

Marta Kowerko-Urbańczyk

## Europejskie książki obrazkowe o migracjach – adresy, afekty, strategie, perspektywy

Gdyby za Peterem Huntem uznać, że literatura dla dzieci jest projekcją dorosłych na temat tego, jakie dzieciństwo powinno być [62-63], u progu trzeciej dekady XXI wieku obserwujemy znaczącą zmianę. Wojny, uchodźstwo i kryzys klimatyczny zmieniają rzeczywistość współczesnych dzieci w sposób, który wymyka się projektom i konstruktom dorosłych. Wszystko to sprawia, że pojawiają się zjawiska domagające się wyrażenia. Jednym z nich jest, jak sądzę, ekspresja smutku o politycznej proveniencji [Cvetkovich 4], rozlewającego się stanu niepokoju, który staje się udziałem dorosłych, ale infekuje także dzieci. Jedną z jego reprezentacji są *picturebooki*<sup>1</sup> podejmujące temat migracji dzieci w wyniku działań wojennych.

Potencjał książki obrazkowej polega na wielomodalności, jednoczesnym użyciu obrazu i słów, a przede wszystkim na wielu wariantach wytworzonego między nimi napięcia [Nikolajeva and Scott 12]. Wraz z przemianami gatunku nasila się tendencja, by wykraczać poza strefę tabu [“Ideologie” 20], zwracając się ku tematom postrzeganym jako trudne. Zwrot ku opowieściom migracyjnym dokonuje się w drugiej dekadzie XXI wieku, w związku z kryzysem uchodźczym w Europie. W Polsce jest on zauważalny, choć jeszcze niespecjalnie nasilony, mniej reprezentowany niż w fikcji [Żygowska].

---

1 W artykule zamiennie używam pojęć „książka obrazkowa” oraz angielskiego odpowiednika tego pojęcia *picturebook*.

Przedmiotem mojej refleksji będą wybrane picturebooki poświęcone tematyce uchodźczej, które ukazały się w krajach europejskich w latach 2016–2019 jako odpowiedź na kryzys migracyjny, który dotknął Europę w latach 2015–2016. To tylko część większego, światowego nurtu. Ikonotekstowe opowieści uchodźcze dotyczą bardzo wielu miejsc i momentów dziejowych: ekonomicznej migracji z Meksyku, Korei, Irlandii, Japonii do Stanów, ucieczki z Pakistanu, tułaczki po Syberii, migracji z początku XX wieku i w wyniku drugiej wojny światowej et cetera. Inne koncentrują się wokół miejsca-metafory (Ellis Island). W ten sposób powstaje ogromny korpus tekstów odsłaniających uniwersalność i wielowariantowość tego motywu. Na polskim rynku wydawniczym ten nurt antycypowało krajowe wydanie powieści graficznej *Przybysz* Shauna Tana (2006), należy też wskazać *Emigrację* meksykańskich twórców Joségo Manuela Mateo i Javiera Martinezo Pedro (2012).

W proponowanym ujęciu interesuje mnie (mały) człowiek w relacjach rodzinnych i społecznych oraz dynamika tych powiązań w kontekście uchodźstwa. Rezygnuję przy tym z utworów, które metaforyzują migrację, czyniąc jej bohaterami zwierzęta [Roher; Lindenbaum; Watanabe]. Prezentowane picturebooki układam w trzy główne tematyczne sploty: dziecko jako wojennego uchodźcy, matki z dzieckiem w migracyjnej podróży oraz dylematów po migracji. Temat migracji dziecka w wyniku działań wojennych przynosi w moim odczuciu dwa główne problemy. Po pierwsze: uwzględniając zwrot afektywny, który „nie tylko uczynił emocje, uczucie i afekt (wraz z ich różnicami) obiektem badania naukowego, ale ponadto zainspirował nowe sposoby uprawiania krytyki” [Clough 209]. Wstępnie zakładam, że w przypadku analizowanego przeze mnie zbioru dominujące będą smutek i gniew, ich wielowariantowe reprezentacje lub – przeciwnie – oszczędność w ich wyrażaniu. Rozpoznania Anne Cvetkovich wskazują, jak polityka wpływa na życie emocjonalne jednostek, wywołując rozpacz. Badaczka zauważa, że dopiero nazwanie ich, akceptacja i wyrażenie pozwalają poszukiwać nadziei [Cvetkovich 3]. Pytałabym zatem o to, czy i w jakim stopniu można odnotować w czytanych przeze mnie książkach obrazkowych „polityczny smutek” i jakie są jego konsekwencje. A może jest to cecha, którą picturebooki próbują zakryć, zniwelować?

Po drugie: interesować mnie będzie dobór środków wizualnych i tekstowych w kontekście potencjalnej dwuadresowości. Dyskusje na temat kategorii odbiorcy mają długą tradycję, istnieją podziały ze względu na wiek lub doświadczenie czytelników [Dymel-Trzebiatowska 33], binarne i wielorakie, uwzględniające zróżnicowane metafory: cień [Nodelman], wewnętrzne dziecko [Weinreich]. Hanna Dymel-Trzebiatowska zarysowuje skandynawską perspektywę, która zarówno w wydaniu twórczyń (Gro Dahle), jak i teoretyczek (Åse-Marie Ommundsen) zmierza ku niemożności wytyczenia granicy pomiędzy odbiorcami (*all-ages-literature*), diagnozując zanik adresata i moment transgresji, w jakim znalazła się literatura dla dzieci [Dymel-Trzebiatowska 32]. Krystyna Zabawa z kolei analizuje raczej proces poszerzania adresata książki dla dzieci [92-101], niż śledzi jego zanik.

Wszystkie te rozpoznania prowadzą do emancypacji gatunku, który nie jest już kierowany wyłącznie do dzieci, staje się też atrakcyjny dla dorosłych. Interesować mnie będzie, jak w praktyce powstaje dwuadresowy komunikat, zważywszy, że temat stanowi wyzwanie i dla dziecięcego, i dorosłego czytelnika. Może nieść za sobą osłabienie dydaktyzmu, w myśl postulatu, że uniwersalne tematy należałoby przedstawiać „bez uproszczeń i mistyfikacji” [Waksmund 55].

Na marginesie tych kwestii pojawia się szerszy problem polityczności tematu. Wybrane przeze mnie książki zostały stworzone przez artystów i artystki z doświadczeniem migracji i bez niego, powstały w kilku europejskich krajach: Polsce, Wielkiej Brytanii, Szwajcarii, gdzie stosunek do uchodźców wyznaczany przez politykę migracyjną różnił się zasadniczo, nawet mimo istniejących pod spodem podziałów i napięć. Wszystkie publikacje łączy jednak prouchodźcze nastawienie ich twórców i twórczyń, którzy kierują się do odbiorców o nastawieniu proimi-granckim.

Wykorzystując potencjał gatunku i jego intensywnej relacji pomiędzy słowem i obrazem, autorzy i autorki mogą manifestować swoją niezgodę lub przeciwnie – zacierać kontekst, czyniąc z opowiadanej przez siebie historii coś na kształt „uniwersalnej opowieści”. Obie decyzje: o ekspozycji sprzeciwu i uniwersalizowaniu kontekstu, a także inne nieprzewidziane przeze mnie warianty, nie są niewinne. Przyjrzyć się natężeniu polityczności w prezentowanych tekstach, jak dalece jest ono uzależnione od konstrukcji świata przedstawionego.

## Dziecko jako uchodźca

*Wędrowka Nabu* Jarosława Mikołajewskiego z ilustracjami Joanny Rusinek jest doskonałym przykładem takiej z założenia uniwersalnej, ponadnarodowej narracji. Nie bez przyczyny w miejscu wydania figurują dwa miasta – Kraków i Budapeszt [Mikołajewski]. Książka Mikołajewskiego ciekawie wybrzmiewa w zestawieniu z publikacją-protestem *The Day War Came* angielskiej autorki Nicoli Davies ilustrowaną przez Rebeccę Cobb. Obydwie pokazują samotną i pełną przeszkód ucieczkę dziecka przed wojną, wykorzystując podobny schemat opowieści, choć realizując go w różny sposób.

W *Wędrowce Nabu* Mikołajewski wykorzystuje baśniową, metaforyczną formę inspirowaną wyobraźnią dziecka. Bohaterka wyrusza w drogę, bo traci dom w wyniku pożaru, a potem traci w ten sam sposób następny i pragnie żyć w miejscu, w którym domy nie płoną – tak przedstawione zostaje jej spotkanie z wojną. Determinacja dziewczynki pozwala jej pokonywać zakazy spotykanych po drodze dorosłych, granice spowite kolczastymi drutami, wreszcie przepłynąć morze – każda z tych przeszkód jest trudna do sforsowania: dziecko kaleczy się w nogi, podgryzają je wodne zwierzęta, słabnie z wyczerpania. Dociera na drugi brzeg

z wysokimi murowanymi domami, plażą pełną ludzi, aż do momentu, w którym waży się decyzja o jego dalszym losie.

*Wędrówka Nabu* to zatem konsekwentna – zarówno w tekstowej, jak i wizualnej warstwie – perspektywa dziecka. Na ilustracjach dziewczynka zadziera głowę, oglądając we fragmentach spotykanych dorosłych, widzi ustawione w szeregu żołnierskie buty, wykrzywione w grymasie, monstrualnie wielkie twarze funkcjonariuszy, tłum wymachujący rękami. Może nie rozumieć świata nielegalnych szlaków przemytu, nie znać wartości pieniądza, nie dysponować zawrotną dla niej kwotą na przekroczenie morza łodzią, może nie godzić się na niewolniczą pracę, jednak jej punkt widzenia w żadnym miejscu nie jest infantylizowany. Przeciwnie, to Nabu jest jednostką, która swoją postawą domaga się wolności, prawa do bezpiecznego domu i dzieciństwa. Dorośli zaś jawią się jako biurokracyjno-przemysłowa bezduszna siła: są albo żołnierzami, albo przemysłowcami, albo tłumem, który klóci się nad głową Nabu o to, czy ma zostać i ogrzać się, czy powinna wrócić do morza.

Warstwa wizualna doskonale komponuje się z warstwą tekstową, zagęszczając jej znaczenia i budując nastrój książki. W utrzymanych w monochromatycznej, zgaszonej tonacji rozkładówkach: granatach morskiej toni, żółcieniach parzącego w oczy słońca i pomarańczach samotnej pustynnej wędrówki toczy się podróż Nabu; dziecko jest drobinką pośród piaskowych wzgórz lub ciałkiem unoszącym się nad głębiną morza pełną groźnych stworzeń. Drogę przerywają jedynie krótkie momenty wytchnienia: spokojne zielenie gąszczy traw i błękity pierwszego spotkania z pływającą wodą przedzielone dramatycznymi obrazami drutów kolczastych z krwawymi śladami. Plaża, do której dociera, jest wielobarwna, lecz kolorystycznie przytłumiona, jakby zmęczone dziecko rejestrowało mnogość kolorów w intensywnie słoneczny dzień, patrząc wzwyż, pod słońce. Nad jego głową toczy się dyskusja tłumu wizualnie podzielonego – czerwoni wskazują morze, niebiescy ląd. Moment ten wykorzystują autorzy, rozciągając go na trzy rozkładówki: na tych stronach Nabu z wolna zaczyna rozumieć, co oznaczają pochylone nad nią przyjazne i wrogie twarze. Czytelnik zostaje z otwartym zakończeniem – dorosłemu udziela się niepokój o decyzje tych, którzy tak mocno doświadczyli bohaterkę wcześniej, dziecko może się zastanawiać nad potencjalnymi kolejami jej losu.

O ile *Wędrówkę Nabu* można uznać za konsekwentną realizację tematu, o tyle *The Day War Came* korzysta z wielu środków niezbyt ze sobą uspołnionych, bliższych sylleptycznej zasadzie współistnienia kilku wątków w jednym picturebooku [Nikolajewa and Scott 24-26; "Współczesna książka obrazkowa" 28]. Tekstowo wojna jest tu konkretem, chwilę później metaforą. Bezimienna dziewczynka, narratorka tej historii, przeżywa swój zwyczajny codzienny poranek: je śniadanie z rodzicami, mama odprowadza ją do szkoły i daje całusa na pożegnanie. Gdy uczy się o wulkanach i rysuje ptaki, przychodzi wojna – na szkolny budynek spada bomba. Kontrast między spokojnym dniem a nagłą eskalacją przemocy

to najdramatyczniejszy moment tej opowieści, mocno też wizualnie wyeksponowany: na trzech kolejnych rozkładówkach oglądamy dziecko zakrywające swoim ciałem szkolny stolik i leżącą na nim książkę, wokół czarnej wyrwy i chaosu przewracanych krzesełek, drobnych szkolnych przedmiotów, później samotne pośród szarego pyłu, aż wreszcie idące poprzez ruiny miasta. Narratorka dopowiada, bardzo brutalnie werbalizując skutki wojny:

[Wojna] przeszła przez plac zabaw, przeszła przez twarz nauczycielki, załamała dach i obróciła moje miasto w gruzy. Nie umiem znaleźć słów, by opowiedzieć ci o czarnej dziurze, która była wcześniej moim domem. [...] Wojna zabrała wszystko i wszystkich. Byłam obdarta, zakrwawiona, zupełnie samotna [Davies b.n.s.].

Po tej deklaracji autorka tekstu porzuca dosłowność i zwraca się ku personifikacji. Od tej pory wojna podąża za małą bohaterką: kolejne sekwencje prezentują jej ucieczkę wraz z nieznanym jej tłumem, samochodami i łodziami, aż do obozowiska pełnego identycznych namiotów. Nie opuszcza dziecka także fizycznie, jest pod jego powiekami, w jego snach i wspomnieniach. Nawet gdy wkracza na ulice spokojnego pozornie miasteczka, doświadczając obcości – widzi, jak dorośli odwracają od niego wzrok.

Choć personifikacja służy wyeksponowaniu traumy, obrazy nie wykorzystują ukrytego w niej potencjału – realizm w ilustracji pojawia się wtedy, gdy w tekście dominuje metafora. Początkowo uproszczone, symboliczne obrazy ukazują bohaterkę w izolowanym otoczeniu, zmuszona do migracji pojawia się na tle w miarę realistycznych, barwnych krajobrazów, by przy końcu książki ponownie zwrócić się do symbolicznej prezentacji.

Tekst umieszczony na końcu książki przybliży jej genezę jako głosu sprzeciwu wobec decyzji brytyjskiego rządu z wiosny 2016, kiedy to odmówił przyjęcia trzech tysięcy wojennych sierot. Równoległe autorkę oburzyła historia, gdy małemu uchodźcy odmówiono wejścia do szkoły, bo nie było dla niego krzesła – wiersz odnoszący się do tych wydarzeń zainicjował w internecie trend publikacji zdjęć pustych krzeseł jako symbolu solidarności z migrantami. Książka nie kryje się więc ze swoją politycznością, zwraca się ku temu konkretnemu wydarzeniu, prezentując je na ostatnich stronach, dopisując do niego szczęśliwe zakończenie. To inne dzieci przychodzą w sukurs małej uchodźczyni, przynosząc jej krzesło, wiele krzeseł, i tworząc w ten sposób metaforyczną przestrzeń do nauki.

*Wędrowkę Nabu* przepełniał smutek, tu jednak dominujący jest gniew. Obydwie książki łączy dystans wobec biurokratycznego, pełnego bezdusznych reguł świata dorosłych. Autorka *The Day War Came* pokłada nadzieję w dzieciach, wierząc, że to one, inaczej niż dorośli, dopiszą szczęśliwe zakończenie. Mikołajewski nie rozstrzyga o przyszłości Nabu, co służy wieloadresowości: dziecko traktowane

poważnie jako uosobienie wartości, o których świat dorosłych zapomniał. Jednocześnie autorska decyzja, by rozmyć polityczne realia i umieścić bohaterkę w bliżej niesprecyzowanej przestrzeni wędrówki, jest znacząca. Nawet jeśli rozpoznajemy tu tropy – dziewczynka wędruje najprawdopodobniej z Afryki, miejsce, do którego przypluwa, mogłoby być Lampedusą znaną z reportażowej książki Mikołajewskiego, książka jest raczej lamentem niż protestem, powstała w Polsce, lecz mogłaby być czytana w całej Europie, w tym także w basenie Morza Śródziemnego – jej tłumaczenie pojawiło się w 2018 roku w Macedonii Północnej<sup>2</sup>. Autor wybiera dobrze sobie znane z pracy reporterskiej realia, nadając im kształt metaforycznej przypowieści, nie odnosząc się tym samym wprost do antyuchodźczej polityki polskiego rządu.

*The Day War Came* opiera się na ikonotekstowych i semantycznych niespójnościach, które można prześledzić na trzech poziomach. Po pierwsze: mimo pierwszoosobowej, dziecięcej narracji książka jest oskarżeniem kierowanym ku dorosłym przeciwko biurokratycznej bezsilności zachodniej Europy. Po drugie: mimo kilku intensywnych obrazów wojny temat jest w większości eksplorowany równolegle przez warstwę wizualną i słowną. Po trzecie: zaskakująco dosadną jak na literaturę dla dzieci, dosłowną prezentację wojny wieńczy szczęśliwe zakończenie. Choć wymowa książki wpisuje ją w długą tradycję konsolacyjnych opowieści dla dzieci, w wieloadresowej perspektywie okazuje się kłopotliwa, dyskusyjna. Rodząca się wątpliwość, czy przekonanie, że dzieci naprawią okaleczony przez dorosłych świat, nie zaciera charakteru tej niepokojącej narracji. Wszystko to sprawia, że *The Day War Came* kierowana jest ku różnym odbiorcom, momentami ku dzieciom, momentami przeciw dorosłym, jest w zasadzie głośnym krzykiem protestu: jej czytelnicy mogą naprzemiennie odczuwać strach, niepokój, satysfakcję, zaskoczenie lub lekturowy zawód.

## Mama migrantka i jej dzieci

Dwie kolejne książki: *The Journey / Podróż* włoskiej twórczyni mieszkającej w Szwajcarii Franceski Sanny oraz *My Name is Not a Refugee* brytyjskiej autorki Kate Milner prezentują, jak zmienia się świat przedstawiony, gdy bohaterami migracyjnej opowieści jest mama z dzieckiem. Obydwie książki zostały uhonorowane nagrodą The Klaus Flugge Prize w 2017 i 2018 roku.

Utrzymaną w stylistyce retro, konsekwentną pod względem doboru kolorów warstwę wizualną *Podróży* mistrzowsko przenika niepokój, stwarzając przestrzeń

---

2 Autorem tłumaczenia jest Zvonko Dimoski, książka ukazała się w skopijskim wydawnictwie Ars Lamina.

dla odbiorców w różnym wieku. Tekst skierowany jest do małych dzieci, lecz obraz nadaje całości dwuadresowy charakter, tworząc na zasadzie kontrapunktu dodatkową, kierowaną ku dorosłym warstwę, cień [Nikolajewa and Scott; "Ideologie" 27]. Jego zapowiedź pojawia się już od pierwszej rozkładówki, pozornie spokojnego obrazu życia sprzed wojny, które czteroosobowa rodzina prowadziła w nadmorskim mieście: okazały zamek z piasku budowany przez ojca z córką stoi tuż na brzegu, złowrogo podmywanym przez ciemne języki fal, zamyślona mama siedzi z książką i patrzy w przeciwnym kierunku, syn ufnie zbliża się do tafli morza.

Obejmująca bohaterów ciemność to wizualny motyw, który przewija się przez całą książkę: jako ciemne dłonie wyciągnięte ku bohaterom, jako las, jako woda, jako kosmyki włosów mamy. Gdy przychodzi wojna, czarne ręce niszczą zamek z piasku, rodzina traci swój bezpieczny świat. Najpierw zabiera ojca, na ciemnej karcie pozostaje po nim jedynie kilka przedmiotów: okulary, szczątki po wspólnych piaskowych budowlach. Mama jest przygnębiona, wizualnie obejmują ją ramiona smutku, w końcu postanawia wyruszyć w drogę. Kolejne strony to sekwencje tej podróży: zmieniające się samochody i kierowcy, coraz mniejsza liczba walizek, przeprawy przez granicę i przez morze, długa jazda pociągiem. Książkę kończy metaforyczny obraz, gdy mama wraz z dziećmi odlatuje na ptasich skrzydłach.

Dwuadresowych sygnałów wysyłanych do dorosłych jest tu więcej – zrujnowane zamki z piasku przypominają upadające syryjskie, jemeńskie miasta, stylizacja strażników na zbójców z lasu oddaje ambiwalentny charakter pograniczników [Łapiński 646].

Tekst skierowany jest wyraźnie do dziecka, prowadzony w pierwszoosobowej narracji. Dziecięcy bohaterowie mówią w nim mniej, niż wiedzą, lub konstruowani są tak, by wiedzieli niewiele. Posługują się uproszczonym, stylizowanym na dziecięcy językiem. Wiele rzeczy wydarza się poza ich świadomością, mama podejmuje decyzję o podróży, wybiera odległy cel, tłumaczy. Okrucieństwa wojny nie są w tekście dookreślone, tylko potraktowane ogólnikowo jak przyczyna „strasznych rzeczy” i temat „strasznych opowieści”. Oznacza to, że warstwa literacka ma kozić wizualny niepokój obrazu. Jednocześnie w napięciu pomiędzy obrazem a tekstem pojawia się sygnał skierowany do dorosłego odbiorcy. Narrator deklaruje: „mama jest z nami i niczego się nie boi. Zamykamy oczy i w końcu zasypiamy” [Podróż b.n.s.], a obraz prezentuje płaczącą kobietę z wtulonymi w nią śpiącymi dziećmi.

*My Name Is Not a Refugee* angielskiej autorki Kate Milner podejmuje temat uchodźstwa z perspektywy matki, która dopiero wybiera się w migracyjną podróż. Obserwujemy narratorkę, gdy tłumaczy synowi konieczność ruszenia w drogę i przewiduje okoliczności, które mogą się w jej trakcie wydarzyć. Wojna jest tu jedynie tłem, kontekstem, którego domyślają się dorośli odbiorcy – w tekście ani razu nie pada to słowo. Ikonotekst jest spójny w swojej oszczędności – zarówno w warstwie wizualnej, jak i tekstowej – ilustracje szkicowe, częściowo tylko wypełnione kolorem, i krótkie, treściwe zdania, bez zbędnego słowa. Autorka wykorzystuje

potencjał książki obrazkowej, grając rozmieszczeniem ilustracji i ich kolorem, a także układem typografii.

Tekst jest ograniczony do prostych, dwuczłonowych komunikatów, wyodrębnionych graficznie. Pierwszy z nich kierowany do kilkuletniego bohatera książki, któremu mama przybliża, co się może wydarzyć w trakcie drogi. Język nie jest infantylizowany, metaforyzowany, traktuje dziecko nader poważnie, wprost. Oryginalny ton tej opowieści polega na tym, że ujmuje podróż we wszystkich jej aspektach: zarówno tych nużących i trudnych, jak i tych ekscytujących, doświadczanych po raz pierwszy. Matka mówi więc o tym, że nie mogą zostać i jak będą musieli się pożegnać, o długiej wędrówce, oczekiwaniu, nudzie i fascynujących nowościach, samotności lub byciu w tłumie, spaniu w dziwnych miejscach i dotarciu do celu, co pozwoli im zasnąć w nowym, własnym łóżku, w bezpiecznym miejscu. Mówi też o tym, że tę nową przestrzeń trzeba będzie oswoić, a nieznanne słowa – zrozumieć. Jej wypowiedź jest kierowana do małego dziecka – ekscytujący może być dla niego sznur ciężarówek i samochodów widziany po drodze. W tych detalach staje się przejmująca również dla starszego czytelnika / starszej czytelniczki: mały uchodźca nie jest tu tylko uciekinierem przed wojną, lecz przede wszystkim zwyczajnym kilkulatkiem o zainteresowaniach, które mogą podzielać jego rówieśnicy, dokładnie takim jak ten, któremu dorosły czyta tę książkę.

Drugi człon komunikatu tekstowego, umieszczony poniżej strony, na szarym tle, ma również wieloadresowy charakter: w formie bezpośrednio zadanego pytania czy polecenia może dotyczyć małego bohatera lub – co z biegiem książki wydaje się coraz bardziej prawdopodobne – dziecięcego, ale i w pewnym stopniu również dorosłego odbiorcy. Odwołuje się do wyobraźni i empatii, skłania do refleksji. Czytelnik wraz z bohaterem zastanawia się, co wzięłby ze sobą do plecaka, który sam mógłby unieść; jak to jest spać w miejscu, w którym nie można się umyć, czy w jaki sposób oswoić nową przestrzeń.

Ostatnia karta przynosi wytłumaczenie tytułu, wariację na temat końca podróży i adaptacyjnej sytuacji. Na rozkładówce chłopiec skonfrontowany jest z dwiema sytuacjami – po lewej stronie prowadzi przyjazną rozmowę z rówieśniczką. Oboje są w centralnej części strony, równi wzrostem, uśmiechnięci i zwróceniu ku sobie, przy czym sylwetka bohatera jest wypełniona kolorem, a dziewczynka jest ledwie naszkicowana. Komentarz tekstowy uzupełnia przekaz: „And soon those strange words will start to make sense”. Jednak po prawej stronie w półcieniu i pewnej odległości czają się trzy dziecięce sylwetki, oglądają bohatera, oderwane od gry w piłkę, i rozmawiają między sobą. Narratorka dopowiada: „Będziesz nazywany uchodźcą, lecz pamiętaj, uchodźca to nie twoje imię” [Milner b.n.s.]. W ten sposób sygnalizowana jest ambiwalentność doświadczenia migranta, spotykającego się i z przyjaznymi, i wrogimi lub zdystansowanymi reakcjami.

Konsekwencją uczynienia matki z małym dzieckiem / dziećmi bohaterką opowieści migracyjnych staje się umieszczenie go w sferze intymnej, rodzinnej, w której



emocjonalna odpowiedzialność za podróż spoczywa na kobiecie. Częściowo odpolitycznia to temat, choć przerzuca na barki matki, znika zaś gniew i polityczny smutek, który pojawiał się we wcześniejszych reprezentacjach. Pojawia się za to emocjonalne poruszenie wynikające z poczucia wspólnoty – książki są tak zaprojektowane, by dorosła czytelniczka, która towarzyszy dziecku w lekturze, w matczynych doświadczeniach bohaterki mogła ujrzeć samą siebie. Obydwa przykłady realizują ten pomysł skrajnie różnie: Francesca Sanna wizualnie metaforyzuje wojnę i podróż; Kate Milner opowiada ją bardzo rzeczowo, oszczędnie i wprost – z perspektywy matki, która chce przygotować na nią swoje dziecko, a jednocześnie wzbudzić empatię czytelnika.

## Uchodźcy w społeczeństwie

Obawa doświadczana po migracji oraz niepewność wobec sytuacji migracyjnej stają się tematem dwóch kolejnych tekstów: Franceski Sanny *Me and My Fear* oraz *Pustego miejsca przy stole* sześciu polskich autorek. Pozornie połączone zbliżonym do siebie afektem, w rzeczywistości są skrajnie różne: w tym przypadku różnica ta w dużo bardziej znaczącym niż w poprzednich reprezentacjach stopniu powodowana jest miejscem powstania książki. Sanna, wielokrotna migrantka: urodzona we Włoszech, a potem przemieszczająca się do Niemiec i Szwajcarii. *Puste miejsce przy stole* jest efektem warsztatów artystycznych, które odbyły się w sierpniu 2016 roku w Lublinie pod auspicjami Bramy Grodzkiej. Uczestniczyło w nich sześć młodych twórczyń: Małgorzata MAUKO Korczak, Joanna Ambrozja Lewandowska, Marta Tomiak, Dasza Voronina, Karolina Jeske i Ada Augustyniak, które pracując pod okiem utytułowanych artystek: Iwony Chmielewskiej, Joanny Concejo oraz Justyny Bargielskiej i lingwistki Małgorzaty Sikorskiej, przygotowały swoją artystyczną wypowiedź.

W kolejnej książce Sanna opisuje dalsze losy rodziny znanej z *Podróży*, zwracając się ku aklimatyzacji i narastaniu lęku społecznego związanego z migracją. Gdy *Me and My Fear* przeczytamy osobno, bez kontekstu *Podróży*, książka może w ogóle dotyczyć doświadczeń migranta, niekoniecznie wojennego.

Kiedy dziewczynka, która jest narratorką opowieści, trafia do nowej szkoły, jej codzienne obawy urastają do ogromnej rangi – w warstwie wizualnej mały dotąd strach rośnie i przejmuje nad nią kontrolę, obejmując ją i oddzielając od innych ludzi. Bohaterka czuje się źle także w domu, nie może spać ani jeść, bo lęk powiększa swoją życiową przestrzeń jej kosztem. Moment kulminacyjny następuje, gdy kolega z klasy, który przyglądał się jej od kilku rozkładówek, nawiązuje z nią nic porozumienia, stopniowo zmieniającą się w sympatię, a dziewczynka odkrywa, że lęk nie jest tylko jej znanym uczuciem, lecz powszechnym doświadczeniem.

Tekst jest tu adresowany do czytelnika w wieku wczesnoszkolnym, nieco starszego niż w przypadku *Podróży*. Książka wizualnie nawiązuje do poprzedniej, rysowana jest tą samą kreską, przedstawiającą podobne postaci oraz metaforycznie ujęte afekty: ciemny niepokój z *Podróży* znajduje tu swoją kontynuację w konsekwentnej prezentacji lęku jako białego, stwarzającego pozory miękkości i przytulności stwora. Ikonotekstowe napięcie otrzymuje tu swój kolejny wariant – o ile w *Podróży* wynikał z niekoherentnej relacji pomiędzy niepokojącym obrazem a tekstem adresowanym do dziecięcego odbiorcy, tu coraz bardziej monstrualny lęk otrzymuje przyjazną, wizualną formę. Poważny społeczny problem zyskuje baśń o szczęśliwym, mimo przeszkód, zakończeniu kierowaną do młodzieżowych czytelników. Wynika z niej, że lęk, a nawet panika i pogłębiająca się izolacja, są możliwe do indywidualnego przepracowania, wystarczy relacja – spotkanie z drugim człowiekiem. Bohaterka znajduje się w środowisku różnych, ale równych – wizerunki pozostałych uczniów klasy świadczą o multikulturowości grupy rówieśniczej, razem z bohaterką uczą się dzieci różnych ras i kolorów skóry. Nawet jeśli (dorosły) czytelnik może mieć poczucie, że książka Sanny rozgrywa się w wyidealizowanej wielokulturowej rzeczywistości, ekspozycja wątku dotyczącego spotkania z drugim człowiekiem i nawiązania relacji niesie ze sobą kojące przesłanie, potencjalnie możliwe do spełnienia i kryjące w sobie przekonanie o uniwersalności ludzkich lęków.

*Puste miejsce przy stole* z kolei problematyzuje odmowę przyjęcia uchodźców przez Polskę z 2016 roku. Picturebook mnoży pytania o to, jak poradzić sobie z semantyczną pustką i miejscem, w którym nie pojawili się migranci. Nadawcza sytuacja, łącząca funkcję uczestniczek warsztatów i autorek, sprawia, że mamy do czynienia ze sztuką z założenia bezprzymiotnikową, świadomie niekierowaną wyłącznie do dzieci, w której kwestia odbiorcy jest drugorzędna wobec kwestii nadawcy.

Przemysłany układ wpisuje książkę w nurt, który eksploruje jej fizyczność, materialność. Tytuł czytelnie odwołuje się do bożonarodzeniowej tradycji pozostawiania nakrycia dla zbłąkanego wędrowca. Okładka nawiązuje do stołu z rozłożonym obrusem, środek konsekwentnie podtrzymuje to wrażenie – wszystkie autorki mają własne, oznaczone winietką miejsca. Każda z nich eksploruje temat na różne sposoby, choć w podobnej technice klasycznego rysunku: w mikroskali przyglądając się przedmiotom na stole (MAUKO); pracując nad własnym strachem przed uchodźcami (Ambrozja); prezentując wariacje na temat siły, sportowej sprawności i ucieczki przed konfliktem zbrojnym (Tomiak); imitując dziecięce rysunki o wojnie (Voronina); wykorzystując ścianę z wierszem Stanisława Barańczaka *Jeśli porcelana to wyłącznie taka* umiejscowioną w Poznaniu i czyniąc ją, widzianą z okna, tłem bez trosk zabaw dziecka (Jeske), oraz przywołując wspomnienie z dzieciństwa o stworzeniu gniazda na balkonie dla niechcianych jaskółek (Augustyniak). Powstaje w ten sposób wielowątkowa, czasami publicystyczna,

przede wszystkim jednak osobista reakcja na symbolikę pustego miejsca i niezgodę na przyjęcie uchodźców, która odbiorcę tego ikonotekstu konfrontuje z wielością stanowisk. Werbalizowany jest w ten sposób polityczny smutek, który już po publikacji zyskał jeszcze kilka odsłon. Książka okazała się aktualna w obliczu kryzysu na polsko-białoruskiej granicy w latach 2021/2022, gdy symbolika jej tytułu powróciła do publicznego dyskursu. Kiedy puste miejsce zaczęło się wypełniać w wyniku uchodźstwa Ukraińców, odsłoniła kolejną warstwę: uniwersalnej opowieści o życiu z perspektywą utraty, konieczności migracji i emocji, które im towarzyszą.

Dwie publikacje – opowieść o lęku, który aktywizuje się w nowym miejscu, i o życiu w przestrzeni, do której nie przyjechali uchodźcy – wyznaczają wielowariantową perspektywę pisania o migracji *post factum*, wolnego od schematów narracyjnych poprzednich realizacji. Jednocześnie ta konfrontacja najwyraźniej eksponuje polityczne różnice między sytuacją zachodnioeuropejską a polską: multikulturowe środowisko Sanny wypełnione jest ludźmi, którzy stopniowo pozwalają bohaterce zwalczyć lęk; autorki *Pustego miejsca przy stole* ilustrują warianty samotności i izolacji: fragmentarycznie przedstawione mury i przedmioty czy perspektywę zamknięcia w czterech ścianach.

## Zakończenie

Opowieść o migracji jest polityczna, nie jest niewinna – we wszystkich przywołanych przeze mnie przykładach prowadzona jest z perspektywy dyskursu pro-uchodźczego i pisana też przez autorów/ki, którzy nie są wojennymi migrantami/kami (choć w przypadku Sanny mają doświadczenie migracji). Zdaniem Marty Jadwigi Pietrusińskiej ma to szereg konsekwencji zakrzywiających obraz: uchodźcy są niemi, autorzy często zapośredniczają swoją opowieść z medialnych przekazów [54]. Twórcy i twórczynie wybranych przeze mnie picturebooków jednak w znakomitej większości umiejętnie omijają ten problem. Po pierwsze, wykorzystują własne doświadczenie – *Podróż* Franceski Sanny powstała z jej osobistego spotkania i rozmów z dziećmi w obozie dla migrantów. Po drugie, dzięki zastosowaniu czasu przyszłego *My Name is Not a Refugee* Kate Milner traktuje o potencjalnej migracji, co wzmacnia jej autentyczną wymowę i uwiarygadnia autorkę. Jej głos nie musi być głosem uchodźczyni, wystarczy, że jest perspektywą osoby, która liczy się z koniecznością ucieczki w wyniku nagle eskalującego konfliktu. Również wyraźnie zaznaczona perspektywa nadawcza *Pustego miejsca przy stole* sprawia, że jest to książka o reakcji autorek na brak uchodźców.

Wśród zebranych przeze mnie publikacji zdarzały się picturebooki mocniej zanurzone w publicystyce, będące protestem [Davies] lub manifestacją strachu [Korczak et al., ikonotekst Joanny Ambrozji Lewandowskiej], bywały takie, które stawały się lamentem [Mikołajewski] lub niosły ze sobą nadzieję [*Me and My Fear*].

Spektrum afektów okazało się zatem dużo szersze niż pierwotnie przeze mnie założone. Polityczna rozpacz, która przeniknęła teksty na różnych poziomach, stoi w sprzeczności z dydaktyzmem, jest doświadczeniem wielokierunkowym i wieloadresowym, którego dorosły – na równi z dzieckiem – nie ma jak w sobie pomieścić. Gdy o tej niewiedzy mówią autorzy [Mikołajewski; Korczak et al.], otwiera się pole, w którym nazwana polityczna rozpacz zmienia się, ewoluuje, jest – nie wyparta, tylko obecna.

Koresponduje to z tezami Cvetkovich, która uważa, że nie mogąc z naszego życia wyprzeć smutku związanego z polityką, infekującą nie tylko nasze codzienne decyzje, lecz także nasze życie emocjonalne, należałoby nie tylko go zaakceptować, a wręcz zmanifestować jako nowy rodzaj aktywizmu społecznego [Boruszkowska 96]. W moim odczuciu taką manifestacją – obok wymienionych przez badaczkę dzienników czy pamiętników – mogłyby być i często stają się właśnie picturebooki poświęcone migracji, które przynoszą spotkanie z wypieranymi emocjami, umoszczenie się w nich, oswojenie. W tak rozumianym akcie namysłu nad książką obrazkową nie chodzi nawet o to, by autor wyjaśniał kwestie uchodźcze swoim odbiorcom lub dorosły czytelnik tłumaczył dziecku meandry migracji, lecz raczej o wspólne bycie z tematem, jego wielowariantową eksplorację.

Przy tej okazji prezentowane tu picturebooki najczęściej wytracają dydaktyzm, choć niektóre, jak w przypadku książki Davies, próbują dopisać szczęśliwe zakończenie. Czy ono jest w ogóle możliwe? W *Me and My Fear* Sanny pojawia się z kolei wizja bezkonfliktowej wielokulturowości, na której tle możliwe jest spotkanie. Gdy autorki próbują tworzyć krzepiący komunikat, wywiązując się z konsolacyjnej funkcji literatury dla dzieci, pojawia się ryzyko uproszczeń. Kiedy twórcy pozostawiają otwarte zakończenie, dzieląc się wątpliwościami i niepokojem, pozwalają małym i dużym odbiorcom podczas wspólnej lektury doświadczyć trudnych emocji, nazwać je i nie wypierać ich. Wszyscy przecież – zarówno autorzy, jak i my, czytelnicy w każdym wieku – jesteśmy w miejscu, z którego nie widać, co dalej, jednak w poczuciu, że jest to temat, który nie zniknie, i będziemy wciąż na nowo mierzyć się z jego skomplikowaną wielowariantowością.

#### Lista prac cytowanych

- |  |  |
|--|--|
| <p>Boruszkowska, Iwona. <i>Defekty. Literackie auto/pato/grafie: szkice</i>. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.</p> <p>Cackowska, Małgorzata. "Ideologie dzieciństwa a/i tabu w książkach obrazkowych dla dzieci". <i>Opuscula Sociologica</i>, no. 3, 2013, pp. 19-30.</p> | <p>---. "Współczesna książka obrazkowa – pojęcie, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy". Małgorzata Cackowska, et al., editors, <i>Książka obrazkowa. Wprowadzenie</i>, IKP, 2017, pp. 11-48.</p> |
|--|--|

- Clough, Patricia T. "The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies". Melissa Gregg, and Gregory J. Seigworth, editors, *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, 2011, pp. 206-227.
- Cvetkovich, Anne. *Depression: A Public Feeling*. Duke University Press, 2012.
- Davies, Nicola. *The Day War Came*. Illustrated by Rebecca Cobb, Walker Books, 2019.
- Dymel-Trzebiatowska, Hanna. "Skandy-nawska książka (nie tylko) dla dzieci w czasach transgresji". *Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne*, no. 7, 2017, pp. 32-43.
- Hunt, Peter. "Literatura dla dzieci a dzieciństwo". Mary Jane Kehily, editor, *Wprowadzenie do badań nad dzieciństwem*, translated by Marek Kościelniak, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, 2008, pp. 61-84.
- Korczak, Małgorzata, et al. *Puste miejsce przy stole*. Brama Grodzka, 2016.
- Lindenbaum, Pija. *Pudle i frytki*. Translated by Katarzyna Skalska, Zakamarki, 2017.
- Łapiński, Paweł. "The Journey / Podróż". Małgorzata Cackowska, et al., editors, *Książka obrazkowa. Leksykon*, vol. 2, IKP, 2020, pp. 647-652.
- Mateo, Jose Manuel, and Javier Martinez Pedro. *Emigracja*. Translated by Marta Jordan, Widnokrąg, 2013.
- Mikołajewski, Jarosław. *Wędrowka Nabu*. Austeria, 2016.
- Milner, Kate. *My Name Is Not a Refugee*. Barrington Stoke, 2017.
- Nikolajeva, Maria, and Carole Scott. *How Picturebooks Work*. Routledge Taylor & Francis Group, 2001.
- Nodelman, Perry, *The Hidden Adult, Defining Children Literature*. JHU Press, 2008, p. 8.
- Pietrusińska, Marta Jadwiga. "Reprezentacje uchodźców w polskiej literaturze dziecięcej – przykład dyskursu pro-uchodźczego". *Studia Migracyjne*, no. 1, 2020, pp. 47-66; [http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-30332f13-bae8-4f0c-ac2b-88570b119613/c/3.\\_SM\\_1-2020\\_-\\_Pietrusinska.pdf](http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-30332f13-bae8-4f0c-ac2b-88570b119613/c/3._SM_1-2020_-_Pietrusinska.pdf).
- Roher, Michael. *Wędrownie ptaki*. Translated by Krystyna Bratkowska, Prószyński i S-ka, 2017.
- Sanna, Francesca. *Me and My Fear*. Flying Eye Books, 2018.
- . *Podróż*. Translated by Agata Napiórska, Kultura Gniewu, 2016.
- Tan, Shaun. *Przybysz*. Translated by Wojciech Góralczyk, Kultura Gniewu, 2009.
- Waksmund, Ryszard. "Literatura dziecięca – literatura uniwersalna". Maria Tyszkowa, et al., editors. *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*, PWN, 1989, pp. 39-57.
- Watanabe, Issa. *Migranci*. Dwie Siostry, 2022.
- Weinreich, Torben. *Children's Literature – Art or Pedagogy?* Roskilde University Press, 2000.
- Zabawa, Krystyna. *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*. Wydawnictwo WAM, 2013.
- Żygowska, Joanna. "Uchodźcy w najnowszych polskich książkach i teatrze dla młodych odbiorców (przegląd)". *Polonistyka*, no. 6, 2017, pp. 131-146.

Abstract

Marta Kowerko-Urbańczyk

## **European Picture Books on Migration – Addresses, Affects, Strategies, and Perspectives**

The purpose of this article is to analyze six picture books thematizing migration that were produced in European countries from 2016 to 2019. The initial assumption that picture books allow for the expression of political sorrow, while simultaneously unsealing the construct of childhood dominant in past decades is confronted with the author's practice. Another area of interest is the authorial strategies through which their creators attempt to reach a multiplicity of audiences: the child and the adult.

**keywords:** picture book, migration, children's literature, multiplicity of audiences, affects