała.

Śmierć jako szkielet pojawia się po raz pierwszy we Włoszech w XV wieku. We Francji i w Niemczech zyskała tożsamość, oderwawszy się stopniowo od wyobrażenia Damy wiodącej korowód śmierci, która przedstawiała najpierw umarłych, a nie Śmierć we własnej osobie. Następnie wcieliła się w postać ciała toczzonego przez robaki, rozkładającego się trupa, zanim nie przemieniła się w wyschnięty szkielet²⁵.

Zarówno kosa, jak i szkielet związane są postrzeganiem śmierci w sposób negatywny: jako postaci mrocznej i strasznej. Jednak w opowieści Wolfa Erlbrucha jest ona przedstawiona jako bohaterka dużo mniej groźna. Gdyby nie fakt, że ma ona czaszkę z pustymi oczodołami, można by się jej w ogóle nie bać.

Również postać gęsi odbiega od pierwszego nasuwającego się na myśl stereotypu – zwierzęcia głupiego i naiwnego. Bohaterka bajki jest bardzo rezolutna i ostrożnie nawiązuje rozmowę ze śmiercią. Z łatwością mogą utożsamić się z nią dzieci: gęś lubi zabawy,

²³ Wolf Erlbruch *Gęś, śmierć i tulipan*, przekład Łukasz Żebrowski, Warszawa 2008.

²⁴ Martine Courtois, *Pani śmierć* [w:] *Wymiary...*, op. cit., przekład Maryna Ochab, s. 104.

²⁵ *Ibidem*, s. 107.

jest opiekuńcza, pocieszna i przyjacielska. Odbiega w tym aspekcie od bohatera typowych bajek o zwierzętach, które zazwyczaj nie opowiadają o nich samych – „z reguły mają one niewiele wspólnego z ich rzeczywistym życiem i obyczajami. Zwierzęta są w nich jedynie umownymi wykonawcami zadań”²⁶.

Gęś, śmierć i tulipan to również opowieść o inicjacji. Dzięki nowo poznanej przyjaciółce główna bohaterka dokonuje obrzędu przejścia na wyższy poziom wtajemniczenia, przez co kończy się jej dotychczasowe, beztrudne życie. Śmierć była wprawdzie znana gęsi wcześniej: wiedziała ona, że ta kiedyś po nią przyjdzie, że to za jej sprawą będzie musiała pożegnać się z tym światem. Jednak gdy w końcu ją ujrzała, nagle wszystko to stało się realne. Od chwili spotkania śmierć staje się realnie obecna w życiu gęsi, nie odstępuje od niej ani na krok na poziomie w pełni świadomym. Nadszedł moment, kiedy wszystkie dotyczące jej lęki i niepokoje można skonfrontować z rzeczywistością. Ku zdziwieniu gęsi śmierć okazuje się wcale nie taka straszna: przekonuje, że była przy niej od zawsze oraz że to nie ona, a życie zadba o wypadek, za sprawą którego gęś odejdzie ze świata żywych. Choć na początku „nie chciała o tym słyszeć. Na myśl o lisie dostawała gęsiej skórki”²⁷, to dzięki nowej przyjaciółce udało jej się oswoić z tym, co przedtem wydawało się tak przerażające. Śmierć w bajce Wolfa Erlbrucha „właściwie była miła, a jeśli zapomnieć o tym KIM była – nawet bardzo miła”²⁸.

Przedstawiając śmierć jako towarzyszkę żywych stworzeń od chwili ich narodzin, autor znów podejmuje grę z jej stereotypowym postrzeganiem: jako pojawiającej się nagle, zawsze przedwcześnie, niespodziewanie, o czym pisze Vladimir Jankélévitch:

Człowiek, z konieczności, styka się ze śmiercią improwizując bez przygotowania: natychmiastowość śmierci dosłownie *improwizowana*, owo zderzenie bowiem dokonujące się w ostatniej minucie obraca w niwecz wszelką grę na zwłokę²⁹.

O ile brak możliwości przygotowania się do odejścia ze świata żywych czy jego zaplanowania w czasie nie ulega wątpliwości, o tyle pogodzenie się ze stopniowym odchodzeniem jest realne. Służyć może temu osvajanie śmierci poprzez obcowanie od najmłodszych lat z dotyczącymi jej tekstami kultury. Może to ułatwić przezwycięzenie lęku związanego z nieuniknioną śmiercią – własną lub bliskich osób; może wprowadzić problem umierania do dziecięcej rzeczywistości tak, jak wprowadza się do niej wszystkie inne, mniej

²⁶ Władimir Propp, *Nie tylko bajka*, przekład Danuta Ulicka, Warszawa 2000, s. 188.

²⁷ Wolf Erlbruch, op. cit.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Vladimir Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl..., ..*, przekład Stanisław Cichowicz i Jakub M. Godzimirski op. cit., s. 60.

i bardziej niezwykle tematy. Śmierć jest nieusuwalnym elementem życia. Między innymi od wychowania zależy, czy element ten będzie czymś strasznym i groźnym, czy może pozostanie naturalnym fragmentem kręgu życia, który nie niepokoi ani nie pojawia się w sennych koszmarach.

Miła śmierć z książki *Gęś, śmierć i tulipan* daje się wciągnąć w gęsie zabawy, a także przełamuje strach związany z kąpielą w stawie: choć minę ma nietęgą i nie udaje jej się długo wytrzymać na mokradłach, poświęca się dla gęsi. Nagrodą jest ogrzanie przez troskliwą przyjaciółkę, która, zasypiając przy śmierci, obdarza ją pełnym zaufaniem. Jakie są zdziwienie i radość gęsi, kiedy po przebudzeniu dociera do niej, że wciąż żyje. Teraz może już bez obaw i w pełni wykorzystać towarzystwo, w jakim się znalazła i zadać parę pytań, na które nikt nigdy nie umiał jej odpowiedzieć. To pytania fundamentalne, jakie dzieci często sobie zadają. Co będzie z nami po śmierci? Czy jest niebo, gdzie zmarli żyją jako anioły i piekło, gdzie mieszkają ci, którzy byli źli na ziemi? Niestety, śmierć nie potrafi odpowiedzieć na te pytania i drwi z gęsi, mówiąc: „Nie do wiary, co wy, gęsi sobie opowiadacie, ale kto wie”³⁰.

Choć nowa przyjaciółka gęsi komentuje naiwne wyobrażenia o śmierci z niedowierzaniem, nie neguje zupełnie realności dotychczasowych przekonań. Za pośrednictwem bohaterki autor pozostawia przestrzeń do podjęcia rozmowy na temat różnych wyobrażeń o życiu pośmiertnym, nie narzucając czytelnikom żadnej koncepcji.

Autor każe gęsi spojrzeć na swoje życie także z perspektywy, a dosłownie – z góry. Wysła gęś razem ze śmiercią na drzewo. Widać stamtąd najbliższe gęsi miejsce, czyli staw. Widok ten budzi w bohaterce lęk: o ile potrafi już pogodzić się z własnym odejściem, o tyle wciąż ma w sobie obawę o to, co stanie się z bliskim dla niej stawem, kiedy nie będzie mogła już w nim pływać, kiedy nikt nie będzie go więcej odwiedzał.

Tak Erlbruch tworzy dla opowieści o gęsi skromną scenografię: im mniej elementów, tym łatwiej odnaleźć się dzieciom w historii. W ten sposób opowiadanie *Gęś, śmierć i tulipan* realizuje ważny aspekt literatury dziecięcej opisywany przez Bettelheima: „ukazuje pewien problem egzystencjalny w sposób prosty i zwarty”³¹, dzięki czemu najmłodszy bez trudu mogą uchwycić kluczowe zagadnienie – złożona fabuła utrudniałaby tu dotarcie do sedna opowieści.

³⁰ Wolf Erlbruch, op. cit.

³¹ Bruno Bettelheim, op. cit., s. 30.

Lęk gęsi o losy stawu po jej odejściu odpowiada trosce o cierpienie bliskich, którzy będą musieli pogodzić się ze stratą. Śmierć pociesza gęś, oznajmiając: „Gdy umrzesz, stawu już nie będzie, przynajmniej dla ciebie”³². W ten sposób zapewnia przyjaciółkę, że nie musi martwić się o to, co będzie po jej śmierci, ponieważ sprawy doczesne staną się dla niej wówczas zupełnie nieistotne – znikną wraz z nią. Zarówno dla gęsi, jak i dla czytelników jest to perspektywa przynosząca ulgę.

Na kolejnej, sąsiedniej stronie widać już tylko przelatującego czarnego kruka. Zbliża się moment odejścia gęsi. Akcja spowalnia. Bohaterki zamieniają się rolami: teraz to śmierć próbuje zaopiekować się gęsią. Mimo szczerych chęci śmierci, jej prób ogrzania przyjaciółki, gęś przestaje się ruszać i oddychać. W ciemnej, nocnej scenerii nadchodzi czas pożegnania.

Śmierć niesie bezwładne, martwe ciało nad rzekę, kładzie na piersi gęsi tulipana i wypuszcza ją z nurtem wody. Na jednej z ostatnich ilustracji gęś przypomina *Ofelię* z obrazu Johna Everetta Millais'go. Oddała się w otchłani ukochanej przez nią wody, która nie jest już miejscem zabawy, ale wiecznego spoczynku.

Śmierć i gęś nie będą żyły razem długo i szczęśliwie: gęś odejdzie, bo taka jest kolej rzeczy, bo nie wszystkie opowieści mogą kończyć się happy endem. Bruno Bettelheim twierdzi, że baśń dla dzieci powinna mieć zakończenie szczęśliwe, bo daje ono dziecku wiarę i nadzieję. To opowiadanie nie mogło jednak mieć innego finału: śmierć jest obecna w życiu i takie są konsekwencje bliskiego z nią spotkania.

Bajki (...) składają się z najprostszych działań, będących kanwą narracji i prowadzących do mniej lub bardziej nieoczekiwanego, w określony sposób jednak przygotowanego końca. Działania te reprezentują porządek psychologiczny, co decyduje o ich realizmie i zbliża je do życia, niezależnie od fantastycznych okoliczności, w których się rozgrywają³³.

Choć w omawianej opowieści bohaterkami są mówiąca gęś i personifikacja abstrakcyjnego pojęcia, jakim jest śmierć, historia nie wydaje się opisem fantastycznych zdarzeń. Można ją z łatwością przełożyć na realną, życiową sytuację, jaką jest zaznajamianie dziecka ze śmiercią. Zanim popłynie *Lete*, rzeką zapomnienia, minie dłuższy czas. Kiedy jednak osiągnie wyższy poziom wtajemniczenia i zapozna ze śmiercią, nie ma już dla niego odwrotu. Dobrze więc, by, tak jak gęś, żyło z nią w przyjacielskich stosunkach i zadawało sobie pytania o to, co czeka je potem, nie obawiając się refleksji na ten temat. Dobrze, by ją

³² Wolf Erlbruch, op. cit.

³³ Władimir Propp, op. cit., s. 197.

oswajało. Dzięki temu śmierć będzie dla dziecka mniej straszna i akceptowalna, jako coś, co stanowi w końcu element natury i czeka każdego z nas.

Książka nie pomaga w nadaniu sensu życiu i śmierci. Zamiast tego pokazuje, że umieranie jest częścią egzystencji każdego żywego stworzenia. Opowieść zamyka ilustracja śmierci patrzącej w dal rzeki, którą płynie bezwiednie ciało martwej gęsi. Ostatnie słowa wypowiedziane przez narratora, jako dopełnienie ilustracji, brzmią: „Ale takie było życie”³⁴ – i można powiedzieć, że słowa te są kwintesencją całej bajki. *C'est la vie...* – jakkolwiek byśmy się starali, pewnych rzeczy nie jesteśmy w stanie zmienić. Tak jak tego, że u boku każdego małego i dużego czai się śmierć i dla nas wszystkich przyjdzie kiedyś czas umierania. By pozbawić nas wszelkich co do tego wątpliwości, na kolejnej karcie autor umieścił ilustrację znanej już dobrze czytelnikowi śmierci w towarzystwie dwóch zwierząt z zupełnie innej bajki: lisa i zająca. Oni także nie unikną losu gęsi – wobec śmierci wszyscy są równi i nikt nie zdoła jej przechytryć, nawet sprytny lis.

Jest jednak iskierka nadziei: kiedy zamkniemy książkę, zobaczymy, że na tylnej okładce rozkwita tulipan. Życie na ziemi toczy się dalej.

³⁴ Wolf Erlbruch, op. cit.

Na deskach tradycyjnego teatru lalkowego

Realizacja *Gęsi, śmierci i tulipana* w warszawskim teatrze „Baj” (premiera 12.10.2013) jest przełożeniem opowieści Wolfa Erlbrucha na sytuację sceniczną. Niezmieniony tekst czytany jest z książki przez aktora, określonego jako „Towarzysz Podróży”. Zamiast narysowanych bohaterów widzimy na scenie ożywione lalki, poruszane przez dwie aktorki pośród scenografii wiernej książkowemu oryginałowi. Podobnie jak narysowane postaci, lalki (a także animujące je odtwórczynie ról) nie wypowiadają żadnych słów. Ze sceny płyną do widza liczne komunikaty nakreślone przez reżysera, Marcina Jarnuszkiewicza, uzupełnia je zaś muzyka Marcina Dębskiego. Liryczności obrazu dopełnia siatka oddzielająca aktorów od publiczności. Zastona ta czaruje obraz, zmieniając kolory, czyniąc scenę niewyraźną, zmuszając do dokładnego przyglądania się i skupienia. W magiczny sposób sprawia, że każdy – w sensie dosłownym – inaczej widzi to, co dzieje się po drugiej stronie, w zależności od indywidualnej perspektywy.

Młody, około dziesięcioletni widz, dla którego przeznaczona jest sztuka, znajduje się w świecie zupełnie mu nieznanym. Kultura, z którą obcuje na co dzień, krzyczy do niego feerią barw, dźwięków, multimedialnych niesamowitości. Tymczasem tutaj zasiada on w teatralnym fotelu i, słuchając spokojnej muzyki, zaczyna poznawać historię. W spektaklu pada niewiele słów, dominują nad nimi liryczne obrazy konstruowane przez subtelny ruch lalek teatralnych – medium w dzisiejszych czasach niemal zapomnianego.

Ujawniające się tu atuty teatru lalkowego doskonale opisuje Halina Waszkiel. Nazywa ona lalkę „dodatkowym pośrednikiem”³⁵ między aktorem a widownią. Wśród zalet lalek wymienia upodobanie dzieci do „ożywianych” marionetek, które cieszą je i bawią. Wspomina także o zainteresowaniu najmłodszych czarami i postaciami z innych światów – te zaś łatwiej jest według badaczki pokazać w teatrze lalkowym. Dla mnie osobiście przekonujący jest argument o poczuciu bezpieczeństwa małego widza, który może zaangażować się w najstraszniejsze przygody, wiedząc, że to tylko zabawa, a marionetki nie są prawdziwymi postaciami. Jednocześnie lalkowym kukłom bliżej jest do rzeczywistości niż postaciom z animowanych kreskówek, są bowiem materialne³⁶.

Śmierć, o której na co dzień nie mówi się dzieciom zbyt wiele, pojawia się za pośrednictwem tradycyjnego teatru lalkowego, spokojnej muzyki i narracji – środków,

³⁵ Halina Waszkiel, op. cit., s. 11.

³⁶ Ibidem, s. 11.

z którymi, podobnie jak z samym tematem śmierci, najmłodszy nie obcuje często. Wszystko to oddziałuje na młodego widza tak, jak oczekiwali tego twórcy. Świadectwem tego mogą być rozmowy z dziećmi po spektaklach, które dwukrotnie poprowadziłam w ramach XIX Festiwalu Teatrów dla Dzieci i Młodzieży KORCZAK 2015. Dyskusje takie z reguły są niełatwe – dzieci przychodzą do teatru całymi klasami, wstydzą się kolegów i nie chcą publicznie wygłaszać swojego zdania. W tym przypadku, ku zaskoczeniu zarówno mojemu, jak i twórców spektaklu, rozmowy przerodziły się w ciekawy dialog o sprawach ważnych. Wystarczyło zapomnieć o stereotypie „trudnego tematu”, jaki przychodzi na myśl większości dorosłych w kontekście rozmowy o śmierci, a zwłaszcza rozmowy o śmierci prowadzonej z dzieckiem. W dyskusji aktorzy dali wyraz temu, jak ważny dla nich samych jest ów spektakl, mówiąc o swojego rodzaju misji: pokazywania go publiczności i mówienia o temacie rzadko poruszonym.

Teatr proponuje również warsztat z psychologiem po spektaklu. Opis oferty można znaleźć na stronie internetowej:

Do opracowania warsztatów skłoniła nas wyjątkowość tego spektaklu oraz temat, którego dotyka, a który dorosłym wydaje się często zbyt trudny, aby go podjąć z dziećmi. Warsztaty dotyczą kwestii emocji, radzenia sobie ze stratą oraz różnic w widzeniu danego wydarzenia przez różne osoby. Zajęcia, opracowane przez Justynę Świącicką – psychologa, pomagają uczestnikom uważnie przyjrzeć się emocjom i uczuciom, które zrodziły się w nich w trakcie spektaklu oraz odnieść treść historii, jaką widziały w teatrze, do własnych doświadczeń. Mają także sposobność do ćwiczenia uważnego słuchania wypowiedzi innych i porównania, jak jedna opowiadana historia, wydarzenie zmienia się w zależności od tego, kto ją opowiada i jaki ma do niej stosunek³⁷.

Z opisu warsztatu można wyczytać, jakoby temat spektaklu – śmierć – należał do niebezpiecznych wątków, o których rozmawiać z dziećmi mogą tylko specjaliści. Tymczasem specjaliści przekonują, iż to po stronie rodziców leży odpowiedzialność za wtajemniczenie dzieci w świat śmierci, zaznaczając, że nie ma w tym nic trudnego ani nienaturalnego. Z uwagi na indywidualny temperament i osobistą historię każdego dziecka najlepiej jest, jeśli to jego rodzice – opiekunowie, którzy znają je najlepiej – omówią z nim doświadczenia ze spektaklu, trafiając do wrażliwości młodego widza. Wyjaśnienie tej tezy można odnaleźć w słowach psycholożek z Instytutu Małego Dziecka w Poznaniu:

To rodzice i inni dorośli, bliscy dziecku, mogą na bieżąco komentować doświadczenia i obserwacje dziecka z jego codziennej rzeczywistości, przybliżając i oswajając to, co zagadkowe, niepokojące, intrygujące. Każde dziecko jest inne, ma inne doświadczenia, inne historie rodzinne, różne możliwości rozumienia życia

³⁷ Fragment opisu warsztatów tematycznych do spektakli teatru Baj, <http://teatrbaj.pl/edukacja/warsztaty-tematyczne-do-spektakli/> data dostępu: 14.03.2016.

i wszystkich jego przejawów. Pewne jest jednak to, że warto rozmawiać o chorobach i śmierci z każdym dzieckiem, ponieważ to, co nieznanne, przemilczane, ukrywane, jest dla małego dziecka przerażające i niezrozumiałe. Dorosłym się wydaje, że nie rozmawiając o śmierci, nie pokazując jej dziecku, chronią swoich najbliższych przed bólem, cierpieniem, strachem. Tymczasem w głowie dziecka pojawiają się pytania, wątpliwości, na które nie zna ono odpowiedzi, a choroba, śmierć stają się czymś strasznym, niewiadomym³⁸.

Zatem nie tabuizacja i odsuwanie tematu, a jego podejmowanie, najlepiej w zindywidualizowany sposób jest, zalecanym rodzicom rozwiązaniem, najlepiej służącym rozwojowi dziecka. Nie każdy rodzic jest jednak na to rozwiązanie przygotowany, nie każdy czuje się na siłach, by odbyć taką rozmowę ze swoim dzieckiem. Dlatego też uważam za dużą wartość spotkanie widzów z aktorami i odbycie teatralnego, metaforycznego dialogu, mogącego przynieść ukojenie oraz dać odwagę do mówienia o śmierci.

Spektakl został wielokrotnie doceniony na konkursach i przeglądach. Jury nagradzało go nie tylko jako całość, lecz także przyznawało laury aktorom, reżyserowi i twórcy muzyki:

Nagroda dla Marcina Jarnuszkiewicza za inscenizację przedstawienia na XXVII Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym WALIZKA w Łomży (2014); III nagroda na IV Festiwalu Teatralna Karuzela w Łodzi za piękne obrazy, zatrzymany czas i filozoficzny przekaz docierający z równą siłą do dzieci i dorosłych (2014); III nagroda na XXVII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (2015); Nagrody aktorskie w dziedzinie animacji lalkowej im. prof. Władysława Jaremy dla Elżbiety Bielińskiej i Małgorzaty Suzuki przyznane przez ZASP na XXVII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (2015); Nagroda dla Mateusza Dębskiego za muzykę na XXVII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (2015); Grand Prix „Złocisty” dla najlepszego spektaklu XIX Międzynarodowego Festiwalu Teatrów dla Dzieci i Młodzieży KORCZAK (2015); Atest Polskiego Ośrodka ASSITEJ – Świadectwo Wysokiej Jakości i Poziomu Artystycznego (2015); Grand Prix za najlepsze przedstawienie 12. Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek „Katowice – Dzieciom” (2015); Nagroda Śląskiego Oddziału ZASP za animację w przedstawieniu na 12. Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Katowice – Dzieciom” (2015)³⁹.

Przedstawienie zyskało również pochlebne recenzje krytyków, oczarowanych urokiem bajki przeniesionej na scenę. Przytoczę fragmenty dotyczące samego spektaklu, pochodzące z dwóch odrębnych recenzji. Warto zauważyć, iż w obu tych tekstach nad opisem spektaklu i dostarczonych przezeń wrażeń przeważa zachwyty nad samą książką Wolfa Erlbrucha:

To teatr poważny, choć wcale nie ciężki, spokojny, refleksyjny, skupiony na szczegółach, oparty na rytmach dźwięków i odgłosów natury. (...) To teatr na wskroś poetycki, metaforą mierzący się z najtrudniejszym dla nas, ludzi, tematów – śmiercią żywej istoty. Teatr, wprawiający uważnego widza w trans, z którego nie chce się

³⁸ Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, *Blisko siebie w życiu i śmierci...*, Poznań 2013, s. 1.

³⁹ Fragment opisu spektaklu *Gęś, śmierć i tulipan* w teatrze Baj, <http://teatrbaj.pl/movies/ges-smierc-i-tulipan/>, data dostępu: 16.03.2016.

ocknąć. Krótkie jak muzyczna impresja przedstawienie zaczyna się w nieco widmowej aurze – widokiem zmarłego pejzażu z samotnym drzewem i zarysem brzegu, wyprowadzonym z ilustracji Erlbrucha⁴⁰.

Inscenizacja Marcina Jarnuszkiewicza podchodzi z pietyzmem do literackiego oryginału. Pozwała, by bajka pozostała bajką. (...) Same lalki odtworzono według zamieszczonych w książce grafik. Animatorzy zręcznie nimi kierują. Gęś co chwilę czyści swoje piórka. Śmierć porusza się w ostentacyjnie powolny sposób. Warte uwagi są sekwencje przytulania się do siebie obu postaci. Ciemniejące tło uwydatnia wtedy porozumienie między przyjaciółmi⁴¹.

Recenzja, z której pochodzi drugi fragment, zaczyna się od swoistego usprawiedliwienia: autor wyjaśnia, dlaczego pisze o sztuce dla dzieci, która mówi o... śmierci. W ramach łagodnego wprowadzenia wspomina o jednym szczególnie trudnym, niemal niewykonalnym elemencie edukacji dziecka: wytłumaczeniu fenomenu śmierci. Dalej pisze o widzu w sposób dość protekcyjny, nazywając go „małym szkrabem”, który nie rozumie, co się dzieje, kiedy umiera jego babcia. Takie rozpoczęcie recenzji uważam za całkowicie nieuzasadnione. Traktując temat jako szczególnie trudny – zbyt trudny dla dziecka, czynimy go jeszcze bardziej strasznym, i to bynajmniej nie dla małych adresatów, ale dla ich rodziców i opiekunów.

Twórczość zabija strach – intertekstualna zabawa

Zupełnie inaczej tę samą książkę potraktowała pedagog teatru, Justyna Sobczyk – reżyserka spektaklu *Śmiertelnie trudna gra* w Teatrze 21 (produkcja Stowarzyszenia Pedagogów Teatru, premiera: 21.09.2013). W jego tworzeniu ważną rolę odegrały również: Justyna Lipko-Konieczna – dramaturg (na potrzeby spektaklu stworzyła scenariusz autorski), Agata Skwarczyńska – scenograf, Justyna Wielgus – aktorka i autorka ruchu scenicznego, Saba Litwińska – autorka muzyki oraz Magdalena Świątkowska – aktorka Teatru 21. Spektakl jest wynikiem pracy zespołowej wszystkich wymienionych twórczyń, godzin rozmów, szeregu inspiracji czerpanych z rozmaitych źródeł i wielu kultur. Duża część scen powstała dzięki improwizacji aktorek. Jedną z nich – Magdalena Świątkowska – to osoba z niepełnosprawnością intelektualną, która nadała części scen niepowtarzalny, dziecięcy urok i nieoczywistość.

⁴⁰ Hanna Baltyn, *Baśń o gęsi i śmierci*, „Teatr Lalek” 4/2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/216757.html>, data dostępu: 21.03.2016.

⁴¹ Szymon Spichalski, *Przyjaciele aż po grób*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/194135.html>, data dostępu: 21.03.2016.

Scenografia inspirowana jest filmem *Blue* Dereka Jarmana. To autobiograficzna opowieść o umierającym na AIDS mężczyźnie, który traci wzrok i widzi przed sobą jedynie niebieską ścianę⁴². Ze sztankietu zwisa wielka, granatowa płachta materiału zakończona uchwyty, dzięki którym mali widzowie mogą aktywnie uczestniczyć w przedstawieniu. Granatowe płótno to staw – dom głównej bohaterki, ale też piękna suknia, w której w ostatniej scenie występuje śmierć. Granat jest też granicą, za którą odbywa się ostatni taniec gęsi.

Spektakl przeznaczony jest dla młodszej publiczności – mogą go oglądać widzowie od szóstego roku życia. Poetyka przedstawienia całkowicie różni się od wersji z teatru Baj. Przedstawienie zawiera dużo piosenek, wyliczanek, zabaw i gier odwołujących się do dobrze znanych publiczności kontekstów kulturowych, np. gry w klasy czy zabawy „Gąski, gąski do domu!”. W niektórych scenach widzowie mogą aktywnie uczestniczyć, np. poprzez poruszanie scenografii czy grę na instrumentach. Ton przedstawienia jest mniej poważny, a lalki są zastąpione przez aktorów w minimalistycznych kostiumach – gęś ubrana w beże ma przyłączone do rąk skrzydła, śmierć, cała w czerni, ma na głowie czepek. Grę kolorów uzupełnia Saba Litwińska, wykonująca muzykę na żywo – jej czerwony kostium, podobnie jak dźwięki, które wydobywa z przeróżnych instrumentów, rozwesela historię gęsi.

Po każdym spektaklu dzieci uczestniczą w krótkim warsztacie prowadzonym przez aktorkę Justynę Wielgus. Podczas warsztatu wyjaśniają sobie, o czym było przedstawienie, odpowiadają na zadane przez animatorkę pytania, na karteczkach zapisują imię osoby, o której nigdy nie chciałyby zapomnieć, a ich zapiski wrzucane są do tuby pamięci, którą wychowawczyni zabiera do klasy.

Wśród materiałów dotyczących spektaklu przeważają wzmianki o pozytywnym wydźwięku – praktycznie brak recenzji, w których zawarta byłaby krytyczna ocena spektaklu. Jakość przedstawienia potwierdza rekomendacja profesor Anny Dodziuk, widoczna na stronie internetowej spektaklu:

Spektakl Teatru 21 *Śmiertelnie trudna gra* w reżyserii Justyny Sobczyk, będąc niezwyklej dokonaniami artystycznym, jest zarazem absolutnie unikalnym eksperymentem edukacyjnym. Wprowadza dzieci w problematykę śmierci – obecną przecież powszechnie w ich doświadczeniu – w sposób zarazem bezpośredni i nie wywołujący lęku. Oswaja z nią łagodnie i poetycko, a jednocześnie realistycznie, bez przemilczeń⁴³.

⁴² Fragment opisu spektaklu *Śmiertelnie trudna gra* w Teatrze 21, <http://teatr21.pl/smiertelnie-trudna-gra/>, data dostępu: 14.03.2016.

⁴³ Rekomendacja prof. Anny Dodziuk, <http://teatr21.pl/tworczosc-zabija-strach/>, data dostępu: 21.03.2016.

Gęsi trzy

Zestawienie lektury z dwoma spektaklami będącymi jej adaptacją pozwala nam ułożyć swojego rodzaju drabinę, której szczeble oddziela wiek adresata. Książkę mogą czytać już cztero-, a nawet trzyletnie maluchy. Na spektakl *Śmiertelnie trudna gra* teatr zaprasza widzów powyżej szóstego roku życia, zaś na przedstawienie w Teatrze Baj – powyżej dziesiątego. Skąd te różnice? Dzieci w zależności od wieku mają odmienne kompetencje poznawcze. Język, którym do nich mówimy, musi być dostosowany do ich wiedzy o rzeczywistości i sposobu pojmowania przez nie świata. Z pozoru podobne dwa spektakle, wychodzące od jednej książki, różnią się od siebie dlatego, że ich adresatem nie jest po prostu dziecko, a konkretne grupy dzieci.

O ile trzylatek nie zrozumiałby spektaklu z Teatru Baj, o tyle dziesięcioletek mógłby się dobrze bawić zarówno na *Śmiertelnie trudnej grze*, jak i przy lekturze książki Erlbrucha. Nie chodzi bynajmniej o ocenę poziomu artystycznego tych tekstów kultury, ale o możliwość odnajdywania w każdym z nich nowych znaczeń w miarę dorastania, zdobywania większego doświadczenia i poszerzania wiedzy. Dla porządku przytoczę – istotny również dla dalszej części pracy – opis kompetencji poznawczych dzieci w odniesieniu do problemu śmierci i ich zmian wraz z wiekiem. Niżej przedstawiam klasyfikacje pochodzące od kilkorga specjalistów z różnych dziedzin.

Do ukończenia trzeciego roku życia dziecko nie wie, co ma zrobić z pojęciem śmierci. Uważa, że wydarzenie to można cofnąć. Ktoś poszedł, ale może znowu wrócić, jak w zabawie w chowanego. Dopiero po ukończeniu czwartego roku życia ma ono ograniczone wyobrażenie o śmierci, ale bez szczególnych odczuć z nim związanych. Coś wciąż jeszcze istnieje, nawet jeżeli nie można tego zobaczyć. Jednakże nie rozumie ono jeszcze tej nieodwracalnej transformacji (...). W wieku lat pięciu dzieci zaczynają rozumieć, że śmierć jest czymś ostatecznym, nieodwracalnym. (...) Przeważa tutaj rzeczowe zainteresowanie śmiercią. (...) Sześciolatek zaczyna pokazywać reakcje uczuciowe na śmierć i umieranie. Zajmuje się ich przyczynami, pogrzebem i chowaniem zmarłych. Obawia się, że jego rodzice mogliby umrzeć. Ale nie wierzy, że je samo również mogłoby to spotkać (chyba że jest bardzo poważnie chore). W wieku siedmiu lat pogłębia się rozumienie dziecka. Okazuje ono współczucie dla umierających i oplakujących bliskich. Zaczyna się zastanawiać, co dzieje się po śmierci, dokąd udają się zmarli, jak można powiązać ze sobą rytuały pogrzebu i fantazje na temat życia po śmierci⁴⁴.

Dopiero ośmiolatek zyskuje świadomość, że wszyscy ludzie, także on, muszą kiedyś umrzeć⁴⁵.

⁴⁴ Linde von Keyserlingk, *I nagle zrobiło się cicho. Opowiadania o śmierci i pożegnaniach*, przekład Magdalena Jałowiec, Kielce 2001, s. 11.

⁴⁵ Ibidem, s. 12.

Do piątego roku życia dziecko percypuje śmierć jako fakt, który nie ma nieodwracalnych skutków, jako zdarzenie kojarzące się ze snem lub podróżą; zmarły nadal myśli i czuje. Między piątym a dziewiątym rokiem życia śmierć wydaje się agresją ze strony istot, często przez dzieci personifikowanych (kościotrupa z kosą, władcy krainy duchów); żywot nieboszczyka jest już tylko marną imitacją życia na tym świecie. Po ukończeniu dziewięciu – dziesięciu lat przyczyna śmierci zostaje przypisana jako immanentna umierającemu; śmierć, nieodwracalna, nieuchronna i wszechogarniająca, pociąga za sobą ustanie wszelkich czynności fizycznych i fizjologicznych – zmarły jest już niczym. Śmierć zostaje zlokalizowana w specyficznym miejscu: zwłoki człowieka, który umarł, trafiają na karawan, do grobu, w zaświaty, donikąd... Mówienie o śmierci łączy się często z przedstawieniem odczuć członków najbliższej rodziny zmarłego: ich bólu i potrzeby pocieszenia⁴⁶.

Możliwości poznawcze dzieci w odniesieniu do problemu śmierci pojawiają się już we wczesnych latach życia i wzrastają wraz z wiekiem w szybkim tempie. Dlatego też nie należy obawiać się podejmowania tego tematu – trzeba być jedynie uważnym i uwzględniać indywidualne możliwości swojego dziecka, gdyż, jak powszechnie wiadomo, każdy młody człowiek rozwija się we własnym tempie. Rozmowy te mają szansę zapobiec traumatycznemu, nagłemu rozbiciu rzeczywistości, jaki mogłaby spowodować pojawiająca się znienacka śmierć:

(...) nie byłoby obsesji zmarłych, gdyby u samego źródła nie pojawiała się burząca wszystko śmierć. I tę właśnie rzeczywistość niejako *in statu nascendi* można wyśledzić w świadomości dziecka⁴⁷.

Umieranie powoduje zburzenie stabilności, nawet w świecie dorosłych. W uporządkowanym świecie dzieci tym bardziej może wywołać prawdziwy chaos. Najmłodszy czują się bezpieczni dzięki temu, że wszystko ma swoje miejsce, a ich życie oparte jest na powtarzalnej rutynie. Śmierć, szczególnie w dzisiejszym świecie, jest zaprzeczeniem porządku: pojawia się nagle i powoduje zatrzymanie spraw bieżących, a dorośli często zachowują się tak, jak gdyby była ona kompletnym zaskoczeniem czy niesprawiedliwym wyrokiem.

Choroba i śmierć są częścią życia każdego człowieka. To oznacza, że nasze dzieci doświadczają w swojej codzienności sytuacji związanych z przemijaniem i stratą. (...) W dzisiejszym świecie wizja śmierci nierzadko jest odsuwana, a myśl o niej – zagłuszana. W centrum uwagi jest piękno, sprawność, wydajność i sukces. Starzenie się, choroba, słabość, umieranie to tematy, które w codziennych rozmowach i w mediach pojawiają się z konieczności lub po to, by swoją dramaturgią zwiększyć oglądalność programu lub nakład gazety⁴⁸.

⁴⁶ Louis-Vincent Thomas, *Wprowadzenie do antropotanologii* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl...*, op. cit., przekład Stanisław Cichowicz s. 25-26.

⁴⁷ Edgar Morin, op. cit., s. 83.

⁴⁸ Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, op. cit., s. 1.

Powyższe opinie psychologów i antropologów dowodzą, iż dzieciom towarzyszy świadomość śmierci, która z wiekiem zmienia się, wzrasta i dojrzewa. Może wydawać się to zaskakujące osobom odsuwającym od siebie ten problem od najmłodszych lat, jak gdyby nie dotyczył on dzieci. Trzy zupełnie różne sposoby opowiedzenia tej samej historii – jeden tekst oryginalny i dwie jego sceniczne interpretacje – to pierwsze przykłady tego, jak można podjąć z dziećmi dialog o śmierci.

Gęś jako bohaterka pojawia się także w innym docenianym i nagradzanym dramacie Marty Guśniowskiej *A niech to gęś kopnie!* Nie sposób zatem nie wspomnieć o niej w tym miejscu. Sztukę tę autorka wyreżyserowała samodzielnie w poznańskim Teatrze Animacji (premiera: 5.12.2014), sama wcieliła się również w postać tytułową. Przedstawienie adresowane jest do widzów od piątego roku życia. Dotyczy ono tematu silnie powiązanego ze śmiercią, którego nawet dorośli starają unikać się jak ognia, to jest depresji i myśli samobójczych. Autorka traktuje go z lekkością i humorem, pokazując przy tym, jakie tajemnice może skrywać w sobie druga osoba. Przekonuje, by nie traktować nikogo zgodnie ze stereotypami, ale podejść do drugiej osoby indywidualnie, z zaciekawieniem i uważnością. Skoro gęś, powszechnie uważana za głupią, ma tak poważne refleksje nad swoim jestestwem, to co dopiero mogą skrywać myśli nielubianego wujka albo koleżanki z klasy, której nie darzymy sympatią? Choroba nie czyni bowiem z gęsi bohatera z marginesu, kogoś niewidocznego dla reszty społeczeństwa – co mogłoby sugerować stereotypowe rozumienie depresji. Pomimo swoich ułomności, gęś jest bardzo sympatyczna i zabawna.

Któż z nas nie widział Gęsi przechadzającej się beztrąsko po wiejskim podwórku? Długaśna szyja, śmieszne, kłapiaste stopy – Gęś jak to Gęś. Ale czy tak naprawdę Ją znamy? Czy zastanawialiście się kiedyś, co w takiej Gęsi siedzi? O czym myśli? O czym marzy? Twórcy spektaklu *A niech to Gęś kopnie!* zadali sobie to trudne pytanie i ku wielkiemu zdziwieniu odkryli smutną prawdę: Gęś – przynajmniej ta nasza – ma depresję. Jest chuda, brzydka i nie ma przyjaciół – jedyne, co ma to ów wielki smutek, przyczepiony do niej mocno, niczym jesienny liść do podeszwy mokrego buta. Czy Gęś odnajdzie swoje szczęście? Czy uśmiech na powrót zagości na jej dziobie? Przekonacie się o tym, oglądając nasz obsypany nagrodami i doceniony przez publiczność w całej Polsce spektakl o poszukiwaniu sensu w życiu, o wielkiej sile przyjaźni oraz szczęściu, które może nas spotkać nawet wtedy, kiedy najmniej się go spodziewamy...⁴⁹.

Marta Guśniowska podchodzi do tematu śmierci zupełnie inaczej niż Wolf Erlbruch i autorzy inspirowanych jego książką spektakli. Więcej jest w jej dramacie i spektaklu humoru oraz żartów słownych, za to mniej liryzmu i powagi. Na jej spektaklu, mimo

⁴⁹ Fragment opisu spektaklu *A niech to gęś kopnie!* Teatru Animacji, <http://www.teatranimacji.pl/spektakl/a-niech-to-ges-kopnie/>, data dostępu: 1.08.2018.

poważnej tematyki, świetnie bawią się zarówno dzieci, jak i dorośli. Widzowie mogą zaobserwować bohatera w kryzysowym momencie życia. Gęś szczęśliwie, niczym pacjent po udanym leczeniu, wychodzi z choroby i kryzysu. Zaczyna nowe życie dzięki pomocy i wsparciu najbliższych. To przykład historii o pozytywnym zakończeniu, kiedy to wyrok śmierci udaje się odroczyć. Dramat ten pokazuje również, że niełatwo jest śmierć wywołać, że nie przychodzi ona wówczas, kiedy my tego chcemy; że jest wielką siłą i trzeba poczekać na moment, gdy nadejdzie sama.

Jedyny taki przyjaciel

Paweł Pawlak – autor książki *Ignatek szuka przyjaciela*⁵⁰ – podobnie jak Wolf Erlbruch pierwszoplanową rolę nadał obrazom, którym towarzyszy niewielka ilość tekstu. Śmierć, podobnie jak w spektaklu *Śmiertelnie trudna gra*, jest bardzo samotna, a lekarstwem na jej smutek ma być odnalezienie bratniej duszy. Śmierć i samotność mają ze sobą zresztą więcej wspólnego. Samotność związana z odchodzeniem to jeden z lęków zarówno samych umierających, jak i tych, którzy tracą bliskich. Trumna – jako przestrzeń, w której człowiek znajduje się po śmierci – jest miejscem przeznaczonym dla jednej osoby, w naturalny sposób kojarzącym się z opuszczeniem i odseparowaniem. Jednocześnie usunięcie tematu śmierci z codziennego życia spowodowało, że poruszanie go w rozmowach zmieniło się w coś niezręcznego, a my, pozbawieni języka do komunikacji w tym zakresie, zostaliśmy „osieroceni” – bez możliwości wspólnego przeżywania straty. Doświadczenie śmierci samo w sobie związane jest zatem z poczuciem izolacji, do którego dodatkowo przyczynia się tabuizacja tematu. Brak możliwości porozmawiania z rówieśnikami, a czasem nawet z własną rodziną, sprawia, iż przeżywający stratę są nieraz odcięci od społeczeństwa, skazani na samotność. Zarówno śmierć, jak i żałoba ma wymiar indywidualistyczny:

Ostatnia chwila nie przewiduje, by ktoś mógł towarzyszyć w tej drodze. Można „pomóc” umierającemu w izolacji, inaczej mówiąc, czuwać przy człowieku w chwili śmierci, aż do przedostatniej chwili, nie można jednak zwolnić go od obowiązku osobistego stawienia czoła jego ostatniej chwili. Tak jak religia, również racjonalizm nie jest wolny od strachu przed samotnością w chwili śmierci⁵¹.

Samotność umierania jest zatem nierozzerwalnie złączona z samotnością, jaką przeżywają bliscy umierającego.

⁵⁰ Paweł Pawlak, *Ignatek szuka przyjaciela*, Warszawa 2015.

⁵¹ Wladimir Jankélévitch, op. cit., s. 68-69.

Każdy człowiek, także dziecko, ma prawo do własnych poglądów, również w kwestii śmierci. Rolą dorosłego jest pokazywanie różnych podejść do tego tematu oraz, w momencie konfrontacji dziecka z umieraniem, zapewnienie mu wsparcia i bezpieczeństwa:

W czasie żałoby wszystkie dzieci potrzebują wsparcia i dobrej, stałej relacji z bliskimi osobami. Szczególnie wtedy, gdy dziecko doświadcza tak trudnej sytuacji, jaką jest śmierć rodzica. Wiele dzieci jest w stanie poradzić sobie z tą najtrudniejszą stratą, o ile tylko pozostały przy życiu rodzic lub inny bliski opiekun, jest w stanie towarzyszyć dziecku w tym procesie i służyć mu za ostoję, być „bezpiecznym portem” i źródłem wsparcia oraz nadziei w codziennym życiu dziecka⁵².

Dzieci, tak jak dorośli, muszą samodzielnie pogodzić się ze stratą, potrzebują czasu na przeżycie emocji z nią związanych. Każdy indywidualnie mierzy się z poczuciem straty, smutkiem, strachem oraz wyobrażeniem o skończoności własnego życia.

Tak samo śmierć kogoś nam drogiego jest *prawie* jakby naszą śmiercią, prawie tak rozdzierającą jak nasza własna: śmierć ojca lub matki jest prawie naszą śmiercią i w pewien szczególny sposób jest rzeczywiście śmiercią własną; ten, którego nie sposób pocieszyć oplakuje tutaj tego, którego nie sposób zastąpić⁵³.

Choć doświadczenie to wymaga samodzielnego przejścia przez wszystkie fazy żałoby, wcześniejsze przygotowanie, rozmowa i obecność dorosłego mogą znacząco pomóc w radzeniu sobie w niełatwych chwilach. Trudy podejmowania dialogu może wynagrodzić przyjemny czas wspominania tych, którzy odeszli, np. poprzez opowiadanie związanych z nimi zabawnych historii czy odnajdywanie w dzieciach podobieństw do ich przodków, przejawiających się w wyglądzie, charakterze, zainteresowaniach i zdolnościach. Kojące może być również puszczenie wodzy fantazji i wysłuchanie wyobrażeń dzieci związanych z „przejściem na drugą stronę”, a także skonfrontowanie ich z wyobrażeniami własnymi. Taką właśnie dziecięcą fantazję na temat śmierci przedstawia książka Pawła Pawlaka.

Wróćmy zatem do *Ignatka* i pomysłu jego autora na przybliżenie dzieciom obrazu Tanatosa, przyglądając się bliżej wizualnemu conceptowi tej książki. Artysta używa nowoczesnej i popularnej obecnie techniki kolażu, prostej, a przez to sugerującej, iż obrazki mogło wykonać dziecko. Kolorystyka elementów przynależących do świata Ignatka jest mroczna i smutna, co przypomina powszechne dziś umieszczenie na dziecięcych ubraniach i akcesoriach motywów trupiej czaszki czy szkieletu. Możemy zatem uznać, że pod tym względem Ignatek nie różni się szczególnie upodobaniami od dzisiejszego dziecka; to, co nas w nim jednak niepokoi, to smutek i zwątpienie, iż znajdzie on kiedykolwiek przyjaciela.

⁵² Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, op. cit., s. 13.

⁵³ Vladimir Jankélévitch, op. cit., s. 69.

Szczęśliwy traf sprawia, że spotyka on dziewczynkę, z którą łączy go utrata zęba. Wymiana uzębienia to zresztą kolejny element wskazujący, że Ignatek może być uznany za typowego malucha w wieku około pięciu lat. Inne tropy, które sugerują, że nasz bohater jest dzieckiem, to fakt, że uwielbia bawić się ze swoim psem Berkiem oraz nosi krótkie czerwone spodnie.

Karty, na których przedstawiona jest nowo poznana dziewczynka, są kolorowe i opatrzone kwiatowymi wzorami, tak często obecnymi na ubraniach dla dziewczynek. Patrząc na rozłożoną książkę, możemy zatem dojść do wniosku, że świat w *Ignatku* podzielony jest na chłopięcy i dziewczęcy. Podział ten nasuwa się zresztą sam. W dziecięcym świecie wszystko musi odbywać się według pewnych zasad i podziałów. I tak kolory ciemne oraz odcienie niebieskiego są dla chłopców, a barwy jasne i radosne – dla dziewcząt.

Bohaterka, mimo początkowych wątpliwości, oddaje Ignatkowi swój ząb i wspólnie wyruszają na wyprawę tropem przyjaciela. Poszukiwania zaczynają od świata rudowłosej dziewczynki. Zwiedzają łąkę, oglądają tęczę, wachają mokrą trawę, poznają mamę i mieszkanie dziewczynki, aż wreszcie kończą wycieczkę nad morzem, opowiadając sobie o odległych wyspach. Wszystko to zilustrowane jest kolażami, które maluch może samodzielnie „przeczytać” – rodzic jedynie potwierdza ich treść, czytając opisy słowne. Cztery kolejne strony są już wyłącznie obrazkowe – ich lektura może być wzajemnym pytaniem i odpowiadaniem, wypłynięciem okrętem w krainę wakacyjnych podróży i wyjątkowych momentów, nad którymi widnieje barwna tęcza. Autor nie narzuca żadnego słownego opisu krainy umarłych, inspiruje tylko do własnych wyobrażeń za pomocą ilustracji. Jedną z takich inspiracji jest pojawiający się na kolażach okręt. To metafora, której zastosowanie w celu wyjaśnienia dziecku fenomenu śmierci zalecają również psychologowie:

Jednym z piękniejszych sposobów osvajania dzieci ze śmiercią i wyjaśniania im przez dorosłych odchodzenia innych ludzi, jest odwołanie się do metafory – okrętu na morzu. Gdy obserwujemy okręt na morzu, dostrzegamy, że on stopniowo się oddala, z czasem jest coraz mniejszy, w końcu tracimy go z oczu, znika za horyzontem. Mimo że my go nie widzimy, on nadal jest i płynie dalej. Często u dzieci pojawiają się pytania: „Czy ty też umrzesz?”, „Czy ja umrę?”. Warto wtedy dać odpowiedź, która opiera się na prawdzie, a z drugiej strony uspakaja dziecko „Tak, każdy kiedyś umiera, ale mam nadzieję że nim do tego dojdzie, minie wiele, wiele lat, będziesz miał już siwe włosy i pełno zmarszczek”. Dziecko słysząc proste i łagodne wyjaśnienie, akceptuje je i uspokaja się⁵⁴.

Kolaże Pawła Pawlaka przedstawiające wyobrażenia zaświatów utkane są z różnych symboli, a ich wspólna lektura i rozmowa o wzajemnych skojarzeniach mogą inspirować do

⁵⁴ Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, op. cit., s. 7.

stawiania pytań, także tych trudnych, o kres życia własnego i najbliższych. Lektura *Ignatka* inspirowane do dawania niewymijających i zgodnych z prawdą odpowiedzi, takich, w których można zarazem przemycić dużą dawkę dobrego humoru.

Ignatek chce odwdziżyć się nowej przyjaciółce i pokazuje jej swój świat. Drugą stronę – jak nazywa swoją krainę chłopiec – także pokazują wyłącznie ilustracje. Płynie tam rzeka, biegają szkielety zwierząt, kościotrupy jeżdżą na łyżwach i bicyklach, są starcy, królowie i mała dziewczynka. Najbardziej imponującym obrazem jest olbrzymia biblioteka złożona z książek, których Ignatek nie zdążył jeszcze przeczytać – to żartobliwe mrugnięcie okiem do rodziców kolekcjonujących lektury, na które wciąż brakuje im czasu. Ku zdziwieniu dorosłego czytelnika, rudowłosa bohaterka nie zostaje z Ignatkiem na zawsze, lecz wraca do swojego domu. Lektura pokazuje, jak można zaprzyjaźnić się z czymś, co wydaje się straszne, pochodzące z zupełnie innego porządku. Można w swoim życiu odnaleźć miejsce na coś, o czym inni woleliby nie myśleć.

Dramat rozstania

W podróż na drugą stronę udaje się również Mały Lis – bohater dramatu *Pod-Grzybek* Marty Guśniowskiej. Postaciom z tego utworu bliżej jest do tradycyjnej baśni niż nowoczesnemu Ignatkowi, „sklejonemu” z współczesnych wyobrażeń o śmierci. Nie dajmy się jednak zwieść pozorom: mimo iż, jak w klasycznej baśni, zwierzęcy bohaterowie uosabiają ludzkie cechy, nie ma w nich nic stereotypowego; nasz Mały Lis nie jest chytry ani groźny, wręcz przeciwnie – bardzo się boi i stanie się naszym przewodnikiem po świecie lęków i fantazji dotyczących śmierci, jakie pojawiają się w głowach współczesnych ludzi.

Większość jej [Marty Guśniowskiej] sztuk ma strukturę wielopoziomową i są one atrakcyjne zarówno dla dzieci jak i dla dorosłych. Wiele prac naukowych poświęcono baśni jako szczególnemu gatunkowi literackiemu – może najbardziej uniwersalnemu ze wszystkich, o najstarszych korzeniach, magicznym oddziaływaniu i odwiecznej żywotności. Guśniowska dołącza do zaszczytnego grona baśniopisarzy, choć uprawia ten gatunek po swojemu. Czerpie z baśni motywy, postaci, schematy fabularne, ale przetwarza je w szczególny sposób⁵⁵.

Inaczej niż bohaterka *Ignatka*, Mały Lis nie zostaje na drugą stronę zaproszony, przeciwnie – wkłada się on do Lisiego Raju, nie potrafiąc rozstać się ze swoim przyjacielem, Starym Lisem. Rozwiązanie zagadki śmierci nie zostaje mu po prostu podane (tak jak dziewczynce w *Ignatku*). Musi on sam przejść przez wszystkie etapy wiodące do jej zrozumienia. Czeka go więc długa i trudna droga. Na początku dramatu lisek o śmierci nie

⁵⁵ Halina Waszkiel, op. cit., s. 157.

wie właściwie nic, za to bardzo się jej boi. Możemy więc sobie wyobrazić, że nikt z nim o niej wcześniej nie rozmawiał – dlatego odejście przyjaciela zaskakuje go, wręcz przygniata swoim ciężarem. W tym miejscu przypomnę zalecenia psychologów, pozwalające uniknąć dzieciom położenia Małego Lisa:

Dzieci, aby oswoić śmierć, potrzebują czasu i wsparcia ze strony dorosłych, to pozwala im poznać i pogłębić ten temat oraz zmierzyć się z towarzyszącymi im uczuciami. Najlepiej, gdy odbywa się to jak najwcześniej i stopniowo, w czasie obserwacji codziennego życia i przyrody, podczas rozmów z osobami bliskimi. Wówczas dzień po dniu, śmierć staje się dla dzieci integralną częścią życia. Nie przeraża, nie urasta do rangi tajemniczego niebezpieczeństwa, które może nagle zaatakować samo dziecko lub kogoś z jego najbliższych, nie zmusza do ucieczki przed starzeniem się. Jest nieuchronnym zakończeniem życia, jego domknięciem, jeszcze jedną ważną, ostatnią zmianą w życiu⁵⁶.

Nasz bohater nie traktuje jednak ze zrozumieniem tego, co spotkało Starego Lisa. Jest tą sytuacją zatrwożony, nie rozumie, jakie będą jej konsekwencje i nie zdaje sobie w najmniejszym stopniu sprawy, że to, co spotkało jego przyjaciela, jest zupełnie normalne. Lęk Małego Lisa ukazuje dialog z bardziej doświadczonym członkiem rodziny:

STARY LIS

No wreszcie jesteś! Czekam tu i czekam z dwie godziny!

MAŁY LIS

Nie było mnie pięć minut...

STARY LIS

Jak się umiera w samotności, to czas się dłuży.

MAŁY LIS

Ale przecież ty nie umierasz! Nie umierasz, prawda?

STARY LIS

Przykro mi, ale rana, którą otrzymałem okazała się być śmiertelna. Żegnaj więc...

(...) Słuchaj, no, Mały: po pierwsze wszyscy kiedyś umrzemy – więc czemu nie dziś? Po drugie rana jest śmiertelna⁵⁷.

Nie jest to jednak najlepszy moment na poszerzanie horyzontów Małego Lisa: pogodzenie ze stratą, zrozumienie, czym jest śmierć i opracowanie własnej strategii radzenia sobie z nią

⁵⁶ Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, op. cit., s. 2.

⁵⁷ Marta Guśniowska, *Pod-Grzybek*, „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” 2009, nr 29, s. 35-36.

jest w końcu wynikiem dłuższego procesu. Słowa mentora nie uspokoją lisiego dziecka, które prawdopodobnie po raz pierwszy styka się ze śmiercią. Jego reakcja – zaprzeczenie – odpowiada pierwszej fazie smutku:

Faza pierwsza to zaprzeczenie i nieprzyjmowanie tego faktu do wiadomości: „To nieprawda, mama zaraz wróci i będziemy się bawić”⁵⁸.

Inni mieszkańcy lasu również przeżywają śmierć przyjaciela na swój osobliwy sposób. Zachowanie zaciekawionego wydarzeniem Jeża przypomina postawę podglądacza, który korzysta z nadarzającej się okazji, by zaspokoić swoją własną ciekawość i uczestniczyć w ekscytującym dla niego zdarzeniu.

JEŻ

To prawda, że pan umarł, panie Stary Lisie? To prawda? Prawda?!

Stary Lis i Pies ze spokojem i pobłażliwością patrzą na siebie.

JEŻ

Bo ja jeszcze nigdy nie widziałem kogoś, kto umarł. To teraz sobie popatrzę. Popatrzę sobie, dobrze?

*Jeż patrzy z zachwytem – Stary Lis i Pies patrzą na niego*⁵⁹.

Zainteresowanie tego bohatera cudzą tragedią można skojarzyć z popularnością szokujących, strasznych czy niecodziennych wiadomości, którym media zawdzięczają podwyższoną uwagę widzów i czytelników. Cudze cierpienie potrafi bowiem wzbudzać emocje i na swój sposób intrygować.

Podobnie jak twórca książki *Gęś, śmierć i tulipan*, autorka *Pod-Grzybka* odwołuje się do najmocniej utrwalonego w kulturze zachodnioeuropejskiej obrazu życia pośmiertnego. Czyni to za pośrednictwem naiwnego i zafascynowanego śmiercią Jeża, który bez zahamowań szuka odpowiedzi na nurtujące go pytania. Tymczasem Mały Lis gubi się coraz bardziej wśród tylu nowych dla niego wiadomości, emocji i wyobrażeń:

JEŻ

A teraz przyjdzie po pana anioł czy diabeł?

⁵⁸ Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, op. cit., s. 5.

⁵⁹ Marta Guśniowska, op. cit., s. 38.

MAŁY LIS

Co?!

JEŻ

Kukułka mówiła, że jak ktoś umarł, to zaraz po niego przyjdą.

(...)

STARY LIS

Prześcieńcie, bo zaraz diabli mnie wezmą!

JEŻ

Więc jednak diabeł... Musiał pan nieźle za życia nagrzeszyć⁶⁰.

Autorka odwołuje się do kształtującego myślenie wielu Polaków pojęcia grzechu. Nawiązuje tym samym do chrześcijańskiego uznania wagi życia doczesnego, podczas którego należy postępować zgodnie z narzuconym kodeksem etycznym – łamanie go nazywamy potocznie „grzeszeniem”. Według wierzeń katolików z dobrych i złych uczynków będziemy rozliczani na sądzie ostatecznym: jeśli życie zostanie ocenione jako złe, trafimy do piekła, gdzie żyją diabły. Wiara Jeża jest w tym zakresie bardzo uproszczona i naiwna, to zaś przedstawia go w nie najlepszym świetle. Możemy więc uznać go za jedną z negatywnych, ale zarazem zabawnych postaci, które często pojawiają się w dramatach Guśniowskiej:

Sztuki Guśniowskiej poddają współczesnej lekturze tradycyjne motywy baśniowe. (...) W świecie wykreowanym przez Martę Guśniowską nie brak łotrzyków, durniów i złodziejasków, ale zawsze dobro góruje nad złem, bo negatywni bohaterowie w gruncie rzeczy wcale nie są całkiem źli, raczej śmieszni, osobliwi, czasem dziwaczali, zasługujący bardziej na współczucie, a nawet pomoc niż na potępienie⁶¹.

Temat piekła powraca w sztuce wraz z pojawieniem się nowego bohatera – Jelenia goszczącego na stypie. Obrządek ten, jako jeden z rytuałów związanych ze śmiercią, pojawia się w *Pod-Grzybku*, łącząc fantastyczny świat zwierzęcy z tradycją istniejącą w rzeczywistości. Zwierzęta, które bardzo chciały odnaleźć obraz swoich wierzeń, wzięły Jelenia za diabła z uwagi na jego poroże. Poza aspektem humorystycznym scena ta ukazuje wspólnotowość mieszkańców lasu. Nawet kury formują Komitet Pożegnalny Kur z Kurnika i, podobnie jak inni, spotykają się, by uczcić pamięć zmarłego. Widzimy zatem, że śmierć jest tu wydarzeniem dotykającym wszystkich – wszyscy bowiem ją przeżywają, a przez to mogą

⁶⁰ Ibidem, s. 39-40

⁶¹ Halina Waszkiel, op. cit., s. 157-158.

o niej rozmawiać i wspierać się wzajemnie. Las z dramatu Marty Guśniowskiej nie różni się pod tym względem od społeczności tradycyjnej:

Nabożeństwo skupiało całą społeczność, łącznie z tymi, którzy nie zdążyli na czas, po czym po długo składanych kondolencjach powolny kondukt towarzyszył trumnie aż na cmentarz, a wszyscy przechodnie okazywali mu szacunek⁶².

W książce cały obrządek pogrzebowy został okrojony jedynie do stypy, autorka pominęła zatem temat pochówku i cmentarza. Śmierć, jako jeden z bohaterów, przychodzi po Starego Lisa na jego własną konsolację, na której jest on zresztą obecny. Na scenę nie wychodzi groźna, straszna postać z kosą, a – jak czytamy w didaskaliach – „piękna, zwiewna, dobra i spokojna pani”:

ŚMIERĆ (*piękna, zwiewna, dobra i spokojna pani*)

Mój drogi Stary Lisie...

(...) *Lis mdleje na widok śmierci* (...)

ŚMIERĆ

Cóż.. (*do Starego Lisa*) Jesteś gotów? Pożegnałeś się już ze wszystkimi?⁶³

Stworzona przez autorkę postać Śmierci różni się od tej, która przychodzi po prawdziwych ludzi. Ta druga nie pyta nikogo o zdanie, lecz pojawia się nagle, zabierając człowieka ze świata żywych. Śmierć z *Pod-Grzybka* natomiast jest bardzo uprzejma i pyta Lisa, czy jest już gotowy na odejście oraz czy pożegnał swoich bliskich. Tymczasem rzeczywistości zdarza się przecież, że na pożegnanie i wypowiedzenie ostatnich, ważnych słów brakuje czasu. Osieroceni bliscy często powtarzają zdanie: „Nie zdążyłem się pożegnać”.

Wszelkie pozytywne przesłania Guśniowskiej nigdy, przenigdy nie są nachalne, dydaktycznie zaplanowane, ideologiczne. Wręcz przeciwnie. Przeniknięte inteligentnym humorem, organicznie wypływają z najgłębszych pokładów osobowości autorki, z jej wizji świata ludzi. U niej nawet śmierć nie jest niczym złym ani groźnym, lecz tylko przejściem (w towarzystwie miłej pani grającej na skrzypcach) do innego świata, np. Lisiego Raju w sztuce *Pod-Grzybek*⁶⁴.

Czas na pożegnanie z przyjaciółmi to nie jedyne „szczęście w nieszczęściu”, jakie spotyka Starego Lisa. Bohaterowi, który miał niejedno na sumieniu, wszystkie złe uczynki zostają

⁶² Philippe Ariès, op. cit., s. 227.

⁶³ Marta Guśniowska, op. cit., s. 42-43.

⁶⁴ Halina Waszkiel, op. cit., s. 159.

wybaczone za sprawą jednego dobrego czynu: osłonięcia Małego Lisa i uratowanie go w ten sposób przed kulą kłusownika. Dzięki temu Stary Lis trafia do Lisiego Raju.

Guśniowska nie lukruje swoich bohaterów – przeciwnie, wyposażeni są oni w liczne wady, nieraz używają dosadnego języka i miewają nieczne intencje. Tym bardziej niezwykły jest fakt, że wszyscy zasługują na wyrozumiałość, sympatię i uśmiech. Lubimy ich, bo są zabawni, bo wszystko i tak zawsze obraca się na dobre, bo sami nie jesteśmy lepsi⁶⁵.

Postać Lisa jest przykładem takiego właśnie wielowymiarowego bohatera, który, podobnie jak ludzie, ma swoje dobre i złe strony, a żadne z nich nie są przed nami jako czytelnikami zakrywane. Widzimy jego zachowania w różnych sytuacjach, co pozwala nam go dobrze poznać i tym samym czyni go bardziej wiarygodnym, podobnym do nas samych. Mały Lis z zawziętością dąży do poznania prawdy o śmierci i zaświatach, pomimo cechującej go bojaźliwości. Chce towarzyszyć Staremu Lisowi w jego wędrówce, nie zważając na konwenanse i zakazy. I tak w tym baśniowym świecie, dzięki uprzejmości wyjątkowo empatycznej i wyrozumiałej Śmierci, może on zaspokoić swoją ciekawość i odroczyć rozstanie ze Starym Lisem:

Inny świat

ŚMIERĆ

Tu kończy się wasz świat, a zaczyna mój. Dalej mogą pójść tylko ci, co umarli...

(...)

MAŁY LIS

Ja chcę iść z wami!

ŚMIERĆ

Jeszcze nie czas na ciebie, Mały Lisie, jeszcze nie czas...

MAŁY LIS

W nosie to mam – idę i już! Muszę zobaczyć, czy Staremu Lisowi będzie w tym niebie dobrze!

ŚMIERĆ

Będzie.

(...)

⁶⁵ Ibidem, s. 162.

Dobrze więc, odprowadzisz Starego Lisa do nieba. A później grzecznitko pójdziesz do lasu...⁶⁶

Widowni oglądającej spektakl rozmowa Małego Lisa ze Śmiercią może wydać się znajoma. Takie negocjacje i wzajemne przesuwanie granic odbywają się bowiem na co dzień między dorosłymi a ich dziećmi: wymiana „coś za coś” pozwala uniknąć awantur i jest znaną od lat strategią wykorzystywaną przez opiekunów i podopiecznych. W tym wypadku, dzięki nagięciu przez Śmierć ustalonych zasad, również widzowie mogą zapoznać się ze stworzoną przez Guśniowską wizją raj.

Najpierw odwiedzamy Jeżowe Niebo, w którym pachnie jabłkami, nierozzerwalnie kojarzącymi się z tymi zwierzętami. Słodki, przyjemny zapach może zapowiadać, że raj jest miejscem miłym i spełniającym indywidualne potrzeby jego mieszkańców.

Umowa, którą Mały Lis wynegocjował ze Śmiercią, nie podoba się jego opiekunowi – posiada on bowiem większą wiedzę, a co za tym idzie – również więcej uprzedzeń i lęków. Kojarzy on „przejdźcie na drugą stronę” z czymś ostatecznym i niebezpiecznym, nie chce więc, by Mały Lis został w raj i pragnie go ochronić. Tymczasem na lisy już czeka Przewoźnik – bohater z kolejnego etapu podróży. Jest on przykładem na to, że Guśniowska, tworząc wizję zaświatów, nie ogranicza się tylko do wyobrażeń z kręgu religii katolickiej, ale czerpie również z mitologii greckiej – w tym przypadku nawiązuje do postaci Charona:

Charon, (...) przewoźnik zmarłych dusz, które przeprowiał na drugi brzeg Styksu za opłatą jednego obola, wkładanego przed pogrzebem w usta zmarłych. Charon sterował łodzią, a zmarli musieli sami wiosłować. Charona przedstawiano jako ponurego starca ze szczeciniastą siwą brodą, odzianego w łachmany i okrągły kapelusz⁶⁷.

Stary Lis nie jest w stanie pohamować ciekawości Małego Lisa ani zachować go w stanie niewiedzy i niewinności. Podróż toczy się dalej:

Stary Lis uderza Małego Lisa w łepkę.

MAŁY LIS

Za co?!

STARY LIS

Za całokształt! Co cię podkusiło, żeby tu ze mną przychodzić? Masz zostać na ziemi i żyć!

⁶⁶ Marta Guśniowska, op. cit., s. 49.

⁶⁷ Charon [w:] *Słownik kultury antycznej*, red. Lidia Winniczuk, Warszawa 1998, s. 92.

MAŁY LIS

Ale ja nie chcę bez ciebie, Stary Lisie...

STARY LIS

Trzymajcie mnie, bo jak go...

PRZEWOŹNIK

Mały rejsik po rzece? Niedrogo – obola od osoby⁶⁸!

Mimo całej niezwykłości tej sytuacji, w której Śmierć umożliwia Małemu Lisowi zwiedzenia Lisiego Raju, jeden z jej elementów jest bardzo powszechny i realistyczny: niepokodzenie naszego bohatera ze stratą. Śmierć zaburza codzienny porządek i pociąga za sobą nieodwracalne zmiany, a odnalezienie się w tej nowej sytuacji może być dla osób pogrążonych w żałobie bardzo trudne – zwłaszcza gdy odszedł ktoś bardzo bliski, kto zwykle towarzyszył im w trudnych momentach:

Wszystko toczy się obok nas. Chcielibyśmy cofnąć czas, żeby jeszcze raz usłyszeć zmarłego. (...) Nie chcemy wierzyć, że już nigdy go nie usłyszymy, nie zobaczymy⁶⁹.

Ostatni etap podróży – dotarcie do Lisiego Nieba – okazuje się jednym wielkim rozczarowaniem. Mały Lis, ponieważ jeszcze nie umarł, nie pasuje do zaświatów. Nie może w nim znaleźć swojego miejsca. Ma zarazem możliwość przyjrzenia się z innej perspektywy światu, który przed chwilą opuścił, swoim ulubionym miejscem w tamtej przestrzeni:

Lisie niebo. Mały Lis nie chce wrócić, inne lisy go nie widzą, bo nie umarł, jest znudzony. Śmierć wydłubuje dziurę w chmurze, widzi jak pod jego grzybem ktoś zajął miejsce – mała lisiczka, piękna⁷⁰.

Uważna towarzyszka podróży, Śmierć, pyta Lisa, czy zatęsknił za domem. Bohaterka jest dobrym partnerem do rozmowy – w bezpiecznych, ustalonych przez nią granicach pozwala się bliżej poznać i odsłania swoje sekrety. Jest odpowiednikiem dorosłego opiekuna, wspierającego dziecko po utracie bliskiej osoby, pomagającego mu przejść przez wszystkie fazy żałoby. I tak Mały Lis dociera do jej kresu – pogodzenia się z nową sytuacją:

W piątej fazie [żałoby] następuje akceptacja tego, co nieodwracalne⁷¹.

⁶⁸ Marta Guśniowska, op. cit., s. 51.

⁶⁹ Elizabeth Kübler-Ross, *Dzieci i śmierć. Jak dzieci i ich rodzice radzą sobie ze śmiercią*, przekład Monika Gajdzińska, Poznań 2007, s. 162.

⁷⁰ Marta Guśniowska, op. cit., s. 52.

⁷¹ Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, op. cit., s. 6.

Sympatyczna Śmierć kontynuuje dialog, odwołując się do wcześniejszej obietnicy złożonej przez Małego Lisa. Nie zabiera go z zaświatów nagle: podobnie jak przy odchodzeniu ze świata żywych umożliwia pożegnanie, daje potrzebny czas:

ŚMIERĆ

I nic dziwnego. Tam jest twoje miejsce. Chodź, pożegnasz się ze Starym Lisem i wrócisz grzecznie na ziemię – tak, jak mi obiecałeś⁷².

Autorka prezentuje zatem szereg nieoczywistych rozwiązań: Śmierć jest bohaterką miłą, pomocną, wyrozumiałą; zaświaty można odwiedzić i wrócić później do świata żywych; bohater, który uczynił dużo zła, jednym dobrym gestem zyskuje wybawienie. W *Pod-Grzybku* nie znajdziemy typowych elementów fabularnych czy bohaterów: jako dorośli czytelnicy czy widzowie zostajemy zaproszeni do weryfikacji stereotypów związanych z postrzeganiem spraw ostatecznych.

Guśniowska w każdej ze swoich sztuk pokazuje, że nie powinno się myśleć schematami. (...) zongluje w nowy sposób nie tylko tematami baśniowymi, lecz także testuje wszelkie schematy – nie tylko literackie, ale też myślowe. Tropi przesady, drwi z uprzedzeń i utartych wyobrażeń po to, by pokazać ich nieprawdziwość lub absurdalność. Częściej skupia uwagę na odmieńcach niż modelowych reprezentantach, dowartościowuje oryginały i niespokojne duchy, które mają odwagę wyruszać w drogę, co stanowi fundamentalny chwyt baśniowy⁷³.

Zarówno *Pod-Grzybek*, jak i *Ignatek* przedstawiają nieoczywiste podejście do tematu śmierci, w którym najbardziej niezwykła jest możliwość odbycia podróży w zaświaty. Bohaterka *Ignatka* zostaje do krainy umarłych zaproszona przez swojego nowego przyjaciela, z kolei Mały Lis sam prosi Śmierć o umożliwienie mu przejścia ze Starym Lisem wszystkich etapów jego drogi do miejsca wiecznego spoczynku, ponieważ chce osobiście sprawdzić, jak ono wygląda. Obie te podróże okazują się ważne dla rozwoju bohaterów. Świadomość obojga zostaje poszerzona, a nowa wiedza zmienia ich postrzeganie świata – stają się oni dojrzałsi, bliżsi zrozumienia prawdy o życiu, o jego końcu i o nich samych, co jest zgodne z przytoczoną niżej opinią psycholożki:

Badania, mające na celu zrozumienie oraz zgromadzenie wiedzy na temat tysięcy sposobów dokonywania tej przemiany [śmierci] przez ludzi w każdym wieku, pochodzących ze wszystkich kultur świata, żyjących w różnych czasach oraz miejscach na ziemi, zbliżają nas do cudu równego cudowi narodzin. Śmierć jest może nawet większym cudem, ponieważ otwiera przed nami drzwi do zrozumienia natury ludzkiej, bezustannej walki

⁷² Marta Guśniowska, s. 62.

⁷³ Halina Waszkiel, op. cit., s. 160.

człowieka o przetrwanie oraz naszej ewolucji duchowej. (...) Tylko w niej możemy znaleźć odpowiedzi na pytania DLACZEGO? oraz DOKĄD ZMIERZAMY⁷⁴?

Bohaterowie obu tych dzieł – mimo przynależności do świata zwierząt czy stworzonego przez autora imaginarium – są ludziom bardzo bliscy. Dystans między fantazją a rzeczywistością skracają tu przede wszystkim ich niedoskonałości, ludzkie przywary i drobne szczegóły przypominające codzienność odbiorców. Przykładowo: dorastające dzieci potrzebują personifikacji śmierci, by lepiej ją zrozumieć – i dlatego nasi główni bohaterowie zostali przez autorów skonfrontowani z właściwymi dla nich wizjami śmierci, pasującymi do całości narracji.

Starsze dzieci uświadamiają sobie, że śmierć jest nieodwracalna. Często ją personifikują. W Ameryce śmierć występuje pod postacią „bogymana”. Europejczycy przedstawiają ją jako szkielet z kosą. Wyobrażenia śmierci są uwarunkowane kulturowo. Między ósmym a dziewiątym rokiem życia dzieci zaczynają rozumieć podobnie jak dorośli, że zmarli już nie wrócą⁷⁵.

Zarówno bohaterka *Ignatka*, jak i Mały Lis muszą przebyć pewną drogę (co jest elementem charakterystycznym baśni), by zrozumieć, czym jest śmierć, znaleźć swoje własne jej rozumienie. Taka podróż może przynieść bohaterowi także ukojenie, pomóc mu poradzić sobie z własnymi lękami. W świecie rzeczywistym odpowiednikiem drogi, jaką przeszli bohaterowie, są rozmowy z dorosłymi opiekunami. Pomagają one znaleźć odpowiedzi na pytania, odsłaniają nieznaną, czasem ukrywaną wcześniej prawdę o skończoności życia i pozwalają ją zrozumieć. Poznanie śmierci może również sprzyjać wzrostowi respektu dla życia własnego i cudzego, o czym przekonuje psycholożka:

Sam fakt, że śmierć była dotąd na Zachodzie traktowana nieporządnie i miała w rzeczywistości charakter punktowy, potwierdza brzemienność związanego z nią zakazu. (...) Szczycąc się lepszą znajomością śmierci, człowiek nie będzie usiłował ani zbiec przed nią, ani przed sobą jej ukryć; bardziej być może będzie doceniał życie, a przede wszystkim bardziej je szanował u innych⁷⁶.

Prawdopodobnie Marta Guśniowska zgodziłaby się z powyższą tezą – *Pod-Grzybek* nie jest w końcu jedynym traktującym o przemijaniu utworem jej autorstwa. W podróż ku poznaniu tajemnicy śmierci zaprasza ona także nieco starszych czytelników, wraz z zupełnie innym bohaterem – osieroconym chłopcem.

⁷⁴ Elizabeth Kübler-Ross, op. cit., s. 17.

⁷⁵ Ibidem, s. 101.

⁷⁶ Louis-Vincent Thomas, op. cit., s. 32.

Jeśli chodzi o śmierć naszych rodziców, to przyczynia się ona do unicestwienia ostatniego pośrednika między śmiercią w trzeciej osobie a śmiercią własną⁷⁷.

Nasz bohater o imieniu Ony będzie się więc mierzył nie tylko z utratą ojca, lecz także z lękiem o swoje własne życie. Jego rozważania z początku dramatu są pełne powagi. Ony zwraca się bezpośrednio do odbiorcy, dzieląc się z nim swoimi wnikliwymi obserwacjami i wnioskami, które z nich płyną.

ONY

Zastanawialiście się kiedyś, jak to będzie, kiedy was już nie będzie? (...) Teraz wydaje się to strasznie głupie – będąc niespełna ośmiolatkiem wszystko, co jest, bierze się za pewnik (...) Bo przecież Obierek – mój chomik – był, a już go nie ma. Paprotka ze stołowego też czuła się dość pewnie, a teraz na jej miejscu stoi wazon. A co z moim Tatą? Mieszkał tu z nami, od kiedy pamiętam, a teraz nie mieszka...⁷⁸

Chłopiec najpierw udaje się do mamy, która, w odpowiedzi na pytanie Onego o nieobecność ojca, opowiada, że okazał się on Piratem i odpłynął „Bóg wiedzieć raczy gdzie”. Matka nie traktuje zatem syna poważnie – nie podejmuje trudnego tematu, a raczej zbywa dziecko. Jej postawa może powodować u chłopca dodatkowe trudności w mierzeniu się z utratą ojca. Zagubiony w nowej sytuacji Ony prawdopodobnie nigdy przedtem nie rozmawiał z rodzicami ani innymi dorosłymi o przemijaniu i jako ośmiolatek ma duże zaległości w oswojaniu się ze śmiercią. Jak bowiem sugerują psychologowie, dzieci łatwiej przechodzą proces żałoby, gdy w rodzinie rozmawia się o śmierci:

Doświadczenie psychologów i rodzin, które przeżyły żałobę, pokazują jednak, że stopniowe uczenie dzieci o śmierci i nieunikanie tego tematu jest dobre dla rozwoju dzieci i lepiej przygotowuje je na trudne życiowe sytuacje. Jeżeli dzieci doświadczają, że mogą rozmawiać z rodzicami o śmierci na co dzień, to w sytuacji straty kogoś bliskiego będą także w instynktowny sposób poruszać ten temat. A możliwość wyrażenia różnych uczuć i omówienia tego z najbliższymi w znaczący sposób zmniejsza lęk i niepewność oraz pomaga dziecku w radzeniu sobie z tym trudnym wyzwaniem, jakim jest pożegnanie zmarłego i powrót do równowagi⁷⁹.

Ony, pozbawiony innych wyjaśnień, traktuje wypowiedź mamy bardzo poważnie, a wyobrażenie ojca jako pirata będzie do niego powracać w czasie podróży. Motyw piracki pojawia się już w pierwszym odwiedzanym przez chłopca miejscu, które związane jest ze śmiercią – szpitalu. W utworze zmienia się on w Pałac Medyków z Siedmiu Mórz, szpitalna sala staje się Komnatą, a personel szpitala służbą, która zamiast leków podaje smakołyki pod postacią kolorowych drażetek. Nowo poznaną i nie do końca zrozumiałą rzeczywistość

⁷⁷ Vladimir Jankélévitch, op. cit., s. 70.

⁷⁸ Marta Guśniowska, *Ony...*, „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” 2013, nr 35, s. 7.

⁷⁹ Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, op. cit., s. 6.

chłopiec miesza ze swoimi baśniowymi fantazjami. Onemu brakuje jednak przewodnika, który towarzyszył wcześniej omawianym bohaterom. Jego podróż jest bardzo surrealistyczna, pełna oniryzmu. Na swojej drodze spotyka on rozmaite indywidua, takie jak np. Kozła, który wprowadza do śledzonej przez nas historii elementy filozoficzne:

KOZIOŁ

Świat się skończy za dwie godziny, czterdzieści pięć minut i piętnaście sekund! Rzecz jasna nie cały Świat – a tylko czyjś. Co chwilę gdzieś na Świecie czyjś Świat się kończy... i nie robimy z tego tak wielkiego hałasu. A gdy mówimy, że skończy się tak w ogóle, tak wszystkim naraz to jest wielkie halo. A cóż to, pytam, za różnica? Czy kończy się ten jeden, czyjś jedyny? Czy wszystkie jedne naraz? Świat, to Świat⁸⁰.

Z początku wypowiedź Kozła może wydawać się przepełniona panicznym lękiem. Dalej jednak zyskuje ona ton coraz bardziej uspakajający, dochodzący do zubożenia. Bohater odwołuje się do budzącej obawę przepowiedni o końcu świata. Temat ten, bardzo medialny, może w naturalny sposób wywoływać strach i trwogę. W rozważaniach Kozła natomiast zostaje on porównany do śmierci pojedynczych ludzi, z których każda jest swego rodzaju końcem świata.

W utworze znajdziemy też inne ujęcia problemu śmierci, również pokazane poprzez odwołania do powszechnie funkcjonujących klisz kulturowych czy przesądów. Prezentują je kolejni bohaterowie zwierzęcy:

PAJĄK

Nie lubię deszczu. (...) Gdy pada deszcz, to myślę, że gdzieś tam... zabito jednego z nas⁸¹.

W odróżnieniu od przypominającego mędrca Kozła postać Pająka można by sklasyfikować jako jednego z głupkowatych – zabawnych, choć negatywnych – bohaterów stworzonych przez Guśniowską. Zamiast posługiwać się własnym rozumem i myśleć krytycznie, Pająk wierzy w przesady i na nich opiera swoje poglądy o świecie.

Kolejną napotkaną przez Onego bohaterką jest Starość, której wypowiedź z powodzeniem mogłaby być słowami Śmierci. Obie przecież pojawiają się samotnie i niespodziewanie, o obu wiadomo także, że przyjdą na pewno, o ile Śmierć nie uprzedzi Starości.

STAROŚĆ

Jak miło! Zazwyczaj to ja przychodzę. Podobno dość niespodziewanie – a przecież jasne jest, że przyjdę... Już od pierwszego dnia... Miło, że do mnie przyszliście...⁸²

⁸⁰ Marta Guśniowska, *Ony...*, op. cit., s. 22.

⁸¹ *Ibidem*, s. 38.

Autorka odwraca więc typową sytuację z życia: to nie Starość, poprzedzająca zwykle Śmierć, przychodzi do bohatera, ale sam bohater, w poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące go pytania i pragnący poznać naturę Śmierci, odwiedza Starość. Zamieniając w postać jeden z etapów życia człowieka, Guśniowska poszerza swój zbiór nietypowych bohaterów.

By wrócić jeszcze do problemu niespodziewanego pojawiania się starości oraz śmierci i ich nieprzystawalności do życia codziennego, przytoczę tezę Anny Kubiak:

Można powiedzieć, że śmierć zawsze była *Innym Życia*, to ona stanowi zaprzeczenie idei nowoczesności: kontroli, planowania, porządku, pragmatyzmu, przeświadczenia o wszechwładzy rozumu i możliwości wyjaśnienia wszystkiego. Śmierć jest skandalem w nowoczesności⁸³.

Zarówno śmierć, jak i starość są obecnie usuwane ze sfery życia codziennego, nie przystają bowiem do idei współczesnego świata. Nie da się ich wyeliminować, pojawiają się zniechęca, trudne do zniesienia dla nieprzygotowanych do nich ludzi.

W *Pod-Grzybku* Guśniowska przedstawia wizję Raju, w *Onym* zaś prezentuje miejsce, którego opis pasuje do wyobrażeń o piekle: przygnębiającym miejscu, gdzie trafia się za karę. Zostało ono nazwane Dnem. Oto jak opisuje je Ony:

ONY

Na Dnie było zaskakująco tłumnie. Wszyscy mieszkali w niewielkim, podupadłym Miasteczku, gdzie zajmowali się głównie rolnictwem i rozpamiętywaniem przeszłości... Byli to Piraci, Artyści, Lekarze... Handlarze, Adwokaci, Piekarze – Wszyscy... którzy sięgając po wszystko, co chcieli, sięgnęli ostatecznie dna⁸⁴.

Autorka przemycza tu refleksję na temat ludzi, którzy trafiają do potencjalnego przeciwieństwa raj. Są to osoby różnych profesji, łączy je jednak zachłanność i wielokrotne wracanie myślami do przeszłości, którą – jak możemy przypuszczać – chciałyby one zmienić. Być może jest to wskazówka dla chłopca, mającego przed sobą całe życie i duże szanse, by uniknąć „sięgnięcia dna”.

Podczas wędrówki Ony staje się dorosłym człowiekiem i dopiero wtedy spotyka Ojca. Ten informuje go, że z miejsca, w którym obecnie przebywa, nie ma już nie ma powrotu. Warto się zastanowić, dlaczego bohater spotyka ojca dopiero jako dorosły i dlaczego właśnie wtedy trafia tam, gdzie znajduje się jego rodzic. Być może autorka chce nam zasugerować, że zrozumieć śmierć można tak naprawdę w wieku dojrzałym. Tymczasem sugestia

⁸² Ibidem, s. 45.

⁸³ Anna Kubiak, op. cit., s. 49.

⁸⁴ Marta Guśniowska, *Ony...*, op. cit., s. 59.

psychologów wskazuje, że kompetencje dzieci już w starszym wieku szkolnym pozwalają na zrozumienie istoty śmierci:

W starszym wieku szkolnym dzieci rozumieją śmierć w sposób bardziej zintegrowany. Zdobywają coraz więcej szczegółowych informacji: o śmierci, o nabożeństwie pogrzebowym, wyborze między kremacją a pogrzebaniem, sposobach wyrażania wsparcia i współczucia. Ponieważ dzieci w wieku około 12 lat wykształcają zdolność do myślenia abstrakcyjnego, do wcześniejszego rozumienia śmierci dochodzą przekazane im przekonania religijne lub filozoficzne dotyczące życia po śmierci, możliwość duchowego kontaktu ze zmarłym, modlitwy w jego intencji⁸⁵.

Gdyby Ony był prawdziwym dzieckiem, bez pomocy ze strony dorosłych nie poradziłby sobie z utratą ojca. Zamiast tego bohater dramatu porusza się w sennej rzeczywistości, w której odpowiedzi na pytania udzielają mu przypadkowi bohaterowie. Jego podróż przypomina bardziej błądzenie we mgle niż pokonywanie kolejnych etapów podróży ku poznaniu, kolejnych stopni wtajemniczenia. Idąc tym tokiem rozumowania, możemy dojść do wniosku, że jako dziecko pozbawione odpowiedniej pomocy Ony potrzebuje wielu lat, by w wieku dorosłym ostatecznie rozprawić się ze śmiercią. Wówczas smutek związany z utratą ojca i niezrozumienie całej sytuacji mógłby mu towarzyszyć przez długie lata. Jak zauważa psycholożka:

Z badań psychoanalitycznych wynika, że człowiek, któremu nie udaje się w dzieciństwie poradzić sobie ze smutkiem i zakończyć procesu oplakiwania zmarłej osoby, musi albo ujawnić swoje uczucia, aby nagle nie sparaliżowały go, albo też będzie przez całe życie prześladowany przez smutek, dla którego nie będzie znajdował żadnego uzasadnienia⁸⁶.

Omówione przykłady prezentują dwie strategie zgłębiania tematu śmierci i radzenia sobie ze stratą. W pierwszej z nich (*Ignatek* i *Pod-Grzybek*) podróż do celu jest krótka, a bohaterowie odbywają ją w towarzystwie przyjaciela i przewodnika. W drugiej zaś (*Ony*) pozbawiony wsparcia, samotny bohater błądzi w poszukiwaniu odpowiedzi na dręczące go pytania; jego droga jest bardzo długa, a finał historii zdaje się przygnębiający.

Zagadka nieobecności

Omawiane dotychczas utwory odnosiły się do baśniowego świata zwierząt lub rzeczywistości przypominającej kreskówki, a umieranie dotyczyło postaci fikcyjnych –

⁸⁵ Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, op. cit., s. 3-4.

⁸⁶ Ibidem, s. 5.

spersonifikowanych przedstawicieli fauny albo dorosłych. Tymczasem kolejny z analizowanych w tej pracy tekstów kultury – dramat *Pręcik*⁸⁷ Maliny Prześlugi – opowiada o mierzeniu się ze śmiercią dziecka. Chociaż historię poznajemy za pośrednictwem postaci fantastycznych – ożywionych przedmiotów towarzyszących dziewczynce w życiu codziennym – *Pręcik* najbardziej zbliża nas do codziennych, życiowych sytuacji.

Baśń nadal stanowi silną inspirację ich [m.in. Marty Guśniowskiej i Maliny Prześlugi] twórczości, niemniej osadzeni są we współczesności i mają odwagę kreowania własnego, odważnego stylu⁸⁸.

Postaci stworzone przez Prześlugę nie przypominają tradycyjnych bohaterów bajek. Przedmioty codziennego użytku należące do dziewczynki – kaptcie, budzik, poduszka, zapomniany pluszowy miś – rozprawiają: co się stało z właścicielką? Zastanawiają się, dlaczego jej przy nich nie ma i niepokoją się, że dzień nie przebiega zgodnie ze zwykłym rytmem. Ich nieświadomość podoba jest do zagubienia dziecka w nowej, nieznannej sytuacji.

Kreując taki a nie inny świat, autorka postawiła przed twórcami teatralnymi wyzwanie: jak przenieść osobliwy koncept literacki na deski teatru?

Wydaje się, że teatr lalek jako teatr formy najlepiej może sobie poradzić z sensownym wystawianiem większości sztuk Maliny Prześlugi, z uwagi na jej szczególnie kreatywną i nieokielznaną wyobraźnię. Bohaterowie wypowiadający ze sceny swoje kwestie to najróżniejsze stworzenia i przedmioty, a nawet usamodzielnione części ciała⁸⁹.

Dowcipne dialogi toczone przez osobliwych bohaterów kryją w sobie poważne problemy, pytania i rozterki. Uczynienie terminalnej choroby dziecka tematem rozmów zabawnych postaci jest bardzo sprytnym zabiegiem ułatwiającym przyswojenie treści, która mogłaby wzbudzać u młodych widzów lęk. Od pierwszych scen spektaklu odbiorcy, wraz z bohaterami sztuki, wchodzą powoli na coraz wyższe stopnie wtajemniczenia w niepokojącą sytuację.

Zaczyna się ona już od zaburzenia stałego rytmu dnia. Dzieci czują się bezpiecznie w raz ustalonej rutynie, a gdy coś się w niej zmienia, mają trudność ze zrozumieniem nowego porządku i odczuwają niepokój oraz lęk. Te emocje dramatopisarka przeniosła na przedmioty – przyjaciół dziewczynki. Chaos w ich świecie zaczyna się od spostrzeżenia nieobecności właścicielki:

⁸⁷ Malina Prześluga, *Pręcik*, „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” 2011, nr 32.

⁸⁸ Halina Waszkiel, op. cit., s. 153.

⁸⁹ Ibidem, s. 195.

Tak jak Wisława Szymborska napisała o śmierci, że „tego się nie robi kotu”, tak Malina Prześluga pokazuje, że „tego nie robi się” przedmiotom, które nas otaczają. Umieranie pokazane jest jako brak. Z kolei brak powoduje utratę sensu życia. (...) Brak zmienia wszystko⁹⁰.

Próbują wytłumaczyć sobie nawzajem to, co się stało. Dociekają, co znaczy być chorym oraz jak bardzo chora jest dziewczynka, skoro nie może być z nimi w domu.

PODUSZKA

(...) Dziewczynka jest chora na inną chorobę niż chrypka i katar. Taką chorobę, w której zabiera się dziewczynkę do innego łóżka z metalowymi nogami i pościelą bez kwiatków i ptaszków, bez żadnych szlaczków. Do Smutnego Łóżka. Moja mama była kiedyś w takim Smutnym Łóżku. Jest białe, dziwnie pachnie i nie ma jaśków. W takim łóżku to nic się nie śni. Bo sny przychodzą z jaśka z piórek po nitkach⁹¹.

Opowiadająca o mamie Poduszka sama okazuje się dzieckiem i sojusznikiem widza. Pokazuje także, jak dzieci poznają świat za pośrednictwem dorosłych – to właśnie ich opowieści przybliżają to, co obce.

Podobnie jak w utworach Guśniowskiej, również u Prześlugi nie brak elementów humorystycznych. Wykreowani przez nią bohaterowie także są podobni do ludzi, choćby pod względem posiadanych przywar – jak na przykład zarozumiałe kaptcie, przekonane o tym, że są absolutnie niezbędnym elementem życia dziewczynki:

KAPEĆ

Biedna dziewczynka... Zapłacze się bez nas⁹².

Bohaterów z wysokim mniemaniem o sobie jest w *Pręciku* więcej. Kolejny to miś Łysy Joe uważający się za najlepszego przyjaciela dziewczynki. Ustanawia on siebie mediatorem pomiędzy przedmiotami a dzieckiem, ponieważ to z nim najczęściej rozmawia ich właścicielka.

Na szczególną uwagę zasługuje także przytoczona niżej scena. Pokazuje ona lęk przedmiotów zamkniętych w ciemnej, ciasnej walizce. Zdania, które w niej wypowiadają, mogłyby równie dobrze dotyczyć niepokojów i przeczuć związanych ze śmiercią. Za pomocą tego przewrotnego i zaskakującego rozwiązania Prześluga przedstawia nam sytuację, w której bohaterowie przeżywają obawy analogiczne do strachu towarzyszącego umierającym lub znajdującym się w szpitalu chorym.

⁹⁰ Ibidem, s. 198.

⁹¹ Malina Prześluga, op. cit., s. 47.

⁹² Ibidem, s. 47.

KAPEĆ

Aaaaaa!

KAPCIOWA, PODUSZKA i BUDZIK

Co?

KAPEĆ

Pomyślałem sobie.

KAPCIOWA

Co pomyślałeś?

KAPEĆ

Nie powiem.

PODUSZKA

Tak się nie robi. Jak się zacznie coś mówić, to trzeba dokończyć!

KAPEĆ

Nie mogę.

BUDZIK

Czemu?

KAPEĆ

Bo się sprawdzi.

KAPCIOWA

Nie jesteś wrózką, tylko Kapciem! Powiedz, no!

KAPEĆ

Pomyślałem sobie, że stąd nie wyjdziemy.

PODUSZKA

Że nigdy?

KAPEĆ

Tak, i zawsze będzie tak ciaśniutko i straszniutko, i że to koniec.

KAPCIOWA

Naprawdę? Tak pomyślałeś? Że będzie ciemniutko przez cały czas?

KAPEĆ

Przepraszam.

BUDZIK

I co z nami będzie?

KAPEĆ

Znikniemy. Nic nie będziemy robić. Ani widzieć, ani słyszeć, ani rozmawiać.

PODUSZKA

Ani spać...

KAPCIOWA

Ani człapać...

BUDZIK

Ani budzić...

KAPEĆ

Bo może tak będzie, prawda? Może tak właśnie będzie, że znikniemy na zawsze, prawda?

PODUSZKA

Może tak...

BUDZIK

To ja się chcę pożegnać⁹³.

Przedmiotom towarzyszy lęk przed nieodwracalnością sytuacji, nastaniem wiecznej ciemności, ciasnotą walizki podobnej do trumny. Bohaterowie kolejno wymieniają, czego nigdy już nie będą mogli doświadczać, podobnie jak czynią ludzie na łożu śmierci. Te poważne refleksje dotyczące przemijania i związanego z nim strachu pisarka umieszcza w zabawnym kontekście, dając trudnym myślom ujście w komicznych dialogach.

⁹³ Ibidem, s. 51-53.

Nierozumiejący sytuacji bohaterowie przypominają dzieci – niewiedzące wprowadzić do końca, czym są śmierć i choroba, a odczuwające związane z nimi lęk i napięcie.

Wbrew obawom bohaterów udaje im się dotrzeć tam, gdzie znajduje się dziewczynka. Trafiają do szpitala – miejsca, do którego dzieci często nie mają wstępu, o ile nie są pacjentami. Instytucja ta, podobnie jak hospicjum, dom pogrzebowy czy cmentarz, separuje od reszty zbiorowości ludzi chorych, umierających i zmarłych. Ukrywając ich w swoich murach, chroni pozostałą część społeczeństwa przed konfrontacją z cierpieniem oraz bólem i tworzy iluzję rzeczywistości, w której wszyscy są zdrowi i nieśmiertelni:

Śmierć ma swoje wydzielone miejsca: cmentarze, memoriały odseparowane od domostw, a ceremonie – wyznaczone granice czasowe. W pejzażu kulturowym dominuje zaś feeria konsumpcji i łatwych pomysłów na natychmiastową ulgę (reklamy środków farmakologicznych)⁹⁴.

Środki masowego przekazu, które promują kult wiecznej młodości, zdrowego trybu życia i korzystania z niego w pełni, fałszują obraz rzeczywistości, w której choroby i śmierć mają swoje znaczące miejsce. Chorzy i umierający – niegdyś leczeni, pielęgnowani i żegnani przez bliskich, we własnym domu – dziś pozbawieni są kontaktu z resztą społeczności i skazani na samotność. W tym właśnie kontekście socjolog Tony Walter klasyfikuje podejścia do śmierci w następujący sposób:

[Tony Walter] wyróżnia trzy typy idealne (...) śmierci: „tradycyjną”, „nowoczesną” i „ponowoczesną”. „Śmierć tradycyjna” to śmierć religijna opisywana przez Ariësa jako „śmierć oswojona”. Jest to śmierć w domu, przeżywana świadomie, widziana jako duchowe przejście do innego świata, z udziałem księdza. Po pogrzebie w lokalnym kościele następuje czas żałoby rodziny. Skrypty ról wszystkich aktorów są dyktowane przez tradycję i religię. „Śmierć nowoczesna” to śmierć zmedykalizowana, ukrywana, zakazana. Umieranie zostaje przeniesione do szpitala. Centralne miejsce zajmuje nie umierający, ale lekarz wraz z całą medyczną aparaturą i kompetencjami. Kremacja odzwierciedla dalszy proces unikania kontaktu ze śmiercią. Krematorium, podobnie jak szpital, jest masową i zbiurokratyzowaną instytucją, w której religia ma niewiele do powiedzenia. Żałoba jest ukrywana. „Śmierć ponowoczesna” to śmierć osobista. Nie tworzy ona podziałów między profesjonalnymi, instytucjonalnymi procedurami a prywatnym doświadczeniem śmierci i żałoby. W filozofii hospicjów ideałem dla umierającego jest uzyskanie kontroli nad tym procesem i wyborami medycznych i duchowych środków. Zachęca się do umierania w domu. Pogrzeb celebryje unikalne życie zmarłego. W żałobie bliscy potrafią wyrazić swoje uczucia i rozmawiać o nich. Kluczowymi tematami są osobisty wybór i celebrycja osobowości⁹⁵.

Wśród wymienionych sposobów umierania znajdziemy opis „śmierci nowoczesnej”, który pasuje do okoliczności, w jakich umiera dziewczynka: jej choroba i odchodzenie ukryte są

⁹⁴ Anna Kubiak, op. cit., s. 227.

⁹⁵ Ibidem, s. 43.

w szpitalu, a przyjaciele, by do niej dotrzeć, muszą odbyć niebezpieczną podróż i wykorzystać osoby trzecie. Śmierć ma być oddalona od codzienności dziecka, a je samo umieszcza się wśród specjalistów, którym oddaje się odpowiedzialność za jego dalszy los. Obecność bliskich zastępuje personel szpitalny i aparatura medyczna. W szpitalach jest wprawdzie miejsce dla elementów „śmierci tradycyjnej” opisanej przez Waltera: chorzy są na przykład odwiedzani są przez księdza i posiadają dostęp do kaplicy; religia ma tu jednak znaczenie marginalne. Odchodzenie dziewczynki znacząco różni się od procesu określonego mianem „śmierci ponowoczesnej”: w dramacie *Prześlugi* dziecko traci swoją indywidualność, zlewa się z otoczeniem, staje się nie do poznania nawet przez swoich przyjaciół i umiera z dala od domu.

W legitymizacji społecznego porządku szczególną rolę odgrywają zabiegi podtrzymania granicy między życiem a śmiercią, tak charakterystyczne dla kultury Zachodu. Przejawiają się one w sporach o ustaleniu definicji zgonu, w separacji śmierci w hospicjach i szpitalach, w protestach przeciwko lokalizacji domów pogrzebowych i krematoriów w pobliżu osiedli, profesjonalizacji w postaci instytucji i ich funkcjonariuszy zajmujących się ludźmi starymi, umierającymi i zmarłymi⁹⁶.

Przeniesienie przedmiotów z kolorowego, radosnego świata dziewczynki do twardych realiów szpitala powoduje swoiste pęknięcie. Nie pasują one do szarej sali szpitalnej, nie odnajdują się wśród otaczającej je bieli. Nie poznają również swojej dziewczynki zawłaszczonej przez szpitalną przestrzeń i rzeczywistość:

Szpital

KAPCIOWA

Przecież to nie ona.

KAPEĆ

Nasza dziewczynka była większa.

BUDZIK

I różowa.

KAPCIOWA

A ta jest mała i biała.

PODUSZKA

⁹⁶ *Ibidem*, s. 226.

To ta sama dziewczynka, tylko chora.

KAPCIOWA

Ale nasza dziewczynka się uśmiechała, a ta się nie uśmiecha!

(...)

ŁYSY JOE

Ludzi i misie boli inaczej niż was. Czasem bardzo długo. Czasami ból nie chce odejść. (...) Mmm... Bo my, misie i ludzie mamy w środku taki jakby pręcik. Gdy wszystko jest dobrze, to on świeci, jak w żarówce. Ale czasami jakiś inny człowiek albo przykre zdarzenie czy choroba nam ten pręcik gasi. I wtedy boli⁹⁷.

Za pośrednictwem przedmiotów Prześluga opisuje zmiany, jakie zaszły w wyglądzie dziewczynki oraz w relacji między przyjaciółmi a chorą – wytwarza się między nimi dystans, pojawiają się poczucie obcości, zdziwienie, a nawet próby zaprzeczenia tożsamości umierającej. Przedmioty konfrontują obecny stan dziewczynki ze stereotypowym wizerunkiem dziecka jako beztróskiego, radosnego, o zdrowym, różowym odcieniu skóry.

Chorowanie, cierpienie, umieranie tak bardzo nie przystaje do żywotności dziecka, do jego radosnych chichotów, dzikich zabaw, nienasyconego apetytu na pyszne jedzenie, na odkrywanie świata (...) ⁹⁸.

W szpitalnym świecie dziewczynka ma jeszcze jednego, nowego przyjaciela – Smutne Łóżko. Autorka dramatu przypisuje mu kompetencje eksperta od umierania – to ono tłumaczy nieświadomym przedmiotom domowym, co się dzieje z ich przyjaciółką. Zawłaszcza ono również tożsamość dziecka, zapewniając, że sytuacja dziewczynki jest nieodwracalna i że już nigdy nie powróci ona do barwnej, radosnej rzeczywistości, z jakiej przybywają jej przyjaciele. To kolejna scena przedstawiająca niezgodę postaci na nowy stan rzeczy – wypowiedane przez przedmioty kwestie wyrażają złość, gniew, zaprzeczenie i wyparcie:

SMUTNE ŁÓŻKO

Jestem Smutne Łóżko, całe białe ze smutku i dziewczynka, którą trzymam, też jest cała biała. Odkąd do mnie weszła, jest moja. Nie zabierzecie mi dziewczynki. Będę ją tulić, tulić długo, aż zapomni o wszystkim i wszystko wokół stanie się białe.

KAPEĆ

Przecież to bez sensu! Jakby wszystko było białe, to nic nie byłoby widać. Można by było iść przed siebie i iść, i iść, i iść, i nic by nie było⁹⁹.

⁹⁷ Malina Prześluga, op. cit., s. 55-56.

⁹⁸ Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, op. cit, s. 4.

Postać Smutnego Łóżka można też odczytywać jako osobliwą personifikację Śmierci, taką, która wtajemnicza w proces odchodzenia. Jest zarazem przedmiotem użytkowym, przez co wydaje się młodym widzom bliższa od postaci kostuchy.

Ciekawe jest również odwrócenie tradycyjnej percepcji kolorów: biel zostaje przez Szpitalne Łóżko skojarzona z kolorem śmierci, za który tradycyjnie przyjmuje się czerń. Barwa głębokiej ciemności, budzącej strach przedmiotów w scenie podróży do szpitala, nie zostaje przeniesiona do miejsca umierania dziewczynki. Jej odchodzenie jest wolne od towarzyszącego przedmiotom lęku przed pozostaniem w wiecznej ciemności. Śmierć tym razem przybiera barwę bieli, niewinną i czystą.

SMUTNE ŁÓŻKO

W mojej bieli nigdzie nie trzeba iść. W mojej bieli znika się na zawsze. Od tego jest biel.

(...)

Smutno mi się was słucha. Dziewczynka znika. Robi się coraz bielsza i bielsza... Jeszcze chwila i zgaśnie.

(...)

Dziewczynka nikogo nie słucha, bo znika.

(...)

Nic nie poradzicie.

(...)

Nic nie zrobicie¹⁰⁰.

Szpitalne Smutne Łóżko to towarzysz umierania. Choć w rzeczywistości często gości ono ciało nieboszczyka, przykrywane białym prześcieradłem, i odwożone jest do pomieszczeń pro morte, w dramacie Prześluga nie budzi ono grozy ani nie wywołuje dreszczy. Jest raczej doświadczonym mędrcom, który uspakaja, nie starszy. Jako bohater upostaciowujący śmierć jest pełen stoickiego spokoju, z pewnością siebie wygłasza mądrości o nieodwracalnych prawach natury i niezmiennych kolejach losu.

Niezwykłe postacie sztuk Maliny Prześluga pokazują, że każda istota i każdy przedmiot ma swoją historię i jest ona warta opowiedzenia, a także że należy realizować marzenia, szukać radości życia, iść za wewnętrznymi

⁹⁹ Malina Prześluga, op. cit., s. 60-62.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 60-62.

podszeptami i przecuciami. Osobliwi bohaterowie pozwalają autorce uniknąć łopatologii, dosłowności czy nachalnego dydaktyzmu¹⁰¹.

Smutne Łóżko jest specjalistą i bohaterem doświadczonym. Odpowiada figurze mądrego starca, który dzięki własnym, licznym spotkaniom ze śmiercią rozumie ją lepiej niż inni ludzie. To pozwala mu przewodzić społeczności w trudnej, pełnej emocji sytuacji. Jako baczny i doświadczony obserwator potrafi on nawet przewidzieć, kiedy nadejdzie śmierć.

Babcia przygotowała dla Susan odświętną sukienkę i poprosiła jej matkę, by nie wychodziła rano do pracy. Tę rodzinę łączyło szczególne, głębokie porozumienie. Wszyscy zasiedli razem do śniadania. Krótco potem ojciec Susan powiadomił mnie telefonicznie o jej śmierci. Zgodnie z ówczesnym zwyczajem rodzina umyła i ubrała Susan. Sąsiedzi przygotowali dla niej trumnę. Mieszkańcy wioski przychodzili kolejno, by złożyć kondolencje. Ciało dziewczynki ułożono w najlepszym pokoju z widokiem na kuchnię i jadalnię. Przyjaciele i sąsiedzi, koleżanki i koledzy z klasy oraz nauczyciele, wszyscy przyszli się pożegnać. Wieś zadbała o karawan i konie. Prawie wszyscy jej mieszkańcy szli w kondukcje żałobnym do kościoła i dalej na cmentarz. (...) Kolejno podchodzili do niej [trumny spuszczonej do ziemi] bracia i siostry dziewczynki, jej przyjaciele i sąsiedzi, każdy z garścią piasku, którym wypełnili głęboki dół¹⁰².

Przytoczona historia wydarzyła się w jednej ze szwajcarskich wiosek. Śmierć dziecka przewidywała właśnie staruszka, która zadbała o dopełnienie wszystkich pośmiertnych obrządków. W tej społeczności śmierć nie była obciążona tabu. W przeciwieństwie do sytuacji zobrazonej w *Pręciku*, w tej tradycyjnej społeczności dziecko umarło w domu, a jego ciało spoczywało wśród żałobników przed pogrzebaniem. Warto też zauważyć, że w tak rozpoznanej, powtarzalnej sytuacji określonej wieloma punktami odniesienia bliskim łatwiej było odnaleźć spokój i zachować się stosownie do okoliczności. Uczestnikami zdarzenia były wszystkie bliskie dziecku osoby, w tym również inni mali mieszkańcy wioski.

Kiedy zbliża się moment przejścia, rodzina powinna pożegnać się z umierającym dzieckiem w spokoju. Bracia i siostry, niezależnie od wieku, mają prawo (choć nie należy ich do tego zmuszać) do spędzenia ostatnich chwil z pacjentem¹⁰³.

Powyższe fragmenty, pochodzące z publikacji psychologów, sugerują, że separowanie dzieci od śmierci jest bezzasadne. Rówieśnicy mają do pożegnania z umierającym takie samo prawo jak dorośli i nie zagraża to ich psychice.

¹⁰¹ Halina Waszkiel, op. cit., s. 195.

¹⁰² Elizabeth Kübler-Ross, op. cit., s. 146.

¹⁰³ Ibidem, s. 25

Bohaterów z codziennego otoczenia dziewczynki można porównać właśnie do dzieci. Nieświadomych, z trudnością odnajdujących się w niezrozumiałej, nowej sytuacji, potrzebujących czasu i wyjaśnień, by w finale pogodzić się z utratą przyjaciółki.

Autorka nie pozostawia jednak dziewczynki samej. Razem z nią na drugą stronę udaje się miś Łysy Joe. O tym, że odchodzi z dziewczynką „tam, gdzie jest dużo kolorów”¹⁰⁴ dowiadujemy się od Poduszki, która zna tajemniczy dla pozostałych świat umarłych ze swoich najlepszych snów¹⁰⁵.

Malina Prześluga nie idealizuje ani świata, ani swoich bohaterów. W rzeczywistości istnieją choroby i śmierć (...). Zarazem pokazuje, że na wszystko, nawet najgorsze sprawy można spojrzeć z różnych stron. Śmierć to może być tylko przejście do lepszego świata (...)¹⁰⁶.

Lepszy świat, ten z najpiękniejszych snów, nie jest opisany w sposób szczegółowy. Sprawia to, że jest on stworzony na miarę każdego widza, który z pomocą własnej wyobraźni oraz rozmowy z rodzicem czy przyjacielem może doprecyzować to, jakim go widzi. Lepszy świat jest na tyle uniwersalny, że pasować będzie choćby do opisu raju biblijnego.

Uniwersalni są również bohaterowie sztuki. Wybór najbliższych przedmiotów z otoczenia dziecka to bardzo dobre rozwiązanie, genialne w swej prostocie. Każde dziecko ma swoją poduszkę, większość malców tuli przed snem ukochane maskotki, a po przebudzeniu wsuwa stopy w swoje kapcie. Te drobne szczegóły zbliżają świat anonimowej dziewczynki do rzeczywistości dziecięcego *everymana*.

W sztuce *Pręcik* znakomicie podjęty temat śmierci udźwignęły zdeptane Kapcie i zakurzony, wyświechtany miś o imieniu Łysy Joe, w towarzystwie Budzika, Poduszki i Smutnego Łóżka. Te banalne przedmioty powszedniego użytku pewnego ranka stają wobec niezrozumiałego faktu: nocą zniknęła dziewczynka, do której należą. Początkowe zaciekawienie odmiennością codziennego rytuału, a zwłaszcza niezbyt miłego porannego wstawania, stopniowo zmienia się w niepokój, a w końcu w niezwykłą przygodę – wyprawę do szpitala. Dziewczynka leży błada w białym Smutnym Łóżku i nie ma siły, by uśmiechnąć się do swoich przyjaciół-przedmiotów. Odchodzi, ale w towarzystwie misia¹⁰⁷.

W świecie stworzonym przez Prześlugę, zawierającym elementy codzienności każdego dziecka, można poczuć się bezpiecznie – nawet mimo pojawiających się elementów grozy czy strachu bohaterów. Zawsze znajdzie się ktoś, kto przywróci spokój. Nie następuje żaden

¹⁰⁴ Malina Prześluga, op. cit., s. 62.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 62.

¹⁰⁶ Halina Waszkiel, op. cit., s. 199.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 197.

koniec świata, życie toczy się dalej – mimo że bohaterowie zmierzają w zupełnie innych kierunkach, oddalają się od siebie i nikt nie obiecuje, że jeszcze kiedyś będzie im dane się z sobą spotkać.

Bez tabu

Zupełnie inny pomysł na opowiedzenie dzieciom o śmierci ma Pernilla Stalfelt, autorka *Małej książki o śmierci*¹⁰⁸. Odmienność jej podejścia widoczna już na poziomie okładki: tytuł zapisany jest literami ułożonymi z kości, a obok niego znajdują się rozmaite ilustracje kojarzące się z abstrakcyjnym pojęciem śmierci. Pochodzą one z rozmaitych kręgów kulturowych i porządków. Jedna z nich na przykład przedstawia radosną dekorację, stanowiącą w niektórych kulturach element wystroju na przyjęciach odpowiadających polskiej konsolacji. W kulturach tych (na przykład w Meksyku) śmierć jest wydarzeniem radosnym, o czym przekonuje Jean-Claude Carrière:

Nie ma jednak w tym wszystkim wiele smutku, bo przecież żywi nie mają żadnego powodu, by odczuwać przykrość na myśl, że jeden z ich bliskich opuścił świat, w którym istnieją tylko cierpienia i wyrzeczenia. Przeciwnie. Tam, gdzie on [zmarły] teraz jest, nie ma na co się skarżyć, bo może być tam tylko mniej nieszczęśliwy. To przywilej: śmierć jest lepszym życiem¹⁰⁹.

Dalej pojawiają się duchy, motyle, anioły, szkielet ludzki, a wreszcie opatrzone krzyżem grób katolicki, na którym rosną kwiaty w radosnych kolorach. Już przyglądając się okładce, możemy spodziewać się narracji mówiącej o umieraniu wprost, może nawet w sposób brutalny; z drugiej strony uwagę przykuwają wesołe akcenty dające nadzieję. Na następnej stronie znajdziemy czaszki, kwiaty i krzyże, mamy zatem do czynienia z dalszym eklektyzmem kulturowym. Symboli jest wiele, możemy więc przyjąć, że książka skierowana jest do każdego.

Definicja śmierci podana przez autorkę brzmi następująco:

Śmierć – nieodwracalne zatrzymanie wszystkich czynności życiowych w organizmie żywej istoty: rośliny, zwierzęcia czy człowieka. Zatrzymanie przemiany materii, możliwości przyswajania pokarmu, wydalania go, brak reakcji na bodźce zewnętrzne oraz brak możliwości rozmnażania się¹¹⁰.

Stalfelt odwołuje się do czysto biologicznej sfery tego zjawiska. W podanej przez nią definicję nie pojawia się element jakiegokolwiek światopoglądu lub jego zaprzeczenia.

¹⁰⁸ Pernilla Stalfelt, *Mała książka o śmierci*, przekład Iwona Jędrzejewska, Warszawa 2008.

¹⁰⁹ Jean-Claude Carrière, *Alfabet zakochanego w Meksyku*, przekład Wiktor Dłuski, Warszawa 2011, s. 97.

¹¹⁰ Pernilla Stalfelt, op. cit., s. 2.

Zawiera ona sformułowania, których dorosły raczej nie wypowiada, tłumacząc dziecku istotę śmierci. Podobnie – ujmując śmierć jako coś normalnego, wręcz trywialnego – opisuje antropolog Vladimir Jankélévitch:

Liczba ludności wzrasta dzięki urodzinom, a zmniejsza się w następstwie zgonów, i nie ma w tym żadnej tajemnicy, ale jedynie naturalne prawo i zwyczajnie namacalne zjawisko, któremu anonimowość statystyk i średnich odbiera wszelkie znamiona tragedii¹¹¹.

Zarazem autorka w sposób ścisły i logiczny wyjaśnia, co właściwie oznacza, że ktoś umarł – aby lepiej zrozumieć to zjawisko, trzeba zgłębić jej książkę do końca. Tak właśnie, zdaniem psychologów, należy tłumaczyć dzieciom, czym jest śmierć: tym, że człowiek przestaje oddychać. Takie właśnie objaśnienia poleca psycholożka Doris Brett:

Kiedy mówisz małemu dziecku o śmierci, często pomoże ci opisanie jej w kategoriach niemożności wykonywania wszystkich znanych dziecku funkcji życiowych, na przykład: „Kiedy się jest martwym, nie można się ruszać, patrzeć, oddychać. Nic się nie czuje, nie myśli, nie jest się niczego świadomym”. To są pojęcia, które dla malucha coś znaczą¹¹².

Zastosowanie się do powyższych zaleceń oznacza w praktyce rozmawiać z dziećmi o śmierci przy użyciu prostego języka i odwołań do dobrze poznanej przez nie rzeczywistości. A zatem nieco inaczej niż podpowiada intuicja, zgodnie z którą często mówi się dzieciom o przejściu do innego świata – metafora ta może się jednak okazać niezrozumiała.

Zaraz po wytłumaczeniu abstrakcyjnego, obcego dziecku pojęcia pojawiającego się już w tytule książki, znajdujemy proste ilustracje różnych postaci – ludzkich i zwierzęcych – wraz z ich wyobrażeniami na temat śmierci oraz komentarzem objaśniającym, iż każdy może mieć trudność ze zrozumieniem, czym jest śmierć¹¹³. Dalej – kolejne ilustracje opatrzone tekstem, pokazujące, że każda żywa istota musi ustąpić miejsca następnej.

Na jednym z obrazków człowiek śpiący został porównany do nieżywego. Takie zestawienie jest jednak krytykowane przez psychologów, czego przykład znajdziemy w publikacji Doris Brett:

Nie porównuj śmierci do snu. Małe dzieci mogą bowiem zacząć bronić się przed zasypianiem, w obawie, że „zasną na śmierć”¹¹⁴.

¹¹¹ Vladimir Jankélévitch, op. cit., s. 44.

¹¹² Doris Brett, op. cit., s. 157.

¹¹³ Pernilla Stalfelt, op. cit., s. 3.

¹¹⁴ Doris Brett, op. cit., s. 157.

Śmierć opisana jest jako zjawisko, które najczęściej dotyka osoby starsze, pozbawione sił i zmęczone. Poważna choroba czy wypadek samochodowy opisane są jako przyczyny śmierci dzieci. Podano też przykład narodzin martwego dziecka i kota, żywych tylko w brzuchu mamy. Smutne w odbiorze ilustracje równoważyc mają żartobliwe komentarze, np. podpis *ładny koc* przy ilustracji nieżywego noworodka, bądź porównania, np. zestawienie martwego niemowlęcia z martwym kocięciem. Książka przypomina o tym, że śmierć może nas spotkać niespodziewanie i wówczas z dnia na dzień tracimy bliską osobę. Jest ona bowiem przez autorkę ukazana jako utrata i zjawisko zgoła przyziemne. Nie ma tu wzmianek o przechodzeniu do lepszego świata ani prób „uszlachetniania” śmierci poprzez nazywanie jej „odejściem ze świata żywych”. Podobnie pisze Jankélévitch:

Inaczej niż w baśniach [śmierć] nie wzbogaca, lecz powoduje uszczerbek: śmierć jest pustką, która wdziera się w pełni życia; człowiek staje się niewidoczny, jakoby za sprawą jakiejś czarodziejskiej sztuczki w mgnieniu oka wpada w pułapkę niebytu. Z drugiej strony ów cud nie jest jakimś arcyzadkiem wyłomem w porządku naturalnym, jakimś niezwykłym zboczeniem ze ścieżki życia; nie – ów „cud” jest jednocześnie wspólnym wszystkim żywym stworzeniom: w pewien właściwy sobie sposób magia śmierci jest magią zupełnie naturalną¹¹⁵.

Autorka *Małej książki o śmierci* nie odpowiada na pytanie: „Co dzieje się z umarłymi po śmierci?”. Wspomina tylko, że odpowiedź znają jedynie ci, którzy odeszli. Jeśli chodzi o religijne wyobrażenia dotyczące życia pośmiertnego, to Stalfelt ogranicza się jedynie do opisu poszczególnych wierzeń: w Boga, w istnienie duszy, w anioły. Wyjaśnia także poglądy ateistów: czarną dziurę, nicość, która czeka człowieka po śmierci – autorka dodaje do niej tylko różnych kolorów, aby stała się mniej straszna. Opisuje także reinkarnację oraz różne fantastyczne i mniej poważne wizje, obfitujące w szkielety, duchy i wampiry.

Aby dzieci wiedziały, jak wygląda pożegnanie, Stalfelt opisuje pogrzeb i pokazuje ilustrację trumny, tłumacząc, że stawia się ją w kościele obok świecy i wieńców z kilkoma słowami od bliskich. Umieszczenie objaśnień dotyczących rytuału pogrzebowego pośród innych wiadomości na temat śmierci odgrywa bardzo istotną rolę. Jest on bowiem niezbędny, by zachować porządek i ład w społeczności, o czym przekonuje Elizabeth Kübler-Ross:

Pogrzeby urząda się dla rodziny. Pamiętając o życzeniach wyrażanych w tej sprawie przez zmarłych, powinniśmy jednocześnie zadbać o spokój tych, którzy pozostali. Kulturalne, religijne i regionalne obyczaje

¹¹⁵ Vladimir Jankélévitch, op. cit., s. 47.

rodziny zasługują na szacunek, nawet jeśli ludziom, którym powierzono przygotowanie ceremonii wydają się obce¹¹⁶.

Stalfelt wspomina również, iż niegdyś na pogrzeby ubierano się na czarno, a dziś można już dobierać kolorystykę stroju dowolnie. Sądzę jednak, że w Polsce kontynuowany jest zwyczaj zakładania czarnych ubrań, co prowadzi mnie do pytania związanego z tłumaczeniem językowym omawianej lektury: czy należało zachować pełną zgodność z oryginałem, czy może lepiej byłoby zmodyfikować lekko opis, tak by odpowiadał realiom kulturowym kraju, w którym książka jest wydawana? Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie, wydaje mi się jednak, że czytelnikowi przydałaby się chociaż krótka informacja, na przykład w formie przypisu, by mógł on zrozumieć, dlaczego autorka pochodząca ze Szwecji opisuje rzeczywistość inaczej, niż zrobiłby to pisarz polski.

W książce znajdujemy też wzmiankę o tym, że nie wszyscy płaczą w czasie żałoby: na jednej z ilustracji widzimy płacz umieszczony w brzuchu, co obrazuje, na jak rozmaite sposoby można przeżywać cierpienie. Na ilustracjach możemy też obejrzeć dół, w którym umieszcza się trumnę, a także przeczytać o alternatywnym sposobie pochówku, jakim jest kremacja. Poznajemy też różne możliwości okazywania zmarłemu pamięci: odwiedzenie grobu, zapalenie świeczki, założenie jego ubrań czy zjedzenie jego ulubionych lodów.

Rozmaite strategie radzenia sobie z utratą bliskich są także tematem rozważań antropolożki kultury Anny Kubiak. Opisuje ona między innymi żałobę alternatywną, obchodzoną na przykład przez osoby niewierzące. Podobnie jak Stalfelt, Kubiak uznaje, że wskazanie uzasadnienia śmierci bliskich i odnalezienie się w nowej, naznaczonej żałobą sytuacji jest równie ważne, jak trudne:

Gdy dla wielu osób nadzieja na przyszłe życie już nie może nadać sensu cierpieniu, pozostają indywidualne poszukiwania, odwaga osobistych decyzji, trud zmagania się z tym najokrutniejszym etapem życia w izolowanych „wspólnotach”, ograniczonych do nuklearnych rodzin i tych najwytrwalszych bliskich. Jeżeli z tych prób wyłaniają się nowe *ars moriendi*, to nie dla wszystkich, nie dla każdego¹¹⁷.

Zwraca uwagę podkreślenie przez antropolożkę wagi wspólnotowego przeżycia utraty – to pominięty przez Stalfelt aspekt żałoby. Jak zaznacza Kubiak, może się zdarzyć, iż żałobnikowi nie uda się nadać sensu śmierci osoby bliskiej – wówczas pozostanie on w smutku i poczuciu beznadziei. Zgoła inaczej przedstawia się zakończenie *Małej książki*

¹¹⁶ Elizabeth Kübler-Ross, op. cit., s. 215.

¹¹⁷ Anna Kubiak, op. cit., s. 11.

o śmierci – nie ma w nim mowy o czarnej, smutnej nicości. Zamiast tego autorka prezentuje *Piosenkę z góry* – z nieba bądź raju, miejsca, w którym jest wspaniale i gdzie spotyka się bliskich zmarłych.

W książce Stalfelt wymienia rozmaite obyczaje związane ze śmiercią i jej przeżywaniem: współczesne, historyczne oraz egzotyczne. Podpowiada też, za pomocą jakich sformułowań można o śmierci mówić. Niektóre z nich mogą być odczytywane jako zabawne, co pozwala nabrać dystansu do dramatycznej sytuacji: „Tereska odeszła od nas wczoraj”, „Nasz kochany Franciszek pożegnał się z tym światem”, „Heniek wczoraj kopnął w kalendarz”, „Stasiek wacha kwiatki od spodu”¹¹⁸. Całość książki to spojrzenie na śmierć i jej przeżywanie przez bliskich z perspektywy nowoczesnej. Autorka stara się dopasować opowieść o odchodzeniu i wyjaśnić, czym ono właściwie jest przy użyciu narracji bliskiej współczesnym dzieciom i ich rzeczywistości – a jest to rzeczywistość, w której brakuje miejsca na rozmowy o umieraniu z powodu nałożonego na śmierć tabu:

Epoka ponowoczesności z jej dominującymi nurtami zabawy, konsumpcji, przyjemności zdaje się unikać trudnych tematów. Ale też jako miejsce dla różnorodności, heterogeniczności dyskursu, pozwala na tworzenie nowych nisz. (...) dlatego rozmowa [o śmierci] w ponowoczesności musi uwzględnić jej prywatny, indywidualistyczny charakter¹¹⁹.

Ważne, by w poszukiwaniu nowych strategii radzenia sobie z utratą bliskich i odnajdywaniu własnego stosunku do umierania nie zapominać o trosce o dzieci, okazywanej zgodnie z zaleceniami specjalistów. Nie warto próbować ukrywać śmierci przed najmłodszymi, którzy rozumieją więcej, niż może zdawać się dorosłym. Posłużmy się przykładem zaczerpniętym z literatury dziecięcej, w którym dorośli próbują ukryć przed dziećmi chorobę babci i jej konsekwencje. Książka *Chusta babci*¹²⁰ Asy Lind z ilustracjami Joanny Hellgren ukazuje wielką moc wyobraźni dziecka, jego możliwości w zakresie radzenia sobie z sytuacją utraty oraz to, jak wiele jest ono w stanie zrozumieć. Opatrzona dużymi ilustracjami i małą ilością tekstu, książka jest przyjazna dla młodego czytelnika: starszaka czy ucznia pierwszych klas szkoły podstawowej.

Opowiada o dwojgu kuzynów w wieku dziecięcym i ich babci. Zamieszanie i atmosfera napięcia, jakie panują w domu z powodu choroby, doprowadzają malców do szaleństwa, dlatego uciekają oni do własnego świata i zamykają się w łazience, by móc spokojnie

¹¹⁸ Pernilla Stalfelt, op. cit., s. 26.

¹¹⁹ Anna Kubiak, op. cit., s. 60.

¹²⁰ Asa Lind, *Chusta babci*, przekład Agnieszka Stróżyk, Poznań 2013.

porozmawiać w wannie. Z babcinej chusty budują namiot, by odseparować się od nękających ich dorosłych. Zatraciwszy poczucie czasu, w swoim namiocie przenoszą się w odległe światy. Docierają do krainy zmarłych, zadając sobie pytania o to, co będzie, gdy babcia umrze i przestanie oddychać.

Wstrzymaliśmy oddech.
Billiam i ja, jednocześnie.
Wstrzymaliśmy oddech
I zamknęliśmy oczy.
Myśleliśmy tak, jak się układa puzzle.
Myśleliśmy, dopasowując do siebie różne elementy.
A każdy element obracaliśmy na wszystkie strony.
Czarna ziemia, biały warkocz.
Białe kamyki, czerwone kwiaty
Chusta w kwiaty, czarne frędzle.
Myśleliśmy też o zimnym wietrze
I o sąsiadach, którzy płakali.
– No bo jeśli to ze szczęścia... – powiedziałam
– ... to powinni się chyba śmiać? – dokończył Billiam
(...)
Życie bez babci.
Babcia bez życia¹²¹.

Elementy układanki, czyli fragmenty wiedzy – zasłyszane, czasem wypowiedane szeptem i w tajemnicy – mogłyby złożyć się w przerażającą, groźną wizję, przed czym przestrzega psycholożka:

Jeśli w domu toczy się wiele „sekretnych” rozmów o chorobie i śmierci, dzieci mogą zacząć zastanawiać się, co też takiego strasznego dorośli chcą przed nimi ukryć. Może to wywoływać u nich przerażające fantazje¹²².

Kiedy dorośli zakłócali przemyślenia dzieci, babcia obudziła się i poleciła zostawić je w spokoju, by mogły samodzielnie myśleć o ważnych sprawach. To zachowanie łączy ją z figurą mądrego, doświadczonego starca – tego, który przywraca ład, pomaga odnaleźć się w stresującej sytuacji i dzieli się swoim doświadczeniem. Babcia przejmuje rolę przywódcy i podejmuje autorytarną decyzję o koniecznej rozmowie z dziećmi. Po wyjściu kuzynów z namiotu następuje chwila na ważną wymianę zdań z babcią.

¹²¹ Ibidem, s. 19.

¹²² Doris Brett, op. cit., s. 166.

Nestorka umiera dziewięć dni później. Dzieci, przygotowane na to wydarzenie, wiedzą, jak się zachować. Na grobie ukochanej babci sadzą kwiaty i układają kamyki, które zbierały przez całe życie – dokładnie tak, jak to sobie wymyśliły. Zdjęcie tabu z tematu śmierci ostatecznie chroni bohaterów przed traumą i pozwala przeżyć utratę ukochanej osoby w sposób łagodny.

Uproszczoną historię śmierci babci znajdujemy również w *Bajkach na dobry sen*¹²³ Gerlindy Ortner. Opowiadanie *Babcia nie żyje*¹²⁴, przeznaczone na etap nazwany przez autorkę *Kiedy dziecko styka się ze śmiercią*, zamyka zbiór mający pomóc rodzicom w radzeniu sobie z trudnymi sytuacjami w życiu dziecka. Jest wsparciem w działaniu post factum, kiedy to nieprzygotowany maluch zetknął się z nowymi i niezrozumiałymi dla niego okolicznościami. Dla bohaterki opowiadania trudne do wyobrażenia jest to, że babci już nie ma, że nigdy do niej nie wróci. W dodatku w jej rodzinnym domu wszyscy są smutni – nawet dzielna mama płacze. Rodzice komunikują córce, że babcia jest w niebie, gdzie uniknie cierpienia i będzie jej lepiej. Mówią też o sercu babci, które było zmęczone i dlatego przestało bić. Dziewczynce przypomina się opowieść babci o aniołach malujących gwiazdy na niebie. Ostatecznie ukojenie w bólu po stracie przynosi rodzinie wspólne oglądanie fotografii babci, opowiadanie związanych z nią wspomnień i płacz.

W komentarzu do opowiadania autorka zachęca do wspólnego przeżywania smutku z dzieckiem. Przekonuje, iż żałoba nie jest zbyt dużym obciążeniem dla dziecka oraz że nie da się ukryć przed maluchem związanych z nią emocji. Przestrzega również przed zmuszaniem dziecka do okazywania żalu po stracie. Zachęca natomiast do odpowiadania w sposób wyczerpujący na wszystkie zadawane przez dziecko pytania i do odważenia się na pokazanie swojego bólu¹²⁵.

Nieobecność tworzy najkoszmarniejsze upiory

Kolejnym przykładem mówienia o śmierci wprost, bez strojenia jej w piękne szaty skrojone z poetyckich metafor i pomocnych personifikacji, jest mroczny komiks *Mglisty Billy i dar ciemnowidzenia. Historia oryginalna i anarchiczne bestiariusz*¹²⁶. Choć lektura ta

¹²³ Gerlinde Ortner, *Bajki na dobry sen*, przekład Zbigniew Dalewski, Warszawa 1996.

¹²⁴ Ibidem, s. 156.

¹²⁵ Gerlinde Ortner, op. cit., s. 157.

¹²⁶ Guillaume Bianco, *Mglisty Billy i dar ciemnowidzenia. Historia oryginalna i anarchiczne bestiariusz*, il. Jean-Luc Deglin, przekład Wojciech Prażuch, Kraków 2013.

może się wydawać niektórym – a zwłaszcza dzieciom – zabawna, we mnie osobiście budzi niepokój, a wręcz przerażenie.

Główni bohaterowie komiksu to rodzeństwo: chłopiec i dziewczynka. Jak często zdarza się w rodzeństwach, brat dokucza swojej młodszej siostrze, ale ponieważ jest starszy i może pokazać dziewczynce świat, którego jest tak bardzo ciekawa, ta nie odstępuje go na krok.

Zarówno dzieło Bianca i Deglina, jak i jego sceniczna adaptacja w krakowskim Teatrze Figur (14.06.2013) rozpoczyna się od przedstawienia chłopca, którego tożsamość związana jest mocno z dziwnym przydomkiem: Mglisty Billy. Chłopiec sam właściwie nie wie, dlaczego inni go tak nazywają. Bezskutecznie poszukuje odpowiedzi na to pytanie. Rozważania wiodą go ku ciemnym myślom o tym, co budzi w nim największy lęk i przywołuje jego najkoszmarniejsze upiory:

Mówią na mnie Mglisty Billy... Lubię samotność i noc, deszcz i melancholię... Za to śmierć budzi we mnie strach... Dlaczego odebrała mi Tarzana?... Jest taka tajemnicza!... Nikt nie wie kim naprawdę jest... Chyba dlatego jest taka przerażająca... Poza tym, nie ma co, na pierwszy rzut oka nie wygląda zbyt ładnie... Starzy ludzie przynajmniej teoretycznie są bliżej śmierci niż my... Często mają dziwny zapach... (...) Zapach, który jest przestrożą i zdaje się mówić: „Uwaga Billy! Nadchodzi!” „Kiedyś przyjdzie pora na ciebie!”¹²⁷

Zaraz potem następuje opis sytuacji, która wydaje się ważnym tropem w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o tożsamość Billy'ego. Chodzi o śmierć jego ukochanego zwierzęcia, kota Tarzana, którą chłopczyk przeżywa w samotności:

Tarzan był wspaniałym towarzyszem zabaw, który uprzyjemniał mi czas w długie, samotne niedziele... Nigdy nie byłem dla niego zbyt dobry... Skąd mogłem wiedzieć, że odejdzie tak szybko, bez uprzedzenia... Mówi się, że koty mają dziewięć żyć... Widocznie Tarzan przeżył je już wszystkie. Za oknem wieje wiatr... Cienie tańczą na ścianach mojego pokoju... Chcą, żebyśmy czuli się winni...¹²⁸

W monologu Billy'ego rzeczywistość miesza się z oderwanymi od niej narracjami, takimi jak opowieść o dziewięciu życiach kota. Chłopcu brakuje doświadczonego przewodnika – kogoś, kto pomoże mu odnaleźć się w nowej sytuacji, zwalczyć strach, uzupełnić i złożyć w całość szczątkowe informacje, by stworzyć swój własny obraz śmierci.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

(...) dziecko zaczyna odczuwać, że śmierć dotyczy również jego w chwili, gdy staje się we własnej świadomości jednostką. Śmierć przestaje oznaczać zwykłą nieobecność lub zatrzymane się ruchu czy życia; z tą chwilą pojawiają się lęki przed śmiercią i obietnica nieśmiertelności¹²⁹.

Utrata ukochanego kota wywołuje w Billym lęk przed śmiercią w ogóle, jak i przed zbliżającym się z każdą chwilą końcem jego własnego życia. Brak możliwości podjęcia rozmowy z dorosłymi odcina chłopcu możliwość chwilowego ukojenia bólu poprzez usłyszenie zapewnień o nieśmiertelności lub przynajmniej o znacznym oddaleniu śmierci – dzieciom często obiecuje się bowiem, że umrą dopiero wówczas, gdy będą już bardzo stare, w związku z czym na razie nie ma się czym martwić.

Gdy wśród tekstów z dziedziny antropologii śmierci poszukujemy wyjaśnienia, skąd biorą się tego rodzaju próby usunięcia żałoby poza nawias codzienności i pozbycia się zarówno samej śmierci, jak i jej świadomości, możemy sięgnąć po fragment rozprawy Philippe'a Ariès'a:

Zniesienie żałoby nie jest oczywiście skutkiem niefrasobliwości rodziny nieboszczyka, lecz bezlitosnego przymusu społeczeństwa, które nie chce uczestniczyć w przeżyciach żałobnika: jest to pewien sposób nieuznawania śmierci, mimo że uznaje się jej realność¹³⁰.

Nie należy więc winić samego Billy'ego ani jego opiekunów, a raczej cały system społeczny, który zmienił zarówno sposoby radzenia sobie ze śmiercią, jak i obyczaje związane z utratą bliskich. Pozorne usunięcie śmierci nie sprawia jednak, że się ona nie wydarza. Konsekwencją tego stanu rzeczy jest zaniechanie dawniejszych rytuałów pośmiertnych, w tym wspólnego ich przeżywania, na rzecz samotnego konfrontowania się z własnym bólem, lękiem i cierpieniem. O ile dorosły może sobie z takimi uczuciami poradzić, o tyle dla dziecka zadanie to będzie zdecydowanie trudniejsze.

Billy nie poznał kodeksu postępowania ze śmiercią. Nie został przez nikogo nauczony, jak zachować się w sytuacji straty, nikt nie pomógł mu zrozumieć, czym jest umieranie – dlatego wytworzył swoje własne strategie radzenia sobie z żałobą.

W długiej historii Billy'ego rodzice pojawiają się tylko dwa razy, i to bynajmniej nie po to, by rzeczowo porozmawiać z synem o utracie ważnego przyjaciela – już samo to wystarczyłoby wielu psychologom, by wyjaśnić, dlaczego w głowie chłopca roi się od strasznych i mrocznych wyobrażeń.

¹²⁹ Edgar Morin, op. cit., s. 88.

¹³⁰ Philippe Ariès, op. cit., s. 253.

Znaczący jest fakt, że gdy pojawiła się ta postawa, psychologowie natychmiast uznali ją za niebezpieczną i anormalną. Do dziś dnia utrzymują, że żałoba jest niezbędna, zwracają uwagę na niebezpieczeństwa związane z jej znoszeniem¹³¹.

Dzieci, z którymi nie rozmawia się na temat śmierci, zwłaszcza po doświadczeniu przez nie straty, mają o niej wypaczone pojęcie – to, co zaczynają sobie wyobrażać, jest o wiele gorsze od prawdy, którą mogły usłyszeć od opiekunów.

Zbyt często staramy się uchronić dzieci przed poznaniem realności śmierci. (...) W ten sposób zaprzepaszczone zostaje okazja do zaobserwowania i zrozumienia zjawiska śmierci. Zachowując się w ten sposób, tworzymy dziecku nierealny świat. Śmierć i strata zawsze są bolesne, a udawanie, że nie istnieją, ani trochę nie zmniejsza naszego bólu. Pozbawia nas raczej możliwości oswojenia się ze śmiercią, uświadomienia sobie, że to się zdarza¹³².

W świecie, w którym śmierć została ukryta, należy świadomie ją przed najmłodszymi odsłaniać: przedstawiając ją i wyjaśniając, z czym jest związana, opowiadając o jej miejscu w całym kręgu życia, a także tłumacząc, że jest nieuchronna i potrzebna.

Nie otrzymawszy [bowiem] jasnego wyjaśnienia, dzieci tworzą fantazje, które zazwyczaj są dużo bardziej przerażające niż rzeczywistość¹³³.

Mały, psotny Billy uważa dorosłych za morderców, którzy zabili w sobie dziecko. Jest rozczarowany, gdy po śmierci jego kot Tarzan, zamiast zamienić się od razu w szkielet, wygląda jak stara, zrzucona piżama. W reakcji na śmierć przyjaciela dziecka rodzice mówią tylko: „Synku, nie rusz! Pełno w tym zarazków. On musi wrócić do ziemi. Będzie z niego nawóz dla roślinek”¹³⁴. Ograniczają się więc do kilku krótkich, bezdusznych zdań o wymiarze czysto pragmatycznym, pomijając rozmowę o uczuciach. Tata nie odpowiada na pytania i wątpliwości dzieci. Co charakterystyczne, zarówno na kartach książki, jak i na scenie dorośli pokazani są tylko od pasa w dół, a zatem jedynie do poziomu głów dzieci. To pokazuje, że są oni dla malców niedostępni i mają z nimi ograniczony kontakt.

Dlatego właśnie chłopiec zwraca się z prośbą o wytłumaczenie fenomenu śmierci do innego znanego mu dorosłego – świętego Mikołaja. Jednak odpowiedź, którą od niego otrzymuje, zupełnie go nie satysfakcjonuje. Legendarny starzec z siwą brodą zachęca chłopca do poznawania życia i zapewnia, iż z czasem doświadczenie pozwoli mu wyrobić sobie własny pogląd na śmierć. Mówi, że życie i śmierć są nierozłączne jak brat i siostra oraz że

¹³¹ Ibidem, s. 254.

¹³² Doris Brett, op. cit., s. 156.

¹³³ Ibidem, s. 173.

¹³⁴ Guillaume Bianco, op. cit., s. 12.

mogą być one dokładnie tym, czym siedmiolatek postanowi, że mają być. W liście do Billy'ego zamieszcza też powtarzające się jak mantra zdanie: „Tarzan będzie żył tak długo, jak ty będziesz żył!”. Chłopca najbardziej rozczarowuje jednak zagadkowość śmierci oraz fakt, iż nie ma na nią żadnego lekarstwa.

Na kartach komiksu kilkakrotnie pojawia się wyjaśnienie, dlaczego śmierć tak dręczy chłopca, za dnia i w sennych koszmarach:

Jeśli śmierć innych budzi w tobie strach Billy... to dlatego, że z każdym dniem przybliża twój własny koniec¹³⁵.

Billy nie wie jednak, co właściwie oznacza „jego własny koniec”, co prawdopodobnie jest właściwą przyczyną budzącego się w nim lęku:

Jednak to właśnie nieobecność tego tematu stworzyła najkoszmarniejsze upiory, pojawiające się w kulturze popularnej. „Halloweenowa” kultura nie jest przejawem oswojenia śmierci, ale wyrazem radzenia sobie z lękami i niepewnością człowieka kultury Zachodu. My, dorośli, chcemy się bać na niby, aby odsunąć prawdziwy strach¹³⁶.

Bohater, podobnie jak dorośli, tworzy w swojej głowie liczne upiorne wizje – być może po to, by odsunąć prawdziwy lęk przed własną śmiercią. Obszerny komiks zawiera pełne spektrum dziecięcych lęków, obaw, a przede wszystkim wyobrażeń zaczerpniętych z różnych porządków: od pochodzącej z XIX wieku planszy spirytystycznej Ouija aż po duchy, wampiry, kościotrupy i wiele, wiele innych. Dziewiętnastowieczne inspiracje w poświęconym śmierci komiksie są zresztą w pełni uzasadnione, gdyż to właśnie w tej epoce rozpoczęły się zmiany w podejściu do umierania, o czym przekonuje antropolog Philippe Ariès. Przytoczę tu dwa cytaty z jego prac, w których opisuje on odmienne postawy względem śmierci:

Śmierć napawa lękiem nie tylko dlatego, że jest całkowitą negacją, budzi wstręt, jak każdy nieprzyzwoity spektakl. Staje się czymś *niestosownym*, tak jak wszelkie biologiczne czynności człowieka, jak wydzieliny jego ciała. Czynienie jej sprawą publiczną jest czymś *niewłaściwym*. (...) zarysowuje się nowy obraz śmierci: jest ona brzydka i ukrywana, bo jest brzydka i brudna¹³⁷.

Tu Ariès wskazuje sposób widzenia bliski współczesnemu człowiekowi. Fragment ten stanowi poniekąd wyjaśnienie, dlaczego umieranie ukrywane jest obecnie w murach szpitali, hospicjów i domów spokojnej starości. Antropolog bliżej przygląda się również historycznemu, zupełnie odmiennemu podejściu do śmierci:

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Anna Kubiak, op. cit., s. 9.

¹³⁷ Philippe Ariès, op. cit., s. 240.

W XIX wieku wszystko się zmienia: śmierć jest wszechobecna w życiu codziennym. Ludzie jakby przestali się jej lękać, są śmiercią zafascynowani i zdawać by się mogło, że cieszy ich życie w jej cieniu¹³⁸.

Ariès podkreśla przy tym, że w epoce romantyzmu istotnym elementem myślenia o śmierci był lęk przed utratą ukochanej osoby oraz jej oplakiwanie. W tym aspekcie nie mamy już pełnej zgodności z sytuacją Billy'ego, który owszem, przeżywa rozłąkę z kotem, jednak mierzy się z przede wszystkim z olbrzymim lękiem przed własną śmiercią.

Śmierć dziewiętnastowieczna [tymczasem] (...) nie jest śmiercią, której człowiek lęka się dla siebie, zdradziecko na nas czatującą, lecz śmiercią, która nam odbiera ukochanych, śmiercią drugiego człowieka. W XIX i na początku XX wieku śmierć jest wszechobecna: oznacza faktyczną rozłąkę z ukochanymi, których oplakujemy ze zranionym sercem, a jednocześnie jest uludą, której trzeba odebrać rzeczywistą treść, żeby połączyć się ze zmarłymi. Stąd się wzięła charakterystyczna dla epoki hipertrofia żałoby, kult pamiątek, częste odwiedziny na cmentarzach i grobach¹³⁹.

Nie tylko Ariès analizuje śmierć w kontekście epoki romantyzmu – także Louis-Vincent Thomas odnosi się do dziewiętnastowiecznej fascynacji tym tematem:

[W XIX wieku] powracają, teraz już zeświecczone, kościotrupy, postacie z zaświatów; obsesja pozornej śmierci i strach przed grzebaniem żywcem znajdują ujście w istnym morzu atramentu¹⁴⁰.

Wyżej wymienione elementy wzbogacają zresztą wyobrażenia głównego bohatera o śmierci, do czego odniosę się w dalszej części rozprawy.

Opinię dwóch wspomnianych badaczy zajmujących się antropologią śmierci potwierdza również poniższy fragment wywodu Michela Vovelle'a:

Pod koniec XIX wieku zakwestionowanie triumfującego społeczeństwa burżuazyjnego przez część jego elit wpisuje się w ówczesne chorobliwe upodobanie do obrazów śmierci, któremu przeciwstawiło się dopiero współczesne tabu¹⁴¹.

Tak jak przedstawiciele dziewiętnastowiecznego społeczeństwa, również główny bohater komiksu przejawia chorobliwą fascynację tematem śmierci. Żyje on jednak we współczesności o skrajnie odmiennym podejściu do problemu umierania, w związku z czym jego zainteresowania nie przystają do powszechnie obowiązujących poglądów. Śmiałe wizje Billy'ego budzą niepokój i strach w świecie, w którym na śmierć zostało nałożone tabu. Chłopiec straszy swoją siostrę flegmą śmierci lub wyobraża sobie dzieci oraz dorosłych

¹³⁸ Idem, *Śmierć drugiego człowieka* [w:] *Wymiary...*, przekład Maryna Ochab, op. cit., s. 169.

¹³⁹ Ibidem, s. 171.

¹⁴⁰ Louis-Vincent Thomas, op. cit., s. 20.

¹⁴¹ Michel Vovelle, *Historia ludzi w zwierciadle śmierci* [w:] *Wymiary...*, przekład Maryna Ochab, op. cit., s. 57.

z powbijanymi w ciała nożami, którzy zostali tak ukarani za różne przewinienia: nadmierne rozgadanie, działanie innym na nerwy, bycie zbyt wysokimi. Jego wyobraźnia tworzy też inne makabryczne obrazy: kobietę powieszoną na drzewie oraz całe mnóstwo szkieletów i robaków pojawiających się w kolejnych fragmentach utworu.

Sto czterdzieści cztery strony komiksu zostały opatrzone ilustracjami niezwykle dosłownymi, pełnymi nastroju grozy i utrzymanymi w estetyce horroru, niejednokrotnie wręcz brutalnymi: przedstawiającymi rozkładające się zwłoki, szkielety, chodzące trupy, duchy, ciała przebite nożem. Obrazują one często zagadnienia związane ze śmiercią poprzez makabryczne szczegóły, takie jak plucie śliną – „flegmą śmierci” czy robaki atakujące ciała nieboszczyków. Niektóre karty grafiką i układem nawiązują do dziewiętnastowiecznej prasy – nie brak w nich nawet charakterystycznych dla epoki kolumn poświęconych sensacji. Do tej estetyki dopasowana jest również stylistyka tekstu. Nie przez przypadek wymieniam je zresztą w tej kolejności: na wielkoformatowych stronach to obraz jest najważniejszy, zaś komunikaty płynące z komentarzy, komiksowych dymków i podpisów ilustracji mają znaczenie drugorzędne.

Stylizowane na dziewiętnastowieczną prasę fragmenty tekstu zawierają wzmianki o wampirach, duchach i innych zjawach. Upiorna narracja przeplata się ze współczesnym porządkiem, na przykład w reklamie *Podróży tam i z powrotem w zaświaty*, stanowiącej mroczne połączenie oferty egzotycznych wakacji z ponurym wyobrażeniem Billy'ego.

Język, jakim chłopiec posługuje się zarówno w książce, jak i w przedstawieniu jest pozbawiony cenzury: są to słowa dziecka, które można by stereotypowo nazwać niegrzecznym i postawić w kącie za nieprzyzwoite odzywki oraz złe traktowanie siostry. Użycie takiego środka stylistycznego nie tylko czyni go bardziej autentycznym i zrozumiałym dla rówieśników czytających jego historię, lecz także pokazuje nam, dorosłym, związek pomiędzy brakiem uwagi opiekuna a zagubieniem dziecka i jego ucieczkami w świat pełen przemocy i okrucieństwa. Co gorsza, chłopiec „zaraża” strachem również swoją siostrę.

Nie inaczej jest w spektaklu *Mglisty Billy* krakowskiego Teatru Figur, gdzie wypowiedane przez aktorów słowa dopełniają olbrzymiego wrażenia, jakie wywołuje u widza teatr cieni – przez niejednego oglądane po raz pierwszy, rzadko wykorzystywane już medium sceniczne.

Twórcy spektaklu precyzyjnie odtworzyli ilustracje Deglina, tworząc postaci jak gdyby wyjęte z kart komiksu. Mistrzowie techniki wykonali po kilka wersji każdego z bohaterów,

umożliwiając postaciom dość duży zakres ruchu – przynajmniej jak na jednowymiarowe marionetki. Wykorzystując różne możliwości gry światłem, pokazali widowisko zachwycające młodą publiczność. Jest to zarazem spektakl o wiele trudniejszy w odbiorze dla widzów starszych, mających za sobą doświadczenie utraty i w pełni świadomych, co oznacza śmierć, lżejszy zaś dla widzów młodszych, którzy bawią się, słuchając żartów i oglądając sytuacje przypominające ich własne przeżycia.

Najbardziej mrocznym momentem w obu omawianych wersjach *Mglistego Billy'ego* jest śmierć jego siostry, będąca wynikiem głupiej zabawy. Jeanne, popchnięta przez brata, uderza głową o kant stolika i umiera. W tej scenie ponownie pojawiają się rodzice – tym razem jednak widzimy twarz rozpaczającej mamy, próbującej na próżno ocucić córkę poprzez uderzanie jej w twarz. Śmierć nie ma tu swego domknięcia w postaci pobytu w szpitalu lub pogrzebu. Historia kończy się zaraz po obrazie przedstawiającym leżącą na ziemi dziewczynkę. Nie wiemy, czy to tylko fantazja Billy'ego, który tak bardzo bał się śmierci, iż uznał nieprzytomną siostrę za martwą. A może cała ta scena wydarzyła się tylko w jego głowie – wyobraził sobie zabawę, która może nieść za sobą tak poważne konsekwencje?

Dzieci, które poznały już lęk przed rozstaniem i okaleczeniem zaczynają mówić o śmierci jako o stanie przejściowym. Dorośli powinni zrozumieć, jak ważne są dla nich takie wyobrażenia śmierci. Pojawiają się one mniej więcej w tym samym okresie, kiedy dzieci odczuwają bezsilność wobec odmowy ze strony matki. Czterolatki lub pięciolatki czują wtedy złość, wściekłość oraz bezradność. Ich jedyną bronią staje się życzenie, żeby mama umarła. Myślą wtedy: „Uśmiercę cię teraz, bo jesteś niedobłą mamą, ale ożywię cię za dwie lub trzy godziny, kiedy będę miał ochotę na kanapkę z masłem orzechowym (...)”. Taki sposób myślenia obrazuje przekonanie o śmierci jako o stanie przejściowym¹⁴².

Współcześni ludzie, żyjący w przeświadczeniu o swej nieśmiertelności, władzę nad śmiercią oddają często lekarzom i medycynie. Nie inaczej uczynili rodzice Billy'ego i gdy tylko zrozumieli, że z ich córką dzieje się coś naprawdę niedobrego, zaczęli wołać o pomoc lekarza.

Śmierć przestano uważać za zjawisko naturalne. Jest ona przegrana (...). Taka jest opinia lekarza, który czyni z niej swoją rację bytu. Lekarz jest jednak tylko rzecznikiem społeczeństwa, być może ponad przeciętność wrażliwym i zdecydowanym. Gdy nadchodzi śmierć uważa się ją za przypadek, rezultat niemocy lub jakiejś niezręczności, coś, o czym trzeba szybko zapomnieć. Nie powinna zakłócać funkcjonowania szpitala, który jest instytucją łatwiej poddającą się zakłóceniom niż inne¹⁴³.

¹⁴² Elizabeth Kübler-Ross, op. cit., s. 100.

¹⁴³ Philippe Ariès, *Śmierć odwrócona*, op. cit., s. 262-263.

Obecnie często odpowiedzialnością za „pokonanie” śmierci obarcza się lekarzy – czyni się z nich swego rodzaju szamanów, mających uchronić przed najgorszym, zapobiec zgonowi lub przynajmniej go odroczyć. Przypomina to postawę dziecka, nieświadomego nieodwracalności zdarzeń oraz ich konsekwencji. Takie myślenie związane jest również z charakterystycznym dla dziecka brakiem zgody na trudną sytuację oraz „przerzucaniem” odpowiedzialności lub nawet winy za ten stan rzeczy na inne osoby.

Spektakl i komiks nie kończą się jednak tą sekwencją, ale są kontynuowane. Widz i czytelnik mogą zapomnieć o dziewczynce, a podczas spektaklu mają mało czasu na głębszą refleksję na temat jej śmierci. W moim odczuciu śmierć dziewczynki jest swego rodzaju pęknięciem w narracji, przekraczającym granice dobrego smaku, ale też mogącym nieść niejasny dla najmłodszych widzów przekaz. Oto w groteskowej opowieści, pełnej fantastycznych wyobrażeń dotyczących śmierci, dzieje się nagle coś przerażająco prawdziwego, niebezpiecznego i mającego swoje nieodwracalne konsekwencje. Tragiczny finał zabawy z udziałem głównej postaci, w wyniku której jeden z bohaterów traci życie, dodaje wprawdzie całej historii realności, tragizmu i goryczy – jednak te, wplecione między fantazje rodem z horroru, są przez najmłodszych odbiorców niezauważone, a śmierć dziewczynki staje się czymś w rodzaju makabrycznego gagu. Zdają się o tym świadczyć śmiechy znajdujących się na widowni dzieci, będące reakcją na tę właśnie scenę, które we mnie wzbudziły zmieszanie i pewnego rodzaju niesmak. Towarzyszyło mi nieodparte wrażenie odmienności: na poziomie kodów kulturowych, którymi się porozumiewamy, a także naszej wrażliwości i doświadczeń, jakie za sobą mamy.

Spośród wszystkich omówionych w niniejszej pracy tekstów kultury, które poruszają temat śmierci i dedykowane są dzieciom, *Mglisty Billy* wydaje mi się najbardziej kontrowersyjny. Poza nim jednym wszystkie wymienione tu dzieła odnoszą się do w pewien sposób do rzeczywistości, można znaleźć w nich ukojenie oraz próby odpowiedzi na pytanie, czym jest śmierć. Dzieło Deglina zaś jest najbardziej abstrakcyjne: umieszczono w nim bowiem cały ogrom wyobrażeń i skojarzeń dotyczących śmierci bez jakiegokolwiek uporządkowania czy komentarza. Chaos ten kojarzy się z niepokojem towarzyszącym człowiekowi, który znalazł się w zupełnie nowej i niezrozumiałej dla niego sytuacji. Dorosły wyposażony jest w zasoby pozwalające sobie z tym poradzić – inaczej jest jednak w wypadku dzieci. Dlatego, w mojej ocenie, omówione w tym rozdziale teksty kultury wymagają odbioru w towarzystwie dorosłych, z ich wsparciem i komentarzem. Bez tego elementu odrealnione wizje z komiksu i ich inscenizacje mogą stanowić niebezpieczeństwo i nie być pomocne

w tworzeniu własnego, zdrowego stosunku do śmierci. Mimo iż w całym dziele bez przerwy mowa o umieraniu, *Mglisty Billy* nie stanowi przykładu tekstu pomocnego per se w oswojaniu tematu śmierci.

Zakończenie

Powyższe przykłady dowodzą, iż śmierć nie została w naszej kulturze zupełnie zapomniana. Istnieje wiele funkcjonujących wciąż motywów, do których odnoszą się autorzy przywołanych dzieł. Nie zawsze są one dla dzieci oczywiste, czasem wymagają wyjaśnienia przez dorosłych, jak np. odwołanie do mitologii w *Pod-Grzybku*. Stwarza to możliwość wspólnej lektury, która wzbogaca odbiór utworu. Dzieci mogą pojąć znaczenie niezrozumiałych dla nich kontekstów, zarazem poznając bliżej – a być może w ogóle – tajemniczą Panią Śmierć. Wszystko to odbywa się w warunkach bezpiecznych: w domowym zaciszu lub na sali teatralnej, w czasie, gdy, bez emocji spowodowanych czymś odejściem, wszyscy mogą porozmawiać na spokojnie i z dystansem. Dorośli zyskują możliwość zweryfikowania swojego własnego podejścia do Tanatosa, a być może nawet uleczenia niezabliźnionych ran z przeszłości dzięki świeżemu, nieobarczonemu ciężarem doświadczeń spojrzeniu dziecka.

Wzbogacając dziecięcą wiedzę o nowe zagadnienia, takie jak choroba, śmierć, żałoba i życie pośmiertne, autorzy sprawnie wykorzystują to, co dzieciom jest już dobrze znane. Swoje historie umieszczają na przykład w świecie zwierząt, jak w utworze *Gęś, śmierć i tulipan* oraz stworzonych na jego podstawie spektaklach czy w dramacie *Pod-Grzybek*. Czasem kontekst swoich opowieści zbliżają do dziecięcej rzeczywistości, a ich postaciami czynią ludzi, jak np. w *Onym*, gdzie główny bohater, chłopiec, wobec utraty rodzica wyrusza samodzielnie w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, czym jest śmierć. Choć na swej drodze spotyka on postaci abstrakcyjne, ich zachowania można z łatwością odnieść do rozmaitych postaw ludzkich. W dramacie *Pręcik* z kolei bohaterowie to przedmioty codziennego użytku, które chcą zobaczyć, co dzieje się z ich przyjaciółką i towarzyszyć jej w trudnych chwilach odchodzenia. Wspierają się nawzajem, dzielą doświadczeniami, debatują, sprzecząją. Przewyciężają swój lęk. Godzą się z odejściem dziewczynki – dziecka takiego jak te, które zasiadają na widowni.

Personifikacja abstrakcyjnego pojęcia śmierci pojawia się jako bohater większości omawianych dzieł. Najbliższy dzieciom wydaje się tytułowy *Ignatek* – przypomina on małego chłopca, ma zbieżne z dziećmi zainteresowania i ubiór, zaprzyjaźnia się też z dziewczynką. W przywołanych utworach znajdziemy także inne przykłady śmierci przyjaznej, budującej z bohaterami intymne relacje – takie jak np. Śmierć z bajki Erlbrucha, która zbliża się do Gęsi, by pomóc jej pożegnać się ze światem i odejść spokojnie. Ciekawą bohaterkę wykreowała Marta Guśniowska, która w *Pod-Grzybku* uczyniła Śmierć swego rodzaju zastępcą opiekuna i przewodnika, pozwalającym Małemu Lisowi odnaleźć się w nowej sytuacji po utracie krewnego. Postać ta towarzyszy liskowi do końca, pomagając mu zrozumieć, że chwila odejścia następuje dla każdego w jego własnym czasie i nie da się tego zmienić. Przechodzi z Małym Lisem przez wszystkie fazy żałoby, co jest doskonale widoczne przy porównaniu fragmentów książki ze stworzonym przez psychologów opisem poszczególnych etapów godzenia się ze stratą.

Większość przywołanych tu autorów podjęła próbę odpowiedzenia na pytanie, co będzie potem, tworząc rozmaite wizje zaświatów. Najwięcej jest odwołań do powszechnie znanych koncepcji nieba i piekła. W utworze *Gęś, śmierć i tulipan* piekło pojawia się nie jako odpowiedź na pytanie, co stanie się z Gęsią po śmierci, a jedynie jako wzmianka o tym, że takie wyobrażenie funkcjonuje w rzeczywistości – Śmierć zachowuje bowiem w tajemnicy odpowiedź na pytanie, co dzieje się po wydaniu ostatniego tchnienia. W *Pod-Grzybku*, choć zaświaty określane są z początku po prostu jako „Inny Świat”, później uwidacznia się podział: na Niebo Lisie i Niebo Jeżowe; w obu przypadkach jednak nazwa wskazuje na odwołanie do tradycji biblijnej.

Pojawiają się również bardzo kontrowersyjne aspekty tematu śmierci, takie, przed którymi chroni się dzieci najbardziej. Jednym z nich są depresja i towarzyszące jej myśli samobójcze, z którymi zmagają się Gęś z dramatu *Maliny Prześlugi*. Autorka w mądry, a przy tym zabawny sposób ukazuje, że śmierć nie przychodzi na zawołanie oraz że wsparcie bliskich może pomóc w poradzeniu sobie z chorobą.

Omawiane dzieła przedstawiają także reakcje wspólnoty na śmierć jednego z jej członków. W dramacie *Pod-Grzybek*, choć umiera bohater sędziwy, jego śmierć w wyniku wypadku dzieje się na tyle nagle i niespodziewanie, że powoduje niemałe zamieszanie wśród przyjaciół. Nie są oni na jej przyjście przygotowani i zupełnie nie wiedzą, jak się wobec niej zachować. Największy kłopot z zaakceptowaniem tej nagłej zmiany ma dziecko – Mały Lis.

Chce on przechytrzyć śmierć i – podobnie jak Gęś ze spektaklu *A niech to gęś kopnie!* – nie godzi się na opuszczenie umierającego, lecz pragnie towarzyszyć mu w dalszej drodze, do samego końca. Społeczność spotyka się na konsolacji, wspólnie przeżywając utratę jednego z mieszkańców lasu. Cała zbiorowość bohaterów zostaje połączona również w *Pręciku*, gdzie jednoczy ich śmierć bezimiennej dziewczynki – właścicielki osieroconych przedmiotów.

Najbardziej neutralną światopoglądowo propozycją jest *Mała książka o śmierci*, która w sposób kompleksowy odsłania wiele tajemnic związanych z Tanatosem. Poddając ją wnikliwej lekturze, zauważymy jednak kilka niedociągnięć – m.in. porównanie śmierci do snu, przed którym przestrzegają psychologowie, a także wzmiankę o dowolnej kolorystyce ubioru na ceremonię pogrzebową, co nie jest zgodne z panującą w Polsce normą kulturową.

Ostatecznie, z uwagi na osobisty wymiar śmierci, każdy musi znaleźć własny sposób na jej oswojenie i radzenie sobie z jej świadomością. Dzieci potrzebują w tym jednak wsparcia dorosłych. Analizowane w pracy dzieła są bardzo zróżnicowane, co może pomóc w trafieniu do indywidualnego adresata i dopasowaniu danego tekstu kultury do wieku, doświadczenia i wrażliwości konkretnego odbiorcy.

Ukazani w dziełach bohaterowie świetnie rezonują ze światem współczesnych dzieci: zarówno ci, którzy zostali stworzeni przez Malinę Prześlugę i Martę Guśniowską, czerpiące wiele z tradycyjnych baśni, jak i ci zupełnie nowocześni, kreskówkowi, czego przykładem jest bohater *Mglistego Billy'ego*. Ten ostatni, choć dobrze odbierany przez najmłodszych, w świetle rozpoznań antropologii śmierci i psychologii budzi największe kontrowersje. Jednoznaczne zaliczanie go do tekstów kultury, które pomagają dziecku oswoić się z tematem śmierci, jest ryzykowne. Komiks i spektakl mogą bowiem budzić lęk. Zawierają one bardzo wiele scen brutalnych i budzących grozę. Zarówno w tekście, jak i w jego inscenizacji występują oderwane od realiów życia dziecka, makabryczne skojarzenia związane ze śmiercią, które są jak gdyby wyjęte z nieznanego najmłodszym kontekstu horroru czy powieści grozy. Mogą być one dla małych odbiorców trudne do zrozumienia oraz odniesienia do ich własnej rzeczywistości, a przez to powodować utratę poczucia bezpieczeństwa i kontroli, a także wywoływać strach i niepokój.

Jednak poza wspomnianym wyjątkiem uważam, że omówione przeze mnie dzieła mogą ułatwić rozmawianie z dziećmi o śmierci, pomóc wyjaśnić, czym jest i jak się z nią oswoić. Na rozmaite sposoby są one zakorzenione we współczesnej kulturze. Korespondują one również z rozpoznaniem antropologii kultury i współczesnej psychologii. Lektura tych

tekstów inspiruje do rozważań o sprawach ostatecznych, w oderwaniu od dominującego dyskursu religijnego. Może również sprzyjać tworzeniu nowych, indywidualnych kodeksów postępowania wobec śmierci.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

1. Guillaume Bianco, *Mglisty Billy i dar ciemnowidzenia. Historia oryginalna i anarchiczne bestiarium*, przekład Wojciech Prażuch, Kraków 2013.
2. Wolf Erlbruch, *Gęś, śmierć i tulipan*, przekład Łukasz Żebrowski, Warszawa 2008.
3. Marta Guśniowska, *Pod-Grzybek*, „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” 2009, nr 29.
4. Marta Guśniowska, *Ony...*, „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” 2013, nr 35.
5. Asa Lind, *Chusta babci*, przekład Agnieszka Stróżyk, Poznań 2013.
6. Paweł Pawlak, *Ignatek szuka przyjaciela*, Warszawa 2015.
7. Malina Prześluga, *Pręcik*, „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, 2011, nr 32.
8. Pernilla Stalfelt, *Mała książka o śmierci*, przekład Iwona Jędrzejewska, Warszawa 2008.

Literatura przedmiotowa

1. Philippe Ariès, *Śmierć odwrócona* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, przekład Jakub M. Godzimirski, Warszawa 1993.
2. Philippe Ariès, *Śmierć drugiego człowieka* [w:] *Wymiary śmierci*, przekład Maryna Ochab, Gdańsk 2002.
3. Marta Baszewska *Architektura picture booka*, „Sztuka edycji” 2016, nr 2.
4. Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przekład Danuta Danek, Warszawa 2000.
5. Doris Brett, *Bajki, które leczą*, przekład Małgorzata Trzebiatowska, Gdańsk 2003.
6. Jean-Claude Carrière, *Alfabet zakochanego w Meksyku*, przekład Wiktor Dłuski, Warszawa 2011
7. Martine Courtois, *Pani śmierć* [w:] *Wymiary śmierci*, wybór Stanisław Rosiek, przekład Maryna Ochab, Gdańsk 2002.
8. Régis Debray, *Narodziny przez śmierć* [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i przekład Stanisław Rosiek, Gdańsk 2002.
9. Vladimir Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, przekład Stanisław Cichowicz i Jakub M. Godzimirski, Warszawa 1993.
10. Linde von Keyserlingk, *I nagle zrobiło się cicho. Opowiadania o śmierci i pożegnaniach*, przekład Magdalena Jałowiec, Kielce 2001.

11. Jagoda Konieczna-Blicharz, Agnieszka Tkaczyńska, *Blisko siebie w życiu i śmierci...*, Poznań 2013.
12. Anna Kubiak, *ŚMIERCI. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków 2014.
13. Elizabeth Kübler-Ross, *Dzieci i śmierć. Jak dzieci i ich rodzice radzą sobie ze śmiercią*, przekład Monika Gajdzińska, Poznań 2007.
14. Edgar Morin, *Antropologia śmierci* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Warszawa 1993.
15. Gérard Lenne, *Śmierć w kinie* [w:] *Wymiary śmierci*, wybór Stanisław Rosiek, przekład Tadeusz Szczepański, Gdańsk 2002.
16. Gerlinde Ortner, *Bajki na dobry sen*, przekład Zbigniew Dalewski, Warszawa 1996.
17. Władimir Propp, *Nie tylko bajka*, przekład Danuta Ulicka, Warszawa 2000.
18. Louis-Vincent Thomas, *Wprowadzenie do antropotanologii* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, przekład Stanisław Cichowicz, Warszawa 1993.
19. *Słownik kultury antycznej*, red. Lidia Winniczuk, Warszawa 1998.
20. Michel Vovelle, *Historia ludzi w zwierciadle śmierci* [w:] *Wymiary śmierci* wybór Stanisław Rosiek, przekład Maryna Ochab, Gdańsk 2002.
21. Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność* przekład Maryna Ochab, Magdalena Sawiczewska-Lorkowska, Diana Senczyszyn, Tomasz Swoboda, Gdańsk 2004.
22. Halina Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013.

Strony internetowe

1. Karolina Przyłuska, *Jak rozmawiać z dziećmi o śmierci*, <http://egaga.pl/jak-rozmawiac-z-dziecmi-o-smierci/#prettyPhoto>, data dostępu: 09.09.2018.
2. Opis programu *Rodzinne Czytanie*, http://www.rodzinneczytanie.pl/index.php?opcode=WYBIERZ_STRONE¶m1=140, data dostępu: 16.03.2016.
3. Opis warsztatów tematycznych do spektakli teatru Baj, <http://teatrbaj.pl/edukacja/warsztaty-tematyczne-do-spektakli/>, data dostępu: 14.03.2016.
4. Opis spektaklu *Gęś, śmierć i tulipan* w teatrze Baj, <http://teatrbaj.pl/movies/ges-smierc-i-tulipan/>, data dostępu: 16.03.2016.

5. *Hanna Baltyn, Baśń o gęsi i śmierci*, „Teatr Lalek” 4/2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/216757.html>, data dostępu: 21.03.2016.
6. Szymon Spichalski, *Przyjaciele aż po grób*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/194135.html>, data dostępu: 21.03.2016.
7. Opis spektaklu *Śmiertelnie trudna gra* w Teatrze 21, <http://teatr21.pl/smiertelnie-trudna-gra/>, data dostępu: 14.03.2016.
8. Rekomendacja prof. Anny Dodziuk, <http://teatr21.pl/tworczosc-zabija-strach/>, data dostępu: 21.03.2016.
9. Opis spektaklu *A niech to gęś kopnie!* Teatru Animacji, <http://www.teatranimacji.pl/spektakl/a-niech-to-ges-kopnie/>, data dostępu: 1.08.2018.

Spektakle teatralne

1. *Gęś, śmierć i tulipan*, reż. Marcin Jarnuszkiewicz, Teatr „Baj”, Warszawa, premiera: 12.10.2013.
2. *Śmiertelnie trudna gra*, reż. Justyna Sobczyk, Teatr 21, Warszawa, premiera: 21.09.2013.
3. *A niech to gęś kopnie!*, reż. Marta Guśniowska, Teatr Animacji w Poznaniu, premiera: 05.12.2014.
4. *Mglisty Billy*, reż. Mateusz Przyłęcki, Teatr Figur, Kraków, premiera: 14.06.2013.

Filmy oraz seriale telewizyjne

1. *Coco*, reż. Adrian Molina, Lee Unkrich, produkcja The Walt Disney Company – Pixar Animation Studios, USA 2017.
2. *Sześć stóp pod ziemią*, reż. Allan Ball, produkcja HBO, 2001-2005.