



THE POLISH LIBRARIANS' ASSOCIATION

Studies in Children's and Young Adult Literature

Spectres of the Past

Children's and Young Adult Culture and Literature from a Hauntological Perspective

edited by Weronika Kostecka, Anna Mik,
Marta Niewieczerał and Maciej Skowera
in cooperation with Agata Klichowska



Warsaw, 2025



STOWARZYSZENIE BIBLIOTEKARZY POLSKICH

Literatura dla dzieci i młodzieży. S t u d i a

Widma przeszłości

Kultura i literatura dziecięca i młodzieżowa w perspektywie hauntologicznej

pod redakcją Weroniki Kosteckiej, Anny Mik,
Marty Niewieczerał i Macieja Skowery
przy współpracy Agaty Klichowskiej

Warszawa, 2025



Komitet Redakcyjny serii wydawniczej
» Literatura dla dzieci i młodzieży. S t u d i a «
Grzegorz LESZCZYŃSKI – przewodniczący, Weronika KOSTECKA,
Marta LACH, Jolanta ŁUGOWSKA, Michał ROGOŹ, Ryszard WAKSMUND,
Violetta WRÓBLEWSKA, Michał ZAJĄC

**Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
i afiliowana przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego**

Recenzent:
dr Dariusz Piechota

Redaktor prowadzący:
Marta LACH

Projekt okładki:
Ewa MAJEWSKA

Na okładce wykorzystano fragment ilustracji Johna Tenniela do *Przygód Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (1865) [domena publiczna].

Korekta techniczna:
Marta LACH

Redakcja i korekta językowa, indeks nazwisk:
Agata KLICHOWSKA, Weronika KOSTECKA, Anna MIK,
Marta NIEWIECZERZAŁ, Maciej SKOWERA

© Copyright by Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich and Autorzy

ISBN: 978-83-67723-18-3

CIP – Biblioteka Narodowa
Widma przeszłości : kultura i literatura dziecięca
i młodzieżowa w perspektywie hauntologicznej / pod
redakcją Weroniki Kosteckiej, Anny Mik, Marty
Niewiczzerzał i Macieja Skowery ; przy współpracy
Agaty Klichowskiej. - Warszawa : Stowarzyszenie
Bibliotekarzy Polskich, 2025. - (Literatura
dla Dzieci i Młodzieży : studia)

Spis treści

Słowo wstępne.....	9
MAGDALENA BEDNAREK Widma (kanonu) literatury dziecięcej i młodzieżowej w II RP na listach książek zalecanych.....	15
MACIEJ SKOWERA Czy (i jakie) widma kanonu literatury dziecięcej krążą nad Polską?	40
ALICJA UNGEHEUER-GOŁĄB Przedmiot, okropne dziecko czy człowiek? Widmo przedmiotowego podejścia.....	55
MARTA NIEWIECZERZAŁ Widma legendarnej Warszawy. Antycypacje współczesnych przekształceń stołecznych podań w literaturze dla dzieci i młodzieży	74
KAROLINA STARNAWSKA Widma transformacji w powieściach <i>Brulion Bebe B.</i> oraz <i>Noelka</i> Małgorzaty Musierowicz.....	87
MAŁGORZATA WÓJCIK-DUDEK Mykolektura, czyli czego mogą nas nauczyć grzyby. Więcej-niż-ludzkie wymiały literatury dla dzieci i młodzieży.....	115
KLAUDIA ZDRADA Widma apokaliptyczne. Strategie narracyjne w zielonych informacyjnych książkach dla dzieci.....	147
ELIZA PIECIUL-KARMIŃSKA Widmo pierwszego wydania a recepcja zbioru <i>Kinder- und Hausmärchen</i> . „Nieznanne” baśnie braci Grimm w polskim przekładzie	169
ANNA MIK Przełamując Disnejowskie zaklęcie. Widmo studiów Jacka Zipesa nad animacjami wytwórni Walta Disneya	186

ALEKSANDRA WIECZORKIEWICZ	
Widma Piotrusia Pana. Spektrum biografii i tekstu.....	199
MATEUSZ ŚWIETLICKI	
Przedwczesne dorastanie dzieci niczyich w trylogii Marshy Forchuk Skrypuch. Widmo ludobójstwa Ormian w kanadyjskiej prozie historycznej dla młodzieży	224
Streszczenia rozdziałów i słowa kluczowe w języku angielskim	246
Indeks nazwisk.....	255

Contents

Foreword.....	9
MAGDALENA BEDNAREK The Spectres of the Second Polish Republic's Literary Canon on Recommended Book Lists	15
MACIEJ SKOWERA Is the Spectre of the Children's Literature Canon Haunting Poland (and How)?	40
ALICJA UNGEHEUER-GOŁĄB Object, Terrible Child or Human? The Spectre of Objectification	55
MARTA NIEWIECZERZAŁ Spectres of Legendary Warsaw: Anticipations of Contemporary Transformations of the Polish Capital's Legends in Children's and Young Adult Literature.....	74
KAROLINA STARNAWSKA Spectres of Transformation in the Novels <i>Brulion Bebe B.</i> and <i>Noelka</i> by Małgorzata Musierowicz	87
MAŁGORZATA WÓJCIK-DUDEK Mycological Readings: What Can Mushrooms Teach Us? The More-than- -Human Aspects of Children's and Young Adult Literature	115
KLAUDIA ZDRADA Apocalyptic Spectres: Narrative Strategies in Green Informational Picturebooks for Children.....	147
ELIZA PIECIUL-KARMIŃSKA The Spectre of the First Edition and the Reception of <i>Kinder- und Hausmärchen</i> : The 'Unknown' Tales by the Brothers Grimm in Polish Translation	169
ANNA MIK Breaking the Disney Spell: The Spectre of Jack Zipes's Studies on Walt Disney Studios' Animation.....	186

ALEKSANDRA WIECZORKIEWICZ	
The Spectres of Peter Pan in the Biography and the Text.....	199
MATEUSZ ŚWIETLIICKI	
The Precocious Growing Up of Nobody's Children in Marsha Forchuk Skrypuch's Trilogy: Ghosts of the Armenian Genocide in Canadian Young Adult Historical Fiction	224
Chapter Summaries and Key Words in English	246
Index of Names	255

Aleksandra Wieczorkiewicz

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Widma Piotrusia Pana. Spektrum biografii i tekstu¹

Wprowadzenie

Podobno Lewis [Carroll – A. W.] wymyślił Kota z Cheshire na podstawie prawdziwej historii o duchach. Jego przyjaciółka z Oksfordu opowiedziała mu zdarzenie, którego w żaden sposób nie potrafiła wyjaśnić. Kiedyś wybrała się na spacer w okolicy Congleton, niewielkiej miejsciny w hrabstwie Cheshire, żeby odwiedzić ruiny tamtejszego zamku. U wejścia do ogrodu zobaczyła białego kota, którego chciała pogłaskać, ale kiedy się do niego zbliżyła, ten po prostu zniknął – choć nie od razu, bo zaczął się jakby rozplływać, począwszy od ogona. Zdumiona i wzburzona wróciła do miasteczka, gdzie od aptekarki dowiedziała się, że widziała „ducha kota z Congleton”, znaną tam dobrze atrakcję turystyczną. Lewis, zachwycony tą opowieścią, od razu stworzył naj-słynniejszą kreację z całej menażerii [W]onderland: istotę, która znika, po-czynając od ogona, aż na koniec zostaje tylko jego uśmiech – uśmiech widma bez ciała².

¹ Rozdział powstał w ramach grantu OPUS 21 Narodowego Centrum Nauki, projekt nr 2021/41/B/HS2/00876 pt. *Pół wieku polskiej literatury dziecięcej. Twórczość dla dzieci w kręgu władzy i produkcji kulturowej: odbiorca literatury – literatura jako odbiorca.*

² A. Bielik-Robson, *Uśmiech Widma bez Ciała. Kabalistyczna baśń z Derridą w tle*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 15.

Agata Bielik-Robson rozpoczyna szkic poświęcony kabalistycznej interpretacji pism Jacques'a Derridy przytoczoną wyżej anegdotą o narodzinach jednej z najbardziej frapujących zjaw literatury dziecięcej, a może i literatury w ogóle: Kota z Cheshire (w przekładzie Elżbiety Tabakowskiej – co znaczące – Znikota³), którego Alicja spotyka podczas wędrówki po Krainie Czarów. Skoro w założycielski tekst nowoczesnej literatury dla młodych odbiorców – a tak przecież niejednokrotnie nazywa się *Alicję w Krainie Czarów* (1865) – wpisana została „aparycja” kota-filozofa, który zadaje egzystencjalne pytania, by za chwilę rozpląnąć się w niebycie, być może próba przyłożenia Derridiańskiej *l'hantologie* do innego ważnego dzieła twórczości dla dzieci nie jest projektem tak karkołomnym i szalonym (Kot mówi: *we're all mad here* – „my tu wszyscy jesteśmy szaleni”⁴), jak mogłoby się wydawać.

Do tego swoistego eksperymentu myślowego i interpretacyjnego, mianowicie – by opowieści o Piotrusiu Panie przeczytać (przynajmniej w pewnym zakresie) przez pryzmat widmologii, przystępuję wiedzioma przekonaniem, że jest ona nie tyle metodologią *sensu stricto* czy spójną doktryną, ile raczej „płynną konstelacją pokrewnych motywów (pojęciowych, tematycznych, światopoglądowych)”⁵, których zastosowanie do tego konkretnego tekstu może okazać się płodne poznawczo – tym płodniejsze, że w przypadku twórczości J. M. Barriego będzie to, o ile mi wiadomo, próba przejścia jeszcze niewydeptaną ścieżką.

Zbiór dzieł określany dziś mianem literatury dziecięcej, które w wielu wypadkach czerpią i wyrastają z tradycji ludowej, baśni, legend oraz podań, jest przecież – podobnie jak literatura gotycka – swoistym środowiskiem naturalnym dla wszelkiego rodzaju widm i zjaw, począwszy od strachów z opowieści na dobranoc, powtarzanych przez dorosłych dzieciom lub przez dzieci sobie nawzajem, poprzez wróżki, elfy i duszki, po duchy z *Opowieści wigilijnej* Charlesa Dickensa (1843) czy zjawy Hogwartu w serii J. K. Rowling (1997-2007). *Piotruś Pan* – tym tytułem określam

³ Zob. L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. i posł. E. Tabakowska, Bona, Kraków 2009, s. 57.

⁴ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów; Po drugiej stronie lustra*, tłum. B. Kaniewska, Vesper, Poznań 2012, s. 89.

⁵ G. Grochowski, *Numer nawiedzony*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 9.

tu zbiorczo serię tekstów napisanych przez Barriego, do których wyszczególnienia jeszcze powrócę – w wyjątkowy sposób zdaje się zapraszać do odczytań prowadzonych z perspektywy widmontologii. Nazywany przez krytyków arcydziełem nieuchwytnym, kapryśnym i sentymentalnym⁶, wyszedł spod pióra autora, który nienawidził prześladowającego go widma sentymentalizmu; wyrósł z biografii samego Barriego oraz braci Llewelynów Daviesów, których losy nawiedzał i na które rzucił ponury cień; dał wreszcie początek istnemu „korowodowi duchów”: niezliczonym przeróbkom, skrótom, adaptacjom oraz translacjom, wiodącym swoje własne, nieraz całkowicie odrębne od pierwowzoru, „życie po życiu”.

W poniższym szkicu chciałabym przedstawić kilka przymiarek do duchologicznej interpretacji utworów skupionych wokół Piotrusia Pana, poczynając od pokutującego w nich widma biografii pisarza oraz bliskich mu osób, przez samą postać wiecznego dziecka, aż po przemiany i swoistą multi-medialność wielotekstu Barriego, by pokazać, że spotkanie Derridańskiej *l'hantologie* z opowieścią o chłopcu, który nie chciał dorosnąć, daje zaskakujące rezultaty na więcej niż jednej płaszczyźnie, skłaniając wręcz do przekonania, że Barrie w pewnym sensie wyprzedził myśl francuskiego filozofa.

Widmo autora *versus* autor-widmo

W *Widmach Marksa* (1993), założycielskim tekście widmontologii, Derrida rozpoczyna swoje rozważania od brawurowego odczytania

⁶ Zob. A. Birkin, *J. M. Barrie and the Lost Boys: The Real Story Behind Peter Pan*, Yale University Press, New Haven – London 2003, s. 95. W ten sposób powieść *The Little White Bird, or Adventures in Kensington Gardens* (1902), w której po raz pierwszy pojawił się Piotruś Pan, charakteryzował recenzent z „Timesa”. „Kapryśny” – *whimsical*, na równi z *sentimental* czy *elusive* („nieuchwytny”) – było określeniem, które współcześni Barriemu krytycy często stosowali wobec jego utworów, zarówno prozatorskich, jak i dramatycznych. Pisarz był świadom tych cech – w *The Greenwood Hat* przyznawał się do nich, choć na sposób nieco przewrotny, pisząc o sobie: „[...] sentymentu nienawidził, jak niewolnik nienawidzi swego pana” oraz: „Przez nieporozumienie nazwano go kapryśnym i być może rzeczywiście się taki stał, choć nigdy wcześniej [...] nie było to jego intencją”. J. M. Barrie, *The Greenwood Hat, Being a Memoir of James Anon, 1885-1887*, K. G., London 1937, s. 9, 6; jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. na użytek niniejszego tekstu – A. W.

Szekspirowskiego *Hamleta* (1623), odczytania skupionego – jakżeby inaczej – na postaci ducha zamordowanego króla. Omawianą „Rzecz” („ducha lub widmo”) filozof wiąże z trzema zagadnieniami, z których pierwszym jest żałoba:

Wszystko, o czym będziemy tu mówić, dotyczy żałoby. Jest ona zawsze związana z próbą ontologizacji resztek, sprawienia, by stały się one obecne, przede wszystkim poprzez *identyfikację* zwłok i *zlokalizowanie* umarłego (wszelka ontologizacja, wszelka semantyzacja – filozoficzna, hermeneutyczna lub psychoanalityczna – jest uwikłana w pracę żałoby, ale nie jest jeszcze w stanie, jako taka, jej pomyśleć; starając się właśnie zbliżyć do tego rodzaju myślenia, zadajemy pytanie o widmo, zadajemy pytanie samemu widmu [...]).⁷

W dalszej kolejności jako „warunek niezbędny do tego, aby można było mówić o *generacjach* czaszek i duchów”, Derrida wymienia „język – i głos, a w każdym razie to, co jest *znakiem* imienia lub zajmuje jego miejsce”⁸, oraz transgresyjną „moc przekształcania” – „rzecz pracuje, niezależnie od tego, czy przekształca coś innego, czy sama się przekształca [...]: duchem, »*duchem ducha*«, jest praca”⁹. Te wszystkie konstatacje są, jak się okaże, niezwykle istotne dla widmontologicznego odczytania *Piotrusia Pana*. Zaczniemy od pierwszego warunku, czyli od pracy żałoby.

Gdy James Barrie miał niespełna siedem lat, jego starszy brat David zmarł w wyniku nieszczęśliwego wypadku: w przeddzień swoich czternastych urodzin chłopiec przewrócił się podczas jazdy na łyżwach i doznał śmiertelnego urazu czaszki¹⁰. W *Margaret Ogilvy* – biografii matki napisanej w 1896 r. i będącej zarazem jedną z jego najbardziej osobistych książek – Barrie wspomina mroczne chwile, które nastąpiły po tym wydarzeniu. On sam wraz z młodszą siostrą Maggie bawił się pod stołem, na którym spoczywała trumna Davida, a w pokoju na piętrze, odwrócona twarzą do ściany, leżała ich matka, pogrążona w żalu po stracie ukochanego syna:

⁷ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, WN PWN, Warszawa 2016, s. 29; wszystkie wyr. oryg.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 29-30.

¹⁰ Informacje biograficzne o autorze *Piotrusia Pana* podają za książką Birкина *J. M. Barrie and the Lost Boys: The Real Story Behind Peter Pan* oraz na podstawie tekstów wspomnieniowych samego pisarza.

Nie wiem, czy to było pierwszego dnia, czy wiele dni później, gdy przyszła do mnie moja siostra, ta, którą matka kochała najbardziej [...], i poradziła, żebym do niej poszedł i powiedział, że został jej przecież jeszcze jeden synek. Rozgorączkowany, poszedłem od razu, ale pokój był ciemny, a gdy drzwi się za mną zamknęły, od strony łóżka nie dochodził żaden dźwięk [...]; po jakimś czasie usłyszałem jednak jej głos, teraz słaby, choć nigdy wcześniej nie był słaby – zapytała: „Czy to ty?” [...]. Sądziłem, że zwraca się do zmarłego chłopca, więc powiedziałem głosem, w którym dźwięczała samotność: „Nie, to nie on, to tylko ja” [...]. Potem spędzałem wiele czasu u jej wezgłowia, próbując sprawić, by o nim zapomniała [...]. Z początku – jak mi opowiadano – byłem zazdrosny, przerywałem jej czule wspomnienia płaczem: „A czy ja nic dla ciebie nie znaczę?”, ale to nie trwało długo. Miejsce zazdrości zajęło silne pragnienie, [...] by stać się do niego tak podobnym, żeby nawet ona nie mogła dostrzec różnicy¹¹.

Rodzinny dramat przeżywany w dzieciństwie zaważył na osobistych i pisarskich losach Barriego. U wezgłowia pogrążonej w żałobie Margaret Ogilvy zrodziła się nie tylko silna więź łącząca matkę i najmłodszego syna – to tutaj miał źródło również talent aktorski Barriego. Sześciolatek, za wszelką cenę pragnący wywołać uśmiech na ukochanej twarzy (mały Jimmy prowadził nawet dzienniczek, w którym zapisywał, ile razy udało mu się rozweselić matkę), traktował poważnie postanowienie upodobnienia się do zmarłego brata tak, by – powtórzmy – „nawet ona nie mogła dostrzec różnicy”. W dalszej części wspomnień Barrie opisuje, jak nauczywszy się wesołego pogwizdywania na modłę Davida, przebrał się w jego ubrania i przyszedł do pokoju matki: „Stałem spokojnie, dopóki mnie nie dostrzegła, i wtedy – jak bardzo musiało ją to zranić! – »Posłuchaj, mammo!«, wykrzyknąłem triumfalnie, rozstawiłem nogi, zatopiłem ręce w kieszeniach i zacząłem gwizdać”¹². David Barrie, zmarły tragicznie na wiele lat przed pojawieniem się Piotrusia Pana, był pierwszym chłopcem, który „na zawsze pozostał dzieckiem”¹³, stanowiąc tym samym zaczątek opowieści o chłopcu, który nie chciał dorosnąć: „[...] gdy ja stałem się mężczyzną, on nadal miał 13 lat”¹⁴ – napisał James w biografii matki.

¹¹ J. M. Barrie, *Margaret Ogilvy, by Her Son*, Hodder and Stoughton, London 1897, s. 11-16.

¹² Tamże, s. 17.

¹³ Tamże, s. 9.

¹⁴ Tamże, s. 19.

W innym miejscu tej samej książki stwierdził, że „nic, co spotyka nas po dwunastym roku życia, nie ma właściwie większego znaczenia”¹⁵. Słowa te powracają echem w otwierającej powieść *Piotruś Pan i Wendy* (1911) idyllicznej scenie, w której pobrzmiwa jednak przestroga *Et in Arcadia ego* – w beztróskę dzieciństwa wpisana jest już myśl o przemijaniu:

Wszystkie dzieci – oprócz tego jednego – dorastają. Szybko dowiadują się, że kiedyś dorosną, a Wendy dowiedziała się o tym tak: pewnego dnia, gdy miała dwa lata, bawiła się w ogrodzie, zerwała kolejny kwiatek i pobiegła z nim do mamy. Przypuszczam, że wyglądała zachwycająco, bo pani Darling położyła rękę na sercu i wykrzyknęła:

– Och, dlaczego nie możesz taka pozostać na zawsze?

To było wszystko, co sobie na ten temat powiedziały, ale od tego czasu Wendy wiedziała, że musi dorosnąć. Jak się ma dwa lata, to się wie. Dwa lata to początek końca¹⁶.

Piotrusia Pana można nazwać „eksperymentem wiecznego niedorastania”, próbą uwolnienia dzieciństwa od cienia, którym jest widmo dorosłości i – w domyśle – śmierci (przypomnijmy, że w tej samej powieści cień Piotrusia zostaje oderwany od właściciela i zamknięty w komodzie w pokoju dziecinnym Darlingów). W wyobraźni Barriego jego zmarły brat pozostał tym, który wymknął się konieczności dorastania, zachowując na zawsze nie tylko postać dziecka, lecz także wyjątkowe miejsce w sercu matki, której żałoba musiała wyrzucić na przyszłym pisarzu niezatarte wrażenie. Piotruś jest organicznie związany z żałobą – z utratą i buntem przeciwko utracie, która dla Barriego dotyczyła zapewne bardziej nieobecności matki niż nieobecności brata, ale na wyższym poziomie tyczyła się także samego dzieciństwa jako wartości, którą prędzej czy później trzeba utracić. *Piotrusia Pana* da się zatem odczytać jako wynik „pracy żałoby”, próbę „ontologizacji resztek” i „semantyzacji” straty – skomplikowanej, wielopoziomowej straty, na którą we wczesnym doświadczeniu życiowym pisarza złożyły się śmierć brata, czasowa utrata bliskości matki oraz świadomość nieuchronności końca dzieciństwa.

¹⁵ Tamże, s. 41.

¹⁶ Tenże, *Piotruś Pan i Wendy*, tłum. M. Rusinek, Znak, Kraków 2006, s. 5.

Z tej „identyfikacji zwłok” i „lokalizacji umarłego” – mówiąc dalej Deridą – powstał Piotruś, stworzony z prochów żałoby jako odpowiedź dana temu, co nieodwracalne. Myśl, że dzieciństwo nie trwa wiecznie i że trzeba będzie porzucić je na rzecz dorosłości, należała zresztą do najwcześniejszych wspomnień Barriego:

Koszmarem moich lat chłopiących było to, iż wiedziałem, że nadejdzie taki czas, gdy ja również będę musiał porzucić zabawy, ale nie wyobrażałem sobie, jak to się ma stać (udręka wciąż powracająca w snach: sam przyłapuję się na grze w marmurki i patrzę na siebie z zimną pogardą); czułem, że moją zabawę będę musiał kontynuować w ukryciu [...] ¹⁷.

Barrie spełnił tę zapowiedź, prowadząc zabawę „w ukryciu” przez całe późniejsze życie, również dzięki cudzym dzieciom (sam pozostał bezdzietny), z którymi łatwo nawiązywał przyjaźnie. Już jako uznany dramata i powieściopisarz mieszkający w eleganckiej dzielnicy Londynu, w pobliżu Ogrodów Kensingtonskich, zabawiał bywające tam dzieci opowieściami, których bohaterami okazywali się najczęściej sami słuchacze.

Do bywalców parku należeli także trzej bracia – czteroletni George, trzyletni Jack oraz kilkuniesięczny Peter, który spacerował jeszcze w popychanym przez nianię wózku. Trójka małych Llewelynów Daviesów szybko zaskarbiła sobie sympatię pisarza, a relacja z nimi – szczególnie z najstarszym, George’em, uosabiającym dla Barriego ideał dziecięcości – stała się bezpośrednim impulsem do powstania opowieści o chłopcu, który nie chciał dorosnąć. Podczas wspólnych przechadzek po parku Barrie opowiadał dwóm starszym braciom o przygodach najmłodszego, Petera, który nocami miał wyfruwać przez okno dzieciennego pokoju do Ogrodów Kensingtonskich, by bawić się tam z wrózkami, elfami i ptakami; historia ta trafiła później do powieści *The Little White Bird, or Adventures in Kensington Gardens* (1902) jako sześcirozdziałowa interpolacja, po czterech latach wydana osobno pod tytułem *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich* (1906). W roku 1901 Barrie był już tak blisko zaprzyjaźniony z rodziną Llewelynów Daviesów, że lato tego roku chłopcy oraz ich matka, Sylvia, spędzili w Black Lake Cottage, jego świeżo zakupionej posiadłości

¹⁷ Tenże, *Margaret Ogilvy*, dz. cyt., s. 29.

położonej wśród lasów i jezior Surrey. Wakacje w Black Lake upłynęły Barriemu na zabawach z trójką starszych braci (Sylvii i Arthurowi Llewelynów Daviesom urodził się tymczasem czwarty syn, Michael): budowaniu szałasów, polowaniach na wymaginowane tygrysy (rolę dzikiego zwierza odgrywał Porthos, bernardyn Barriego), walkach „z Indianami” lub „z piratami” na bezludnej wyspie. Za scenariuszami tych zabaw stał sam pisarz, który już to wcielał się w postać okrutnego kapitana Swarthy’ego (pierwowzoru Haka), już to „wychodził z roli”, by uwiecznić wspólne przygody na kliszy fotograficznej. Po wakacjach Barrie przygotował unikatowe (widmowe?) – gdyż opublikowane tylko w dwóch egzemplarzach¹⁸ – dziełko zatytułowane *The Boy Castaways of Black Lake Island*, składające się z fotografii opatrzonych komentarzami stylizowanymi na rozdziały powieści. To wówczas, w Surrey, opowieść o Piotrusiu przeszła metamorfozę – z melancholijnej historii niemowlęcia żyjącego wśród wrózek i elfów w Ogrodach Kensingtonskich przedzierzgnęła się w przygody buńczucznego dowódcy Zaginionych Chłopców. Nibylandia przybliżyła się – Barrie rozpoczął pracę nad sztuką o Piotrusiu Panie jesienią 1903 r., a jej premiera odbyła się nieco ponad rok później, 27 grudnia 1904 r., odnosząc niezwykle sukces i przysparzając autorowi sławy.

Spśród wszystkich twórców dla dzieci właśnie Barriego należałoby nazwać autorem, który zaszedł chyba najdalej na drodze przekuwania doświadczeń biograficznych w literaturę: nawet najbłahsze zdarzenie potrafił przekształcić w sztukę, wplatając słowa czy gesty otaczających go ludzi w kanwę utworów literackich oraz scenicznych¹⁹. Widać to wyraźnie

¹⁸ Jeden z dwóch egzemplarzy albumu ofiarowany został Arthurowi Llewelynowi Daviesowi, ale egzemplarz ów „natychmiast zgubił się w pociągu (we wszystkich sprawach związanych z Piotrusiem kryły się jakieś diabelskie sztuczki)” – pisał Barrie w dedykacji *To the Five* zamieszczonej w książkowym wydaniu sztuki *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up* (1928) – tenże, *Peter Pan and Other Plays*, red., wst. i koment. P. Hollindale, Oxford University Press, Oxford 2008, s. 79. Peter Llewelyn Davies, który w dorosłych latach przygotowywał niewydaną nigdy kompilację rodzinnych dokumentów i zapisków pt. *Morgue*, stwierdzał jednak, że pospieszne zagubienie podarunku było „bez wątpienia jego [ojca – A. W.] własnym sposobem na skomentowanie tej całej fantastycznej awantury”. A. Birkin, *J. M. Barrie and the Lost Boys*, dz. cyt., s. 88.

¹⁹ Znakomitym tego przykładem jest rzeczywisty kontrakt, który Barrie podpisał z małym Jackiem Llewelynem Daviesem za wykorzystanie jego słów w sztuce *Little Mary* (1903): „Pewnego wieczora, gdy Jack opychał się ciastkami, Sylvia ostrzegła go: »Będziesz

w historii powstawania *Piotrusia Pana*, misternie tkanej z rozmaitych epizodów przyjaźni z braćmi Llewelynami Daviesami – lecz nie tylko z nimi, gdyż znajdziemy tu również ślady obecności innych dzieci z otoczenia pisarza. Przypomnijmy, że Derrida pisał, iż warunkiem zaistnienia widma jest prócz żałoby również „język – i głos, a w każdym razie to, co jest *znakiem* imienia lub zajmuje jego miejsce”²⁰. Takim „znakiem” jest w *Piotrusiu Panie* np. imię Wendy, które powstało dzięki znajomości z Margaret Henley, zmarłą w wieku sześciu lat córeczką przyjaciela Barriego. Dziewczynka nazywała pisarza *my Friendly*, a ponieważ nie potrafiła jeszcze wymawiać czysto głoski ‘r’, fraza brzmiała w jej ustach jak *my Wendy*²¹. Z tej pieszczotliwej, nieco rozczulającej formy Barrie stworzył nieistniejące wówczas imię i ochrzcił nim Wendy Darling – uwieczniając tym samym wspomnienie i głos swojej przedwcześnie zmarłej przyjaciółki, kolejnego dziecka, które nigdy nie dorosło. Jednak najważniejszym, najbardziej widmowym imieniem jest oczywiście to, które należy do głównego bohatera opowieści – samego Piotrusia. Przejął je, bez zgody właściciela, od Petera Llewelyna Daviesa, który – również bez swojej zgody – stał się protagonistą historii opowiadanych przez Barriego starszym braciom. Podobnie jak Christopher Robin Milne, od najwcześniejszych lat nękany cieniem imiennika, dziecięcego bohatera *Kubusia Puchatka* A. A. Milne’a (1926), Peter Llewelyn Davies nie uwolnił się od swojego literackiego cienia nawet po samobójczej śmierci, która nastąpiła niemal dokładnie w setną rocznicę urodzin Barriego (sam pisarz nie żył już wówczas od ponad 20 lat), a którą w nagłówkach gazet ogłoszono „śmiercią chłopca, który nie chciał dorosnąć”²². W *Morgue* [Kostnicy], ukończonym w 1950 r. zbiorze rodzinnych zapisków, których kompilowanie i rozpamiętywanie najprawdopodobniej popchnęło go do samobójstwa, Peter napisał:

jutro chory«. »Będę chory dzisiaj« odpowiedział Jack wesoło i dalej kontynuował ucztę. Barrie wykorzystał to zdanie w sztuce, a gdy Jack o tym usłyszał, oznajmił, że jego wkład zasługuje na wynagrodzenie. Barrie zgodził się płacić mu pół pensa za spektakl i sporządził nawet dokument uzgadniający warunki tej umowy”. Tamże, s. 99. Podobny kontrakt Barrie przygotował również dla czteroletniej księżniczki Małgorzaty – córki panującego wówczas króla Jerzego VI, której kilka słów znalazło się w jego ostatniej sztuce pt. *The Boy David* (1936).

²⁰ J. Derrida, *Widma Marksa*, dz. cyt., s. 29.

²¹ Zob. A. Birkin, *J. M. Barrie and the Lost Boys*, dz. cyt., s. 19.

²² Tamże, s. 1.

Co znaczy imię. Mój Boże, czegoż nie znaczy? Gdyby tylko ten wiecznie nie-dojrzały chłoptaş, tak fatalnie skazany na uwięzienie w swoim zatrzymanym rozwoju, został nazwany George'em, Jackiem, Michael'em albo Nicholasem – ileż nieszczęść zostałyby mi oszczędzonych²³.

Peter nazwał sztukę o wiecznym chłopcu „tym strasznym arcydziełem”²⁴ – gdy komponował *Morgue*, George i Michael, dwaj z braci, którzy poza nim samym mieli największy udział w powstawaniu *Piotrusia Pana* (pierwszy u źródeł opowieści, drugi w jej metamorfozach i przeróbkach), również już nie żyli: George zginął na polach Flandrii podczas wielkiej wojny²⁵, Michael utopił się w pobliżu Oksfordu, gdzie studiował, a jego śmierć przez wiele osób uznana została za samobójstwo²⁶. *Piotrusia Pana* otacza więc w pewnym sensie krąg widmowych postaci – dzieci, które przedwczesną śmiercią wymknęły się dorastaniu (Margaret Henley, David Barrie²⁷), ale także dzieci, na których dorosłe życie Piotruś rzucił cień (Peter i Michael). Wszystkie one w jakimś stopniu, najczęściej bez wiedzy i woli, udzieliły wiecznemu chłopcu części siebie – głosu, imienia, postaci, charakteru, wchodząc tym samym w zaklęty krąg, w którym fikcja splata się z rzeczywistością.

Nad *Piotrusiem Panem* krąży zatem wielogłowe widmo biografii jego autora oraz biografii bliskich mu osób, które zaprzągł w kierat fantazji z nieraz tragicznym dla nich skutkiem, ale jednocześnie on sam okazuje się autorem-widmem, wymykającym się wszelkim próbom semantyzacji. W niezwykle istotnym dla zrozumienia historii i fenomenu powstawania *Piotrusia Pana* peryteksie autorskim, jakim jest dedykacja *To the Five* –

²³ Tamże, s. 196.

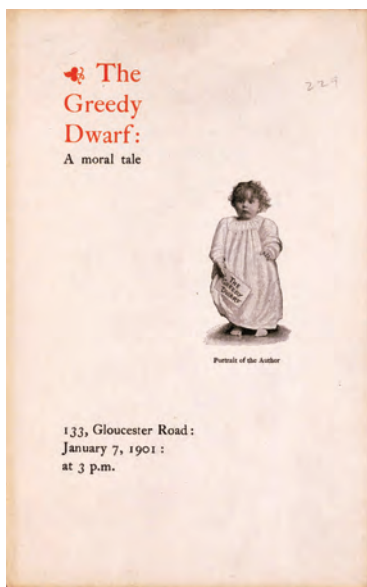
²⁴ Tamże, s. 1.

²⁵ Podobnie jak w przypadku Petera, również ta śmierć została opisana w prasie jako „śmierć Piotrusia Pana”: „Wygnaniec z Krainy Wrózek wyrasta na mężczyznę, zapuszcza się w dziedzinę rzeczywistości, w której grzmią wielkie działa, i zostaje zabity przez niemiecki pocisk”. *Peter Pan is Dead*, „St. Louis Post” z dn. 25.04.1915, <https://jmbarrie.co.uk/documents/georges-death-as-reported-by-the-st-louis-post-peter-pan-is-dead> (dostęp: 22.11.2023).

²⁶ Zob. A. Birkin, *J. M. Barrie and the Lost Boys*, dz. cyt., s. 293.

²⁷ Warto zwrócić uwagę, że protagonistą *The Little White Bird* jest chłopiec o imieniu David, wykreowany na obraz i podobieństwo George'a Llewelyna Daviesa, ale noszący imię zmarłego brata Barriego.

Całej Piątce (a więc – piątce braci Llewelynów Daviesów²⁸) – poprzedzająca książkowe wydanie sztuki z 1928 r., Barrie zrzekał się bowiem praw do jej autorstwa i twierdził, że „nie pamięta, by kiedykolwiek ją napisał”²⁹. Nie był to pierwszy raz, gdy autor usuwał się z przynależnych mu miejsc



Il. 1. Strona tytułowa programu *The Greedy Dwarf: A Moral Tale*, Chiswick, Charles Wittingham and Co., London 1901, Beinecke Library, Ip B276 G64 1901.

na pierwszych stronach książek czy programów teatralnych, kryjąc się za plecami dziecięcych („prawdziwych”) twórców: jako „autor” *The Boy Castaways* wymieniony został Peter Llewelyn Davies (Barrie figurował jako wydawca), podobnie stało się też w przypadku programu „opowiadki moralnej” z 1901 r. *The Greedy Dwarf*³⁰, na okładce którego widniała niemowlęca fotografia autora, niejakiego „Petera Perkina” (il. 1).

Barrie nie podpisał się również jako autor na pierwszych szkicach sztuki o Piotrusiu Panie, która jeszcze w maszynopisie z przełomu lat 1904 i 1905 nosiła tytuł *Anon* – co można, z jednej strony, tłumaczyć jako *Niebawem* lub *Wkrótce* (sugestia, że ostateczny tytuł zostanie nadany niedługo); z drugiej

²⁸ W skład Piątki, prócz wymienionych wcześniej chłopców, wszedł jeszcze Nicholas (Nico), najmłodszy syn Sylvii i Arthura, urodzony w 1903 r.

²⁹ J. M. Barrie, *Peter Pan and Other Plays*, dz. cyt., s. 75. Ze względu na drobne, acz istotne różnice translatorskie, fragmenty ze sztuki *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up* przytaczam we własnym tłumaczeniu, nie zaś w przekładzie: J. M. Barrie, *Piotruś Pan czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, tłum. A. Brzózka, OW Atut, Wrocław 2010.

³⁰ *The Greedy Dwarf: A Moral Tale* była bożonarodzeniową pantomimą, napisaną – i zainscenizowaną – przez Barriego dla grona dziecięcych przyjaciół w styczniu 1901 r. Zebrani dorośli wiedzieli oczywiście, że faktycznym autorem sztuki jest sam Barrie, który wystąpił w niej jako Cowardy Custard [Tchórzliwa Galareta]; w pantomimie zagrała również Miss Mary Contrairy (Mary Barrie, żona autora) oraz Miss Sylvia du Maurier, czyli matka braci Llewelynów Daviesów. Było to pierwsze przedstawienie Barriego dla dzieci i swego rodzaju wprawka przed pisaniem sztuki o Piotrusiu Panie.

strony jednak *Anon* stanowi w pewnym sensie także przewrotny podpis Barriego, który mianem James Anon [Anonim] określał w dziennikach i wspomnieniach samego siebie. Zgodnie ze strategią „scedowanego autorstwa” także program premierowego spektaklu *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* jako „autorkę” sztuki wymieniał Ełę Q. May, figurującą na samym końcu obsady dziecięcą odtwórczynią roli Lizy, służącej w domu państwa Darlingów (choć nazwisko Barriego pojawiło się tuż pod tytułem sztuki i zapisane zostało pogrubionym pismem). Dramatopisarz pozostawał w swoich decyzjach konsekwentny: gdy po zakończeniu spektaklu publiczność próbowała wywołać na scenę „autora”, przed kurtyną pojawiła się Ela, oznajmiając, że „pana Barriego nie ma w domu”. Ostatecznie w dedykacji *To the Five*, która w przeważającej części podejmuje kontrowersyjny temat spektralnego autorstwa, Barrie „przyznaje się” do napisania – a raczej „spisania” – *Piotrusia Pana* („Niezależnie od wszystkiego sądzę jednak, że to ja napisałem *Piotrusia Pana*”³¹), lecz prawdziwie i większe prawo do autorstwa przyznaje braciom Llewelynom Daviesom, bez których Piotruś Pan „nigdy by nie powstał”³²; uznaje siebie za autora słów, lecz to dzieciom przypisuje stworzenie „treści” – lub, ujmując to inaczej, autorstwo widzi jedynie na zasadzie rozszczepienia i twórczej współpracy³³:

Bez wątplenia ja byłem prowodyrem w tej opowieści, lecz to Wy nieustannie dostarczaliście mi świeżych dowodów na potwierdzenie jej prawdziwości – dowodów, których ja nigdy Wam nie podsuwałem. Jeśli natomiast chodzi o mnie, zdaje się, że od początku wiedziałem, iż stworzyłem Piotrusia Pana, mocno pocierając Was wszystkich o siebie, tak jak tubylcy pocierają dwa drewnianki, żeby skrzesać ogień. Piotruś jest właśnie tym: iskrą, którą z Was wykrzesalem [...]. Bawiliście się nią dopóty, dopóki się Wam nie sprzykrzyła, a potem cisnęliście ją w powietrze, wzięliście na rogi i rozdarliście na sztuki, po czym zostawiliście porzuconą w błocie – i poszliście swoją drogą, pod-

³¹ J. M. Barrie, *Peter Pan and Other Plays*, dz. cyt., s. 77.

³² Tamże, s. 75.

³³ Zagadnienie międzypokoleniowej współpracy twórczej w *Piotrusiu Panie* analizuje szczegółowo Victoria Ford Smith, która zaznacza, że dla Barriego relacje z dziećmi stanowiły istotny katalizator własnego pisarstwa o dzieciństwie i dla dzieci – zob. też, *Between Generations: Collaborative Authorship in the Golden Age of Children's Literature*, University Press of Mississippi, Jackson 2017, s. 155-162.

śpiewując jakieś inne piosenki. A wtedy ja zakradłem się do niej po cichu i pozszywałem niektóre z zakrwawionych strzępów stalówką mojego pióra³⁴.

W przytoczonym fragmencie objawia się skomplikowany i niejednoznaczny stosunek Barriego do dzieciństwa, w którym uczestniczył dzięki swoistemu pośrednictwu dzieci oraz wspólnym zabawom, lecz względem którego był zarazem jedynie wyobcowanym obserwatorem, „prowodyrem”: w końcu chłopcy nudzą się zabawą, a on pozostaje sam, uwikłany w nostalgiczną próbę pozszywania strzępów i posklejania „potłuczonych odłamków nieśmiertelności”³⁵ – to samo widmowe rozdwojenie, niejednoznaczny status bycia jednocześnie uczestnikiem i obserwatorem, usytuowanym zarazem „w środku” i „na zewnątrz”, dotyczy także narratora w powieści *Piotruś Pan i Wendy*. W podobnym zawieszeniu Barrie pozostawia również własną motywację spisania opowieści o Piotrusiu, odmawiając rozstrzygnięcia, „czy była to [...] ostatnia desperacka próba, by zatrzymać Was przy sobie choć odrobinę dłużej, czy też po prostu wykalkulowana na chłodno decyzja, by zarobić na Was trochę grosza”³⁶, z właściwą sobie autoironią zrównując niskie, „dorosłe” pobudki merkantylne z głęboką emocjonalną (egzystencjalną?) potrzebą zatrzymania czasu – i dzieciństwa.

„Nikt nie może mnie dotykać” – spektralizacja bytu

Nieuchwytny autor-widmo dzieli cechę niedotykalności ze swoim bohaterem: w finałowej scenie sztuki *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up* Wendy, odlatująca do domu po wiosennych porządkach i zdająca sobie sprawę, że oto kończy się jej ostatnia wizyta w Nibylandii, próbuje objąć Piotrusia, ten jednak unika jej dotyku. Dziewczynka – inaczej niż w poprzednich aktach – odpowiada na jego gest z rezygnacją i zrozumieniem: „Tak, wiem”, po czym następuje ostatni w sztuce komentarz odautorski: „W jakimś sensie Piotruś rozumie, co miała na myśli, gdy

³⁴ J. M. Barrie, *Peter Pan and Other Plays*, dz. cyt., s. 75-76.

³⁵ Tamże, s. 86.

³⁶ Tamże, s. 76.

powiedziała: »Tak, wiem«, ale w większości innych sensów nie ma pojęcia, o co jej chodziło. To musi mieć coś wspólnego z zagadką jego istnienia [...]»³⁷. Przytoczoną wyżej scenę można odnieść do praktyk interpretacyjnych wokół twórczości Barriego, w roli Piotrusia obsadzając związane z nim teksty, a w roli Wendy – interpretatorów. Na gest próby objęcia czy uchwycenia sensu, a nawet historii powstawania, *Piotruś Pan* (tekst) reaguje unikami, dokładnie tak jak Piotruś Pan (bohater), wycofujący się z zasięgu ramion Wendy ze słowami: „Nie możesz mnie dotykać [...]. Nikt nie może mnie dotykać”³⁸.

„Zagadka istnienia” Piotrusia Pana rozciąga się poza kategorie tekstowe, takie jak świat przedstawiony czy narracja, wykraczając wręcz poza obszar utworu (lub raczej utworów) oraz objawiając się w jego (ich) hybrydyczności i multi-medialności (do której jeszcze powrócę); najważniejsza jest jednak w kontekście samej postaci wiecznego chłopca. Cechą Piotrusia jest swoista niedotykalność i nieuchwytność, którą Barrie wyraził najpełniej w dedykacji *To the Five*: „Tak bardzo nie lubi, kiedy się go tropi – jak gdyby było w nim coś dziwnego, co można by wtedy odkryć – że kiedy umrze, zamierza wstać wkrótce potem, żeby rozsypać na wietrze drobinki swoich prochów”³⁹. Ten komentarz – zamiast wyjaśniać – jeszcze bardziej komplikuje Piotrusiową „zagadkę”: wieczny chłopiec okazuje się śmiertelny, umiera, lecz zaraz potem zmartwychwstaje, by unicestwić najdrobniejsze ślady swojego istnienia. Derrida pisze:

[W]idmo jest paradoksalnym wcieleniem [...]. Staje się ono pewną „rzeczą”, którą trudno nazwać: ani duszą, ani ciałem, a zarazem i jedną, i drugim [...]. Jest to coś, czego właściwie nie znamy, nie wiemy też, czy – ściśle rzecz biorąc – to coś *jest*, czy istnieje, czy odpowiada jakiejś nazwie i czy ma jakąś esencję⁴⁰.

Piotruś Pan istnieje „między-i-pomiędzy” – tak zresztą (w oryginale – *Betwixt-and-Between*) określa go mądry kruk Salomon, władca ptaków

³⁷ Tamże, s. 153.

³⁸ Tamże, s. 98.

³⁹ Tamże, s. 84.

⁴⁰ J. Derrida, *Widma Marksa*, dz. cyt., s. 22.

z Ogrodów Kensingtonskich⁴¹ – jest postacią liminalną, zawieszoną pomiędzy wieloma wymiarami i porządkami: życiem i śmiercią, młodością i starością, rzeczywistością i baśnią. Na widmową niepewność statusu ontologicznego Piotrusia wskazywał zresztą sam Barrie w notatce do programu przedstawienia w Paryżu w roku 1908:

Z Piotrusiem możecie zrobić, co się wam podoba – możliwe, że był on chłopcem, który umarł młodo, a opowieść ukazuje, jak autor widzi jego późniejsze przygody. Lub być może był dzieckiem, które wcale się nie urodziło – dzieckiem, którego ktoś gorąco pragnął, lecz ono nigdy się nie pojawiło. Może się zdarzyć, że taki ktoś słyszy Piotrusia Pana nawet wyraźniej, niż słyszą go małe dzieci⁴².

Piotruś jest więc dzieckiem, które istniało i zniknęło – lub też nigdy go nie było; jest bytem aporetycznym, paradoksalnym, zagadkowym i niepojętym również dla samego siebie – podobnie jak w przypadku widma, w którym „zawsze będzie się znajdował pewien pierwiastek nierozpoznania (zagadki, tajemnicy, niemożliwego do spenetrowania poznaniem pancerza), które Derrida nazywa »sekretem«⁴³. Gdy Kapitan Hak zadaje chłopcu pytanie o sens/esencję jego tożsamości – „Piotrze Panie, kim i czym jesteś?”⁴⁴ – Piotruś odpowiada „na chybił trafił”⁴⁵: „Jestem młodością, jestem radością [...]. Jestem ptaszkiem, który wyklął się z jajka”⁴⁶, co przewrotny narrator komentuje jako „nonsens” i „dowód na to, że Piotruś nie miał zielonego pojęcia, kim lub czym jest”⁴⁷. Zapytany przez Wendy

⁴¹ „Więc nigdy nie będę całkiem człowiekiem? – spytał Piotruś. / – Nie. / – Ani całkiem ptakiem? / – Nie. / – Czym w takim razie będę? / – Będiesz Między-i-Pomiędzy – odparł Salomon. Był on naprawdę mądrym starym krukiem, ponieważ stało się dokładnie tak, jak powiedział”. J. M. Barrie, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, tłum. A. Wieczorkiewicz, Media Rodzina, Poznań 2018, s. 25-26.

⁴² Cyt. za: K. McGavock, *The Riddle of His Being: An Exploration of Peter Pan's Perpetually Altering State*, [w:] *Peter Pan In and Out of Time: A Children's Classic at 100*, red. D. R. White, C. A. Tarr, Scarecrow, Lanham–Toronto–Oxford 2006, s. 204.

⁴³ K. Hoffmann, *Widmo. Instrukcja obsługi (pierwsze uruchomienie)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 305.

⁴⁴ J. M. Barrie, *Piotruś Pan i Wendy*, dz. cyt., s. 193.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

o to, ile ma lat, nie potrafi jej odpowiedzieć i z zażenowaniem stwierdza: „Nie wiem, [...] ale jestem dość młody [...]. Wiesz, Wendy, ja uciekłem zaraz po urodzeniu”⁴⁸. W powieści *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich* bohater opisany zostaje jako chłopiec, który nigdy nie obchodził i nie będzie obchodzić urodzin, gdyż w wieku siedmiu dni „uciekł od bycia człowiekiem”⁴⁹, jego wiek jest jednak równie widmowy i niepewny jak on sam: choć Piotruś nigdy nie dorasta, widocznie jednak „starzeje się” pomiędzy swoim wcieleniem „kensingtonskim” a „nibylandzkim”, co widać choćby na oryginalnych ilustracjach Arthura Rackhama do *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich* (Piotruś jako niemowlę – il. 2; warto zwrócić uwagę na podobieństwo przedstawienia do fotografii Petera Llewelyna Daviesa z programu pantomimy *The Greedy Dwarf*) oraz F. D. Bedforda do *Piotrusia Pana i Wendy* (Piotruś jako 10- lub 11-letni wyrostek – il. 3). Spektralne, „odcielesnione” wydaje się również ciało wiecznego chłopca: tak lekkie, że „wystarczyło dmuchnąć, a leciał szybciej”⁵⁰.



Il. 2. Arthur Rackham, frontyspis do powieści *Peter Pan in Kensington Gardens*, Hodder and Stoughton, London 1912.



Il. 3. F. D. Bedford, frontyspis do powieści *Peter and Wendy*, Hodder and Stoughton, London 1911.

⁴⁸ Tamże, s. 38.

⁴⁹ Tenże, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, dz. cyt., s. 19.

⁵⁰ Tenże, *Piotruś Pan i Wendy*, dz. cyt., s. 54.

Derrida wskazuje, że cechą widma jest „zamieszkiwać tam, gdzie go nie ma, nawiedzać jednocześnie wszystkie miejsca, być *atopiczne* (szalone i niedające się zlokalizować)”⁵¹. Opis ten może dotyczyć tyleż Piotrusia Pana, co Nibylandii, która jest jednocześnie utopią (krajną dziecięcej szczęśliwości – zgodnie z greckim źródłosłowem miejscem o tyle szczęśliwym, o ile nieistniejącym), dystopią (światem przemocy, walki i śmierci), ale także atopią: „nie-miejscem”, przestrzenią niezwykłą i fenomenalną, która z niczym nie daje się porównać i w której wszystko jest możliwe⁵². Istnieje w powieleniu – każde dziecko posiada własną, niepowtarzalną wyspę wyobraźni („Nibylandie różnią się od siebie”, ale zarazem „wykazują rodzinne podobieństwo”⁵³) – choć jednocześnie istnieje tylko jedna „prawdziwa” i „rzeczywista” (w zależności od przekładu) wyspa Piotrusia Pana, która jest z nim organicznie związana, reaguje na jego odejścia i powroty, a także wykazuje się jemu podobną naturą palimpsestu: składają się na nią „prześwitujące” przez siebie mapy⁵⁴, z których jednak trudno cokolwiek wyczytać, ponieważ wszystko jest „pogmatwane”, „cały czas kręci się w kółko” i „nie chce stać spokojnie”⁵⁵.

Nibylandia, jak sam Piotruś, realizuje się w ciągłym ruchu, zmienności i płynności – płynny i trudny do uchwycenia jest na niej również czas, który okazuje się nieliniowy, cykliczny i mityczny: „Wśród drzew i w lagunie panuje lato, lecz rzeka jest skuta lodem, co nie stanowi niczego nadzwyczajnego na wyspie Piotrusia, gdzie wszystkie pory roku mogą minąć, gdy wy napełniacie dzbanek u studni”⁵⁶. Specyficzna temporalność (atemporalność) wiąże się natomiast z samą naturą widmowych bytów, które „rozwarstwiają i podmywają stabilność »teraz«, ujawniając anachroniczność rzeczywistości i heterogeniczność czasu: przeszłość wcale nie chce odejść, a przyszłość nadejść”⁵⁷. W ontologii widma istotna jest figura powrotu

⁵¹ J. Derrida, *Widma Marksa*, dz. cyt., s. 218.

⁵² Zob. M. Głazewski, *Atopia w teorii systemów autopojetycznych*, [w:] *Utopia a edukacja*, t. 1, red. J. Gromysz, R. Włodarczyk, Instytut Pedagogiki UW, Wrocław 2016, s. 38-40.

⁵³ J. M. Barrie, *Piotruś Pan i Wendy*, dz. cyt., s. 12.

⁵⁴ Tamże, s. 11.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tenże, *Peter Pan and Other Plays*, dz. cyt., s. 105-106.

⁵⁷ A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 193.

i powtórzenia, jak pisze Derrida: „[...] widmo jest zawsze tym, co powraca. Nie sposób kontrolować jego nadchodzenia i odchodzenia, ponieważ zaczyna ono od powrotu”⁵⁸. Czy nie tak właśnie jest z wiecznym chłopcem, który zjawia się w ostatnim rozdziale powieści *Piotruś Pan i Wendy*, zatytułowanym *Gdy Wendy dorosła*, niezapowiedziany i nieoczekiwany, by zabrać do Nibylandii małą Jane, córeczkę swojej dawnej przyjaciółki, a później jej córkę Margaret? W utworze czytamy: „[...] i tak to będzie trwało dopóty, dopóki dzieci będą wesołe, niewinne i bezduszne”⁵⁹. Finał powieści okazuje się powrotem do jej początku (scena pierwszego dialogu Piotrusia i Wendy zostaje powielona w jego rozmowie z Jane), wiecznym zapętleniem, nieskończonym powtórzeniem. Jednocześnie w dziele znajdujemy sygnały, że również pani Darling, matka Wendy, znała kiedyś wiecznego chłopca, nawet jeśli upływ lat zatarł go w jej wspomnieniach: „[...] kiedy cofnęła się pamięcią do własnego dzieciństwa, przypomniła sobie jakiegoś Piotrusia Pana [...]. Opowiadano o nim przedziwne historie, jak tę, że kiedy dzieci umierają, to on je odprowadza przez pewną część drogi, żeby się nie bały”⁶⁰. Możemy więc przypuszczać, że powrotność i powtarzalność „zjawień się” Piotrusia nie tylko nie ma końca, lecz także początku; istnieje w nieskończonym „rytmie kolejnych nawiedzeń”⁶¹.

Andrzej Marzec pisze, że „widmo rozmywa, rozsadza twarde struktury, a samo wymyka się kategoryzacji, [...] nie ma ustalonej definicji, lubuje się w nieokreśloności, posługuje się wtargnięciem, jest zawsze intruzem”⁶². Trudno lepiej opisać Piotrusia i jego widmowe wtargnięcie w uporządkowaną i przewidywalną codzienność domu Darlingów – tytuł rozdziału pierwszego *Piotrusia Pana i Wendy* w oryginale brzmi *Peter Breaks Through*, a wpisanej weń przemocowości oraz agresji, z którą w ten bezpieczny świat wdziera się intruz, nie oddaje żaden z polskich przekładów⁶³. Zjawienie

⁵⁸ J. Derrida, *Widma Marksa*, dz. cyt., s. 32.

⁵⁹ J. M. Barrie, *Piotruś Pan i Wendy*, dz. cyt., s. 225.

⁶⁰ Tamże, s. 13.

⁶¹ G. Grochowski, *Numer nawiedzony*, dz. cyt., s. 8.

⁶² A. Marzec, *Widmontologia*, dz. cyt., s. 130, 207.

⁶³ W przekładzie Macieja Słomczyńskiego (1958) – *Pojawia się Piotruś*, w przekładzie Michała Rusinka (2006) – *Wkracza Piotruś*, w przekładzie Marii Czerwińskiej (2009) – *Piotruś przechodzi na drugą stronę*, u Władysława Jerzyńskiego (2014) – *Ujawnia się Piotruś*, a u Andrzeja Polkowskiego (2015) – *Piotruś się ujawnia*. Z tych wszystkich rozwiązań

się widma związane jest z doświadczeniem niesamowitości, „zetsknięcia z obcością tego, co było znane, ale zostało wyparte”⁶⁴. Zwróćmy uwagę, że owo „niesamowite” nazwane jest wprost w didaskaliach do sztuki o Piotrusiu Panie, poprzedzających scenę „wtargnięcia” wiecznego chłopca do świata Darlingów: „Sypialnia ciemniej, a pani Darling wychodzi, celowo zostawiając drzwi uchylone. Domyślamy się, że za chwilę wydarzy się coś niesamowitego, ponieważ przez pokój przebiegło drżenie, wystarczająco mocne, by zakołysać płomykami nocnych lampek”⁶⁵. Marzec wskazuje na ścisły związek widm również „ze światłem, lecz jako pozostałości po nim, a dzięki wielości i różnorodności unikają opozycji światło–ciemność oraz ściemnianie–rozjaśnianie”⁶⁶; nie trzeba chyba przypominać, że zanim do pokoju dziecinnego wtargnie widmo, nocne lampki gasną, a zamiast nich „pojawia się inne światło”⁶⁷, zaświatowy blask wróżki, która zapowiada przybycie Piotrusia Pana. Ten ostatni wlatuje zawsze przez okno, które można interpretować jako jeszcze jeden ważny wyznacznik jego widmontologii. Derrida za nieodłączną właściwość zjawy uznaje bowiem *l’effet de visière* – „efekt wizjera”; jak duch zamordowanego króla w *Hamlecie* zjawia się zawsze w zbroi z przyłbicą, przez której szczeliny może „patrzeć na świat [...], samemu nie będąc postrzeganym”⁶⁸, tak wszystkie inne widma zjawiają się zawsze uzbrojone w osłonę „przed poznawczą dostępnością, intelektualną penetracją”⁶⁹; słowem, nie dają się w pełni zrozumieć, poznać i okiełznać za pomocą spojrzenia:

[W]idmowy *ktoś inny patrzy na nas*, czujemy się przez niego obserwowani, poza wszelką synchronią, przed i poza wszelkim spojrzeniem z naszej strony, czujemy, że ten *ktoś inny* nas dotyczy, w swej absolutnej uprzedności (która może być z porządku pokoleniowego, z porządku wielu pokoleń), nad którą nie można w żaden sposób zapanować [...]. *Efekt wizjera* [...] polega więc na

najbliżej sensu oryginału pozostaje Rusinek, który oddaje jednocześnie nawiązanie do teatralnych źródeł powieści.

⁶⁴ G. Grochowski, *Numer nawiedzony*, dz. cyt., s. 10.

⁶⁵ J. M. Barrie, *Peter Pan and Other Plays*, dz. cyt., s. 97.

⁶⁶ A. Marzec, *Widmontologia*, dz. cyt., s. 133.

⁶⁷ J. M. Barrie, *Peter Pan and Other Plays*, dz. cyt., s. 97.

⁶⁸ K. Hoffmann, *Widmo*, dz. cyt., s. 305.

⁶⁹ A. Marzec, *Widmontologia*, dz. cyt., s. 207.

tym, że czujemy, iż jesteśmy obserwowani przez spojrzenie, z którym nasze się nigdy nie skrzyżuje⁷⁰.

Piotruś pozwala się wprawdzie zobaczyć – w trakcie rozwoju fabuły widzą go przede wszystkim dzieci, ale także niektórzy dorośli; w jego przypadku funkcję wizjera pełni jednak właśnie okno, przez które podgląda rodzinne życie w domu pod numerem 14 i podsłuchuje opowiadane dzieciom bajki. W sztuce widzimy go po raz pierwszy jako zaokienną zjawę: „Pani Darling wchodzi do sypialni i wzdryga się ze strachu, ponieważ za szybą widzi dziwną dziecięcą twarzyczkę oraz rączkę, która obmacuje ramę okna, jak gdyby chciała je otworzyć”⁷¹. Na pytanie „Kto tam?” widmo nie odpowiada, didaskalia komentują: „Nieznajomy znika”, a pani Darling – choć nie opuszcza jej przekonanie, że kogoś widziała – stwierdza: „Nikogo nie ma”⁷². A przecież jest – widmo, które „zarazem *jest* i nie jest, zawieszony między bytem i niebytem, zauważalne, choć mało uchwytnie”⁷³.

Między-i-Pomiędzy: Piotruś Pan i multi-medium

Na koniec rozważań o widmowym byciu *Piotrusia Pana* chciałabym przywołać jeszcze jeden aspekt widmontologiczny, który nazywam tu „multi-medialnością” (z podkreśleniem dwuznaczności słowa „medium” jako środka przekazu oraz pośrednika w seansie spirytystycznym). Omówiona w poprzednim podrozdziale liminalność, nieuchwytność i spektralność odnosi się bowiem nie tylko do samego bohatera – dotyczy także narracji w powieści oraz komentarzy odautorskich w sztuce (zawieszonych pomiędzy perspektywą dziecka i dorosłego), a przede wszystkim obejmuje poziom metatekstowy i przejawia się w całej serii tekstów związanych z Piotrusiem, które przekraczają granice rodzajów i gatunków literackich oraz środków artystycznego wyrazu, umieszczając opowieść na osi napięcia między epiką a dramatem, prozą a sztuką teatralną, w końcu – tekstem

⁷⁰ J. Derrida, *Widma Marksa*, dz. cyt., s. 26.

⁷¹ J. M. Barrie, *Peter Pan and Other Plays*, dz. cyt., s. 89.

⁷² Tamże.

⁷³ G. Grochowski, *Numer nawiedzony*, dz. cyt., s. 9.

spisany a widowiskiem. Derrida pisał o „mocy przekształcania” widma: „[...] duchem, »*duchem ducha*«, jest praca”⁷⁴ – tę transgresyjną moc widzimy w działaniu w całej twórczości Barriego, w której postać i historia Piotrusia Pana zostają niejako rozszczerzone, zdekonstruowane w wielobarwne widmo różnorodnych tekstów, z których każdy ukazuje bohatera w nieco innej odsłonie. Wiązkami o poszczególnych barwach – by kontynuować metaforę dyspersji światła w pryzmacie – są w sposób oczywisty przytaczane tu już utwory: fragment w powieści dla dorosłych *The Little White Bird* (1902), sztuka teatralna *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904), powieści dla dzieci *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich* (1906) oraz *Piotruś Pan i Wendy* (1911), ale także album fotograficzny *The Boy Castaways* (1901). Do tej enumeracji dołączyć należy epizody w powieściach *Sentimental Tommy* (1896) oraz *Tommy and Grizel* (1900), w których po raz pierwszy pojawiają się wzmianki o wiecznym chłopcu (na tym modelu wykreowany jest również ich główny bohater), przewrotne i autoironiczne opowiadanie *The Blot on Peter Pan*, wydane w antologii prozy i poezji dla dzieci pt. *The Treasure Ship* (1926), scenariusz nigdy niepowstałego filmu (1918), mowę pt. *Captain Hook at Eton* wygłoszoną przez Barriego 7 lipca 1927 r. przed setką najlepszych uczniów Eton College, dedykację *To the Five* (1928), w końcu – inne drobne utwory, takie jak jednoaktówka *Pantaloon* czy balet *The Origins of Harlequin*, które pieczołowicie skatalogował badacz twórczości teatralnej Barriego, R. D. S. Jack⁷⁵.

Co więcej, w tej spektralizacji (twórczego) bytu, która zawsze znamionuje obecność widma, można wyróżnić swego rodzaju podspektra – rozszczerzenia kolejnych wiązek na jeszcze mniejsze jednostki. Dzieje się tak przede wszystkim w przypadku scenariusza sztuki o Piotrusiu Panie, który – modyfikowany przez Barriego z sezonu na sezon, a nawet ze spektaklu

⁷⁴ Tamże, s. 29-30.

⁷⁵ Zob. R. D. S. Jack, *The Road to the Never Land: A Reassessment of J. M. Barrie's Dramatic Art*, Aberdeen University Press, Aberdeen 1991, s. 168. O przemianach tekstowych *Piotrusia Pana* zob. także: M. Skowera, *Carroll, Baum, Barrie. (Mito)biografie i (mikro)historie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2022, s. 324-328; A. Wieczorkiewicz, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – interpretacja – przykład*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018, s. 47-69, 93-99.

na spektakl – doczekał się aż 29 wersji finału⁷⁶. Fakt ten można interpretować metaforycznie: jako akt programowej obrony przed jednoznacznością, niechęć wobec nadania utworowi ostatecznej formy zamykającej i przypieczętowującej proces twórczy, a także jako swoisty wyraz filozofii artystycznej, która opowiada się po stronie relatywności i płynności (dzieciństwa), a przeciw stagnacji (dorosłości). Widmowość samego Piotrusia Pana, jego nieuchwytność, zagadkowość i proteuszowa zmienność, harmonizują z niestałością formy wyrazu, jej spektralizacją i otwartością. Wieczna niedorobłość i niedojrzałość bohatera, jego niepewny status ontologiczny, sprzeciwiają się w tym sensie utrwalonej, skrzepłej strukturze, skutkując wieczną niedojrzałością i nieskończonymi przemianami formy, słowem multi-medialnością *Piotrusia*: przechodzeniem między medium literatury, teatru, fotografii oraz filmu, tekstu i widowiska, utworu dla dzieci i dla dorosłych.

Podsumowanie

Widmo jest [...] niedookreślone i pojmowane jedynie mgliście, niewyraźnie, nie może więc rościć sobie prawa do pojęciowej, całkowicie dostępnej reprezentacji. Wykracza poza logikę objaśnienia, jako rozedrgane tkwi w niezdecydowaniu między życiem a śmiercią. Pragnienie [...] precyzyjnej odpowiedzi na pytanie, czym właściwie są widma, musi pozostać niespełnione, a najlepszym określeniem widmowości jest wyrażenie: ani to, ani tamto⁷⁷.

W pierwszej polskiej wersji translatorskiej powieści *Piotruś Pan w Ogradach Kensingtonskich* autorstwa Zofii Rogoszówny pt. *Przygody Piotrusia Pana* (1913) tłumaczka przekłada przywoływaną wcześniej frazę *Betwixt-and-Between*, określającą spektralny byt Piotrusia, jako „Ni to, ni owo”⁷⁸ – „ani to, ani tamto”, chciałoby się rzec, powtarzając „definicję” widma zaproponowaną przez Marca. W niniejszym szkicu zabrakło niestety miejsca na

⁷⁶ Zob. R. D. S. Jack, *The Manuscript of Peter Pan*, „Children’s Literature” 1990, t. 18, s. 101-113.

⁷⁷ A. Marzec, *Widmontologia*, dz. cyt., s. 133.

⁷⁸ J. M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*, tłum. Z. Rogoszówna, Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza, Warszawa–Kraków [1913], s. 32.

omówienie Piotrusiowego „życia po życiu” w kontekście przekładowym, a i tu znalazłoby się wiele elementów tajemniczych, zagadkowych i widmowych. Przykładem choćby translatorska mediacja (znów – medium!) w tłumaczeniu Rogoszówny, która przez wiele dekad pozostawała ukryta przed wzrokiem badaczy i badaczek⁷⁹, czy przekład *The Peter Pan Picture Book* (1907) – jednego z przedstawicieli „korowodu duchów” (przeróbek, skrótów i adaptacji), które powołał do życia oryginał (wielo)tekstu Barriego – wydany w Polsce w 1913 r. w anonimowym tłumaczeniu jako *Przygody Piotrusia Duszka* (sic!)⁸⁰.

Nie dowiemy się, jak *Piotrusia Pana* zinterpretowałby Derrida, gdyby utwór Barriego trafił w jego ręce – jeśli nie „zamiast”, to przynajmniej „obok” *Hamleta*. Odpowiedź na to pytanie nie jest zresztą najistotniejsza, skoro analiza kontekstu biograficznego, konstrukcji bohatera oraz uwikłań metatekstowych opowieści o chłopcu, który nie chciał dorosnąć, wskazuje wyraźnie, iż znakomicie wpisuje się ona w hauntologiczną ramę zaproponowaną przez francuskiego filozofa. A jednak, a jednak: mglisty i niewyraźny, niedotykalny i rozedrgany, Piotruś Pan – „Między-i-Pomiędzy”, „Ni to, ni owo”, „ani to, ani tamto” – zdaje się cały czas wymykać interpretacji, jako modelowe widmo wciąż nie chce ujawnić – powtórzmy słowa Haka – „kim i czym jest”. Być może jest widmem dzieciństwa, być może śmierci, być może wiecznego życia, które okazuje się przekleństwem. Zgodnie z figurą wiecznego powrotu koniec jest więc początkiem, punktem dojścia – a powyższe pytania być może odnajdą swoją odpowiedź w rytmie kolejnych (i jeszcze kolejnych) nawiedzeń.

⁷⁹ Więcej na temat zapośredniczenia *Przygód Piotrusia Pana* piszę w artykule: A. Wieczorkiewicz, *Niemieckie ścieżki Piotrusia Pana. O niemieckim pośrednictwie w pierwszym polskim przekładzie powieści Peter Pan in Kensington Gardens J. M. Barriego*, „Porównania” 2023, nr 33.

⁸⁰ Istnieją poszlaki, że przekład *Przygód Piotrusia Duszka* należy przypisać Anieli Zagórskiej, pierwszej polskiej tłumaczce utworów Josepha Conrada, z którym była spokrewniona i który miał być może swój udział w przeniesieniu *The Peter Pan Picture Book* do polszczyzny. Temat ten analizuję w: A. Wieczorkiewicz, *Złote pióra. Twórczość George’a MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego oraz Cicely Mary Barker, jej polska recepcja i nowe przekłady*, nieopublikowana rozprawa doktorska, Poznań 2022.

Bibliografia

- Barrie J. M., *Margaret Ogilvy, by Her Son*, Hodder and Stoughton, London 1897.
- Barrie J. M., *Peter Pan and Other Plays*, red., wst. i koment. P. Hollindale, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Barrie J. M., *Piotruś Pan i Wendy*, tłum. M. Rusinek, Znak, Kraków 2006.
- Barrie J. M., *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, tłum. A. Wieczorkiewicz, Media Rodzina, Poznań 2018.
- Barrie J. M., *Piotruś Pan czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, tłum. A. Brzózka, OW Atut, Wrocław 2010.
- Barrie J. M., *Przygody Piotrusia Pana*, tłum. Z. Rogoszówna, Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza, Warszawa–Kraków [1913].
- Barrie J. M., *The Greenwood Hat, Being a Memoir of James Anon, 1885-1887*, K. G., London 1937.
- Bielik-Robson A., *Uśmiech Widma bez Ciała. Kabalistyczna baśń z Derridą w tle*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Birkin A., *J. M. Barrie and the Lost Boys: The Real Story Behind Peter Pan*, Yale University Press, New Haven – London 2003.
- Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. i posł. E. Tabakowska, Bona, Kraków 2009.
- Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów; Po drugiej stronie lustra*, tłum. B. Kaniewska, Vesper, Poznań 2012.
- Derrida J., *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, WN PWN, Warszawa 2016.
- Głazewski M., *Atopia w teorii systemów autopojetycznych*, [w:] *Utopia a edukacja*, t. 1, red. J. Gromysz, R. Włodarczyk, Instytut Pedagogiki UWr, Wrocław 2016.
- Grochowski G., *Numer nawiedzony*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Hoffmann K., *Widmo. Instrukcja obsługi (pierwsze uruchomienie)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30.
- Jack R. D. S., *The Manuscript of Peter Pan*, „Children’s Literature” 1990, t. 18.
- Jack R. D. S., *The Road to the Never Land: A Reassessment of J. M. Barrie’s Dramatic Art*, Aberdeen University Press, Aberdeen 1991.
- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- McGavock K., *The Riddle of His Being: An Exploration of Peter Pan’s Perpetually Altering State*, [w:] *Peter Pan In and Out of Time: A Children’s Classic At 100*, red. D. R. White, C. A. Tarr, Scarecrow, Lanham–Toronto–Oxford 2006.
- Peter Pan is Dead*, „St. Louis Post” z dn. 25.04.1915, <https://jmbarrie.co.uk/documents/georges-death-as-reported-by-the-st-louis-post-peter-pan-is-dead> (dostęp: 22.11.2023).

- Skowera M., *Carroll, Baum, Barrie. (Mito)biografie i (mikro)historie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2022.
- Smith V. F., *Between Generations: Collaborative Authorship in the Golden Age of Children's Literature*, University Press of Mississippi, Jackson 2017.
- Wieczorkiewicz A., *Niemieckie ścieżki Piotrusia Pana. O niemieckim pośrednictwie w pierwszym polskim przekładzie powieści Peter Pan in Kensington Gardens J. M. Barriego*, „Porównania” 2023, nr 33.
- Wieczorkiewicz A., *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – interpretacja – przekład*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018.
- Wieczorkiewicz A., *Złote pióra. Twórczość George'a MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego oraz Cicely Mary Barker, jej polska recepcja i nowe przekłady*, nieopublikowana rozprawa doktorska, Poznań 2022.