

Katarzyna Marciniak

Wydział „Artes Liberales”

Uniwersytet Warszawski

Tam, ale nie z powrotem.

Pinokio* Carla Collodiego i *Dziwoląg Potężny

Rodmana Philbricka o nieodwracalności metamorfozy

There, But Not Back Again.

Pinocchio* by Carlo Collodi and *Freak the Mighty

by Rodman Philbrick on the Irreversibility of a Metamorphosis

„Był sobie raz...

– Król! – powiedzą od razu moi mali czytelnicy.

Nie, dzieci, pomyliłyście się. Był sobie raz kawałek drzewa”¹.

„Nigdy wcześniej nie miałem mózgu, aż pojawił się Dziwoląg i pożyczył mi na trochę swojego, i to właśnie jest prawda, cała prawda”².

Tak niezwykle zaczynają się dwie niezwykle książki. Pierwszą z nich, w polskim przekładzie Zofii Jachimeckiej, rozpoznają od razu wszystkie dzieci kochające bajki i wspaniałe historie, a także dorośli, którzy zachowali z dzieciństwa miłość do literatury – to *Pinokio* Carla Collodiego³. Druga książka jest w Polsce

¹ C. Collodi, *Pinokio*, tłum. Z. Jachimecka, il. J. M. Szancer, Nasza Księgarnia, Warszawa 1961, s. 5.

² R. Philbrick, *Freak the Mighty*, Scholastic Inc., New York et al. [2001], s. 1 (tłum. cytatów z tej powieści własne – K. M.).

³ Historia Pinokia zaczęła ukazywać się 7 lipca 1881 roku na łamach „Giornale per i bambini” i pierwotnie kończyła się na XV rozdziale, a więc śmierci pajaca. Jako rozbudowana książ-

niemal nieznaną. To *Freak the Mighty*, czyli *Dziwoląg Potężny* Rodmana Philbricka – powieść dla młodych czytelników amerykańskiego autora thrillerów i kryminałów, która ukazała się w roku 1993, a więc 110 lat po wydaniu ostatecznej wersji *Pinokia*, i odniosła wielki sukces w Stanach Zjednoczonych, stając się jedną z najczęściej wybieranych lektur nieobowiązkowych w szkołach⁴. Miłośnicy kina mogą pamiętać jej ekranizację z roku 1998, pod tytułem *The Mighty – Potężny i Wszchemocny*, ze znakomitymi kreacjami aktorskimi, między innymi Sharon Stone i Kierana Culkina, oraz muzyką Terry’ego Jonesa i Stinga⁵.

Jaki jednak sens ma zestawienie tych dwóch tekstów z tak różnych czasów i kręgów kulturowych, jednego – powszechnie znanego klasyka, a drugiego – niemającego nawet polskiego przekładu, w dodatku w tomie poświęconym „mówiącym rzeczom”?⁶ Powrót do lektury *Pinokia* to zawsze dobry pomysł, zgodnie z definicją dzieła klasycznego według Itala Calvina. Znakomity pisarz, a zarazem rodak Collodiego, określał tym mianem książki, które nabierają nowych znaczeń – „odnawiają się” za każdym razem, gdy je czytamy, zaskakują nas i skłaniają do myślenia⁷. Przywołując *Dziwoląga Potężnego*, chciałabym natomiast spopulary-

ka, pod tytułem *Le Avventure di Pinocchio: Storia di un burattino*, ukazała się w 1883 roku. Zob. *The Oxford Companion to Children’s Literature*, red. D. Hahn, Oxford University Press, Oxford 2015, s. v. *Pinocchio* (<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199695140.001.0001/acref-9780199695140-e-2603?rkey=c6Gy1v&result=1>, zob. też stronę Fondazione Nazionale Carlo Collodi: <http://www.pinocchio.it/fondazionecollodi/le-avventure-di-pinocchio/>, dostęp: 10.03.2018).

⁴ Dotychczas sprzedały się ponad dwa miliony egzemplarzy (dane ze strony wydawnictwa, <https://shop.scholastic.com/parent-ecommerce/books/freak-the-mighty-20th-anniversary-edition-9780545566452.html>, dostęp: 10.03.2017). Przykładowy materiał wykorzystania powieści w szkole: S. L. Walker, L. Goble, K. Hutchinson, K. Wilson, and N. Zornes, *Courage: Facing Adversity – An Interdisciplinary Unit for Grades 6–8*, IRA Bridges, Instructional Units for the Engaging Classroom, International Reading Association, 2014 (<http://www.literacyworldwide.org/docs/default-source/member-benefits/bridges/ila-bridges-7002.pdf>, dostęp: 10.03.2018), s. 1–18.

⁵ *The Mighty* (pol. *Potężny i Wszchemocny*; film znany jest w Polsce także pod tytułem *Potęga przyjaźni*), reż. P. Chelsom, scen. Ch. Leavitt, Miramax, 1998.

⁶ Dziękuję organizatorom konferencji *O czym mówią rzeczy* – Prof. Grzegorzowi Leszczyńskiemu, Annie Mik i Ewelinie Rąbkowskiej – za zaproszenie i możliwość prezentacji referatu. Przedstawione w nim i w niniejszym tekście analizy powstały w ramach realizowanego na Wydziale „Artes Liberales” UW European Research Council (ERC) Consolidator Grant *Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children’s and Young Adults’ Culture in Response to Regional and Global Challenges* (681202), EU Horizon 2020 Research and Innovation Programme.

⁷ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Oscar Mondadori, Milano 1991; M. Riva, *Beyond the Me-*

zować tę powieść, podobnie jak *Pinokio* – piękną i niezwykłą lekturę; w moim przekonaniu także nowego klasyka⁸. To byłaby wystarczająca motywacja, jednak książki są, cytując Dziwołaga, „jak eliksir prawdy – jeśli nie czytasz, nie dasz rady zorientować się, co jest prawdziwe”⁹. I tu dochodzimy do istoty mojego wyboru.

Niezwykłość i piękno to nie jedyne elementy, które łączą oba teksty. Oba zabierają czytelników w podróż w poszukiwaniu prawdy o człowieczeństwie na przykładzie głównych bohaterów: Pinokia, który marzy o tym, by stać się człowiekiem, i Dziwołaga Potężnego – hybrydy złożonej z dwóch ludzkich komponentów, a konkretnie chłopców: Kevina i Maxa, z których żaden człowiekiem być nie chce. Obaj pragną zostać robotami, bo bycie człowiekiem ma wysoką cenę. Może się okazać, że nie chcemy jej płacić – i tak właśnie dzieje się w przypadku bohaterów Philbricka. Nasza zgoda czy niezgoda są jednak bez znaczenia. Z chwilą bowiem, gdy odnajdziemy w sobie człowieczeństwo, nie ma już odwrotu. Wróżka o Błękitnych Włosach mówi, że „pajace nie rosną. Rodzą się jako pajace, żyją jako pajace i umierają jako pajace”¹⁰. Co innego ludzie, Kevin-dziwołag wyjaśnia przyjacielowi: „Nikt nie zostaje taki sam [...]. Każdy wciąż się zmienia”¹¹. A jak wiemy ze starożytnej mitologii, skodyfikowanej w porywających heksametrach przez Owidiusza, jednym z podstawowych praw świata jest nieodwracalność metamorfozy¹². Po odkryciu pełni człowieczeństwa nie można cofnąć się do stadium przedmiotu, którym się było. Co więcej, przemiana w istotę ludzką jest wyjątkowa. Może ją bowiem wywołać nie tylko splot określonych

chanical Body: Digital Pinocchio, [w:] *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, red. K. Pizzi, Routledge, Oxon–New York 2012, s. 201.

⁸ Oksymoroniczny charakter takiego określenia jest typowy dla literatury dziecięcej jako stosunkowo nowego zjawiska.

⁹ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 19.

¹⁰ C. Collodi, *Pinokio*, dz. cyt., s. 72.

¹¹ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 89.

¹² Zob. I. Gildenhard i A. Zissos, *General Introduction. Metamorphosis: A Phenomenology*, [w:] *ciż, Transformative Change in Western Thought: A History of Metamorphosis from Homer to Hollywood*, Modern Humanities Research Association and Routledge, Oxon–New York 2013, s. 4. Nawet bardzo rzadkie, wyjątkowe metamorfozy „z powrotem”, jak przypadek Tejrezjasza, nie pozostają bez konsekwencji (wróż powrócił do postaci mężczyzny po doświadczeniu formy kobiecej, jako że jego przemiana wpisana była w spór między najwyższymi bogami, jednak i tak kosztowała go utratę wzroku).

wydarzeń (spotkanie z mówiącym świerszczem czy wróżką o nietypowej barwie włosów), lecz także samo obcowanie z dobrą literaturą. Zaliczają się do niej bez wątpienia takie książki, jak *Pinokio* i *Dziwoląg Potężny* – teksty, które dotyczą najgłębszych ludzkich emocji: potrzeby bezwarunkowej miłości, akceptacji dla ułomności i godności w obliczu śmierci.

Być może należałoby ostrzegać na okładkach przed konsekwencjami budzącej człowieczeństwo lektury. Dla czytelników tego tomu na ostrzeżenia i tak jest już jednak za późno. Wyruszymy więc od razu w podróż przez świat rzeczy, które mają nam dużo do powiedzenia.

Plan podróży

Podczas gdy *Dziwoląg Potężny* – powieść o niepełnosprawnym dziecku – budzi zainteresowanie głównie edukatorów i badaczy z nurtu *disability studies*¹³, a wiele aspektów tej książki wciąż czeka na odkrycie, w przypadku *Pinokia* wszystkie wspomniane wyżej emocje zostały dogłębnie zbadane przez specjalistów z różnych dziedzin. Powstały interpretacje antropologiczne, filozoficzne, pedagogiczne, psychologiczne, chrześcijańskie, a nawet ezoteryczne¹⁴. Katarzyna Kleczkowska zwraca jednak uwagę na zaskakujący fakt:

Co ciekawe, interpretatorzy i autorzy dzieł opartych na postaci Pinokia rzadko skupiają się na motywie lalki (kukiełki, marionetki, zabawki), a przecież bohater opowieści Collodiego był przede wszystkim drewnianym pajacykiem¹⁵.

¹³ Zob. np. K. Carico i P. Stanley, *Freak the Mighty: Birth Defects and Disability in a Literary Friendship*, [w:] *Using Literature to Help Troubled Teenagers Cope with Health Issues*, red. C. A. Bowman, Greenwood Press, Westport, Connecticut–London 2000, s. 1–25; K. McGowen, *King Arthur – Freak the Mighty: Two Texts, One Story*, Pershing Middle School, 2005 (<http://www.uh.edu/honors/Programs-Minors/honors-and-the-schools/houston-teachers-institute/curriculum-units/pdfs/2005/the-medieval-world/mcgowen-05-medieval.pdf>, dostęp 10.03.2018); C. Cohen, *Becoming a Boy: Disability & Masculinity in Rodman Philbrick's Freak the Mighty*, Syracuse University Honors Program Capstone Projects, Paper 434, 2009; S. L. Walker, L. Goble, K. Hutchinson, K. Wilson, N. Zornes, *Courage: Facing Adversity*, dz. cyt., s. 1–18.

¹⁴ Zob. V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, „Cahiers d'études italiennes” 2012, nr 15, s. 229. Zob. też K. Kleczkowska, *Kiedy dzieło wymyka się twórcy. Losy pajacyka Pinokio od powieści Carla Collodiego po kulturę współczesną*, „Maska” 2011, nr 12, s. 86.

¹⁵ Taż, *Kiedy dzieło wymyka się twórcy*, dz. cyt., s. 91.

Wprawdzie pojawiają się już studia podejmujące to zagadnienie, jednak są one prowadzone głównie z perspektywy posthumanizmu¹⁶, a brak gruntownego opracowania postaci Pinokia w kontekście „rzeczy” dziwi tym bardziej, że – jak celnie zauważa Kleczkowska – „lalka jest jednym z najstarszych i najpopularniejszych symboli literackich, najczęściej odnoszącym się do sytuacji istoty ludzkiej zdanej na łaskę losu”¹⁷.

Wyczerpująca analiza tej problematyki przekroczyłaby objętość artykułu, a zapewne i całego tomu, chciałabym więc skupić się tutaj na wybranym zagadnieniu. Jako że nie tylko lalka, ale i włoska tradycja baśniowa w ogóle, jak odnotowuje Salvatore Consolo, ma swoje źródło w antyku¹⁸, proponuję spojrzeć na Pinokia z uwzględnieniem właśnie antycznego kontekstu marionetki. Następnie chciałabym wykorzystać powieść Collodiego jako matrycę do analizy *Dziwoląga Potężnego*, znów z perspektywy marionetki – takiej, która staje się człowiekiem – która odbywa podróż tam, ale nie z powrotem. W krótkim podsumowaniu kontekst antyczny pozwoli przenieść wnioski z analiz tych dwóch tak różnych, a zarazem bliskich sobie powieści na plan metaliteracki – w sferę refleksji o naturze tworzenia.

Śmieć się, pajacu

Pajace, kukiełki i marionetki fascynują ludzkość od starożytności. Jak zauważa Bernard Shaw, w porównaniu z żywym aktorem, w przypadku którego ruch i mowa są zjawiskiem naturalnym, ruszająca się i mówiąca marionetka to niewyczerpane źródło radosnego zdumienia dla widzów¹⁹. Platon w *Prawach* (ks. II, 658c)

¹⁶ Zob. np. K. Pizzi (red.), *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, Routledge, Oxon–New York 2012; Z. Jaques, *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*, Routledge, Oxon–New York 2015.

¹⁷ K. Kleczkowska, *Kiedy dzieło wymyka się twórcy*, dz. cyt., s. 91 (badaczka przywołuje w tym kontekście tekst J. Mikołajewskiego, *Pinokio szuka osobistego dna*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 263, s. 23).

¹⁸ S. Consolo, *The Watchful Mirror: Pinocchio's Adventures Re-created by Roberto Benigni*, [w:] *Pinocchio, Puppets and Modernity*, dz. cyt., s. 178.

¹⁹ G. B. Shaw, *Shakes versus Shaw, Preface* (1949), [w:] tenże, *Collected Plays*, e-artnow 2015 (wydanie elektroniczne, strony nienumerowane), fragment cytowany [w:] H. B. Segel, *Pinocchio's Progress: Puppets, Marionettes, Automaton, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995, s. 3–4.

pisze zresztą wprost, że gdyby nie było państwowych regulacji, to przedstawienia z udziałem marionetek wygrywałyby z występami homeryckich rapsodów. Nie ma też wątpliwości, że na gruncie występów publicznych właśnie teatrowi kukiełek najwyższą nagrodę dałyby dzieci, o ile oczywiście pozwolono by im decydować²⁰. Dorośli zatem, przyznając palmę pierwszeństwa marionetkom, powracaliby do etapu dzieciństwa, by nie powiedzieć – zdziecinnienia. Platona to rzecz jasna nie cieszy – w słynnej metaforze jaskini w *Państwie* opisuje nasze życie jako bezwolny udział w pokazie teatru cieni²¹. W *Prawach* powraca do tego wątku, przedstawiając ludzi jako marionetki bogów (*thauma theion*), stworzone czy to dla zabawy, czy dla jakiegoś poważnego powodu:

Pomyślmy sobie, że każdy z nas, jako istota żywa, jest marionetką boskiej roboty. Czy to jako zabawkę dla siebie, czy też dla jakiegoś poważnego celu bogowie nas tak zbudowali, tego przecież nie wiemy. Ale to wiemy, że są w nas te stany, jakby struny albo jakieś nitki przeciwstawione sobie nawzajem i pociągają nas do przeciwnych sobie działań²².

Zabawa i powaga wykluczają się tylko pozornie. Marionetki, jak wiemy ze źródeł starożytnych, były wykorzystywane w rytuałach religijnych²³. Co

²⁰ Zob. K. R. Moore, *Plato's Puppets of the Gods: Representing the Magical, the Mystical and the Metaphysical*, „Arion: A Journal of Humanities and the Classics” 2014, nr 22.2, s. 37–72. Zob. też Ch. Hunzinger, *Wonder*, [w:] *A Companion to Ancient Aesthetics*, red. P. Destrée i P. Murray, Wiley Blackwell, Malden MA–Oxon–Chichester 2015, s. 432.

²¹ Zob. A. Gocer, *The Puppet Theater in Plato's Parable of the Cave*, „Classical Journal” 1999, nr 95.2, s. 119–129. Zob. także L. Kurke, *Imagining Choralities: Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues*, [w:] *Performance and Culture in Plato's Laws*, red. A.-E. Peponi, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 123–170.

²² Platon, *Prawa*, ks. I (644e), [w:] tenże, *Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg Praw*, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1958, s. 301. Zob. też M. Riva, *Beyond the Mechanical Body*, dz. cyt., s. 213.

²³ Tematyka marionetek, maszyn i kukiełek ma wielki potencjał i budzi coraz większe zainteresowanie badaczy – np. Silvie Kilgallon z Bristol Institute for Research in the Humanities and Arts (BIRTHA) zorganizowała 7 lipca 2017 roku symposium *Cyborg Classics: An Interdisciplinary Symposium* (<http://www.bristol.ac.uk/arts/events/2017/july/cyborg-classics-an-interdisciplinary-symposium.html>, dostęp: 10.03.2018). Na temat marionetek w szerokim ujęciu zob. też V. Nelson, *The Secret Life of Puppets*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 2001 oraz prace Donny Haraway, w tym słynny *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, [w:] też, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Na-*

więcej, Michael Michanczyk wskazuje na obecność w sztuce lalkarskiej mechanizmów charakterystycznych dla greckiego dramatu²⁴. Pozornie beztroski śmiech, który jest stałym elementem przedstawień z udziałem pajaców, kukiełek i marionetek, może zatem odzwierciedlać ambiwalencję ludzkiego życia – skrywać litość i trwogę. Role tragiczna i komiczna mieszają się, zupełnie jak w przypadku bohatera opery Ruggiera Leoncavalla – Cania, który szykuje się do występu i śpiewa arię *Śmieję się pajacu* z myślą o widowni, sam będąc na granicy rozpaczy.

Canio cierpi z miłości, natomiast tragizm marionetek jest jeszcze bardziej „pojemny”. Obejmuje wszystkie sfery ludzkiego życia – w wymiarze metafizycznym i egzystencjalnym. W tym sensie komizm przedstawień kukiełkowych może być środkiem karnawalizacji²⁵, przykrywającym poważny problem relacji człowieka z siłami wyższymi. Jako że problem ten należy do nierozwiązanych (nierozwiązywalnych?) kwestii ludzkości, a w posthumanizmie wciąż ujawniają się jego nowe aspekty, nie dziwi zainteresowanie badaczy z tego nurtu marionetkami. Massimo Riva dochodzi do wniosku, że żadna inna postać nie wyraża sprzeczności ewolucji lepiej niż marionetka – potomek antycznych *automata*²⁶. Zoe Jaques z kolei zauważa, że nawet jako zabawka marionetka jest rzeczą najbardziej niepokojącą, bo funkcjonuje na podobieństwo człowieka²⁷. Harold B. Segel natomiast, w studium recepcji postaci Pinokia w kulturze, kładzie nacisk właśnie na metafizyczny aspekt fascynacji ludzi marionetkami. Uznaje, że musi on wynikać z fundamentalnej potrzeby kontrolowania życia, ale i jego tworzenia – wchodzenia w rolę Boga, z mocą przedłużania istnienia ponad jego naturalny cykl biologiczny²⁸.

ture, Routledge, New York 1991, s. 149–181 (<https://web.archive.org/web/20120214194015/http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>, dostęp 10.03.2018) oraz *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

²⁴ M. Michanczyk, *The Puppet Immortals of Children's Literature*, „Children's Literature” 1973, nr 2, s. 159–165. Na artykuł Michanczyka powołuje się także Z. Jaques, *Children's Literature and Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*, Routledge, New York–London 2015, rozdział *Toy*, s. 215.

²⁵ Zob. analizy w K. R. Moore, *Plato's Puppets of the Gods*, dz. cyt., s. 37–72.

²⁶ M. Riva, *Beyond the Mechanical Body*, dz. cyt., s. 203.

²⁷ Zob. przyp. 24. Z. Jaques, *Children's Literature and Posthuman*, dz. cyt., s. 209–234.

²⁸ H. B. Segel, *Pinocchio's Progeny*, dz. cyt., s. 4.

Mitologia od początku, czyli od Homera, przechowała pamięć o pierwszych ludziach-rzeczach stworzonych na nasze podobieństwo i wprawionych w ruch za sprawą bogów, jak tańczące „roboty” Hefajstosa²⁹. Te wytwory nie dziwią zbytnio ani nie łamią tabu *hybris*, jako że istoty nadludzkie miały możliwości i wolność tworzenia właśnie z racji „bycia bogami”. Mity mówią też jednak o robotach, których (s)twórcą był człowiek – genialny mistrz Dedal (*automata* wspomniane przez Riwę). Co więcej, mamy zupełnie niemytyczne relacje Arystotelesa czy Pliniusza Starszego o poruszających się statuach co najmniej z III wieku p.n.e. Niektóre z nich ruszały się dzięki rtęci lub magnezom³⁰, marionetki natomiast miały sznurki, za pomocą których można było je kontrolować, tak jak Platońskie siły za pomocą nitok-linek, w tym przypadku niewidzialnych dla ludzkiego oka, kontrolują nas. Ten kluczowy element otwiera drogę ku refleksji metatwórczej, poszerzając jeszcze zakres znaczenia spektakli z udziałem lalek. Otóż człowiek jako mistrz widowiska ma władzę nie tylko nad marionetką, lecz także nad widzami. Śmiech oraz komizm przedstawienia pozwalają społeczeństwu zaakceptować tę władzę, jednocześnie pozbawiając ją boskiej wszechmocy.

Zagadka stworzenia

Collodi, choć doskonale zna i wykorzystuje repertuar tradycyjnych opowieści³¹, od razu zaznacza swoją oryginalność jako twórca. Już w pierwszych bowiem zdaniach,

²⁹ Homer, *Odyseja* 7.87 nast., *Iliada* 18.371 nast. – zob. K. R. Moore, *Plato's Puppets of the Gods*, dz. cyt., s. 37–72; M. Riva, *Beyond the Mechanical Body*, dz. cyt., s. 204 (*neurospaston, thaumasta*). W pewnym sensie takim tworem była też wykonana przez boskiego kowala Hefajstosa Pandora, a nawet i ludzie stworzeni przez Prometeusza. V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno*, dz. cyt., s. 232, pisze w tym kontekście także o biblijnym stworzeniu człowieka, to jednak osobne zagadnienie w mitologii, bo człowieczeństwo wiąże się z tchnieniem–iskrą życia od bóstw (ma to również miejsce w przypadku Galatei stworzonej przez Pigmaliona, ale ożywionej przez Afrodytę). Zob. także Ch. Klopp, *Workshops of Creation, Filthy and Not: Collodi's Pinocchio and Shelley's Frankenstein*, [w:] *Pinocchio, Puppets and Modernity*, dz. cyt., s. 63–73 i A. Lawson Lucas, *Puppets on a String: The Unnatural History of Human Reproduction*, [w:] *Pinocchio, Puppets and Modernity*, dz. cyt., s. 49–61.

³⁰ Wykaz źródeł w artykule K. R. Moore, *Plato's Puppets of the Gods*, dz. cyt., s. 37–72 (Pindar, *Olimp.* 7; Platon, *Euthyphro* 11d i *Meno* 97d; Arystoteles, *De Anima*, ks. I, 406b; Pliniusz, *Hist. nat.* 34.42.148).

³¹ Zob. S. Consolo, *The Watchful Mirror*, dz. cyt., s. 175–198.

które przytoczyłam na początku artykułu, zapowiada baśniową narrację tylko po to, by natychmiast ją przerwać i wyraźnie przekazać swój nietypowy zamysł czytelnikom (nawet ci najmłodszy wiedzą, że należy spodziewać się króla!). Poprzez działanie wbrew konwencji Collodi kreuje utwór, który stanie się „baśnią nowoczesną” – używając terminu wprowadzonego przez Veronikę Bonanni (*fiaba moderna*³²) – a projektowany odbiorca powinien przygotować się na ciągłą konfrontację ustalonych schematów z niespodziewanymi i skłaniającymi do myślenia zwrotami akcji. Nie król będzie zatem bohaterem opowieści, ale zwykły kawałek drzewa³³ – kawałek, jak podkreśla Collodi, znów grając z „królewską” konwencją, „nie szlchetnego rodzaju”. Czy jednak na pewno zwykły?³⁴ Potrafi przecież mówić i płakać niczym dziecko – i to zanim jeszcze nabierze kształtów Pinokia!³⁵ Jaques zauważa, że nie dowiadujemy się z opowieści, dlaczego drewno ożywa, co stawia czytelników przed „ontologicznym wyzwaniem” ze szkoły Donny Haraway – autorki *When Species Meet* i słynnego *Manifestu cyborga*³⁶. Na tę kwestię można też jednak spojrzeć z innej strony. Ożywienie rzeczy bardzo łatwo byłoby wytłumaczyć – na przykład magią, którą w literaturze tego rodzaju akceptujemy jako naturalny składnik świata przedstawionego. Dużo istotniejszy jest właśnie fakt, że Collodi w ogóle rezygnuje z jakichkolwiek wyjaśnień. Nadaje w ten sposób historii Pinokia niespodziewaną głębię – konfrontuje czytelników już na jej początku z Tajemnicą Stworzenia, która musi pozostać nieprzenikniona, by historia pajaca mogła stać się historią każdego z nas.

W obliczu Tajemnicy zamieramy, jakbyśmy sami stali się marionetkami – na chwilę, tuż przed rozpoczęciem przedstawienia. Przedstawienie Pinokia rozpoczyna się w pracowni majstra Wisienki, do którego trafia mówiący kawałek drzewa. Dla starego stolarza, noszącego zresztą przydomek oznaczający rodzaj drewna, bliskie spotkanie z ożywioną rzeczą jest szokiem do tego stopnia, że nieruchomieje

³² V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno*, dz. cyt., s. 230; Z. Jaques, *Children's Literature and Posthuman*, dz. cyt., s. 215. Obie badaczki przywołują początek narracji w *Pinokiu*.

³³ „Drzewa” – nie „drewna” – zgodnie z przekładem Jachimeckiej.

³⁴ V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno*, dz. cyt., s. 230; Z. Jaques, *Children's Literature and Posthuman*, dz. cyt., s. 215.

³⁵ Zauważa to S. Consolo, *The Myth of Pinocchio: Metamorphosis of a Puppet from Collodi's Pages to the Screen*, [w:] *Pinocchio, Puppets and Modernity*, dz. cyt., s. 164.

³⁶ Z. Jaques, *Children's Literature and Posthuman*, dz. cyt., s. 215.

„z wybałuszonymi ze strachu oczami, z rozdziawioną gębą i językiem wywalonym na brodę, niby jedna z tych maszkar, co to zdołają wodotryski”³⁷. Traci też zdolność mowy – od starożytności kluczowy wyznacznik człowieczeństwa³⁸. Wciąż mówi za to kawałek drzewa³⁹. Znamienne, że z opresji wybawia Wisienkę kontakt z drugim człowiekiem, Dżeppettem, który – choć jest snyczerem – nosi imię będące włoskim zdrobnieniem Józefa, najsłynniejszego cieśli w Historii Stworzenia. I właśnie Dżeppetto daje Pinokowi kształt. Nie planuje on jednak wyciosania zabawki dla dzieci. To miał być pajac w wersji „dla dorosłych”, mianowicie taki, z którym staruszek mógłby wędrować i zarabiać występami na... wino⁴⁰.

Pinokio jest zatem wyjątkowo złożoną kreacją literacką: to marionetka, która chce stać się chłopcem, ale i nowo narodzona istota, płacząca w warsztacie mistrza Wisienki jak dziecko, gdy pojawi się na świecie, a chwilę później naśmiewająca się z Dżeppetta jak dziecko na przedstawieniu. Śmiech jako atrybut dzieciństwa doskonale wpisuje się w metaforę teatru marionetek⁴¹, która jest zresztą wyraźnie obecna w powieści Collodiego, by wspomnieć tylko epizod Arlekina. Co więcej, włoski autor stawia czytelników przed problemem wolnej woli i świadomości wyboru między dobrem a złem. To w pewnym sensie paradoks, że dzieciństwo ma być okresem wychowywania człowieka do samodzielnego podejmowania decyzji, a jednocześnie dziecko – jak marionetka – zależy od dorosłych, którzy kierują nim często w sposób autorytarny⁴². W jakim zatem stopniu samo decyduje o własnym życiu i odpowiada za to, kim się staje? Ten problem powraca też w świecie dorosłych – nie tylko dlatego, że byli oni kiedyś dziećmi wychowywanymi w taki, a nie inny sposób, mogący rzutować na ich „dorosłe” czyny i wy-

³⁷ C. Collodi, *Pinokio*, dz. cyt., s. 5.

³⁸ Zob. Arystoteles, *Polityka* 1253a; zob. też np. Cynceron, *O inwencji retorycznej* I 1–4.

³⁹ V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno*, dz. cyt., s. 232, widzi w tym epizodzie parodię, nawiązującą do słynnych scen z *Eneidy* (Polidor) i *Boskiej komedii* (Pier delle Vigne) – zbieżność zidentyfikowana przez J. Risset, *Pinocchio e Dante*, [w:] *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia*, red. G. L. Pierotti, Emme edizioni, Milano 1981, s. 96 (n. 18 w tekście Bonanni).

⁴⁰ Zob. Z. Jaques, *Children's Literature and Posthuman*, dz. cyt., s. 215; V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno*, dz. cyt., s. 232.

⁴¹ Zob. A. Gocer, *The Puppet Theater in Plato's Parable of the Cave*, dz. cyt., s. 119–129.

⁴² Zob. A. Lawson Lucas, *Puppets on a String*, dz. cyt., s. 49.

bory. Rzecz jest poważniejsza – dotyczy istoty ludzkiego życia. Naszego losu, predestynacji, przeznaczenia, obecności (bądź nie) owych niewidzialnych dla oka sznurków, za które pociągają Platońscy bogowie. Jeśli tak się dzieje, czy możemy ponosić odpowiedzialność za to, co robimy? Czy Pinokio-*everyman* ma wpływ na swój los, czy jedynie bierze udział w zaplanowanym z góry przedstawieniu?

Kwestia wolnej woli stanowi drugą – po Tajemnicy Stworzenia – największą zagadkę ludzkości. Na przestrzeni stuleci próbowali się z nią mierzyć (z różnym skutkiem) całe systemy religijne. Collodi i tym razem powstrzymuje się od łatwej odpowiedzi, która spłycałaby jego powieść-przypowieść⁴³. Czytelnik, który zdecydował się towarzyszyć Pinokiovi w podróż, otrzyma jednak pewne wskazówki.

Odyseja Pinokia

Zdawałoby się, że marionetki pozbawione są jakiegokolwiek wpływu na swój los, jednak to właśnie Platon (*Meno* 97d) wspomina o ich ucieczkach, za każdym razem, gdy właściciele zapomnieli je przywiązać. Znamienne, że pierwsza czynność Pinokia, na początku opowieści, po tym jak tylko Dżepetto daje mu nogi i uczy go chodzić (notabene jak rodzic dziecko), to spektakularne rzucenie się do uciezki. Kładzie jej kres dopiero karabinier, a więc przedstawiciel władzy regulującej życie społeczeństwa.

Pinokio wydaje się marionetką nietypową – pozbawioną sznurków, co sugerowałoby jego samodzielność, ale pamiętamy dobrze, że sznurki Platońskich bogów są niewidzialne dla ludzkich oczu. Pajac Collodiego zatem, jak żadna inna kukielka, może doskonale odzwierciedlać kondycję człowieka. Sznur pojawia się dopiero w rozdziale XV, który pierwotnie kończył opowieść – Pinokio zostaje powieszony na drzewie, powracając tym samym do pierwiastka, z którego powstał⁴⁴. Opis jest

⁴³ Notabene historia Pinokia wpisuje się w przypowieść o synu marnotrawnym, zob. *The Oxford Companion to Children's Literature*, dz. cyt. oraz K. Kleczkowska, *Kiedy dzieło wymyka się twórcy*, dz. cyt., s. 86. Znamienne też, że ciesząca się złą sławą dzielnica w powieści *Dziwolak Potężny*, miejsce zamieszkania członków gangu motocyklowego, nosi „biblijną” nazwę *Testaments* – jest to ironiczna modyfikacja przez okolicznych mieszkańców oficjalnej nazwy *New Tenements*, czyli „Nowe Bloki”.

⁴⁴ M. Riva, *Beyond the Mechanical Body*, dz. cyt., s. 210, zauważa, że powieszenie pajaca na sznurkach na drzewie przypomina doczepienie mu z powrotem „pępowiny” – marionetka wraca do swojej macierzystej substancji, drzewa.

bardzo realistyczny: pajacem wstrząsają drgawki, wiatr miota nim na wszystkie strony. W końcu Pinokio, który próbował walczyć ze śmiercią, traci siły i zwisa bezwładnie, pozbawiony wszelkiej mocy sprawczej. Ujawnia się tym samym kolejny paradoks. Marionetka, jak twierdzi Heinrich von Kleist, zdaje się doskonalsza od człowieka; stanowi idealny wzorzec „nadmęskości” (*hyper-masculinity*⁴⁵) i przetrzymuje nieludzkie warunki⁴⁶. Istotnie, Pinokio jest brutalnie bity, przypiekany, głodzony, topiony, i jest w stanie to wszystko przetrwać, a jednak Collodi nie daje mu wiecznego życia. Zdaniem Bonanni Pinokio jest skazany na śmierć w pierwszej wersji opowieści właśnie dlatego, że się nie zmienia – nie wpasowuje się w normy społeczne⁴⁷. Bajka powinna mieć jednak happy end, według którego wszyscy żyją długo i szczęśliwie, a po włosku wręcz „zawsze w szczęściu i zadowoleniu” („vissero per sempre felici e contenti”), lub cieszą się pomyślnością przynajmniej przez jakiś czas⁴⁸. W drugiej odsłonie historii Wróżka o Błękitnych Włosach pojawia się więc niczym *dea ex machina* z antycznego dramatu i daje bohaterowi szansę. Pinokio podejmuje przerwana odyseję, ale nie tylko w poszukiwaniu norm społecznych, o których pisze Bonanni. Same normy nie wystarczą do życia. Pajac musi znaleźć w trakcie swojej wyprawy także człowieczeństwo.

Podróż marionetki wpisuje się w wielokrotnie przywoływany w nauce i popkulturze schemat podróży bohatera (ang. *the hero's journey*): od cudownych narodzin, przez rozliczne próby, po walkę z przeciwnikami i wewnętrznymi demonami, ze znaczącą rolą ojca i wsparciem mądrych przewodników⁴⁹. Jak wyliczył Consolo, Pinokio jedenaście razy konfrontuje się ze śmiercią (siedem razy grozi mu ona bezpośrednio, cztery razy jest świadkiem śmiertelnego zagroże-

⁴⁵ H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, [w:] tenże, *Sämtliche Werke*, R. Löwit, Wiesbaden 1972, s. 980–987 (odniesienie dzięki H. B. Segel, *Pinocchio's Progeny*, dz. cyt., s. 14–17); na temat męskości w kontekście Pinokia zob. także Z. Jaques, *Children's Literature and Posthuman*, dz. cyt., s. 217–219.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno*, dz. cyt., s. 234.

⁴⁸ Collodi rezygnuje z tradycyjnej formuły (podobnie jak z wytłumaczenia Tajemnicy Stworzenia), ponieważ snuje opowieść o nas i w związku z tym nakłada na fantastyczną historię ramę realistyczną.

⁴⁹ Zob. S. Consolo, *The Myth of Pinocchio*, dz. cyt., s. 163. Zob. też słynne opracowanie J. Campbella, *The Hero with a Thousand Faces*, Pantheon Books, New York 1949.

nia innych). Te konfrontacje z ostatecznością są konieczne, by pajac przestał być rzeczą, a stał się człowiekiem. Pinokio przechodzi złożoną przemianę: z drewna w marionetkę; z marionetki w osła; następnie pozbywa się oślej skóry i zaczyna rozumieć, na czym polega człowieczeństwo (notabene tu pobrzmiewa echo antycznego, metafizyczno-misteryjnego motywu *Złotego osła* Apulejusza); wreszcie zmienia się w chłopca⁵⁰.

Metamorfoza ta jest możliwa dzięki więzom, które Pinokio nawiązuje z innymi postaciami: Dżeppettem, będącym z pajacem w relacji ojciec – syn, Wróżką – jego siostrą-matką-ukochaną, a nawet marionetką-Arlekinem, za którego gotów jest oddać życie. Charles Klopp, zestawiając *Pinokia* z *Frankensteinem* Mary Shelley, dochodzi do wniosku, że książka Collodiego jest „nadzwyczaj społeczna”, gdyż pajac osiąga człowieczeństwo dzięki zbiorowemu wysiłkowi otaczających go postaci⁵¹. Należy jednak dodać, że również dzięki sobie i to na przekór niektórym bohaterom, bo Pinokio spotyka też istoty, które go krzywdzą, a w szkole jest dręczony z powodu swojej odmienności. Udaje mu się jednak wznieść ponad nienawiść i gniew, a także pokonać własne wady: porywcość graniczącą z brutalnością, lenistwo i skłonność do kłamstwa. W człowieka zostaje zmieniony „w nagrodę za dobre serce”, jak tłumaczy Wróżka⁵². Nie bez znaczenia jest przy tym fakt, że tuż przed przemianą Pinokio uczy się czytać⁵³. Możliwość wejścia w świat książek i uczestniczenia w kreowaniu rzeczywistości za pomocą słów – przynajmniej jako ich odbiorca – stanowi ukoronowanie podróży bohatera Collodiego.

Stając się człowiekiem, Pinokio nie zyskuje jednak wolności⁵⁴ – wprost przeciwnie, ma nowe, ciężkie obowiązki, takie jak opieka nad Dżeppettem. Więzy z bliskimi kierują chłopcem niczym sznurki marionetką, ale to więzy, które przy-

⁵⁰ Zob. S. Consolo, *The Myth of Pinocchio*, dz. cyt., s. 164.

⁵¹ Ch. Klopp, *Workshops of Creation*, dz. cyt., s. 67.

⁵² C. Collodi, *Pinokio*, dz. cyt., s. 120.

⁵³ Interesująca jest też w tym kontekście obserwacja Charlesa Kloppa, *Workshops of Creation*, dz. cyt., s. 68, że *Frankenstein* kończy się „sterylnie”: ginie Victor i jego potwór, tymczasem Pinokio kontynuuje linię męską, zajmuje się ojcem, a płodność (niespodziewane zjawisko w przypadku drewnianej marionetki) symbolizowana jest przez mleko, które bohater zdobywa dla Dżeppetta.

⁵⁴ Zob. Z. Jaques, *Children's Literature and Posthuman*, dz. cyt., s. 219.

mujemy dobrowolnie, właśnie z potrzeby serca, i które, choć w pewnym sensie ograniczają, dają szczęście oraz spełnienie. I nie tylko Pinokio korzysta na swojej metamorfozie. Okazując miłość wbrew trudnościom i na przekór wszystkiemu, Dżepetto dostaje więcej niż marionetkę do zarabiania na wino, a my, czytelnicy, decydując się zaufać Collodiemu, otrzymujemy więcej niż kolejną piękną bajkę o królu. Co ciekawe, pajac nie znika ze świata Pinokia. W ostatniej scenie książki chłopiec widzi marionetkę, z głową przechyloną w bok i rękami zwisającymi bezwładnie. Wydaje mu się śmieszna, przy czym raczej żałosna niż zabawna. Po zakończeniu przedstawienia nie ma w niej bowiem żadnej magii. Cała magia jest w człowieku. Dobroć Pinokia sprawia, że uśmiecha się cudownie odnowiony dom, rzeczy zaczynają tętnić życiem, a Dżepetto wraca do pełni sił:

Spojrzał [Pinokio] dookoła i zamiast słomianych ścian chałupki zobaczył śliczny pokój, umeblowany i przystrojony z wykwintną prostotą. [...] wszedłszy do drugiego pokoju zastał starego Dżepetta zdrowego, rześkiego i wesołego jak niegdyś. Dżepetto powrócił do snycerstwa, dawnego swojego rzemiosła, i właśnie zamierzał wyrzeźbić piękną ramę zdobną w liście, kwiaty i główki rozmaitych zwierzątek.

– Powiedz mi jedno, tatusiu, czym wytłumaczyć tę nagłą zmianę? – zapytał Pinokio rzucając mu się na szyję i obsypując go pocałunkami.

– Ta nagła zmiana w naszym domu to tylko twoja zasługa.

– Dlaczego moja zasługa?

– Dlatego że kiedy niegrzeczni chłopcy stają się dobrymi, wówczas dana im jest moc, która sprawia, że nie tylko oni sami, ale nawet wnętrza ich domów przybierają nowy i uśmiechnięty wygląd⁵⁵.

Koniec książki Collodiego nie jest jednak końcem historii chłopca-pajaca. Pinokio to również mit kulturowy, jak piszą o nim Consolo i Riva – mit szczególnie atrakcyjny dziś, jako posthumanistyczna ikona⁵⁶ i punkt odniesienia w dyskusji nad istotą człowieczeństwa wobec coraz większego postępu technologicznego.

⁵⁵ C. Collodi, *Pinokio*, dz. cyt., s. 120–121.

⁵⁶ Zob. K. Pizzi (red.), *Pinocchio, Puppets and Modernity*, dz. cyt.

go i robotyki, które notabene szczególnie interesują młodych ludzi, budujących swoją tożsamość i socjalizujących się paradoksalnie dzięki osiągnięciom techniki. Pinokio może być więc doskonałą matrycą do odczytywania – jeśli nie całego posthumanistycznego świata⁵⁷, to przynajmniej niektórych tekstów współczesnych.

Roboty Króla Artura

Kiedy w powieści *Dziwoląg Potężny* Max (Maxwell) Kane zobaczył po latach swojego sąsiada Kevina, był pod wielkim wrażeniem. Chłopiec szedł o dwóch kulach, które wydały się Maxowi „megafajne” (ang. *cool*) – zapragnął mieć takie same. Jeszcze bardziej spodobały mu się lśniące obręcze wokół nóg Kevina, sięgające aż do bioder. „Jestem człowiekiem-robotem”, przedstawił się chłopiec i zaczął wydawać odgłosy przypominające warkot silnika. Max podejrzewał nawet, że w jednej z obręczy ukryte jest laserowe działo, które może wysmażyć dziurę na wylot w każdej przeszkodzie⁵⁸.

W przeciwieństwie do Pinokia, który pragnął być chłopcem, Kevin i Max marzą o porzuceniu ludzkich postaci. Poza kierunkiem przemiany, bohaterów obu książek bardzo wiele jednak łączy. Również *Dziwoląga Potężnego* możemy uznać za „nowoczesną baśń”. Akcja dzieje się tu i teraz – Toskanię czasów Collodiego zastępuje współczesne Portsmouth w stanie New Hampshire. Rolę Wróżki o Błękitnych Włosach przejmuje Nadobna Gwen (ang. *Fair Gwen of Air*) – tak Kevin nazywa swoją mamę, z którą mieszka i która towarzyszy mu w trudnych chwilach. Podobnie jak w przypadku Pinokia, rodziny chłopców nie należą do zamożnych. Cała trójka wykazuje też cechy charakterystyczne dla *puer senex*: z jednej strony są skłonni do psot i żartów niczym Hermes, który jako niemowlę okradł Apolli-

⁵⁷ K. Kleczkowska, *Kiedy dzieło wymyka się twórcy*, dz. cyt., s. 85–98, wymienia współczesne nawiązania do postaci Pinokia, m.in. jako robota w komiksie. Warto wspomnieć też słynny film *A.I.* z roku 2001 w reżyserii S. Spielberga.

⁵⁸ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 2–3: „I’m Robot Man, little Freak would go, making these weird robot noises as he humped himself around the playground. *Rrrr... rrrr... rrrr...* like he had robot motors inside his legs, going *rrrrr... rrrr... rrrr*, and this look, like don’t mess with me, man, maybe I got a laser cannon hidden inside these leg braces, smoke a hole right through you”. Max nazywa go (s. 4) „the weirdo robot boy”.

na⁵⁹, z drugiej – doświadczeni okrutnie przez los, izolują się od beztruskich rówieśników, nieakceptujących zresztą ich odmienności. Co więcej, w obu powieściach rejestr parodystyczny przenika się z tragicznym. W miejsce farsy rodem z teatru marionetek typowej dla *Pinokia* Philbrick wprowadza inteligentny humor Kevina. Na przykład swoje dzieciństwo – *de facto* czas spędzony razem z Maxem w żłobku – nazywa on wiekami ciemnymi (ang. *the dark ages*⁶⁰), co w kontekście życia nastolatków nie brzmi poważnie, nawet biorąc pod uwagę zainteresowanie bohaterów historią średniowiecza. W przypadku Kevina jednak nazwa ta nabiera też tragicznego wymiaru. Od narodzin chłopiec żyje bowiem w cieniu śmierci.

Kevin, przezywany w szkole Dziwołagiem, cierpi na ciężką chorobę genetyczną – zespół Morquio, obejmujący karłowatość, garb lędźwiowy i deformację klatki piersiowej. Jako że dziecko niepełnosprawne to wciąż rzadko przedstawiana w literaturze postać, właśnie ta problematyka wysuwa się na pierwszy plan w dotychczasowych analizach powieści⁶¹. Potencjał historii jest jednak dużo większy – Philbrick daje nam w tym kontekście ważną wskazówkę w osobie Maxa, który nie może zrozumieć, dlaczego dorośli użalają się nad Dziwołagiem, mówiąc o nim „biedny Kevin”⁶². Dla niego Kevin nie jest biedny. To fascynujący Człowiek-Robot. Max używa przezwiska Dziwołąg bez negatywnego podtekstu – po prostu tak postrzega Kevina, który sam (choć może *nolens volens*) buduje wrażenie dumy z tego określenia (zauważmy, że również Pinokio jest imieniem wyzwaniem⁶³). Znamienne przy tym, że w powieści nie pojawia się problem przyczyny

⁵⁹ Motyw *puer senex* w kontekście Pinokia opisuje V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno*, dz. cyt., s. 233.

⁶⁰ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 7.

⁶¹ Notabene powieść została zainspirowana prawdziwą historią – Philbrick, z szacunku dla rodziny, nie zdradził jednak nigdy tożsamości chłopca, który stanowił na niego pierwowzór bohatera powieści.

⁶² R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 54.

⁶³ Imię Pinokia (od piniowej szyszki, a więc znów pojawia się motyw drzewa), jak zauważa V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno*, dz. cyt., s. 235, odbiega od wzniosłych imion z baśni. Zob. C. Collodi, *Pinokio*, dz. cyt., s. 10, wywód Dżepetta: „Nazwę go Pinokio. To imię przyniesie mi szczęście. Znałem całą rodzinę Pinokiów: Pinokio-ojciec, Pinokio-matka, dzieci też Pinokie; wszystkim doskonale się wiodło. Najbogatszy z nich chodził na żebry”. Co ciekawe, osoby odpowiedzialne za ekranizację powieści Philbricka usunęli z tytułu filmu słowo *Dziwołąg*, uznając je za obraźliwe, zob. C. Cohen, *Becoming a Boy*, dz. cyt., s. 43–44 (zob. też wyżej, przyp. 5). Autor ustąpił, rozumiejąc ich dobre intencje („Obviously they were wrong, but they meant well”), choć taka ingerencja była

choroby – przyczyny w wymiarze głębszym niż medyczny. Philbrick nie stawia swoich bohaterów w sytuacji buntu ani kwestionowania porządku świata. Przyjmują oni swój los, Tajemnica Stworzenia pozostaje tajemnicą, a pytanie o sens cierpienia w ogóle nie pada. Nie oznacza to jednak, że Kevin i Max biernie poddają się tragizmowi tego, co ich spotyka. Wprost przeciwnie – Dziwoląg, którego choroba pozbawia autonomii, zmieniając fizycznie w zależną od innych marionetkę, podczas gdy on pragnie być samowystarczalnym robotem, stara się do końca kierować własnym życiem i uczy tego przyjaciela.

Odrzucony przez rówieśników Kevin tworzy sobie świat alternatywny⁶⁴. Zachowuje się i mówi tak, jakby był cyborgiem (spisuje nawet specjalny słownik), silnym i odpornym na docinki kolegów. Czasami zakłada kostium Dartha Vadera z *Gwiezdnych wojen*⁶⁵, a wizyty w szpitalu tłumaczy koniecznością poddawania swojego mechanicznego ciała konserwacji przez naukowców, sytuując się tym samym w kategorii rzeczy („All mechanical objects require periodic maintenance” – „Wszystkie mechaniczne przedmioty wymagają okresowego przeglądu”⁶⁶). W trakcie jednej z wypraw „na miasto” Kevin pokazuje Maxowi tajne laboratorium, które nazywa *The Experimental Bionics Unit*, mające przygotować mu robotyczny korpus. Jak zauważa Courtney Cohen, Kevin nie bez powodu wyobraża sobie siebie jako robota, a nie doskonałego człowieka. Chłopiec twierdzi, że po operacji wszczepienia korpusu stanie się niezniszczalny⁶⁷. Zdaniem Cohen zainteresowanie Dziwoląga maszynami odzwierciedla charakterystyczne dla naszego społeczeństwa dążenie do perfekcji oraz ostracyzm wobec tych, którzy „nie pasują”⁶⁸. Philbrick uświadamia przy tym czytelnikom,

raczej świadectwem braku odwagi – cechy obcej Dziwolągowi Potężnemu. Na szczęście Philbrick czuwał nad scenariuszem i w dialogach filmowych wszystko jest tak, jak powinno – przewisko zostało zachowane.

⁶⁴ Zob. K. Carico i P. Stanley, *Freak the Mighty: Birth Defects and Disability in a Literary Friendship*, dz. cyt., s. 1–25.

⁶⁵ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 58. Istotne jest przy tym, że Kevin nie wkłada maski, co symbolizuje jego niemożność (podświadomą niechęć?) do przemiany w maszynę i wyrzeczenia się człowieczeństwa.

⁶⁶ Tamże, s. 13.

⁶⁷ C. Cohen, *Becoming a Boy*, dz. cyt., s. 51–52.

⁶⁸ Tamże, s. 15–16.

że w istocie żaden człowiek nie spełnia kryteriów doskonałości, która jest po prostu nieosiągalna dla ludzi, i właśnie to „niespełnienie”, świadomość ułomności, a jednocześnie walka o własną godność poprzez walkę o godność innych stanowią esencję życia.

Kevin zrozumiał to bardzo wcześnie za sprawą okrutnych lekcji udzielanych mu przez chorobę i został nauczycielem Maxa – nie tylko dosłownie, jako jego korepetytor w ramach szkolnego programu. Nauka życia przyspieszyła, gdy chłopców wziął sobie na cel miejscowy gang nastolatków. Zarówno Max, jak i Kevin byli – podobnie jak Pinokio – prześladowani w szkole. Kevin – z powodu deformującej jego ciało choroby, Max – ze względu na ogromny wzrost i złe wyniki w nauce, skutkujące powtarzaniem klasy. W trakcie ucieczki przed gangiem Max wziął Kevina na barana i zdołał dotrzeć z nim po pomoc. Dorosli gratulowali Maxowi bohaterkiej postawy, jednak chłopak wiedział swoje: to nie on Dziwoląga, ale Dziwoląg jego uratował⁶⁹. Miał rację, ale wtedy jeszcze nie wiedział, jak bardzo.

Kevin i noszący go od tej pory na barana Max stali się razem nową istotą – hybrydą zwaną „Dziwoląg Potężny”, realizując ideał genialnego umysłu i silnego ciała⁷⁰. Niepełnosprawny fizycznie chłopiec został mózgiem kierującym Maxem, również upośledzonym, tyle że umysłowo, jak się wówczas wydawało. Za pomocą komend i kuksańców Kevin decydował o ruchach Maksa niczym dżokej w przypadku konia, ale i główny aktor-reżyser kierujący marionetką. Dziwoląg Potężny budził fascynację dzieci w szkole i przerażał symbolizującą tradycyjny porządek nauczycielkę. Max wspomina:

Stoję prosto, robię się tak wysoki, jak tylko potrafię, i maszeruję dokładnie tak, jak on [Kevin] tego chce, w prawo i w lewo, do przodu i do tyłu, i to jest jak muzyka, albo coś w tym rodzaju, nawet nie muszę o tym myśleć, po prostu to robię, a te wszystkie dzieci skandują nasze imię, a pani Donelli nie ma pojęcia, co się dzieje, ewidentnie nie wyrabia i – ni mniej, ni więcej – tylko chowa się za biurkiem.

⁶⁹ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 41.

⁷⁰ Zob. C. Cohen, *Becoming a Boy*, dz. cyt., s. 9–18 („the theory of disability as incomplete”).

Cała klasa wznosi pięści w powietrze i skanduje: „Dziwołąg Potężny! Dziwołąg Potężny! Dziwołąg Potężny!”⁷¹.

Max w głębi duszy bał się planów zmierzających do przekształcenia Kevina w robota. Pozwalał jednak przyjacielowi na sterowanie sobą, bo miał ważne powody, żeby nie czuć i nie myśleć, co społeczeństwo błędnie odbierało jako niedorozwój umysłowy⁷². Ten ogromny na swój wiek chłopak był w dzieciństwie świadkiem zamordowania matki przez ojca. Nie był jednak w stanie zeznawać, wyparł wszystko z pamięci, całe dni spędzał w swoim pokoju u dziadków – rodziców matki, który wzięli go na wychowanie po skazaniu ojca na karę więzienia, nie dość wysoką z braku jednoznacznych dowodów zbrodni. Max zachowywał się jak maszyna, zamknął się w sobie z powodu traumy, nie uczył się, nie potrafił nawet czytać, chciał być nikim, wręcz niczym⁷³. Spotkanie z Dziwołągiem-Kevinem i wspólne wykreowanie Dziwołąga Potężnego, którego Kevin był mózgiem, a Max ciałem, było dla chłopaka ocaleniem przed zapadnięciem się w nicłość i początkiem nauki człowieczeństwa – nauki, która ściśle wiązała się z opanowaniem sztuki czytania dzięki pomocy Kevina.

Kluczowe znaczenie dla fabuły ma ulubiona książka Dziwołąga, która staje się też ulubioną (i pierwszą przeczytaną) książką Maxa – opowieści o Królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu. I właśnie te opowieści stanowią tkanekę alternatywnego świata chłopców, gdzie godność własną zdobywa się, broniąc godności innych. Kevin i Max przeżywają razem przygody, naśladując rycerzy Króla Artura, którzy stanowią jedyne – zdaniem Cohen – dostępne im wzorce męskości⁷⁴. Nie tylko bowiem ojciec Maxa nie sprawdził się w swojej roli. Ojciec Kevina po-

⁷¹ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 78 oraz 36: „I’m running right and then left, running blind and just letting Freak decide which way we should go because he must have a plan, a dude as smart as that”. Zob. też C. Cohen, *Becoming a Boy*, dz. cyt., s. 17–18.

⁷² Zob. tamże, dz. cyt., s. 14 („Max may not have been disabled at all; he was disabled by society”). Notabene, rozpoczęcie powieści stwierdzeniem Maxa o pożyczeniu mózgu od Dziwołąga brzmi jak wyzwanie rzucone stereotypom, a jednocześnie aluzja do części zamiennych – motywu wpisującego się w koncept maszyny-roboty.

⁷³ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 21.

⁷⁴ C. Cohen, *Becoming a Boy*, dz. cyt., s. 31.

rzucił rodzinę, gdy dowiedział się o chorobie syna. Jedynym mężczyzną w ich otoczeniu był dziadek Maxa ze strony matki, którego chłopiec nazywał „Grim”, a więc „Ponurak”. Z początku nie potrafił on dać wnukowi wsparcia, zdruzgotany po śmierci córki. Wciąż widział w chłopcu rysy jej mordercy. Pewnego razu tak zwrócił się do żony, nazywanej przez Maxa „Gram”, nie wiedząc, że wnuk wszystko słyszy: „Jest w tym coś więcej niż tylko sposób, w jaki Maxwell go przypomina [...]. Ten chłopak jest *taki jak* on, lepiej miejmy się na baczności, nie masz pojęcia, co może zrobić, kiedy będziemy spali”⁷⁵.

Wraz z rozwojem wydarzeń, obserwując, jak Max otwiera się dzięki przyjaźni z Kevinem, również dziadek pokonuje swoje uprzedzenia i nawiązuje relację z wnukiem. Zaczyna dostrzegać jego prawdziwy charakter – łagodność i dobroć. W pewnym momencie nazywa nawet Maxa z dumą „synem”. Z tą chwilą staje się jasne, że odtąd zawsze będzie go wspierał, a Philbrick ma dla uważnych czytelników niespodziankę, która pokazuje przyszłość ich relacji oraz męski wzorzec w wyjątkowym świetle. Dowiadujemy się mianowicie, że prawdziwe imię dziadka to... Artur.

Subtelne nawiązanie do fascynacji chłopców rycerzami jeszcze wzmacnia rolę tego motywu w powieści. Philbrick interpretuje go przy tym w sposób oryginalny. Tak jak zaskakuje powiązanie postaci dziadka z mitycznym królem, podobnie zdumiewa w pierwszej chwili wizja Rycerzy Okrągłego Stołu według Kevina. Niepełnosprawny chłopiec uważał ich za pierwsze wersje ludzi-robotów i podziwiał za to, że setki lat przed wynalezieniem komputerów pokonywali ograniczenia ludzkiego ciała, jakby zaprogramowani przez Króla Artura do bohaterских czynów⁷⁶. Kevin nie miał wątpliwości i przekonał Maxa, że jako Dziwoląg Potężny też powinni niejako „zaprogramować siebie” na ich misję i pielęgnować rycerskie ideały.

Programowanie wydaje się pozbawiać wolnej woli, tak jak pozbawiają jej sznurki, którymi kreator przedstawienia kieruje marionetką, lecz znów, jak w przypadku Pinokia, to właśnie świadome przyjęcie zobowiązania dało chłopcom spełnienie i wolność.

⁷⁵ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 3–4.

⁷⁶ Tamże, s. 18.

Metamorfoza

Doskonałe ciało i mózg oraz świadomość tego, co słuszne, nie wystarczyłyby jednak takiemu bohaterowi jak Dziwołąg Potężny do pełnienia rycerskiej misji. Chłopców połączyła przyjaźń wynikająca z potrzeby serca. Z tej samej potrzeby jako Dziwołąg Potężny pomagali innym, nawet jeśli rzeczywistość była daleka od bajki. Scenerią wydarzeń były bądź co bądź biedne amerykańskie przedmieścia. To jednak, że dama w opałach okazywała się alkoholizką, nie zmieniało faktu, że należały się jej wsparcie i szacunek. A dobro wraca i – znów tak jak w przypadku Pinokia – w momencie kryzysu człowieczeństwo udaje się zachować dzięki zbiorowemu wysiłkowi bohaterów i otaczających ich osób.

Pierwszy kryzys pojawia się w życiu Maxa, gdy pewnej nocy przychodzi po niego zwolniony warunkowo z więzienia ojciec. Chłopiec jest jak sparaliżowany. Choć wielki i silny, czuje się tak słaby, że ledwo wkłada buty⁷⁷. Nie stawia oporu w obawie, że ojciec skrzywdzi dziadków. Później też nie potrafi się zbuntować, pozwala się związać i trzymać na sznurku jak bezwolna marionetka. Z odsieczą przychodzi Maxowi Loretta – alkoholizka, której kiedyś pomogli razem z Kevinem, oraz sam Kevin-Dziwołąg, gotów oddać za niego życie jak Pinokio za Arlekina. W rozdziale *Freak the Mighty Strikes Again* [*Dziwołąg Potężny kontratakuję*], którego tytuł nawiązuje do piątej części *Gwiezdnych wojen*, Max wyrwa się z odrętwienia, gdy jego ojciec rzuca się na Kevina. Chłopak osłania przyjaciela do przyjazdu policji. Przypomina też sobie okoliczności śmierci matki i jest gotów złożyć zeznania. Przewycięża swój głęboko skrywany lęk – ten sam, który przez lata dręczył jego dziadka – że stanie się zły i pójdzie w ślady ojca.

Philbrick poddaje w powieści pod dyskusję pojęcie potwora. Właśnie tak – „little monster” – ojciec Maxa nazywa Kevina⁷⁸. Sam Max (czyli z łaciny „Ogromny”⁷⁹) ma wśród kolegów przezwisko „Mad Max” (nawiązanie do słynnego cyklu filmów akcji, sugerujące jednocześnie chorobę umysłową), a Loretta mówi o nim, zanim go lepiej pozna, „Frankenstein” (pamiętamy, że z monstrem Franken-

⁷⁷ Tamże, s. 101.

⁷⁸ Tamże, s. 131.

⁷⁹ Notabene robot kojarzy się z łacińskim *robustus* – potężny, silny.

steina zestawia się też Pinokia⁸⁰). Dopiero pod koniec powieści dziadek nadaje sprawie odpowiednią perspektywę: „Ten człowiek to wybryk natury...” – mówi Maxowi o ojcu. – „Wszystko, co po nim masz, to twój wygląd i wzrost. Serce masz twojej matki, i to właśnie to, co się liczy”⁸¹.

Drugi kryzys następuje kilka miesięcy później. Kevin obchodzi trzynaste urodziny. Jest w coraz gorszej formie – Max zdmuchuje nawet jego świece na tortcie, bo chłopiec nie może złapać tchu. Ta scena w przejmujący sposób pokazuje ich jedność, a zarazem całkowitą odmienność, podobnie jak wcześniejsze sceny na szkolnej stołówce, gdy zwykle zakrztuszenie się ze śmiechu dla Maxa było drobnostką, a dla Kevina – śmiertelnym zagrożeniem⁸². Philbrick zdołał uniknąć częstego błędu w przedstawianiu osoby niepełnosprawnej jako tak zwanego *supercrip*, czyli kogoś, kto jest w stanie przewyciężyć inwalidztwo, a nawet uczynić z niego swoją siłę⁸³. Symbolika trzynastych urodzin, gdy chłopcy wchodzą w wiek dojrzewania, ma tu znaczenie szczególne – metamorfozy w dorosłego mężczyznę Kevin-Dziwoląg nigdy nie rozpocznie⁸⁴.

Kevin nie może też jednak zostać robotem, ponieważ jest człowiekiem o wielkim umyśle, a przede wszystkim – sercu, który fizycznie zatrzymał się na poziomie nastolatka. Znamienne, że chłopiec dostaje na urodziny komputer. Odtąd ma się uczyć w domu z jego pomocą (nie jest już w stanie chodzić do szkoły). Nowoczesny sprzęt zdaje się zapowiadać przemianę Kevina w maszynę, ale to tylko złudzenie. Właśnie tej nocy – po zakończeniu urodzinowego przyjęcia – chłopiec trafia do szpitala, na oddział intensywnej terapii. Gdy Max go odwiedza, istotnie, ma wrażenie, że widzi robota. Wszędzie do ciała Kevina przytwierdzone są rurki – na tej do tracheotomii chłopiec wygrywa motyw ze *Star Trek*⁸⁵. Nie

⁸⁰ Zob. przyp. 51.

⁸¹ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 139.

⁸² Tamże, s. 27 i 86.

⁸³ C. Cohen, *Becoming a Boy*, dz. cyt., s. 19–29 i 57, słusznie uznaje, że taki obraz jest szkodliwy społecznie i dotyka tych niepełnosprawnych, którzy nie są w stanie radzić sobie w danej sytuacji. Zamiast przewycięzania lub pokonywania niepełnosprawności należy ukierunkować wysiłki społeczeństwa na dostosowywanie przestrzeni do specjalnych potrzeb i budzenie ogólnej wrażliwości na te potrzeby.

⁸⁴ R. Philbrick, *Freak the Mighty*, dz. cyt., s. 89.

⁸⁵ Tamże, s. 149.

traci optymizmu, przygotowuje się do bionicznej operacji, jak mówi Maxowi. Daje mu też pustą, własnoręcznie zrobioną książkę, by ten zapisał wszystkie ich przygody, podczas gdy Kevin będzie przechodził rehabilitację i przyzwyczajał się do swojego nowego bionicznego ciała. Max w pierwszym odruchu odmawia – nie jest przecież pisarzem, nie da rady. Zdaniem Kevina jednak pisanie to nic takiego, a Max świetnie sobie poradzi („no big deal”⁸⁶). Wówczas nic jeszcze tego nie zapowiada, ale chłopiec podejmie się tej misji, spełniając tym samym – jak się wkrótce okaże – ostatnią prośbę swojego przyjaciela.

Władca marionetek

Na drugi dzień Max widzi w szpitalu puste łóżko i zapłakane pielęgniarki. Nagle wszystko do niego dociera – wszystko rozumie – i wpada w szal, musi zostać obezwładniony przez szpitalnego strażnika. Później, w rozmowie z lekarką zarzuca jej okłamywanie Kevina w celu złagodzenia jego strachu („It was all a lie, wasn't it?” – „To wszystko było kłamstwem, tak?”⁸⁷). Kobieta zaprzecza – Kevin już w wieku siedmiu lat był świadom konsekwencji swojego stanu i wiedział, że niedługo umrze. Zamiast skomplikowanej terminologii, lekarka podaje znamieną definicję choroby chłopca: „[...] jego serce stało się zbyt duże dla jego ciała”⁸⁸. Zdaniem lekarki Kevin wymyślił historię o przemianie w robota, żeby zachować nadzieję. To jednak nie do końca wyjaśnia postępowanie chłopca. Dużo bliżej istoty rzeczy był dziadek Maxa, który lubił opowiadać różne historie. Pewnego razu w Wigilię, którą spędzali jeszcze wspólnie z Kevinem i jego mamą, a dziadek Maxa popisywał się nieprawdopodobnymi opowieściami, babcia zarzuciła mu żartem, że kłamie. Wówczas dziadek odparł z całą powagą: „Opowiadam bajki, moja droga, nie kłamstwa. Kłamstwa to podłe rzeczy, bajki mają nas bawić”⁸⁹.

Max przez rok dochodził do siebie. Postanowił znów zamknąć się w nicości, ale nicość to, jak powiedziała mu Loretta, którą spotkał przypadkiem na mieście,

⁸⁶ Tamże, s. 151.

⁸⁷ Tamże, s. 156.

⁸⁸ Tamże, s. 157.

⁸⁹ Tamże, s. 95.

narkotykiem⁹⁰. Max nie chciał, by przejął on nad nim władzę. Nie był już marionetką. Dzięki przyjaźni z Dziwołagiem i dobroci bliskich odkrył w sobie człowieczeństwo i zdolność do kreowania własnego życia, do snucia opowieści – nie kłamstwa, ale bajki, zgodnie z definicją dziadka Artura. Bajki, która bawi, niczym pierwsze starożytne przedstawienia kukiełkowe, mające być może, jak nie wykluczał też Platon, i jakiś poważny sens.

Pisanie ożywia rzeczy i paradoksalnie, przez tworzenie fikcyjnych światów, zbliża nas do prawdy⁹¹. Właśnie dlatego Kevin wręcz pochłaniał książki i zachęcał Maxa do pisania. Akt kreacji artystycznej to jedno z dwóch dostępnych dla człowieka narzędzi zdobycia nieśmiertelności. Dzięki geniuszowi i wyobraźni twórców do dziś fascynują nas i skłaniają do myślenia starożytne mity o ludziach, którzy przekraczali granice poznania, jak Dedal, uwieczniony przez Homera i Owidiusza. Poruszają nas też inne mity stanowiące część naszej kultury. Takim bowiem terminem – „mit” – można również nazwać niezwykle metafory Platona, ekscytujące opowieści o Królu Arturze i jego dzielnych rycerzach, budzącą grozę historię monstrum doktora Frankenstein, przygody Pinokia, a może i Dziwołaga Potężnego, jeżeli przejdzie próbę czasu i stanie się nowym klasykiem zgodnie z definicją Calvina⁹².

A co jest drugim narzędziem dającym nieśmiertelność? Miłość bliskich, z którą wiąże się ich pamięć o danej osobie. Tworzenie i zapamiętywanie są ze sobą ściśle połączone⁹³. Co więcej, artysta – jeśli jest prawdziwie utalentowany – ma moc budzenia uczuć, wyzwalania w swojej publiczności człowieczeństwa. Niczym władca marionetek, pociąga za sznurki naszych emocji, a my mu na to pozwalamy, przystępujemy do tej niebezpiecznie pięknej gry z własnej woli, przyjmując rolę odbiorców dzieła. W konsekwencji zwyczajny kontakt z książką może okazać się niezwykle i zapoczątkować metamorfozę, po której – jak dobrze wiemy z doświadczenia – nie ma już odwrotu.

⁹⁰ Tamże, s. 160.

⁹¹ Tamże, s. 19: „Matter of fact, I watch *tons* of tube, but I also read tons of books, so I can figure out what's true and what's fake, which isn't always easy”.

⁹² Zob. przyp. 7, a także S. Consolo, *The Myth of Pinocchio*, dz. cyt., s. 170.

⁹³ Zob. np. tom Jacka Bocheńskiego, *Zapamiętani*, W.A.B., Warszawa 2013.

Bibliografia

- Bocheński J., *Zapamiętani*, W.A.B., Warszawa 2013.
- Bonanni V., *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, „Cahiers d'études italiennes” 2012, nr 15, s. 229–240.
- Bowman C. A. (red.), *Using Literature to Help Troubled Teenagers Cope with Health Issues*, Greenwood Press, Westport, Connecticut–London 2000.
- Calvino I., *Perché leggere i classici*, Oscar Mondadori, Milano 1991.
- Campbell J., *The Hero with a Thousand Faces*, Pantheon Books, New York 1949.
- Carico K. i Stanley P., *Freak the Mighty: Birth Defects and Disability in a Literary Friendship*, [w:] *Using Literature to Help Troubled Teenagers Cope with Health Issues*, red. C. A. Bowman, Greenwood Press, Westport, Connecticut–London 2000, s. 1–25.
- Chelsom P. (reż.), Leavitt Ch. (scen.), *The Mighty* (pol. *Potężny i Wszechmocny* lub *Potęga przyjaźni*), Miramax, 1998.
- Cohen C., *Becoming a Boy: Disability & Masculinity in Rodman Philbrick's Freak the Mighty*, Syracuse University Honors Program Capstone Projects, Paper 434, 2009.
- Collodi C., *Le Avventure di Pinocchio: Storia di un burattino*, il. E. Mazzanti, Giunti Junior, Firenze 1998 (¹1883).
- Collodi C., *Pinokio*, tłum. Z. Jachimecka, il. J. M. Szancer, Nasza Księgarnia, Warszawa 1961.
- Consolo S., *The Myth of Pinocchio: Metamorphosis of a Puppet from Collodi's Pages to the Screen*, [w:] *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, red. K. Pizzi, Routledge, Oxon–New York 2012, s. 163–173.
- Consolo S., *The Watchful Mirror: Pinocchio's Adventures Re-created by Roberto Benigni*, [w:] *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, red. K. Pizzi, Routledge, Oxon–New York 2012, s. 175–199.
- Fondazione Nazionale Carlo Collodi (strona internetowa): <http://www.pinocchio.it/fondazionecollodi/le-avventure-di-pinocchio/> (dostęp: 10.03.2018).
- Gildenhard I. i Zissos A., *Transformative Change in Western Thought: A History of Metamorphosis from Homer to Hollywood*, Modern Humanities Research Association and Routledge, Oxon–New York 2013.

- Gocer A., *The Puppet Theater in Plato's Parable of the Cave*, „Classical Journal” 1999, nr 95.2, s. 119–129.
- Hahn D. (red.), *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford 2015, online: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199695140.001.0001/acref-9780199695140-e-2603?rskey=c-6Gy1v&result=1> (dostęp 10.03.2018).
- Haraway D., *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, [w:] tejże, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, s. 149–181, online: <https://web.archive.org/web/20120214194015/http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html> (dostęp 10.03.2018).
- Haraway D., *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.
- Hunzinger Ch., *Wonder*, [w:] *A Companion to Ancient Aesthetics*, red. P. Destrée i P. Murray, Wiley Blackwell, Malden MA–Oxon–Chichester 2015, s. 422–437.
- Jaques Z., *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*, Routledge, Oxon–New York 2015.
- Kilgallon S., *Cyborg Classics: An Interdisciplinary Symposium*, Bristol Institute for Research in the Humanities and Arts (BIRTHA), 2017, online: <http://www.bristol.ac.uk/arts/events/2017/july/cyborg-classics-an-interdisciplinary-symposium.html> (dostęp 10.03.2018).
- Kleczkowska K., *Kiedy dzieło wymyka się twórcy. Losy pajacyka Pinokio od powieści Carla Collodiego po kulturę współczesną*, „Maska” 2011, nr 12, s. 85–98.
- Kleist H. von, *Über das Marionettentheater*, [w:] tenże, *Sämtliche Werke*, R. Löwit, Wiesbaden 1972, s. 980–987.
- Klopp Ch., *Workshops of Creation, Filthy and Not: Collodi's Pinocchio and Shelley's Frankenstein*, [w:] *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, red. K. Pizzi, Routledge, Oxon–New York 2012, s. 63–73.
- Kurke L., *Imagining Chorality: Wonder, Plato's Puppets, and Moving Statues*, [w:] *Performance and Culture in Plato's Laws*, red. A.-E. Peponi, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 123–170.

- Lawson Lucas A., *Puppets on a String: The Unnatural History of Human Reproduction*, [w:] *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, red. K. Pizzi, Routledge, Oxon–New York 2012, s. 49–61.
- McGowen K., *King Arthur – Freak the Mighty: Two Texts, One Story*, Pershing Middle School, 2005, online: <http://www.uh.edu/honors/Programs-Minors/honors-and-the-schools/houston-teachers-institute/curriculum-units/pdfs/2005/the-medieval-world/mcgowen-05-medieval.pdf> (dostęp 10.03.2018).
- Michanczyk M., *The Puppet Immortals of Children's Literature*, „Children's Literature” 1973, nr 2, s. 159–165.
- Mikołajewski J., *Pinokio szuka osobistego dna*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 263, s. 23.
- Moore K. R., *Plato's Puppets of the Gods: Representing the Magical, the Mystical and the Metaphysical*, „Arion: A Journal of Humanities and the Classics” 2014, nr 22.2, s. 37–72.
- Nelson V., *The Secret Life of Puppets*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 2001.
- Philbrick R., *Freak the Mighty*, Scholastic Inc., New York et al. [2001; ¹1993].
- Pizzi K. (red.), *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, Routledge, Oxon–New York 2012.
- Platon, *Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg Praw*, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1958.
- Risset J., *Pinocchio e Dante*, [w:] *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia*, red. G. L. Pierotti, Emme edizioni, Milano 1981, s. 93–100.
- Riva M., *Beyond the Mechanical Body: Digital Pinocchio*, [w:] *Pinocchio, Puppets and Modernity: The Mechanical Body*, red. K. Pizzi, Routledge, Oxon–New York 2012, s. 201–214.
- Scholastic (strona wydawnictwa), <https://shop.scholastic.com/parent-ecommerce/books/freak-the-mighty-20th-anniversary-edition-9780545566452.html> (dostęp: 10.03.2018).

- Segel H. B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automaton, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995.
- Shaw G. B., *Shakes versus Shav, Preface (1949)*, [w:] tenże, *Collected Plays*, e-artnow 2015, books.google (dostęp 10.03.2018).
- Walker S. L., Goble L., Hutchinson K., Wilson K., Zornes N., *Courage: Facing Adversity – An Interdisciplinary Unit for Grades 6–8*, IRA Bridges, Instructional Units for the Engaging Classroom, International Reading Association, 2014, s. 1–18, online: <http://www.literacyworldwide.org/docs/default-source/member-benefits/bridges/ila-bridges-7002.pdf> (dostęp: 10.03.2018).
- Źródła starożytne według wydań Loeb Classical Library, Bibliotheca Teubneriana oraz według zdigitalizowanych edycji w ramach Perseus Project.