

Czy dzieci lubią Cthulhu?

O klasycznej grozie w wersji dla młodszych czytelników:

H.P. Lovecraft, E.A. Poe, J.S. Le Fanu

JOANNA MIKOŁAJCZUK*

Gotyck, popkultura i literatura dziecięca

Rozważania dotyczące obecności grozy w literaturze kierowanej do niedorosłego czytelnika należy rozpocząć od nawiązania do literatury popularnej, z którą zarówno dziecięco-młodzieżowa, jak i gotycka nierozzerwalnie się wiążą. Powieść gotycka, obok roman-sowej i przygodowej, narodziła się w XVIII wieku jako element kultury przeznaczonej dla szerokiej publiczności, która oczekiwała od utworów literackich nie tyle wzniosłych przeżyć artystycznych, ile emocjonalnej satysfakcji (HAS-TOKARZ 2011: 59). Dzieła wykazujące właściwości literatury gotyckiej¹ kierowane były początkowo do czytelników

* Uniwersytet Warszawski | kontakt: mikolajczuk.j@gmail.com

¹ Za Adamem Rustowskim (1977: 11) należy uznać, że brak jest wyraźnych, sprecyzowanych cech, które pozwoliłyby bez wątpliwości zakwalifikować utwór do literatury gotyckiej. Badacz wskazuje na drugorzędne wyróżniki, zwane przez niego również cechami formalnymi. Należą do nich wszystkie elementy konwencji: schemat fabularny oparty na kilku klasycznych i symbolicznych motywach, kostium historyczny, występowanie trzech charakterystycznych typów bohaterów (heroína, łotr i bohater), sposób prezentacji przestrzeni, osadzenie fabuły w mrocznej scenerii, kreowanie specyficznej atmosfery oraz obecność postaci fantastycznych. Brak któregoś z powyższych komponentów nie powinien zaważyć na identyfikacji, gdyż najistotniejsze są cechy pierwszorzędne (treściowe). Do nich zaś Rustowski wlicza filozofię gotycką, której głównym zamierzeniem staje się przedstawienie ludzkich problemów moralnych i psychicznych. Sednem dzieł powinno być ukazanie człowieka jako

dorosłych, lecz, jak wynika z tezy Dwighta Macdonalda, popkultura intensywnie wpływa na zacieranie się różnic wiekowych odbiorców (MACDONALD 2001: 485-486) – dorosły zostaje zinfantylizowany, dziecko natomiast przedwcześnie dorasta. Literatura ma więc zawierać takie treści, by mogła być kierowana do jak największej grupy adresatów (KOSSAKOWSKA-JAROSZ 2006: 41-42). Zgodnie z tą koncepcją groza w literaturze popularnej może być przeznaczona zarówno dla odbiorcy dorosłego, jak i małoletniego.

W XXI wieku szeroko pojęta groza – również ta rozumiana w odniesieniu do powieści gotyckich – powraca we wszystkich kontekstach. Za sprawą popkulturowych tendencji do homogenizacji twórczości artystycznej strach pojawia się zarówno w dziełach dla czytelnika dorosłego, jak i tego niedojrzałego. Jak pisze Katarzyna Slany:

Wyobraźnia gotycka odradza się dzisiaj na nowo, odnajdując się na terenie zupełnie dotychczas jej obcym, bo w literaturze dziecięcej i młodzieżowej. Współczesny antydydaktyzm wypromował nowy nurt w literaturze dziecięcej, który możemy nazwać gotycko-makabrycznym (SLANY 2008: 57).

Prym wiedzie postać *puer horroris* czy inaczej „maleńki okropieńki”, który stanowi adaptację gotyckiego łotra (na przykład *Koszmarny Karolek* Franceski Simon). Zazwyczaj w narracjach dla dzieci zostaje zachowana tradycyjna, labiryntowa struktura powieści gotyckiej, podział świata na przestrzeń swojską (rzeczywistą) i obcą (fantastyczną), strach natomiast zostaje przełamany śmiechem (SLANY 2008: 57). Niejednokrotnie nurt dziecięcej, strasznej powieści zazębia się, przenika i miesza z przerażającą historią kierowaną do czytelnika dorosłego. Groza literacka może, a wręcz powinna, być kierowana do zróżnicowanego grona odbiorców. Dodane do niej tendencje współczesnej popkultury powodują zaś pewne przemieszanie kodów, za sprawą którego powstają dzieła zajmujące zarówno dla dziecka, jak i dla rodzica. Twórcy, próbując osiągnąć poziom optymalny dla obu grup, starają się znaleźć po środku ich preferencji, po trosze spełniając oczekiwania każdego z nich.

Jedną z metod wprowadzania grozy do literatury dziecięcej i młodzieżowej jest przekształcanie tych tekstów, które w założeniu były przeznaczone dla dorosłych odbiorców. Adaptacje² utworów literackich, w szczególności te na użytek dziecka, mają długą historię w kulturze i sztuce. Początki faktycznej twórczości dla niedorosłych sięgają osiemnastego wieku, jednak jeszcze zanim zaczęto pisać z przeznaczeniem dla dzieci, sięgano po

istoty dwoistej, spajającej w jedność dobro i zło. Powieść gotycka miała ujawniać irracjonalną, podświadomą sferę umysłu człowieka, gdzie zawierałyby się jego obsesje i lęki.

² Obszernie na temat adaptacji wypowiada się Linda Hutcheon w *Theory of Adaptation* (2006).

utwory zaliczające się do literatury narodowej, folklorystycznej i brukowej/popularnej (HERNAS 1973; WAKSMUND 2006: 313). Proponowano więc dzieciom dydaktyzm ludowy i baśnie, książki popularne i te wysokoartystyczne – także w adaptacjach. Wyróżniają się tutaj powszechnie znane edycje *ad usum Delphini*, do których zalicza się choćby *Przypadki Telemaka* François Fénelona, *Podróże Guliwera* Jonathana Swifta czy *Przypadki Robinsona Crusoe* Daniela Defoe (WAKSMUND 2006: 316-317; WOŹNIAK 2012: 24). Nawet później, równolegle do twórczości dla dzieci, funkcjonował rynek adaptacji dla młodzieży: skrótów, przedruków, wybiórczych edycji (CIEŚLIKOWSKI 1985: 13).

Obecnie „ze względu na wielką obfitość utworów opowiedzianych na nowo, odczytanych inaczej, powtórzonych w inny sposób (*re-telling, re-writing, re-reading*), przystosowanych do nowej kategorii odbiorcy i do nowych obszarów socjo-kulturowych” (MICHUŁKA & WAKSMUND 2012: 8) temat wydaje się znów istotny. Dotychczasowe dyskusje nad adaptacjami opierały się głównie na perspektywie porównawczej, za sprawą której wartościowano je jako degradację estetyczną i intelektualną tekstu wyjściowego (pretekstu) (ŻABSKI 2006: 8; WOŹNIAK 2012: 22). W niektórych wypadkach nowa edycja faktycznie jedynie zubaża pre-tekst, lecz współcześnie takie przypadki są coraz rzadsze. Zaadaptowana opowieść nie jest przełożeniem czy reprodukcją, lecz zupełnie nową całością, która powstaje w wyniku rozczłonkowania pierwowzoru i złożenia go na nowo – w formie odrębnego kontekstu kulturowego (STEPHENS & MCCALLUM 2013: 4). Przekształcone utwory są więc po pierwsze nowymi opowieściami, które budują odrębne znaczenia, pod drugie zaś przywołują dzieło oryginalne oraz wydobywają z niego wątki bardziej istotne w świetle nowej epoki, przybliżając zarówno pierwotną wersję, jak i jej adaptację czytelnikowi³. Co ważne, wbrew założeniom pierwszych adaptatorów, wersje przekształcone dla potrzeb dziecka nie muszą się koniecznie wiązać z dydaktyzacją: tekst winien być przede wszystkim dostosowany do wieku młodego czytelnika i jego potrzeb oraz pod względem socjokulturowym (MICHUŁKA & WAKSMUND 2012: 9-10).

³ Jak podkreśla Emer O'Sullivan, w kwestii podziału tekstów kanonu dziecięcego można wyróżnić: (1) klasyczną literaturę dostosowaną do potrzeb dziecka, (2) utwory wywodzące się z przekazów ustnych (baśnie, sagi, legendy), (3) utwory napisane dla dzieci (O'SULLIVAN 2005: 132). Każda z kategorii zawiera również liczne podtypy, jednak w kontekście niniejszego artykułu warto przywołać je wyłącznie w obrębie literatury klasycznej dostosowanej do potrzeb dziecka. Tutaj można wyróżnić: (a) takie utwory, które być może zostaną w przyszłości przeczytane przez dorosłego czytelnika, (b) takie, które prawdopodobnie nie zostaną przeczytane w pierwotnej wersji oraz (c) takie, które nie są już przez nikogo czytane w wersji oryginalnej (WOŹNIAK 2012: 24). Trzy opowiadania, których dotyczy ten rozdział, zaliczają się do pierwszego podtypu, gdyż wciąż są aktualne w kulturze. Jest więc prawdopodobne, że dziecko, które zapoznało się z adaptacją, zostanie wystarczająco zachęczone, by jako dorosły czytelnik sięgnąć po oryginał. Ten ostatni zaś będzie dzięki temu utrzymywał swoje miejsce w kulturze.

Literatura dziecięca i młodzieżowa niewątpliwie wykazuje znaczne zbieżności z popularną. Obie charakteryzuje sięganie do sprawdzonych schematów przy nastawieniu na zainteresowanie szerokich kręgów odbiorczych. Sprowadza się to do upraszczania świata przedstawionego, wprowadzania charyzmatycznych, ale nieskomplikowanych postaci wplecionych w wartką akcję oraz zmiany stylu narracji na bardziej przejrzysty. Aksjologia utworów z kręgu popularnego i dziecięco-młodzieżowego opiera się na wartościach tradycyjnych i pewnym dydaktyzmie, dzieła nie wprowadzają natomiast zawłości czy niejasności moralnych (WAKSMUND 2006: 319). Anna Martuszevska wyróżnia ponadto kilka istotnych cech literatury popularnej, które różnicują ją od wysokiej, a w równym stopniu dotyczą dziecięcej i młodzieżowej. Badaczka wskazuje na statystyczne prawidłowości w strukturze językowej (zalicza do nich między innymi zmniejszoną liczbę składników zdania), które wpływają na większą zrozumiałość tekstu. Bogactwo leksykalne w obu typach literatury jest zubożone, a zwiększony zostaje procentowy udział dialogów. Narracja utworów jest jednowymiarowa, ich fabuły stanowią odwzorowanie prostych schematów znanych z wcześniejszego doświadczenia czytelniczego (MARTUSZEWSKA 1997: 16-17).

Odbiorca literatury zawsze jest nastawiony na pewne konkretne doznania związane z przyszlą lekturą, a oczekiwania czytelnika popularnego zbiegają się z dziecięcymi. W tym miejscu niezbędne jest przywołanie kategorii horyzontu świadomości odbiorcy (HANDKE 1982: 23) oraz horyzontu oczekiwań czytelnika (JAUSS 1999). Jak mówi Hans Robert Jauss:

Dzieło literackie, nawet gdy wydaje się nowe, nie przedstawia się jako absolutna nowość w informacyjnej próżni, ale przez zapowiedzi, jawne i ukryte sygnały, cechy swojskie albo *implicite* zawarte wskazówki przygotowuje publiczność do ściśle określonego sposobu recepcji (JAUSS 1999: 145).

Ów sposób recepcji jest określany przez horyzont oczekiwań czytelnika – swego rodzaju system odniesień, na który składa się wiedza odbiorcy – umożliwiający zaznajomienie się z dziełem i jego przyswojenie. Horyzont oczekiwań literackich jest częścią tego, co Ryszard Handke nazywa horyzontem świadomości, czyli ogółem wiedzy czytelnika (ŁUGOWSKA 2006: 55-56). Tekst może potwierdzać znane skądinąd doświadczenia, wykraczać poza nie i oferować coś zupełnie nowego lub ironicznie obalać dotychczasowe reguły (HANDKE 1982: 20-21). Stopień oddziaływania utworu na odbiorcę pozwala określić jego artystyczny charakter. Dzieło, które znacząco wykracza poza pierwotny horyzont oczekiwań odbiorcy, zaskakuje go, zmusza do zmiany poglądów lub ukazuje rzeczy zupełnie nowe. Taki utwór może zostać nazwany wysokoartystycznym. Ten zaś,

który utwierdza czytelnika w dotychczasowych przekonaniach, pokazuje mu znane zabiegi i konwencje, zaspokajając potrzebę piękna, należy wliczyć w poczet literatury popularnej, czy, jak to określa Jauss „sztuki »kulinarnej«” albo rozrywkowej (JAUSS 1999: 148).

Tutaj po raz kolejny dostrzec można powiązanie między czytelnikiem niedorosłym i popularnym, ponieważ obaj oczekują od utworu przede wszystkim zaspokojenia emocjonalnego. Odbiorca dziecięcy dlatego, że dopiero kształtuje swoje gusta i gromadzi wiedzę, dorosły zaś wie czego poszukuje i jeśli wybiera twórczość popularną, to chce czerpać z niej przede wszystkim satysfakcję. Wskazuje to na poprawność tezy, zgodnie z którą podobieństwa literatury gotyckiej (wliczanej do popularnej) z dziecięcą i młodzieżową uprawomocniają i ułatwiają przechodzenie z jednego porządku do drugiego. Potwierdza ją również teoria Antoniego Smuszkiewicza dotycząca miejsca literatury dla niedorosłych obok narodowej, folklorystycznej i brukowej. Według badacza nie powinna ona być określana jako „osobna” (CIEŚLIKOWSKI 1985), lecz sytuować się wewnątrz trzech podstawowych odmian na zasadzie podkategorii (SMUSZKIEWICZ 2013: 206). Przejście z „dorosłej” wersji gotyckiej powieści popularnej do „dziecięcej” jest więc jedynie stosunkowo prostym zejściem o jedno pole niżej, co nie oznacza bynajmniej degradacji, lecz jedynie zmianę kategorii.

Rozładowywanie trwogi

Istotą literatury grozy jest poruszenie pewnych strun w umyśle czytelnika, które odpowiadają za przeżywanie strachu, nieodłącznego towarzysza ludzkości. Stanowi on jedną z podstawowych, pierwotnych cech wrodzonych wszystkim organizmom żywym. W humanistyce istnieje rozróżnienie między trzema pojęciami, za pomocą których określa się powyższe uczucie. Dokładne definicje strachu, lęku oraz trwogi nie zostały ostatecznie i wyraźnie zarysowane⁴.

Trwogą zwyczajowo przyjęto nazywać odczucie „lęku egzystencjonalnego” (GEMRA 2008: 23), nieuświadomionego przez jednostkę, a związanego bezpośrednio z nią samą i jej możliwościami do percypowania rzeczywistości. To odczucie łączy się ze świadomością cielesności, doświadczeniem życia i zrozumieniem istnienia przyszłości, łącznie ze śmiercią. Jean Delumeau nazywa ją nadto „globalnym poczuciem braku bezpieczeństwa”

⁴ W związku z brakiem wyraźnie zaznaczonych ram definicyjnych pojęć trwogi, lęku oraz strachu, a także ze względu na zakres tematyczny niniejszego rozdziału, terminy te będą stosowane wymiennie.

(DELUMEAU 1986: 20). Objawia się ona nieokreślonym niepokojem, pewnego rodzaju dyskomfortem psychicznym, którego nie sposób powiązać z rzeczywistymi wydarzeniami. Lęk, podobnie do trwogi, nie znajduje oparcia w przedmiotach realnych. Jednostka odczuwająca go odbiera pozornie nieistotny element rzeczywistości jako potencjalnie niebezpieczny i względem tego wyobrazonego zagrożenia kieruje swoją reakcją. Strach natomiast istnieje obiektywnie, stanowi naturalną odpowiedź na niebezpieczny czynnik zewnętrzny; zazwyczaj poprzedza go odczucie lęku (GEMRA 2008: 24).

Człowiek zawsze odczuwał strach – przede wszystkim wobec tego, czego nie znał, nie rozumiał. Niewiadoma straszyla pustką, której nie było szansy wypełnić. Odmianą strachu przed nieznanym, która zasługuje na szczególną uwagę, jest lęk transcendentny czy metafizyczny (GEMRA 2008: 27). Dotyczy on samej istoty życia jednostki: każdy człowiek przeżywa wewnątrz dramat, ponieważ nie jest w stanie udzielić sobie weryfikowalnej odpowiedzi na pytania o czas i śmierć. Lęk przed niebytem stanowi na tyle przytłaczające uczucie, że paraliżuje działanie i obezwładnia wszelkie reakcje. Ucieczka przed nim jest niemożliwa, tak jak niemożliwe jest uwolnienie się od własnego umysłu. Istnieje ewentualność uporania się z ową trwogą powołując się na filozofię, naukę czy religię (KĘPIŃSKI 1977), lecz przede wszystkim różnicując ją na mniejsze jednostki, z którymi można sobie poradzić, wobec których kierowany będzie skonkretyzowany strach, czyli należy „atomizować trwogę” (GEMRA 2008: 38). Tam, gdzie nie sięgała w tym zakresie wiedza, pojawiała się wyobraźnia, na przykład zaludniająca oceany potworami jako substytutami pustki. Potworów można się bać, jeśli się wierzy w ich realność: czujemy strach, z którym możemy sobie poradzić, lecz nie lęk metafizyczny.

Współczesny człowiek wciąż jest ewolucyjnie nastawiony na pewną dozę lęku, choć w większości utracił dawne możliwości odreagowywania. Zamiast trwogi konkretyzującej się w postaci wizji piekła, diabłów i mitycznych potworów wykorzystywane są wytwory kultury, pozwalające w kontrolowanych warunkach uporać się z nieodłączną życiową grozą. Oglądany film lub czytana książka to dla nowożytnego człowieka „opanowana dawka strachu”, którą może się delectować zgodnie z upodobaniami oraz doznać rozluźnienia, gdy uświadomiona zostanie fikcyjność wydarzeń.

Warto zaznaczyć, że konieczność odreagowania trwogi dotyczy nie tylko dorosłych odbiorców literatury, lecz także dzieci i młodzieży. Biorąc pod uwagę tezę Macdonalda, zgodnie z którą zarówno dziecko, jak i dorosły odbierają tekst popularny na podobnym poziomie, te same lub zbliżone treści i dawkę grozy można przedstawiać każdemu z nich. Groza jest niejednokrotnie wpisana w tekst utworu na mocy symbolu, dotyczy kwestii

zła na poziomie wyobraźniowym, który może zostać odczytany przez każdego odbiorcę, a zwłaszcza dziecko operujące symbolami w sposób pierwotny, naturalny (SLANY 2008: 55). Ostatecznie jedne z pierwszych literackich prób atomizowania trwogi to szczególnie popularne wśród dzieci baśnie, z których znamy wątki dotyczące pozbawiania niewiernych żon głów, kanibalistycznych zapędów, gwałtów czy obcinania części własnego ciała dla zysku (SLANY 2008: 54).

W niniejszym rozdziale zanalizowane zostaną trzy utwory przeznaczone dla dzieci, których pre-teksty są klasycznymi opowiadaniem grozy. Każda z wersji została poddana innym zabiegom edytorskim i dostosowana do młodych odbiorców. Pierwszy z utworów – *H.P. Lovecraft's The Call of Cthulhu – for beginning readers* – został zaadaptowany w formie wierszowanej przez R.J. Ivankovicha oraz przez niego zilustrowany. Jego wersją oryginalną jest *Zew Cthulhu* Howarda Philipa Lovecrafta. Drugie opowiadanie to *Maska Czerwonej Śmierci* na podstawie prozy Edgara Allana Poea, opublikowana z ilustracjami Grisa Grimliego. Ostatnie dzieło – *Umowa sir Dominika*, autorstwa Josepha Sheridana Le Fanu – zostało zaadaptowane przez Xaviera Vallsa na potrzeby małoletniego czytelnika.

The Call of Cthulhu – for beginning readers

Pierwszy kontakt z adaptacją Ivankovicha może mylnie sugerować, że dzieło jest kierowane do odbiorcy bardzo młodego. Artysta zdecydował się na konwencję nawiązującą do stylu Dr. Seussa⁵ – zarówno stylem ilustracji, jak i wierszowaną formą utworu. Pierwsze dzieła Dr. Seussa były przeznaczone do nauki poprawnego czytania, co pozwala sądzić, że kierowano je do dzieci w wieku wczesnoszkolnym. Charakterystyczne grafiki stanowią nadrzędną część publikacji, zajmując całe stronicę książki. Dopiero do nich dostosowany został tekst, obejmujący od czterech do ośmiu wersów na każdej karcie. Obrazy nie tylko ukazują wydarzenia zawarte w tekście, lecz także dodają do nich treści pominęte w narracji.

Policjanci milczeli. Nikt nie wymówił słowa,
Jednak bębny przywiodły wszystkie historie, które słyszeli
o ścieżkach, których odkrywcy obrać nie chcieli,
prowadzących na bagna i do jeziora.

⁵ Dr. Seuss (1904-1991) – właśc. Theodor Seuss Geisel; amerykański autor i ilustrator książek służących dzieciom do nauki czytania. Za jego najbardziej poczytną bajkę uznaje się *The Cat in the Hat (Kot Prot)*. Na język polski tłumaczony był przez Stanisława Barańczaka.

Czarne jezioro dla polipa jest domem
do niego diabły o północy wznoszą modły i śpiew.

Tych dróg nie obrali, jest to rzecz jasna –
wróćmy więc zatem do mozołów Legrasse’a
(LOVECRAFT & IVANKOVICH 2011: 15)⁶.

Środkowy dwuwiersz został ukazany na ilustracji, która przedstawia „tajemne jezioro nietknięte jeszcze wzrokiem śmiertelnika, zamieszkane przez wielkiego stwora, polipa o bezkształtnym białym cielsku i lśniących ślepiach” (LOVECRAFT 2012: 105). Dzieło oryginalne zostało więc rozczłonkowane na mniejsze elementy, które następnie posłużyły do zbudowania nowej całości. Ivankovich zaadaptował utwór klasyka grozy roz dzielając części składowe narracji na komplementarne ze sobą słowo i obraz. Dzięki temu czytelnik, nie znając oryginału, wie, że ów „polip” miał błyszczące oczy i obłe, białe ciało, co nie wynika bezpośrednio z tekstu adaptacji.

Grafiki Ivankovicha są uproszczone, utrzymane w stylistyce amerykańskiego komiksu lat trzydziestych poprzedniego stulecia. Schematycznie zarysowane postaci różnią się nieznacznie między sobą: szczególnie widać tę tendencję w scenach zbiorowych, przedstawiających tłum sobowtórów. Intensywnie zaznaczone kontury wypełniają żywe i wyraziste, choć stosowane oszczędnie kolory. Plamy barwne niejednokrotnie wypełniają całe stronicę. Ilustrator nie zdecydował się na zastosowanie światłocienia, co jeszcze dobitniej przywodzi na myśl uproszczone dawne komiksy. Użyta przez Ivankovicha czcionka zajmuje bardzo małą przestrzeń w porównaniu z obrazami – zarówno ze względu na to, że niewiele wersów mieści się na stronie, jak i z powodu małego rozmiaru fontu. Autor do zaznaczenia tekstu posłużył się kilkoma podstawowymi kolorami: w zależności od barwy tła i rangi konkretnej wypowiedzi, słowa zapisano na białą, czarno, czerwono, zielono bądź niebiesko. Publikację tę można określić, podążając za typologią Michała Zająca, mianem książki obrazkowej nawiązującej do wzorca klasycznego, w którym tekst i obraz stanowią dwa odrębne porządki (ZAJĄC 2006: 166-167). Mimo ich indywidualności służą, jak zostało zaznaczone wcześniej, temu samemu celowi – jak najdokładniejszemu odwzorowaniu treści pre-tekstu autorstwa Lovecrafta.

⁶ Przekład własny za: „The policemen kept silent. No one said a word, I though the drums brought to mind all the stories they'd heard | of the paths that explorers neglected to take | that lead into the swamp and then out to a lake. || A dark lake which is home to a polypus thing | to which devils at midnight shout praises and sing. || It is needless to say they'd not followed those trails – | so then let us get back to Legrasse's travails”.

Pod względem tekstowym *Zew Cthulhu* został znacznie przekształcony. Podstawową różnicą między wersją *...for beginning readers* a pierwotną jest zmiana rodzaju literackiego z epiki na lirykę, co skłoniło autora do modyfikacji w obrębie kolejności prezentowanych wydarzeń, objętości opisu przestrzeni oraz ilości ukazanych szczegółów. Nie zmienia się punkt widzenia – narratorem czy też podmiotem lirycznym pozostaje ta sama postać. W obu wersjach występuje ona jako przewodnik po labiryncie minionych wydarzeń, krok po kroku prowadzi czytelnika przez niejasne wskazówki aż do rozwiązania zagadki. Ten typ bohatera ma szczególne znaczenie w wypadku książek kierowanych do młodszych adresatów, którzy oczekują, że wskaże się im drogę w gąszczu tajemnic.

Relacja przedstawiona wierszem ogranicza się w kwestii fabularnej do kluczowych wydarzeń; akcja toczy się wartko, czytelnik błyskawicznie zostaje przeprowadzony od jednego wydarzenia do kolejnego. Drobiazgowość, z jaką Lovecraft opatrzył tekst detalami geograficznymi, czasowymi lub osobowymi również została zredukowana do niezbędnego minimum (pozostały wyłącznie roczne daty konkretnych wydarzeń). Ciąg czasowy i przyczynowo-skutkowy, zachowane w wersji oryginalnej, zostały zaburzone retrospekcjami wprowadzonymi przez Ivankovicha. Charakterystyczną Lovecraftowską grozę, znaną z oryginału, oddano za pomocą ponurych i ciemnych komiksowych ilustracji, natomiast typową dla klasyka nastrojową narrację zastąpiono rymowanymi wierszami o Wielkim Przedwiecznym.

Dziecięcy czytelnik odczuwa grozę obcując z tekstem Ivankovicha, lecz doskonale zdaje sobie sprawę z gry, która jest z nim prowadzona. Bez względu na zaangażowanie w fabułę wie, że w rezultacie czeka go powrót do bezpiecznej rzeczywistości (SLANY 2008: 59-60). Autor daje odbiorcy od samego początku sugestie, w jaki sposób będzie go prowadził przez cały utwór – oprócz budzącej przerażenie historii wprowadza od pierwszych stron rozprężenie w postaci elementów parodystycznych. Należą do nich: regularny i zrytmizowany wiersz, ilustracje nawiązujące do pierwszych czytanek, żywe kolory. Konwencja grozy nie zostaje pominięta, lecz przełamana komizmem. Skarykaturowana i sparodiowana potworność nie przeraża w taki sposób, w jaki czyniły to baśnie czy historie Samotnika z Providence, dziecko wyczuwa to intuicyjnie. Doświadczenie strachu łączy się bezpośrednio ze śmiechem, a artysta drwiną reinterpretuje klasyczny lęk.

Maska Czerwonej Śmierci

W *Masce Czerwonej Śmierci* z ilustracjami Grisa Grimliego dostrzega się przede wszystkim warstwę graficzną: obraz niejednokrotnie zajmuje kartę w całości. Tekst nie został jednak sprowadzony do roli dodatku, lecz twórczo wpisany w całość publikacji. Obie części przekazu funkcjonują równorzędnie: słowa dowolnie przepływają przez obraz, który z kolei nie ogranicza się do poszczególnych stron, lecz wybiega poza klasyczny porządek. Kolumna tekstu związana z grafiką straciła rację bytu – słowa przeskakują z jednej strony na następną, wstępują na marginesy, obraz zaś ingeruje w narrację. Taki sposób prezentacji treści w książce dziecięcej można uznać za przejaw stylu dynamicznego lub „ikonolingwistycznego” (ZAJĄC 2006: 168-169), bardzo bliskiego formie komiksowej.

Artysta, podobnie do Ivankovicha, nawiązuje do stylistyki komiksowej, lecz czyni to w zupełnie inny sposób. O ile ten pierwszy wykorzystuje ją, by uczynić grozę mniej straszną, o tyle drugi dzięki niej potęguje gotycką stylistykę Edgara Allana Poeego. Ilustracje Grimliego zaznaczone są silną, ostrą i nieprzypadkowo rozchwianą kreską. Kontur wyraźnie zaznacza wszelkie nierówności faktury, krzywiznę twarzy i toporność mebli, dzięki czemu wrażenie realizmu zostało zminimalizowane. Czytelnik odbiera straszne opowiadanie nie odnosząc go w żaden sposób do rzeczywistości, co z jednej strony potęguje zdrową dawkę grozy, a z drugiej pomaga w jej przeżyciu w oderwaniu od rzeczywistości. Zastosowana kolorystyka jest przytłumiona, dominującymi barwami są czerwień, zieleń i fiolet; wszystkie zaś sprawiają wrażenie zgaszonych, zimnych i chorobliwych. Artysta nie tylko oddał treść dzieła Poeego, lecz także przybliżył czytelnikowi atmosferę utworu. Zastosowana przez wydawcę szeryfowa czcionka koresponduje ze stylem ilustracji. Podobnie do grafik Grimliego, posiada wyraźne, postrzępione końce, ostre krawędzie i wyraziste kształty. Jedyna obecna w tekście wypowiedź dialogowa zaznaczona została innym krojem pisma, sugerując odbiorcy większą emocjonalność przekazu. Czcionka użyta do zapisu słów bohatera jest swobodniejsza, przypomina odręczne pismo niewprawnego użytkownika: minuskuła przemieszana z majuskułą, litery pochylone w jedną lub w drugą stronę, niektóre znaki pogrubione, niejednorodne są też światła między wyrazami. Fonty w utworze komunikują nie tylko treść narracji, lecz także pełnią funkcję ikon (ZAJĄC 2006: 169) o treści naddanej.

W anglojęzycznej wersji tej publikacji oryginalny tekst opowiadania Poeego nie został w żaden sposób zmieniony, bez względu na drastyczne czy też makabryczne jego elementy. Przyjęcie takiej postawy wobec autorskiej narracji świadczy o tym, że wydawcy zdecydowali się skierować uwagę na odbiorców starszych, prawdopodobnie we wczesnym

wieku nastoletnim. Wydawnictwo Nasza Księgarnia, odpowiedzialne za adaptację na gruncie polskim, zdecydowało się przyjąć tę samą strategię. Tekst oryginalny został przetłumaczony przez Jolantę Kozak bez ilościowych zmian. Treść nie odbiega od zamysłu Poe, jednak jej forma ma nieco inną, uwspółcześnioną postać. Porównując tekst w wersji Jolanty Kozak (POE 2006) z translacją Sławomira Studniarza (POE 2009)⁷ zauważy się pewne różnice. Za reprezentatywny można uznać pierwszy akapit *Maski Czerwonej Śmierci*. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na stosowane w obu wypadkach słownictwo – leksyka wprowadzona przez Studniarza należy raczej do porządku literackiego, podczas gdy tłumaczka stosuje wyrażenia z pogranicza języka potocznego i literackiego. W pierwszym wypadku odbiorcą modelowym byłby czytelnik doświadczony, obyty z konwencją i stylistyką właściwą pisarzom dziewiętnastowiecznym, drugi tekst kierowany jest raczej do kogoś, kto nie miał wcześniej do czynienia z klasyką grozy:

Czerwony Mór zbierał w całym kraju ponure żniwo. Nie było dotąd zarazy równie straszliwej, równie ohydnej. Zwiastowała ją krew – czerwień i groza krwi były jej znamieniem. Jednocześnie nadchodziły dotkliwe bóle, nagle zawroty głowy, dalej obfite krwawienia z porów skóry i w końcu następowało śmiertelne zejście. Szkarłatne plamy na ciele, a zwłaszcza na twarzy ofiary, niczym klątwa możnowładczy, pozbawiały nieszczęśnika wsparcia i litości rodaków. Od zarażenia zaś do zgubnego końca choroby nie mijało więcej niż pół godziny (POE 2009: 169).

„Czerwona Śmierć” od dawna pustoszyła kraj. Historia nie знаła zarazy równie zabójczej i ohydnej. Zwiastunem i znamieniem „Czerwonej Śmierci” była krew – czerwień krwi i strach przed krwią. Zaczynało się od silnych ataków bólu, potem przychodziły zawroty głowy, a w końcu obfite krwawienie porani skóry. Szkarłatne plamy na ciele, a zwłaszcza na twarzy ofiary, działały jak stygmaty, odcinające chorego od pomocy i współczucia bliźnich. A cały proces choroby, od pierwszego ataku aż do śmierci, trwał raptem pół godziny (POE 2006: 33).

Wydanie klasyczne w przekładzie Studniarza zbliża tekst do estetyki wiktoriańskiej. Tłumacz przejawia tendencję do wplatania wyrażen nacechowanych stylistycznie („ponure żniwo”, „groza krwi”, „śmiertelne zejście”, „zgubny koniec”) oraz charakterystycznych, bardziej skomplikowanych konstrukcji składniowych („zwiastowała ją krew – czerwień i groza krwi były jej znamieniem”). Studniarz ponadto dodał do tekstu oryginalnego własną metaforę („niczym klątwa możnowładczy”), przywołującą na myśl

⁷ Tłumaczenie Sławomira Studniarza zostało wybrane do porównania, gdyż jest najbliższe czasowo przekładowi Jolanty Kozak. Zestawianie tego ostatniego z wersją Bolesława Leśmiana czy Stanisława Wyrzykowskiego nie przyniosłoby wymiernych rezultatów z powodu odmiennych realiów historycznych i językowych, w jakich owe tłumaczenia powstawały.

zamierzchłe wieki i zwiększającą grozę. Jolanta Kozak zrezygnowała ze wszystkich powyższych prób nadania przekładowi cech zbliżających go do języka epoki autora. Leksyka została uwspółcześniona („Czerwona Śmierć” zamiast „Czerwonego Moru”, „pustoszyła” zamiast „zbierała ponure żniwo”, „czerwień krwi i strach przed krwią” zamiast „czerwień i groza krwi”), budowa zdań uproszczona, poszczególne człony zdań wyraźnie zaznaczone („zaczynało się od silnych ataków bólu, potem przychodziły zawroty głowy, a w końcu obfite krwawienie porami skóry”). Tekst został dostosowany do możliwości młodszego, niezaznajomionego z konwencją czytelnika, za pomocą nie tylko użycia prostszych, powszechnie używanych słów, lecz także sposobu rozmieszczenia tekstu. Zwiększono liczbę akapitów, które zaczęły stanowić nieduże części znaczeniowe (niekiedy wręcz jednozdaniowe), ułatwiające rozumienie tekstu i zwiększające przestrzeń dla ilustracji.

Publikacja Naszej Księgarni przypomina komiks – tekst stanowi istotną część książki, jednak to obraz przyciąga wzrok jako pierwszy. Przedstawione graficznie wydarzenia zostały w wielu wypadkach wpisane w jasno wyznaczone, geometryczne ramy, pełniące funkcję swoistych kadrów. Związanie opowiadania dziewiętnastowiecznego klasyka grozy ze współczesną konwencją komiksową skutkuje jednak nie tyle przemieszaniem porządków, ile wyjściem naprzeciw oczekiwaniom młodego, ukształtowanego przez popkulturę czytelnika. Współczesny odbiorca, przyzwyczajony do wartkiej akcji i szybko zmieniających się obrazów, nie znajduje w sobie wystarczająco dużo cierpliwości, by zainteresowała go ambitna, szczegółowa narracja. Dzięki ilustracjom, które nawiązują do znanej czytelnikowi skądinąd stylistyki, komiksowej formie oraz językowi, przypominającemu dotychczasowe doświadczenia wytworzony zostaje pomost między klasyką a współczesnością. Ułatwia on odbiór i zrozumienie tekstu, odczucie lęku bez znudzenia oraz późniejszy powrót do rzeczywistości.

Umowa sir Dominika

W edycji zaadaptowanej przez Xaviera Vallsa funkcję nadrzędną pełni tekst, uzupełniany przez ilustracje, które stanowią swoistą ramę dla narracji. Grafiki zostały wykonane w technice przypominającej wektorową, nie sprawiają wrażenia naśladowczych rzeczywistość – są uproszczone, schematyczne, wyglądają jak krótkie, popularne animacje dla dzieci. Cienie zostały położone komórkowo, plamami barwnymi na poszczególnych elementach. Kolory zastosowane przez artystę są przytłumione, zimne, zawierają wyraźny

dodatek niebieskich tonów. Szeryfowa czcionka o dość dużym rozmiarze została rozciągnięta horyzontalnie, co ułatwia czytanie. *Umowa sir Dominika* jest najbardziej klasyczną wersją książki dziecięcej – środki wyrazu są od siebie odrębne, stanowią nienachodzące na siebie na stronach porządki, łączone w jedność dopiero w umyśle odbiorcy (ZAJĄC 2006: 166-167).

Utwór nosi wszelkie cechy edycji stworzonej na użytek dziecka. Świadczy o tym zarówno stylistyka ilustracji, jak i zabiegi, którym poddano tekst. Zapoznanie się z wersją oryginalną (LE FANU 2013) oraz wydaniem skierowanym do dzieci umożliwia wskazanie najważniejszych zmian. Tekst stanowi rodzaj streszczenia opowiadania Le Fanu, skupia się głównie na wymianach zdań między postaciami, pomijając wszystkie elementy niezwiązane ściśle z głównym wątkiem. Przede wszystkim należy wskazać zubożenie oryginalnej narracji – w wersji klasycznej pierwsza wypowiedź dialogowa pojawia się po rozwiniętym opisie drogi, którą pokonał główny bohater, by znaleźć się w sytuacji będącej centrum fabuły (LE FANU 2013: 152-154). Valls natomiast zdecydował się przejść do rozmowy już po kilkunastu wierszach koniecznego wprowadzenia, w związku z czym odbiorca ma ledwie wyobrażenie o scenerii i okolicznościach spotkania bohaterów. Dialogizacja utworu znacznie ogranicza istnienie uszczegółowionej narracji, jednocześnie ułatwiając odbiór tekstu, zwłaszcza niewprawionemu czytelnikowi. Zwiększona ilość światła, pojawiająca się z prawej strony kolumny w wypadku wypowiedzi rozpoczętych myślnikiem, stanowi rodzaj wzmocnionej pauzy, po której uwaga może się na chwilę rozproszyc bez uszczerbku dla ciągłości przekazu (MARTUSZEWSKA 1997: 107-108). Taki rodzaj ułatwienia znajduje uzasadnienie, gdy weźmie się pod uwagę niedoświadczonego czytelnika dziecięcego.

Brak deskrypcji rzutu bezpośrednio na kształtowanie postaci, które stają się jednowymiarowe, przestają mieć psychologiczną motywację. Za sprawą skrótów fabularnych zmienia się również postrzeganie poszczególnych bohaterów przez czytelnika. W adaptacji nie wspomina się na przykład o planach zaciągnięcia się do wojska snutych przez Dominika ani o jego chęci popełnienia samobójstwa. Z wersją oryginalną nie zgadza się również cel leśnej wędrówki bohatera, zaś element dotyczący pokuty i żalu za grzechy został okrojony do minimum. Z wizerunkiem postaci bezpośrednio wiąże się leksyka – wersja kierowana do dzieci znacznie zmieniła styl użytych słów, a co za tym idzie, wpłynęła na charakterystykę bohaterów. Joseph Sheridan był twórcą z drugiej połowy dziewiętnastego wieku, słownictwo zastosowane przez Marcina Dźdźę w wydaniu dla dorosłych nawiązuje do tego okresu. Tłumacz nie unika archaizmów („drzewiej”, „miesiąc”; LE FANU 2013: 155, 158), zwrotów gwarowych („troskać się”, „ino”, „wiater”,

„smętarz”; LE FANU 2013: 155, 157, 158, 161), różnicuje także wymowę ze względu na warstwę społeczną, z której pochodzą bohaterowie (narrator używa innego języka niż ubogi starzec). W adaptacji starano się używać wyrażen funkcjonujących w powszechnym języku polskim, nienacechowanych emocjonalnie lub stylistycznie. Wszelkie archaiczne słowa zostały pominięte bądź zastąpione współczesnymi odpowiednikami, prostszymi w odbiorze – „dwór” i „dębowe schody” (LE FANU 2013: 154) zostały sprowadzone do „domu” i „klatki schodowej” (LE FANU 2008: 82).

Wynikiem tych zabiegów jest nie tylko zmiana sposobu recepcji utworu przez odbiorcę, lecz także charakterów postaci występujących w opowiadaniu. Przykładem tej ingerencji jest opis starca, który opowiada narratorowi losy dworu i sir Dominika. W wersji pre-tekstowej opisany został następująco:

[...] zobaczyłem człowieka o ostrych rysach twarzy, który siedział, wymachując nogami. Wpatrywał się we mnie bystrymi oczami, uśmiechając się sardonicznie. [...] Miał śniadą twarz o ostrych rysach, był nieco garbaty i trzymał w ręce laskę (LE FANU 2013: 154).

W adaptacji natomiast:

Jakiś staruszek uśmiechał się do mnie z pozbawionego szyby okna. [...] usiadł na schodku obok mnie i, uszczęśliwiony, że może się wygadać, zaczął opowiadać historię tej ruiny (LE FANU 2008: 82-83).

Wersja kierowana do dziecka przedstawia starszego, dobrotliwego i złaknionego towarzystwa człowieka, podczas gdy oryginał wskazuje raczej na ironicznego i zgorzkniałego starca. Można wysnuć hipotezę, zgodnie z którą zmiana charakteru postaci wprowadza rodzaj opóźnienia grozy wydarzeń, które opisane zostaną później. Relacja dokonana przez bohatera o przyjaznym, sympatycznym usposobieniu wzbudza uczucie komfortu, które w opowieści z dreszczykiem dla dorosłych nie znajduje sobie miejsca.

Nie ulega wątpliwości, że twórcy adaptacji za cel postawili sobie dostosowanie opowieści grozy do potrzeb młodego czytelnika, do którego „dorosły strach” nie powinien dotrzeć. Edycja przypomina pierwsze wersje *ad usum Delphini*, oczyszczone na potrzeby dziecka. Wskazują na to zarówno zubożona narracja, zwiększona ilość dialogów, skróty fabularne oraz zmiana wizerunku niektórych bohaterów. Warto zauważyć, że zarówno sposób kształtowania postaci, ich typowość i schematyczność, fragmentaryczna fabuła, szybkie zwroty akcji, jak i operowanie oczywistymi epitetami wskazują na podobieństwo adaptacji do baśni, w wiedzy potocznej ściśle związanej z dzieckiem i jego potrzebami. Narrator funkcjonuje na zasadzie *everymana*, to z nim utożsamia się czytelnik – posiadają taką samą wiedzę i poznają tę samą historię. Garbaty opowiadacz przekazuje

historię dalej, Dominik zaś stanowi modelowy przykład hulaki, nieroztropnego księcia, który ponosi karę za swoje czyny. Diabeł funkcjonuje jako naturalny element świata przedstawionego, dopiero umowa z nim i groźba śmierci wzbudzają konsternację. *Umo-wa sir Dominika* w edycji Xaviera Vallsa może być określona mianem edycji dla dzieci, powiastki z morałem czy gotyckiej baśni – każde z powyższych jest równie adekwatne. Groza pełni funkcję wyolbrzymiającą, uzupełnia morał historii, ma w drastyczny sposób przestrzegać przed podejmowaniem pochopnych decyzji, tak jak ma to miejsce w baśniach. Niedorośli czytelnik odbiera więc ten utwór w sposób zbliżony do baśni.

Czy dzieci lubią Cthulhu?

Groza w literaturze, za sprawą kultury popularnej, współcześnie zatacza koło. Początkowo rozładowywanie lęku czy atomizowanie trwogi nie знаło rozróżnienia ze względu na wiek. Natura, religia i magia dotyczyły w takim samym stopniu dzieci i dorosłych, przekazywane zaś były pokoleniowo – doświadczeniem i praktyką. Późniejsze opowieści o tej samej funkcji również były przeznaczone dla każdego, bez względu na wiek. W pewnym momencie jednak wykształceni dorośli zdecydowali o tym, że lęk w literaturze dla dzieci nie jest elementem pożądanym, a wręcz nagannym. Tradycyjne baśni ocenizowano jako niepedagogiczne, nowe zaś wcale nie poruszały potencjalnie niebezpiecznych wątków, poprzestając na prostej dydaktyce. W XXI wieku powrócono do wciąż nieco kontrowersyjnego strachu dla dzieci, między innymi za sprawą wspomnianego wcześniej nurtu antypedagogicznego w literaturze dziecięcej.

Niniejszy rozdział został poświęcony trzem dziełom, które powstawały w czasie triumfu antydydaktyzmu. Istotne w ich przypadku jest jednak to, że nie zostały stworzone od podstaw w oparciu o dziecięcę potrzebę, lecz przejęte z kanonu literatury grozy dla dorosłych i dostosowane do nich. Stanowią doskonały obraz tendencji popkulturowych do tworzenia dzieł średnich, przy czym nie oznacza to ich poziomu, lecz miejsce w odbiorze. Każde z klasycznych opowiadań zostało tak przekształcone, by miało potencjał przestraszyć zarówno odbiorcę dorosłego, jak i dziecięcego, niewprawionego w odbiorze strasznych utworów. Nie ulega wątpliwości, że współczesny dziecięcy czytelnik ma odmienne potrzeby niż ten, do którego opowieści gotyckie były oryginalnie kierowane. Jako główny odbiorca utworów może liczyć na udogodnienia ze strony edytorów. Każde opowiadanie przedstawia zupełnie inną praktykę w tego typu zabiegach, jednak tendencja do upraszczania i/lub skracania pozostaje wspólna wszystkim trzem dziełom. Groza dla młodszych czytelników stanowi uładzoną wersję swojej klasycznej postaci,

którą rozkoszować może się zarówno dziecko, odbierając tekst po raz pierwszy, jak i dorosły, który albo powraca do nowej wersji znanego utworu, albo pomaga dziecku zapoznać się z konwencją. Mechanizmy działania strachu mają szansę wywrzeć wpływ na nich obu – chociaż przy kontakcie z adaptacjami każdy z czytelników doświadcza nieco innych wrażeń, satysfakcję odczuwają obaj. Prowadzi to do konkluzji, że zastosowanie owych mechanizmów w odpowiednim kontekście i formie odniesie podobne efekty w stosunku do dziecka i do dorosłego. Odpowiadając zaś na pytanie zawarte w tytule niniejszej pracy – dziecko, któremu przedstawiony zostanie dziwny i bezkształtny, lecz niewątpliwie czarujący stwór z wersji Ivankovicha, polubi go od razu, bez względu na potencjalnie groźny wydźwięk historii z nim związanej (lub ze względu na niego).

Źródła cytowań

- CIEŚLIKOWSKI, JERZY (1985), 'Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci', w: Jerzy Cieślikowski, Ryszard Waksmund (red.), *Literatura osobna*, Warszawa: Nasza Księgarnia, ss. 9-31.
- DELUMEAU, JEAN (1986), *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, przekł. Adam Szymanowski, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- HANDKE, RYSZARD (1982), *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- HAS-TOKARZ, ANITA (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- HERNAS CZESŁAW (1973), 'Potrzeby i metody badania literatury brukowej', w: Stefan Żółkiewski, Maryla Hopfinger (red.), *O współczesnej kulturze literackiej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 15-46.
- HUTCHEON, LINDA (2006), *Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- JAUSS, HANS ROBERT (1999), 'Historia literatury jako prowokacja', w: Hans Robert Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, Warszawa: Instytut Badań Literackich, ss. 126-180.
- KĘPIŃSKI, ANTONI (1977), *Lęk*, Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- KOSSAKOWSKA-JAROSZ, KRYSZYNA (2006), 'Wzorce kultury masowej w książce dla dzieci', w: Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając (red.), *Książka dziecięca 1990-2005, konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, ss. 32-54.
- LE FANU, JOSEPH SHERIDAN (2008), 'Umowa sir Dominika', w: Xavier Valls (adapt.), *Wielka księga strachu: 21 opowiadań, które będziecie czytać, drżąc z przerażenia*, przekł. Ewa Morycińska-Dzius, Poznań: Media Rodzina, ss. 82-87.

- LE FANU, JOSEPH SHERIDAN (2013), 'Umowa sir Dominicka. Legenda z Dunoran', w: *Duch Pani Crawl*, przekł. Marcin Dźdża, Toruń: Wydawnictwo Crime & Terror, ss. 152-165.
- LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS (2012), 'Zew Cthulhu', w: Howard Phillips Lovecraft, *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, przekł. Maciej Płaza, Poznań: Vesper, ss. 89-128.
- LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS, R. J. IVANKOVICH (2011), *H. P Lovecraft's The Call of Cthulhu – for beginning readers*, online: <http://drfaustusau.deviantart.com/gallery/34469914/The-Call-of-Cthulhu-for-beginning-reader> [dostęp: 1.11.2018].
- ŁUGOWSKA, JOLANTA (2006), 'Stereotypy książki ambitnej dla młodego odbiorcy', w: Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając (red.), *Książka dziecięca 1990-2005, konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, ss. 55-65.
- MACDONALD, DWIGHT (2001), 'Teoria kultury masowej', przekł. Czesław Miłosz, w: Andrzej Mencwel (red.), *Wiedza o kulturze. Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, ss. 479-490.
- MARTUSZEWSKA, ANNA (1997), „*Ta trzecia*”, *problemy literatury popularnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- MICHUŁKA, DOROTA, RYSZARD WAKSMUND (2012), 'Dlaczego o adaptacjach?', *Filoteknos*: 3, ss. 7-14.
- O'SULLIVAN, EMER (2005), *Comparative Children's Literature*, London: Routledge.
- POE, EDGAR ALLAN (2006), 'Maska Czerwonej Śmierci', w: Edgar Allan Poe, *Opowieści tajemnicze i szalone*, przekł. Jolanta Kozak, Warszawa: Nasza Księgarnia, ss. 31-59.
- POE, EDGAR ALLAN (2009), 'Maska Czerwonego Moru', w: Edgar Allan Poe, *Wybór opowiadań*, przekł. Sławomir Studniarz, Warszawa: Świat Książki, ss. 169-175.
- RUSTOWSKI, ADAM MACIEJ (1977), *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- SLANY, KATARZYNA (2008), 'Odnaleźć komizm w koszmarze, czyli o gotycyzmach we współczesnej literaturze dla dzieci', *Guliwer*: 1, ss. 54-60.

- SMUSZKIEWICZ, ANTONI (2013), '„Czwarta” czy „osobna”? (O literaturze dla dzieci i młodzieży)', w: Antoni Smuszkiewicz, *Fantastyka i pajdologia. Studia i szkice*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, ss. 197-210.
- STEPHENS, JOHN, ROBYN MCCALLUM (2013), *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, Nowy York: Rutledge.
- WAKSMUND, RYSZARD (2006), 'Literatura popularna a literatura dla dzieci i młodzieży', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 316-320.
- WOŹNIAK, MONIKA (2012), 'Adaptacja w przekładach dla dzieci – gawęda terminologiczna', *Filoteknos*: 3, ss. 22-36.
- ZAJĄC, MICHAŁ (2006), 'Nurty i style w edytorstwie książki dziecięcej', w: Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zajac (red.), *Książka dziecięca 1990-2005, konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, ss. 163-175.