

Scientific Bulletin of Chełm
Section of Pedagogy
No. 1/2022

**(BEZ)SENS STRASZENIA? GOTYCKIE BAŚNIE, HORROR(KI)
I INNE OPOWIEŚCI Z DRESZCZYKIEM WE WSPÓŁCZESNEJ
LITERATURZE DLA DZIECI**

**(NON)SENSE OF SCARING? GOTHIC FAIRY TALES, HORRORS
AND OTHER SCARY STORIES IN MODERN LITERATURE
FOR CHILDREN**

BEATA KUCHARSKA

The University College of Applied Sciences in Chełm (Poland)

e-mail: bkucharska@nauka.panschelm.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5134-2754

ABSTRACT: *The article discusses the problem of classifying gothic fairy-tales and horror in modern children's literature, mentally connected and relations between three genre forms: a fairy-tales, horror and fantasy (weird tale, vampire's story, terrible and comic fantasy). The issue of the perception and reception of gothic – recognizable and popular – elements and the convention of gothic faerie in children's fiction. The author of the article emphasizes the educational potential of the terrible novels from children resulting from the (anty)values it promotes. She focus our analysis on the following by Gaiman, Dahl, Emily's Secret Book of Strange; A Series of Unfortunate Events by Lemony Snicket, Mortina by Cantini, and another weird novels for children (Byng, Sommer-Bodenburg, Eoin, Simon).*

KEY WORDS: *modern children's literature, gothic fairy-tales, fantasy, horror for children, terrible fantasy.*

Współcześni autorzy literatury dla dzieci chętnie transponują konwencję horrorów i gotyckich opowieści z tzw. dorosłej literatury, co zazwyczaj sugerują w podtytułach swoich utworów, nazywając je “horror(k)ami dla dzieci”, “gotyckim baśniami”, “straszными opowieściami” czy “historiami z dreszczykiem”. Czerpią przy tym z całego sztafażu popkultury, odnośnie świata postaci, czasoprzestrzeni czy schematów fabularnych, wchodząc w swobodny dialog z kulturową przeszłością i celowo wikłają swoje fabuły w kontekst, polemizując z kulturową tradycją, co zazwyczaj jest intertekstualnym zabiegiem czytelnym dla dorosłych, a nie małoletnich czytelników.

Przykładem takich literackich zabaw jest twórczość Neila Gaimana, który w utworze *Koralina* (2002) nawiązuje do elementów fabuły Alicji w Krainie Czarów (1865) Lewisa Carolla – tytułowa Koralina przechodzi przez ukryte drzwi do alternatywnego świata rządzonego przez czarownicę, z którą potem zagra o dusze rodziców i zmarłych dzieci. Parafrazy i literackie rekonstrukcje znajdziemy też w książce pt. *Tomcio Serdeczny w Krainie Mrocznych Bajek* Iana Becka (2009), gdzie bohater wędruje po krainie baśni braci Grimm, a także w sadze George Byng pt. *Molly Moon* (2008), która jest współczesną wersją *Jane Eyre* z wiktoriańskiej opowieści Charlotte Brontë. Innym przykładem dekonstruowania gotyckich komponentów będzie cykl popkulturowych opowieści Anthony’ego Horowitza pt. *Upiorna Szkoła* (2002) i *Wróg publiczny* (2006), gdzie dyrektor placówki jest wampirem, nauczyciele istotami nie z tej ziemi, a większość uczniów staje się zombie. Zdarza się nawet, iż współcześni autorzy karykaturują siebie wzajemnie, jak to uczynił Michel Gerber w cyklu Barry Trotter (2002), parodiując tytułowego bohatera Joanne K. Rowling.

Nasuwają się pytania: Czy to nie za wiele dla młodego odbiorcy? Czy takie gry czytelnicze w cytaty i aluzje nie przekraczają jego zdolności percepcji? Czy to wciąż jest literatura przeznaczona dla dzieci? Kategoria dziecięcości nie ma wprawdzie wyraźnych konotacji ani nie jest precyzyjna znaczeniowo, ale posiada pewne ograniczenia. „Zasadniczą cechą wyodrębniającą literaturę dziecięcą od dorosłej jest różnica poziomu świadomości występująca pomiędzy twórcą a odbiorcą” – pisała Joanna Papuzińska (1978, p. 32). Zatem poziom możliwości percepcyjnych dziecka odgrywa tu kluczową rolę, zarówno w obszarze procesów poznawczych (na ile tekst lektury będzie zrozumiała), jak i emocjonalnych (jakie odczucia i przeżycia będą towarzyszyć młodemu czytelnikowi w trakcie lektury).

Z drugiej zaś strony wypada zastanowić się w kontekście funkcji wychowawczej, jaką zazwyczaj pełniła kanoniczna literatura dla dzieci, nad sensownością czytania horror(k)ów dla najmłodszych. Czy „ze względu na stałe elementy, którymi operuje (strach, przerażenie, obrzydzenie, zgroza) ma w ogóle jakąkolwiek wartość?” (Nadolna-Tłuczykont, 2017, p. 154).

GOTYCKIE BAŚNIE I OPOWIEŚCI FANTASY DLA NAJMŁODSZYCH

Baśń rozumiem za Johnem R.R. Tolkienem jako efekt fantazji, pragnień i tęsknot człowieka, a nie w wąskim znaczeniu jako gatunek literacki, bo ten – zdaniem profesora filologii staroangielskiej – jest niedefiniowalny przy pomocy badań naukowych: „Baśń to opowieść, która albo w pełni wykorzystuje motyw Królestwa Czarów, albo doń tylko nawiązuje dla dowolnych celów – satyry, przygody, moralizowania czy fantastyki. Można mówić o tym królestwie jako o Królestwie Magii, ale jest to magia szczególnego rodzaju i wyjątkowej mocy jakże daleka od pospolitych wysiłków pracowitego i kształconego pracownika” (Tolkien, 2000, s. 38). Takie swobodne genologicznie postrzeganie baśni wydaje się pomocne przy analizie współczesnej literatury dla dzieci, określanej mianem postmodernistycznej, ze względu na swoją intertekstualność, heterogeniczność, zabawy konwencją i gry z czytelnikiem, nawet z tym najmłodszym (Kucharska, 2014, p. 120-122).

Zdaniem Jerzego Cieślukowskiego, w skład literatury dla dzieci wchodzi to, „co dzieci wzięły od dorosłych, co dla nich dorośli stworzyli i co same wymyśliły” (1985, p. 51). Należy jednak pamiętać o „poziomie świadomości” i odpowiadających mu kolejnych etapach adaptacji czytelniczej. Zgodnie z modelem Alicji Baluch wyróżniamy trzy podstawowe fazy kontaktu dziecka z książką:

- Pierwszy to seria książeczek dla najmłodszych odbiorców literatury, „dla których umiejętność czytania leży w granicach magicznych umiejętności świata ludzi dorosłych”, który Baluch prezentuje jako etap mieszczący się w hasła-prośbie: „Poczytaj mi, mammo!”.
- „Drugi dotyczy starszych dzieci, umiejących sobie poradzić ze słowem drukowanym”. Są to dzieci ośmio- i dziewięcioletnie, „umiejące lepiej lub gorzej składać litery”, które jednak nie potrafią w pełni „uchwycić

całości znaczeniowej utworu, skoncentrowane na odszyfrowywaniu literek, upraszczają warstwę semantyczną” dzieła literackiego, dlatego najlepsze są wówczas teksty krótkie i proste znaczeniowo.

- „Pełny kontakt czytelniczy ma miejsce wtedy, gdy dziecko w wieku jedenastu i dwunastu lat potrafi samodzielnie korzystać ze sztuki słowa”. Etap ten to „samodzielna lektura” i zarys kształtujących się gustów czytelniczych (Baluch, 1994, p. 65-66).

Drugiemu i trzeciemu elementowi tej inicjacji czytelniczej towarzyszy „uzasadniona psychologicznie chęć naśladowania”, ale nie prosta mimetycznie, tylko „prawdziwe naśladownictwo” z odwzorowaniem modelu, przyswojeniem go z poczuciem podziwu lub rywalizacji (Zazzo, 1963, p. 37). „Każde dziecko żyje na pograniczu dwóch światów – pisała Baluch – świata realnego i iluzji” (1994, p. 66). Dziecko czerpie wiedzę z obu na równych prawach, a książka stanowi jego płaszczyznę komunikacji ze światem oraz – co ważniejsze – jego przewodnik dorastania.

Antropolodzy taką rolę przypisują baśni jako tekstowi „swoich” czasów, będącemu efektem zderzenia tradycji i współczesności, dziedzictwa przodków i zakamuflowanych scenariuszy inicjacji nowych pokoleń. Mircea Eliade wskazywał na tę rolę baśni: „każdy człowiek pragnie pokazać pewne niebezpieczne sytuacje, stawić czoło próbom wyjątkowym, zapuścić się na «tamten świat» (1977, p. 179). Jeśli nie ma innych możliwości, to baśń stanowi swoiste przejście dziecka ku dorosłości, jego rite de passage przez strach i grozę.

Powtarzając za Papuzińską, iż „nie można wyłonić kryteriów, które by w sposób rozłączny wyodrębniały literaturę dziecięcą z całokształtu zjawisk literackich” (1978, p. 34), można stwierdzić, że skoro kultura XX wieku pokochała i zaadaptowała do swoich potrzeb gotyk w całej swej złożoności, to i w literaturze dla najmłodszych musiało się znaleźć miejsce dla nacechowanych znaczeniowo elementów gotyckich światów przedstawionych. Krystyna Kuliczowska te gotyckie opowieści nazywała „nowoczesnymi baśniami metaforycznymi”, zapewniając, iż „fantastyka grozy w formie czystej rzadko trafia do młodego czytelnika, chyba że będzie to groza złagodzona przebierankami (duchy w prześcieradle), ale wtedy nie można mówić o fantastyce” (1978, p. 5). Badaczka wskazywała na aluzję i niedomówienie jako elementy charakterystyczne w narracji opowieści z dreszczykiem oraz niezmiennie zwycięstwo dobra nad złem jako rozwiązanie fabuły w literaturze dla dzieci.

Obecnie badacze literatury dla dzieci wskazują na sensowność czytania tekstów z grozą i makabrą, a nawet ich rolę edukacyjno-wychowawczą. Monika Graban-Pomirska przekonuje: „Czasami używamy strachu jako środka wychowawczego. Z wielkim trudem akceptujemy timogenne akcenty lektur dziecięcych, zakładamy, że skoro dziecko chce czuć się bezpieczne, więc nie lubi się bać. Ależ lubi, tak samo jak my, którzy poszukujemy dawki bezpiecznego strachu w określonych ramach (...) Brak nam, dorosłym, wiary w siły dziecka na walkę ze strachem. Walkę, która pomaga stać się dojrzałym człowiekiem” (2003, p. 683-684). Z kolei założycielka kwartalnika na temat literatury dziecięcej „Ryms”, Marta Lipczyńska, dowodzi konieczności zmian w dotychczasowym postrzeganiu tego, co należy kierować do najmłodszych czytelników, bo jako dorośli „narzucamy cukierkowe widzenie świata pozbawione głębi (w treści i formie). Nie słuchamy dzieci, nie ufamy im. Zachowujemy się tak, jakbyśmy sami nigdy nie byli dziećmi” (Kucharska, 2019, p. 133).

Często adresatem gotyckich opowieści – jak u Roalda Dahla (Wiedźmy, Charlie i fabryka czekolady) czy Neila Gaimana (Koralina i Księga cmentarna) – nie jest homogeniczna grupa wiekowa. Pod koniec lat 50. XX wieku Dwight MacDonald przestrzegał przed tą rodzącą się wówczas tendencją we współczesnej kulturze, twierdząc, że wspólne audytorium dorosłych i dzieci to przykład infantylności tych pierwszych oraz „niebezpieczna ekscytacja” drugich – rodzice dziecinnieją, uciekając w świat fikcji i kiczu, a ich dzieci przedwcześnie „dorosleją”, co nie powinno wyjść nikomu na dobre (1970, p. 33). MacDonald wskazywał konieczność wyznaczania granic pomiędzy literaturą adresowaną do dzieci a tą dla dorosłych, co z kolei kwestionował Clive S. Lewis, profesor i pisarz, autor sagi Opowieści z Narnii. Lewis przekonywał, że „opowieść dla dzieci, która tylko dzieciom się podoba, jest złą opowieścią dla dzieci” (Kowalewska, 2005, p. 33), a najmłodszych czytelników uważał za wyjątkowo wymagających odbiorców. Zapewne zgodziłby się jednak z MacDonaldem odnośnie zachowania odpowiedniej konwencji i wyznaczenia określonych granic dla tego, co można, a czego nie należy kierować w literaturze dla dzieci. Mali czytelnicy powinni mieć pewność, że fabuła baśni nie dzieje się «naprawdę», co również wyjaśniał R.R. Tolkien: „Wielokrotnie dzieci pytają: «Czy to prawda?», mając na myśli pytanie: «Podoba mi się to, ale czy tak się dzieje? Czy mogę mieć pełne bezpieczeństwo w swoim łóżku?». Jedyna odpowiedź, jaką chcą usłyszeć,

brzmi: «Teraz w Anglii nie ma ani jednego smoka». Baśnie zajmują się głównie nie tym, co możliwe, ale tym, czego pragniemy.» (2000, p. 38).

W tym samym czasie pojawił się termin *fantasy*, który w języku angielskim oznacza marzenie, wymysł, wyobrażenie i urojenie. Zazwyczaj postrzega się ją po prostu jako baśń drugiej połowy XX wieku i początków bieżącego stulecia, obecną w literaturze „wysokiej” i „niskiej”, będącej m.in. konstrukcją i rekonstrukcją mitów, legend, baśni magicznych i ludowych, treści religijnych, filozoficznych czy historycznych. Do niedawna w „getcie akademickich zainteresowań” (Trocha, 2009, p. 15), współcześnie to nie tylko nowy gatunek literacki (szerzej: kulturowy), ale też przedmiot badań i analiz literaturoznawczych i antropologicznych (Lasoń-Kochańska, 2002; Szostak, 2005; Trębicki, 2007; Nadolna-Tłuczykont, 2017). Wyróżniamy *fantasy* epicką o podniosłej narracji, symboliczną (udramatyzowaną psychomachię) oraz metafizyczną, obrazującą filozoficzny konflikt. Wspólnym komponentem poetyki *fantasy* jest jej cudowność i magiczność. Zgodnie z podziałem Gary’ego K. Wolfe’a, mówimy o wysokiej i niskiej *fantasy*, a za Dorothy Waggoner – wskazuje się „osiem głównych trendów definiowalnych zgodnie z dominującymi w nich nastrojami”, mianowicie: mythopoeiczny, heroiczny, przygodowy, ironiczny, komiczny, nostalgiczny, sentymentalny i przerażający (Trocha, p. 36-37). W obrębie tej taksonomii są też nurty tematyczne, jak: magia i miecz, niesamowite opowieści okultystyczne i detektywistyczne, historie o duchach, wampirach, wilkołakach, smokach, elfach itp. Przywołany podział stanowi jedynie zarys terminologicznego uporządkowania, chociaż niektórzy, jak Paweł Ciećwierz, badacz i autor *fantasy*, przestrzega, że takie taksonomie przynoszą więcej szkody niż pożytku.

Na potrzeby niniejszego artykułu schemat definicyjny wydaje się pomocny, tym bardziej, że przedmiotem omówienia jest określony typ literatury dla dzieci: *fantasy* przygodowe i „przerażające”, niesamowite opowieści i inne „straszne” historie, określane gotyckimi (czy neogotyckimi) baśniami, a niektóre z nich – horrorami czy horrorkami dla dzieci, zawsze ze „wspólnym mianownikiem strachu” (Gemra, 2003, p. 13).

(NIE TACY) STRASZNI BOHATEROWIE HORROR(K)ÓW DLA DZIECI?

Najpopularniejszym bohaterem cyklicznych opowieści z dreszczykiem są wampiry, a raczej „wampirki”, jak: *Wampirek* Angeli Sommer-Bodenburg, *Wampirek Odrobinek* Stephenie Stoker, *Asystent wampira* Darrena Shana, *Amelka Kieł* Laury E. Anderson czy saga o *Vladku, najmiłszym wampirku na świecie* Anny Wilson. Wśród innych „potwornych” protagonistów w literaturze dla dzieci spotkamy też zombie (w serii *Mortynka* Barbary Cantini czy w *Skrzyńce Potworów* Enricha Llucha), duchy, upiory, kościotrupy (A. Horowitz *Upiorna szkoła*) oraz stwory nocy, typu wilkołaki, trolle czy demony (m.in. *Ciemność rusza do boju* Susan Cooper, *Kroniki Spiderwick* Holly Black, *Duchy z zamku Carra* Evy Ibbotson, *Wilkołak. Dlaczego ja* Steve’a Feasey), czarownice i wiedźmy (*Wiedźmy* Roalda Dahla, *Siedem wiedźm dla Arymana* Evy Ibbotson, *Zamek w chmurach* Diany W. Jones i *Tajemnica rajskiego wzgórza* Elizabeth Goudge), smoki i inne mityczne postacie (cykl o smoczycy Safirze i jej jeźdźcu w trylogii nastoletniego autora, Christophera Paoliniego, pt. *Eragon, Najstarszy i Brising*).

Noël Carroll za najważniejszy wyróżnik gatunkowy horroru uważał obecność potwora, który wzbudzał lęk i obrzydzenie (2004, p. 78-79). Większość bohaterów gotyckich opowieści dla najmłodszych jest „potworna” i „nie z tego świata”, ale lęk i przerażenie wzbudza zazwyczaj u literackich antagonistów. Tak jak u psychologa Wymiatałka, czyli czarnego charakteru w cyklu opowieści autorstwa Angeli Sommer-Bodenburg, nauczycielki i psycholożki dziecięcej, która swoje książki adresuje do siedmio- i ośmiolatków (m.in. *Wampirek przeprowadza się*, *Wampirek w podróży*, *Wampirek na wsi*, *Wampirek w niebezpieczeństwie*, *Wampirek się opala*, *Wampirek w dolinie lamentu*). Protagonisci to Antek (chłopiec, który lubi czytać historie z dreszczykiem, „szczególnie podobają mu się opowiadania o wampirach, których zwyczaje dobrze poznał”) oraz Rydygier, wampir-dziecko od stu pięćdziesięciu lat. „[Ich] przyjaźń zaczęła się pewnego wieczoru, gdy chłopiec został sam w domu. Kiedy wszedł do swojego pokoju, wampirek siedział na parapecie okna. Antoś drżał ze strachu, ale wampirek zapewnił go, że już «jadł». Chłopiec wyobrażał sobie, że wampiry są o wiele straszniejsze, do czasu aż Rydygier wyznał, że bardzo lubi książki o wampirach i boi się ciemności, Antek doszedł do wniosku, że wampirek jest całkiem sympatyczny. Od tej pory życie Antosia stało się bardzo ekscytujące:

Rydygier pożyczył mu wampirzą pelerynę i razem latali na cmentarz, do grobowca Trzęsikamieniów [wampirzej rodziny Rydygiera]” (2007, p. 6-7). Rodzice obu głównych bohaterów są pełni uprzedzeń, szczególnie mama Antosia, która wysłała syna do psychologa o znamienym nazwisku Jerzy Wymiatałek, by ten odczytał go dziecięcych fantazji i wiary w wampiry. Sommer-Boddenburg konsekwentnie bawi się konwencją gotyckiej powieści grozy, ale zawsze w bezpiecznych granicach dziecięcego pojmowania wykreowanego świata. Antagonistyczne postaci, jak ciotka Dorota, obrzydliwa i „najbardziej krwiożercza wampirka z całej rodziny Trzęsikamieniów” czy łowca wampirów i strażnik cmentarny, „wstrętny” Sęp Kowalski, dają tyle samo powodów do strachu, jak i do śmiechu. Obaj protagoniści stopniowo dorastają, nabywając doświadczeń, ale tylko jeden z nich stanie się dorosły. Autorka przeprowadza swoich małych czytelników do czasu, gdy zechcą pójść dalej i sięgnąć po inną literaturę, zostawiając Wampirka i Antosia dla kolejnych siedmiolatek, zgodnie z Tolkienowską wykładnią baśni, dzięki której: „przeznaczeniem dziecka jest dorosnąć, a nie przemienić się w Piotrusia Pana” (Tolkien, 2000, p. 147).

Kolejnym przykładem tego typu literatury jest cykl *Szkoła wampirów* Jackie Niebisch (2000). Główni bohaterowie – Gryzioł, Okruszek, Zombek, Tinto, Grobinia i Olli – przybyli do „słynnej całonocnej” szkoły hrabiego Lestera, by „w przyjemnie ponurych mrokach klasowej krypty, przygotować się do egzaminu dojrzałości, zwanego małą wampiturą”. Wampirki mają też swojego antagonistę, co podkreśla narrator jako „typowe dla literatury wampirycznej”, a jest nim profesor Polidori, który „w czasie każdej pełni księżyca przemierza okoliczne lasy, uzbrojony w osikowy kołek, gotów w każdej chwili przebić obrzydliwe serce krwiopijcy”. W odróżnieniu od książek Sommer-Boddenburg, *Szkoła wampirów* pełna jest scen polowań, zabaw w „straszenie człowieka” oraz picie „świeżutkiej” krwi przez „przyszłe krwawe potwory”. Obecnie „milutkie i niewykształcone”, jak poucza narrator, już wkrótce staną się „absolutnie krwiożercze”, „trzeba się w tym celu pilnie uczyć i regularnie uczęszczać na lekcje” (2000, p. 37-39).

Stare cmentarzysko nocą, zabytkowe krypty i zrujnowana kaplica stanowią przestrzeń powieści *Księga cmentarna* Neila Gaimana (2008). Głównego bohatera poznajemy w zamgloną noc, podczas której zostają zamordowani jego rodzice i starsza siostrzyczka, a on, jako roczne niemowlę, opuszcza dom i „raczkuje” prosto na cmentarz w ramiona duchów. Zjawy matki pojawia się na krótko,

by przekazać opiekę nad synkiem duchom Owensów („małżeństwu od 250 lat za życia i po śmierci”). Nie znając swojego imienia, chłopiec występuje jako Nikt (w skrócie Nik). Obdarzony „Swobodą Cmentarza” potrafi przenikać przez ściany i ma prawo wstępu do każdego grobu zamieszkanego przez ducha-sąsiada. Nie wszyscy zmarli „mieszkają” na cmentarzu, większość śpi, nie interesując się sprawami żyjących. Nik dorasta wśród nocnych stworzeń, uczy się pod okiem tajemniczego Silasa, który okaże się wampirem („nie jest martwy ani żywy”, potrafi latać i wozi „trumnę podróżną”) oraz panny Lupescu, która jest wilkołakiem i Ogarem Boga, podróżującym do piekła i krainy Ghölheim. Nik uczy się alfabetu, czytając nagrobki, poznaje zakłęcia ghuli (duchów-hien, wśród których jest m.in. pisarz Viktor Hugo i 33. prezydent USA), uczy się wędrować w snach, znikać i wpływać na ludzkie emocje, co okaże się pomocne, gdy znajdzie się w „ludzkiej szkole”. Wychowanie na cmentarzu ma jednak swoje konsekwencje, bo odtąd już zawsze będzie na pograniczu dwóch światów: ludzkiego i ponadnaturalnego. Narrator sugeruje, że za „wyjątkowość” trzeba zapłacić wyobcowaniem i samotnością. W finale powieści Nik skończy 15 lat i musi opuścić cmentarz, przed nim „wiele ścieżek, na które trafi, nim w końcu powróci na cmentarz...” (2008, p. 284-285).

Niezwykła księga hipnotyzmu Molly Moon Georgii Byng (2008) jest gotycką baśnią o dziewczynce z „potwornymi mocami”. Tytułowa Molly Moon jako niemowlę została podrzucona do sierocińca o znamiennej nazwie Hardwick House (z ang. *hard* – trudny, ciężki, *wicked* – złośliwy, okrutny), gdzie życie stanowiło pasmo tortur, a sama placówka przypomina wiktoriańskie sierocińce z kart powieści Karola Dickensa czy sióstr Brönte. Dzieci były głodne, skromnie ubrane i często karane, np. Molly szorowała toalety własną szczoteczką do zębów i chodziła spać bez kolacji. Prześladowana przez dyrektorkę oraz wychowanków, przezywana Monotonką i Upiornymi Oczami, dziewczynka szukała ucieczki w marzeniach oraz oglądaniu reklam w telewizji, gdzie świat jest zawsze kolorowy, a ludzie szczęśliwi. Punktem zwrotnym w tej historii jest odkrycie przez Molly umiejętności hipnotycznych, dzięki którym „ludzie robią absolutnie wszystko, czego od nich zażąda”. Na początku rozprawia się ze swoimi antagonistami, a potem wyrusza na poszukiwanie przyjaciela, przy okazji zyskując pieniądze (np. nagrodę w konkursie talentów) i sławę, łamiąc wszelkie zasady, które jej dotąd wpajano. Pozbawiona opieki dorosłych oraz wzorców do naśladowania przechodzi długą drogę, pełną mniejszych i większych przewinień, zanim zechce

zrezygnować ze „potwornej” części swej osobowości (dopiero w trzecim tomie opowieści).

Warto w tym miejscu podkreślić, że większość bohaterów opowieści popkulturowych dla dzieci to postaci zbuntowane i niegrzeczne, a nawet dumne z tego powodu, że są prawdziwą zmurą dla rodziców czy nauczycieli, jak: ośmioletni Koszmarny Karolek (autorstwa Francesci Simon), dwunastoletni geniusz świata przestępczego i potomek mafii, tytułowy Artemis z cyklu powieści Colfera Eoin czy siedmioletnia Lyra Belacqua, bohaterka sagi Philipa Pullmana pt. *Mroczne materie*. Koszmarny Karolek to miłośnik horrorów i innych strasznych opowieści dla dzieci, który nie cierpi swojego młodszego brata i wciąż denerwuje rodziców. Źródłem komizmu w wydaniu Simon są powtarzające się psoty i złośliwości Karolka, jego listy „złowrogich wrogów”, „straszne grymasy” czy wymyślane przez niego przezwiska. Autorka w kolejnych częściach kilkudziesięciotomowego cyklu *Koszmarnego Karolka* (od 2008) operuje wciąż tymi samymi kliszami i schematami fabularnymi, mając na celu przede wszystkim bawienie swoich czytelników. Opowieści o Karolku przetłumaczono na ponad 20 języków świata, a w Polsce wydano ponad trzydzieści części cyklu (do 2022 r.), nie licząc filmów animowanych czy równoległej serii o jego bracie, Doskonałym Damianku. Mniej znany w Polsce, za to bardzo popularny w Europie jest *Artemis Fowl* (2001). Bohater tego popkulturowego cyklu to mały geniusz, który prowadzi wojnę ze światem wrózek i elfów, nie wzbraniając się przed oszustwem czy kradzieżą. Jego umysł funkcjonuje jak u Sherlocka Holmesa, a sam chłopiec jest wyrachowany i chłodny w swoich kalkulacjach, co czyni go niebezpiecznym i dziwnym, a nawet „potwornym” w oczach dorosłych bohaterów powieści. Artemis nie chodzi do szkoły z innymi dziećmi, lecz ma prywatnych nauczycieli. Nie jest zależny od rodziców ani opiekunów, nie przyjaźni się z rówieśnikami, a jedynymi jego towarzyszami są służący. Autorem tego cyklu powieściowego jest irlandzki nauczyciel, Colfer Eoin, który stworzył postać chłopca w odniesieniu do antydydaktyki i popkultury.

ŚWIAT PRZEDSTAWIONY POPKULTUROWYCH BAŚNI I OPOWIEŚCI Z DRESZCZYKIEM

Klasyczne opowieści dla dzieci były oparte na antynomii dobra i zła. Z jednej strony był protagonista, pozytywny bohater, a z drugiej – jego

antagonista, którego celem było szkodenie i przeciwdziałanie. Od ekspozycji i zawiązania akcji, przez liczne perypetie aż do punktu kulminacyjnego oraz późniejszego rozwiązania akcji – bohaterowie toczyli ze sobą jakiś rodzaj walki dobra ze złem. Dychotomia w świecie przedstawionym była czytelna i zrozumiała, a finał znany od początku, co do którego czytelnik mógł być pewny, że dobro zwycięży nad złem, przeciwnik zostanie zwyciężony, a protagonista nagrodzony. Zaburzony porządek świata zostanie przywrócony, co potwierdzi narrator w finale i wzmocni puentą z morałem. W ten sposób baśnie miały nie tylko przekaz wychowawczy, ale przynosiły *katharsis* (bezpieczne przeżycie lęku i trwogi) oraz dawały pocieszenie, że nawet po najgorszych doświadczeniach przyjdzie czas zwycięstwa i wytchnienia. We współczesnej literaturze dla dzieci coraz rzadziej spotykamy ten klasyczny porządek i jednoznaczność rozwiązania fabuły.

Niejasność świata przedstawionego i brak zasad w nich obowiązujących przynoszą lęk i niepewność dziecięcych bohaterów literackich. Czasami uwidacznia się to w aluzjach odnarracyjnych, a czasami w oprawie graficznej opowieści. W horrorach dla dzieci dominuje połączenie obrazowej narracji z fabułą zaliczane do *graphic novella*. Przykładem takiej stylizacji jest *Księga dziwów Emily* Roba Regea (2007). Ilustracje są utrzymane w tonacji czarno-białej z nielicznymi czerwonymi akcentami. Autor bawi się wieloznacznością słów i zaprasza do „podążania śladami Emily”. Zachęca do „patrzenia inaczej” na otaczający świat i szukania ukrytych znaczeń, zaleca, aby być uważnym, podejrzliwym, a nawet nieufnym. „Emily jest mała, ale... ma wielkie plany”. Istotną rolę w tej wieloznaczności pełnią ilustracje – pełne ukrytych pajęczyn, czających się potworów i inne dziwnych stworów, widocznych dopiero pod określonym kątem w świetle jako „drugi świat” ukryty w tej opowieści. Dorośli żyją w nieświadomości, ale młody czytelnik tak jak Emily – „widzi i wie”. Zagrożenie zdaje się czyhać na każdej stronie tej mikro-opowieści, ale Emily sprawnie omija wszelkie potwory, a czasami po prostu je „bada” jako część otaczającego ją świata.

W przypadku twórczości Neila Gaimana są to zabawy słowem i obrazem w ramach określonej konwencji. W *Księdze cmentarnej* narracja stylizowana jest na Dickensowską powieść o dorastaniu, z drugiej zaś – stanowi nowatorską próbę przeniesienia doświadczeń Gaimana jako autora komiksu (słynnego *Sandmana*)

– «ukazuje», a nie «opowiada» wydarzenia (*showing not telling*). Kreowane przez Gaimana obrazy są bardzo sensualne. To już nie tylko narracyjne obrazowanie, ale próba oddania całej złożoności ludzkiego postrzegania świata, reakcji na nieznanne i ponadnaturalne, czy wizyjne. Podobny zabieg kompozycyjny, ale już w prostszej formie, bo też z myślą o dużo młodszym czytelniku, widzimy w kolejnej baśni tego pisarza pt.: *Wilki w ścianach*. Protagonistka to mała Lucy, która pewnej nocy słyszy złowrogię szurania i wycie, by w końcu odkryć, że w ścianach domu są wilki, które próbują się dostać do środka. Przestrzega rodzinę, ale nikt nie chce słuchać dziewczynki – mama spokojnie robi swoje dzemy, tata ćwiczy na instrumencie, a brat „w coś sobie gra”. Wszyscy jednak niczym refren powtarzają słowa: „jeśli wilki wyjdą ze ścian, to już koniec” (2008, p. 7). Atmosfera grozy narasta, podkreślana graficznym układem tekstu i rysunków Dave’a McKean’a. Samotna i zrozpaczona Lucy szuka rozwiązania. Wilki wychodzą i przepędzają ludzi z domu, ale w końcu – jak w klasycznej baśni – zostają pokonane dzięki sprytowi głównej bohaterki. Zagrożenie pozostało, co już kłóci się z tradycyjnym baśniowym porządkiem, zbliżając się do powieści grozy: teraz „w ścianach słychać odgłosy słoni...”. Wkrótce trzeba będzie stoczyć nową walkę.

Brak pozytywnego rozstrzygnięcia oraz zdecydowanego zwycięstwa dobra nad złem to kolejny stale powtarzający się motyw współczesnych horror(k)ów dla dzieci. Dobro wydaje się zwyciężać w bitwie, ale nie w wojnie, skazując głównych bohaterów na czujność i stałą gotowość do obrony swojego świata. Po raz pierwszy taką strategię narracyjną przyjął Roald Dahl w książce pt. *Wiedźmy* (I wyd. 1990, II wyd. *Czarownice*, 2003). Wbrew konwencji baśniowej – Dahl zrezygnował z tradycyjnego szczęśliwego zakończenia. Tytułowe wiedźmy tak bardzo nienawidziły dzieci, że uknuły spisek, aby zatrutymi słodyczami przemienić wszystkich angielskich chłopców w małe myszki. Zaczęły od miasta, w którym mieszkał protagonista powieści, ośmioletni sierota, którego wychowywała babcia-czarodziejka. Mimo ostrzeżeń babci chłopiec wpadł w pułapkę zastawioną przez wiedźmy i stał się myszą. Nie zdołał też uchronić innych dzieci. Większość powieściowych perypetii to próba uratowania przemienionych w myszy chłopców, co w końcu udaje się bohaterowi i jego babci, ale – co znamienne – samego siebie już nie zdołał odczarować. Jako mysz czekało chłopca zaledwie kilka lat życia. W finale narrator wyjaśnia czytelnikom, że to dość optymistyczne rozwiązanie losów bohaterów, bo razem

dożyją swoich dni, czyli wnuk jako mysz odejdzie w tym samym czasie co jego babcia. Czarny humor tej pointy oraz swoisty klimat groteski i nadrealizmu w powieści Dahla wyznaczyły pewien kierunek kolejnym autorom książek dla dzieci. W ten sposób zniknęły granice wyznaczające, co wypada, a czego nie w literaturze dla najmłodszych.

Podobny zabieg kompozycyjny zastosował Gaiman w *Koralinie*, gdzie bohaterka wygrała bitwę z czarownicą, ale nie wojnę. Koralina podobnie jak Emily Strage „jest badaczką”. W trakcie swych poszukiwań odnajduje świat czarownicy, będący lustrzanym odbiciem rzeczywistości – wnętrza domu, rodziców i sąsiadów, z tą tylko różnicą, że wszyscy zamiast oczu mają guziki. Pobyt u wiedźmy okaże się wielką próbą i zgodnie z konwencją baśniową zakończy się zwycięstwem dziecka. Jednak zło nie zostanie ostatecznie pokonane. Wiedźma nie zginie i już zawsze będzie czyhać na Koralinę:

„- Ona cię nienawidzi – stwierdził chłopiec – Od tak dawna niczego nie straciła. Bądź mądra, bądź dzielna, bądź podstępna.

- Ależ to nieuczciwe! – rzekła gniewnie Koralina – To po prostu nieuczciwe. Wszystko powinno się skończyć. (...)

- Pociesz się tym, że żyjesz. Jesteś żywa!” (2003, p. 153).

Jeszcze dalej przesunął granice konwencji literatury dla dzieci Darren Shan w swoim 12-tomowym cyklu opowieści o przygodach wampira Crepsleya i jego asystenta (w Polsce wydano tylko trzy, *Cyrk odmieńców*, *Asystent wampira* i *Tunele krwi*). Autor już na początku zastrzega, że to „prawdziwa historia”: „Nie spodziewam się, że mi uwierzycie – sam bym nie uwierzył, gdybym tego wszystkiego nie przeżył – ale tak właśnie jest. Wszystko, co opisałem w tej książce, zdarzyło się w rzeczywistości. Problem z prawdziwym życiem polega na tym, że jeśli zrobisz coś głupiego, zwykle musisz za to zapłacić. W książkach bohaterowie mogą popełniać tyle błędów, ile chcą. Nieważne, co zrobią, ponieważ wszystko skończy się dobrze (...) Prawdziwe życie jest paskudne. Jest okrutne. Nie liczą się bohaterowie, szczęśliwe zakończenia i to, jak powinno się naszym zdaniem układać. W prawdziwym życiu zdarzają się okropne rzeczy. Ludzie umierają. (...) Zło zwycięża” (2010, p.8-9). Narracja opowieści prowadzona w pierwszej osobie jest przez bohatera, Darrena Shana, który nazywa się tak jak autor. Wszystko to narusza konwencję fikcji literackiej w opowieściach dla dzieci, zapewniającej bezpieczeństwo poczucia, że to nie dzieje się naprawdę.

Darren musi opuścić rodzinę i szkołę, umiera dla świata i zostaje pochowany na cmentarzu, by po dobre obudzić się jako półwampir. Wprawdzie może chodzić dniem i nocą, ale już wkrótce będzie potrzebował ludzkiej krwi. W kolejnych książkach cyklu narasta groza i makabra. Pojawia się coraz więcej krwi i śmierci, nie zawsze umotywowanej fabularnie, jak śmierć małego przyjaciela Darrena, Sama, brutalnie zamordowanego przez wilkołaka w finale tomu drugiego (dokładniej mówiąc: pożartego). Takie zakończenie celowo burzy stan ducha czytelnika: obaj chłopcy uciekają przed potworem, pomagając sobie wzajemnie i obaj «powinni» się uratować. Tego wymagają przyjęty schemat opowieści i konwencja literatury dla dzieci, do tego jesteśmy przyzwyczajeni. Poza tym nic nie zapowiadało tragedii, tym bardziej, że silny pierwiastek komiczny towarzyszący dotychczasowym losom postaci Sama, nieszkodliwego mądrali, zjadającego marynowaną cebulkę, w myśl logiki powieści powinien mieć swoje szczęśliwe rozwiązanie. Wszystko to razem z zakwestionowaniem fikcji literackiej przez narratora wzbudza niepokój u młodych czytelników i kwestionuje ich sposób rozumienia świata przedstawionego. Czy to nie nadużycie? Wydaje się, że tak, szczególnie w przypadku odbiorców małoletnich. Tworząc w obrębie określonej konwencji, a jednocześnie nie przestrzegając jej zasad, Darren Shan tworzy utwór heterogeniczny i niejednoznaczny aksjologicznie, a przez to dość niebezpieczny z punktu widzenia dydaktyki czy psychologii młodego odbiorcy. „Prawdziwy” świat, zdaniem autora, jest chaotyczny i nieprzewidywalny, ale czy tego szukamy w opowieściach dla dzieci? Są potwory i inne dziwne stwory jak te zaludniające cyrk odmieńców oraz hierarchie wampirów, czyli pijących krew bez zabijania i wampanezów, krwiopijców pozbawionych wszelkich zasad. Sporo tu z estetyki brzydoty czy wręcz ohydy, jak gdyby Shan próbował wzbudzić grymas obrzydzenia u swoich czytelników. Przykładem są: sceny zabijania przez Madame Oktę (czyli wielkiego pajaka) kóz w trakcie cyrkowych pokazów oraz polowania półwampira Darrena na okoliczne zwierzęta domowe, by potem karmić człowieka-wilka. Świat przedstawiony pozbawiony jest wszelkiej urody. Nawet wampiry, współczesne ikony popkultury, tutaj są dość szpetne – Crepsley jest rudy, na twarzy ma ogromną bliznę, pijąc krew, obrzydliwie mlaska i chłepcze, a wampanezy są fioletowe i odrażające ze względu na zbyt dużą ilość wypijanej krwi. Autor najwyraźniej dobrze się bawi, stopniowo coraz bardziej udziwniając swój świat i komplikując fabułę. Twórcy ekranizacji *Asystent wampira* (2009) nie byli już tak niefrasobliwi i znacznie zmodyfikowali tekst powieści, przesuwając

akcent z makabry w kierunku magii i humoru i stworzyli harmonijną baśń gotycką o wyraźnej antynomii dobra i zła.

Porównując przygody Darrena Shana z kolejną popularną sagą dla dzieci, trzynastoczęściową *Serią Niefortunnych Zdarzeń* Daniela Handlera, ukrywającego się pod pseudonimem Lemony Snicket, widać w tej pierwszej wszystkie jej niedostatki. Pierwszą różnicą jest świadoma umowność i konwencjonalność wykreowanego przez Handlera świata, który jest odrealnioną i gotycką przestrzenią „spisków, trupów i szkieletów”, zaś postacie noszą nazwiska znanych pisarzy, np. Baudelaire czy Poe. Mali czytelnicy zyskują w ten sposób pewność, że to wszystko nie dzieje się «naprawdę», a tego właśnie oczekują. Antagonista, stryj Olaf, jako klasyczny łotr żyje w charakterystycznej dla tego typu postaci przestrzeni, czyli w starym gotyckim domu, gdzie zamiast duchów straszą przerażające pajęczyny, „upiorne” stopy brudu i szkielety martwych owadów. Z kolei narrator to irytujący dorosły, który kreuje się na kronikarza rodziny protagonistów powieści i konsekwentnie «zniechęca» przed dalszym czytaniem zapisu ich losów: „Ta książka nie tylko nie kończy się szczęśliwie, ale nawet szczęśliwie się nie zaczyna, a w środku też nie układa się za wesoło. To dlatego, że niezbyt wiele szczęśliwych zdarzeń miało miejsce w życiu trójki młodych Baudelaire’ów. (...) Moim przykrym obowiązkiem jest spisanie smutnych przypadków rodzeństwa, lecz Tobie, Czytelniku, nic nie przeszkadza odłożyć tę książkę i poczytać sobie coś wesołego, o ile wolisz wesołe lektury” (2007, p. 7). W każdej powieści 13.tomowego cyklu zginie przynajmniej jedna osoba, a główny sprawca, czyli wuj-aktor, zawsze uniknie odpowiedzialności. „I chociaż wszystkie te intrygi spaliły na panewce, podłóż łotra stała się w jakiś sensie udziałem dzieci”, podsumowuje narrator, bo to z ich powodu stryj dokonywał wszystkich zbrodni. Makabrę jednak okraszono sporą dawką czarnego humoru, tak że im bardziej straszne i nieprawdopodobne sceny są udziałem naszych bohaterów, tym czytelnik lepiej się bawi. Nie zakłóci tego nawet brak kary za występki antagonisty, wbrew baśniowej sprawiedliwości. Cechą odróżniającą tę sagę od innych tego typu propozycji literackich dla najmłodszych jest autoironia, wprowadzająca równowagę w kreowanym świecie. To dzięki niej ta gotycka rekwizytornia bawi, a nie przeraża czy też «zniesmacza» jak u Shana.

WOKÓŁ PROBLEMATYKI (NIE)STRASZENIA DZIECIĘCEGO CZYTELNIKA

W kontekście powyższych rozważań warto zastanowić się też nad genezą konwencji straszenia w literaturze dla dzieci – mniej lub bardziej serio, z większą i mniejszą dawką makabry i grozy – skierowaną tylko do najmłodszych czytelników lub równocześnie do dzieci i ich dorosłych opiekunów.

Problematyka wydaje się dość złożona. Na pewno też nie tak nowa, jak można byłoby przypuszczać, bo przywołując przykład XIX-wiecznej *Złotej różdżki, czyli bajek dla niegrzecznych dzieci* autorstwa Heinricha Hoffmana, którą ten napisał jako prezent świąteczny dla swojego syna, można wskazać pewną wychowawczą rolę literackiego straszenia. Taki zamiar na pewno przyświecał Hoffmanowi, który swoje rymowanki opierał na schemacie dziecięcych przewinień i uchybień oraz ich strasznych konsekwencji, jak obcięcie kciuków przez „krwawego” krawca („za złe zabawy”) czy spalenie się podczas zakazanych zabaw zapalnikami („trudno i darmo ginie panienka// płoną jej rączki, nóżki, sukienka”) (2017, p. 11). Okrucieństwo kar było zamierzenie przerysowane, co zapewne i wówczas łagodziło potencjalne poczucie zagrożenia u dzieci, a być może też wywołało (u)śmiech wśród najmłodszych czytelników. Ciekawe, że spotkało się z dużym zainteresowaniem wśród dorosłych, którzy chętnie kupowali tę książkę dla swoich dzieci wtedy w XIX wieku, ale też spotyka się w wieku XXI, o czym świadczy sprzedaż najnowszego wydania. Straszenie różgą, Babą Jagą, Potworem z szafy czy Dziadem z workiem okazuje się wciąż akceptowalnym zabiegiem wychowawczym, proponowanym np. w cyklu Enrica Llucha *Skrzynka Potworów* (2014). Obok wspomnianych „strasznych postaci” pojawiają się te popkulturowe, jak Wampir, Zombie, Ogr i Wilkołak. Wszystkie części cyklu napisane są w konwencji zabawy straszeniem, ale też sygnalizują problem współczesnych rodziców z nieposłusznymi dziećmi.

Należy w tym miejscu przypomnieć, jak zaczęła się przygoda Handlera (Snicketa) z sierotami Baudelaire’ów. Szukając wydawnictwa dla swojej powieści, Handler otrzymał propozycję napisania czegoś „w rodzaju Harry’ego Pottera”. Nie namyślając się wiele, zaproponował tytuł, który został przyjęty bez zastrzeżeń, a brzmiał mniej więcej tak: *Gotycka opowieść o dzieciach, które muszą przechodzić przez Bardzo Straszne Przygody*. Tytuł ten może odnosić się do wielu współczesnych pozycji literatury dziecięcej, tym bardziej, że ich autorzy tworzą

te historie zazwyczaj w kilkutomowych seriach. Jednak od tamtej pory minęło blisko 20 lat, a straszne baśnie i horrory dla dzieci nadal nie tracą na popularności, a tego już nie można wytłumaczyć wyłącznie modą czy działaniem promocji.

Wychowanie przez literaturę grozy, gotyckie baśnie i horrory dla dzieci – i to w tak długim czasie – na pewno ma swoje konsekwencje, chociaż dotąd nie poddano tego szerszym badaniom. To, co widoczne, to zmiana w oprawie graficznej ksiązek tego nurtu – zamiast barwnych, magicznych światów dominują czarna kreska i groteskowe, fantasmagoryczne stwory zamknięte w twardej, ciemnych okładkach, przeważnie stylizowanych na wiktoriańskie woluminy. Gotycka kreacja dotyczy także autorów, którzy rzadko spotykają się ze swymi czytelnikami i niewiele chcą powiedzieć o sobie na swych stronach internetowych, jak Gaiman, Shan czy Henry Neff. Ciekawym zabiegiem marketingowym jest przestrzeganie małych czytelników przed poznaniem „strasznej prawdy” o autorze, czego przykładem jest blog Handlera, który wita wszystkich odwiedzających słowami: „Uciekaj stąd! Bez wątpienia trafięś tu przez pomyłkę!”. To, co było chwytem reklamowym, jak «zakazani» autorzy i ich «mroczne baśnie» – stało się pewną konwencją komunikacji autorów horror(k)ów dla dzieci.

Zmieniły się też kompetencje estetyczne wśród najmłodszych czytelników, którzy inaczej oceniają, co jest piękne i zachwyca, a co brzydkie i odstręcza. Są bardziej otwarci na „inność”, ale też zaciekawieni „potwornością” czy ekscentrycznością popkulturowych postaci, jak lalki Monster High, Amelka Kieł, Vlad czy Mortynka, dziewczynka-zombie (bohaterka Barbary Cantini). Obok powyżej wymienionych postaci literackich w katalogu gotyckich „straszdeł(ek)” dominują „inni”, „dziwni” i „potworni”, ale nie wzbudzający już strachu we współczesnych dzieciach. Horrorki kierowane są do coraz młodszych czytelników i są raczej żartobliwymi niż strasznymi opowieściami.

BIBLIOGRAPHY:

- Baluch A., *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Wrocław 1994.
- Byng G., *Hipnotyczna podróż Molly Moon*, tł. K. Uliszewski, Warszawa 2008.
- Byng G., *Niezwykła księga hipnotyzmu Molly Moon*, tł. K. Uliszewski, Warszawa 2003.
- Caroll N., *Filozofia horroru, albo paradoksy uczuć*, tł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.

- Ciećwierz P., *Synowie Kaina, córki Lilith... Rzecz o wampirach w fantasy*, Warszawa 2009.
- Cieślakowski J., *Literatura osobna*, Warszawa 1985.
- Dahl R., *Czarownice*, tł. W. J. Wojciechowski, Warszawa 1992;
II wyd. Wiedźmy, tł. J. Łoziński, Warszawa 2003.
- Eliade M., *Inicjacje, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, tł. K. Kocjan, Kraków 1977.
- Gaiman N., *Księga cmentarna*, tł. P. Braiter, Warszawa 2008.
- Gaiman N., *Wilki w nocy*, tł. P. Braiter, Warszawa 2007.
- Gemra A., *Uwieść strachem. Sterowanie emocjami odbiorcy we współczesnych tekstach grozy*, w: Lichański J.Z., *Uwieść słowem, czyli retoryka stosowana*, Warszawa 2003.
- Graban-Pomirska M., *Nawiedzony dom. Zmagania ze strachem jako próba inicjacyjna na przykładzie literatury dziecięcej*, in: Gutowski W., Owczarz E., *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, Toruń 2003.
- Hoffmann H., *Złota różdżka, czyli bajki dla niegrzecznych*, tł. A. Bańkowska, K. Iwaszkiewicz, Z. Naczyńska, M. Rusinek, ART. Egmont 2017.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Kar B., Spaita A., Sutherland R., *Wampiry. Historia z zimną krwią spisana*, tł. O. Kwiecień-Maniewska, Gliwice 2010.
- Kowalewska D., *Harry i czary-mary, czyli o wartościach edukacyjnych w cyklu „Harry Potter” J.K. Rowling*, Kraków 2005.
- Kucharska B., *(Nie)bezpieczna literatura dla dzieci? Refleksje pedagogiczne w kontekście popkulturowej beletrystyki dla najmłodszych czytelników*, in: Komorowska B., Mazur P., *Bezpieczeństwo dzieci i młodzieży. Aktualne problemy teorii i praktyki pedagogicznej*, Chełm 2014.
- Kulickowska K., *Baśń i metafora*, in: *Baśń i dziecko*, opr. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
- Lasoń-Kochańska G., *Czytając fantasy*, Gdańsk 2002.
- Leszczyński G., *Kulturowe konteksty baśni, t. 2: W poszukiwaniu straconego królestwa*, Poznań 2006.
- MacDonald D., *Teorie kultury masowej*, „Odra” 1970, nr 1.
- Nadolna-Tłuczykont M., *Horror w literaturze dla dzieci i młodzieży*, in: Tałuc K., *Literatura dla dzieci i młodzieży*. T. 5, Katowice 2017.
- Niebisch J., *Szkoła wampirków*, tł. R. Turczyn, Warszawa 2000.
- Orliński G., *Horror dla dzieci*, „Gazeta Wyborcza”[dodatek kulturalny], 16 grudnia 2008.

- Papuzińska J., *Literatura dla dzieci i młodzieży – pojęcia i problemy klasyfikacji*, w: Przeclawska A., *Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania*, Warszawa 1978.
- Reger R., *Emily. Księga dziwów*, tł. B. Wierzbęta, Warszawa 2007.
- Shan D., *Cyrk Odmieńców i kolejne*, przeł. J. Ochab, Warszawa 2010.
- Simon F., *Koszmary Karolek*, przeł. M. Makuch, Kraków 2008 (i kolejne).
- Snicket L., *Seria Niefortunnych Zdarzeń: Koniec Końców*, t. 13, przeł. J. Kozak, Warszawa 2006..
- Snicket L., *Seria Niefortunnych Zdarzeń: Przykry Początek*, t. 1, tł. J. Kozak, Warszawa 2002.
- Sommer-Boddenburg A., *Wampirek i dziwny pacjent*, tł. M. Przybyłowska, Warszawa 2008.
- Sommer-Boddenburg A., *Wampirek*. T. I, tł. M. Przybyłowska, W.A.B., Warszawa 2004.
- Stoker S., *Wampirek Odrobinek*, Media Rodzina, Warszawa 2012.
- Szostak A., *Fantasy – mit współczesny*, in: Mikołajczak M., Urbaniak P., *Fantasy jako dobra nowina*, Wałbrzych 2005.
- Tolkien J.R.R., *Potwory i krytycy*, red. Ch. Tolkien, tł. T.A. Olszański, Poznań 2000.
- Trębicki G., *Fantasy – ewolucja gatunku*, Kraków 2007.
- Trocha B., *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009.
- Zazzo R., *Rozwój dziecka*, w: Debesse M., *Psychologia rozwojowa*, Warszawa 1963.