http://dx.doi.org/10.18778/8088-214-0.04

Maria Tarnogórska

Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Polskiej

Podwójne życie *Alicji*, czyli Kraina Czarów w kulturze literackiej i naukowej

Powstała w elitarnym środowisku dziewiętnastowiecznego Oksfordu dylogia Lewisa Carrolla: *Alicja w Krainie Czarów* (1865) i *Po drugiej stronie lustra* (1872) pozostaje do dziś jednym z najbardziej niezwykłych fenomenów literackiej twórczości. Uchodząca za najczęściej, tuż po spuściźnie Szekspira, cytowane dzieło literatury angielskiej, nie przestaje zadziwiać możliwością coraz to nowych odczytań i intertekstualnych adaptacji, z równą intensywnością przenikając do sfery artystycznego przekazu, co do refleksji naukowej i filozoficznej, reprezentującej różnorodne nurty i tradycje. Wymyślona ku uciesze małych, zaprzyjaźnionych z autorem dziewczynek[1] opowiastka o perypetiach równie młodej bohaterki w krainie nonsensu stała się także lekturą dla dorosłych, poszukujących w niej nie tyle echa doświadczeń dzieciństwa, ile – wcielonych w zaskakujące swą dziwnością sytuacje – intelektualnych konceptów. Ten czytelniczy paradoks najlepiej oddaje chyba uświadamiająca złożoną naturę tekstu uwaga Gilberta Keitha Chestertona: „Absurd Carrolla powinni czytać mędrcy i posiwiali filozofowie"[2]. Podobny sąd wyraża także Maciej Słomczyński, autor jednego z polskich przekładów *Alicji*: „Jest to zapewne jedyny wypadek w dziejach piśmiennictwa, gdzie jeden tekst zawiera dwie zupełnie różne książki: jedną dla dzieci i drugą dla b a r d z o d o r o s ł y c h"[3].

---

[1] Bezpośrednim adresatem powiastki o Alicji były córki dziekana kolegium Christ Church uniwersytetu w Oksfordzie Henry'ego Liddella. Opowiedziana w czasie przejażdżki łódką historia została spisana na prośbę dziesięcioletniej Alicji Liddell. Na temat okoliczności powstania obu książek zob.: S.L. Stoffel, *Lewis Carroll and Alice*, London 1997; D. Thomas, *Lewis Carroll po obu stronach lustra*, przeł. M. Kittel, Warszawa 2007.

[2] Cyt. za: R. Stiller, *Z dziejów żmirłaczenia słów kilka*, [w:] L. Carroll, *Wyprawa na żmirłacza i inne wiersze*, przeł. R. Stiller, Warszawa 2004, s. 290.

[3] M. Słomczyński, *Od tłumacza*, [w:] L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*; *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1975, s. 5 [podkreśl. M.T.].

Tropy naukowych dylematów

Od czasów Carrolla aż po współczesność opowieść o Alicji dostarczała materiału naukowym wywodom, z jednej strony wzbogacając materię suchego wykładu o element literackiej anegdoty i humorystycznej interpretacji zawiłych kwestii, z drugiej zaś przyznając autorowi, prekursorską wobec późniejszych osiągnięć wiedzy, świadomość wielu problemów. Znamienne, by sięgnąć po przekonujący przykład, iż w *Oksfordzkim słowniku filozoficznym* Simona Blackburna autor *Alicji*, występujący pod swoim prawdziwym nazwiskiem Charles Lutwidge Dodgson, stał się tematem odrębnego hasła, w którym *stricte* naukowe prace uniwersyteckiego wykładowcy zostają jedynie ogólnie wspomniane, nawet bez podania ich tytułów: „Napisał prace o teorii głosowania oraz o różnych kwestiach matematycznych i logicznych"[4], twórczość literacka natomiast cieszy się o wiele większym zainteresowaniem, o czym świadczy nie tylko wyszczególnienie tytułów najważniejszych dzieł Carrolla, lecz również wskazanie konkretnych postaci świata fikcyjnego, jak Humpty Dumpty czy Biały Król, powiązanych z wątkami określonymi jako „logiczne, filozoficzne i semantyczne"[5]. Rozległość odniesień do sfery stanowiącej domenę naukowego poznania wydaje się imponująca, zważywszy, iż nawet Gilles Deleuze poświęcił opowiastce Carrolla znaczną część swojej książki *Logika sensu* (1969), w której, obok wielokrotnych nawiązań i przytoczeń, znalazł się również rozdział pt. *O przygodach Alicji*. Swoje zainteresowanie dziełem wiktoriańskiego twórcy uzasadnia francuski autor w następujący sposób: „Uprzywilejowana pozycja Lewisa Carrolla polega na tym, że dokonał on pierwszego podsumowania, pierwszego wielkiego przedstawienia paradoksów sensu, samodzielnie zebranych i odnowionych, albo i wymyślonych lub spreparowanych"[6]. Uwaga Deleuze'a, anektującego tekst Carrolla do zawiłych na poststrukturalistyczną modłę rozważań o naturze i mechanizmach konstytuowania się sensu, sankcjonuje niewątpliwie reprezentowaną przez najliczniejszą grupę interpretatorów tradycję wiązania *Alicji* z zagadnieniami współczesnej teorii i filozofii języka. Wywody tym kwestiom poświęcone inkrustowane są zazwyczaj nazwiskami najwybitniejszych przedstawicieli wspomnianej dyscypliny, jak: Ludwig Wittgenstein, Roman Jakobson, John R. Searle, Paul Grice czy Jacques Derrida. Znamienne, iż najbardziej eksponowaną w tym kontekście figurą jest zazwyczaj Humpty Dumpty, postać mająca swe źródło w angielskich

[4] S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, przeł. C. Cieśliński i in., Warszawa 2004, s. 89.

[5] Tamże.

[6] G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Warszawa 2011, s. 13.

dziecięcych rymowankach[7]. W książce Jeana-Jacquesa Lecercle'a *Philosophy of Nonsense* ów mówiący zagadkami i sam stanowiący zagadkę człowiek-jajko nie tylko staje się bohaterem osobnego rozdziału *Humpty Dumpty's theories of language*, ale uznany nawet zostaje za archetyp filozofa języka: „Humpty Dumpty, ze względu na rozległość swojej wizji oraz głębię intuicji jest archetypowym filozofem języka [the archetypal philosopher of language]"[8]. Alicja, zmagająca się nieustannie z przeróżnymi stworzeniami wystawiającymi na próbę jej wiarę w logikę języka i jego komunikacyjną skuteczność, wydaje się znajdować w postaci Humpty'ego Dampty'ego mentora posiadającego zdolność ujarzmiania słowa (słynne: „Gdy ja używam jakiegoś słowa [...] oznacza ono dokładnie to, co mu każę oznaczać... ni mniej, ni więcej"[9]) oraz wnikania w sens jego najbardziej ekscentrycznych manifestacji, o czym świadczy egzegetyczny wykład na temat znaczeń poematu *Dżabersmok* („Było smaszno, a jaszmije smukwijne"), jako żywo przypominającego późniejsze awangardowe eksperymenty poetyckie[10]. Lekcja,\ udzielona przez Humpty'ego Dumpty'ego – „mistrza semantemów i szafarza słów", jak określił go Gilles Deleuze[11] – nie jest, rzecz jasna, jedynym elementem edukacji językowej Alicji, podążającej tropem wyznaczonym przez poważnych filozofów. W książce Deleuze'a fragment rozmowy bohaterki z Białym Rycerzem potraktowany zostaje jako unaocznienie paradoksu Gottloba Fregego:

> [...] każda nazwa odnosząca się do konkretnego przedmiotu sama może z kolei stać się przedmiotem innej nazwy, która odsyła do jej sensu: dane n1 odsyła do n2, które wskazuje sens n1, następnie zaś n2 do n3 itd. Dla każdej z tych nazw powinna się znaleźć w zasobach języka inna nazwa, wskazująca sens tej pierwszej. Owo mnożenie w nieskończoność elementów językowych jest znane jako paradoks Fregego. Jest to jednak również paradoks Carrolla. Pojawia się on w swojej ścisłej formie po drugiej stronie lustra, podczas spotkania Alicji z Białym Rycerzem. Rycerz zapowiada tytuł piosenki, którą zamierza zaśpiewać: „Nazwa tej piosenki nazywa się *Rybie oczy*. – To znaczy, tak się nazywa ta piosenka? – powiedziała Alicja, starając się okazać zainteresowanie. – Nie, nie rozumiesz – powiedział Rycerz nieco zbity z tropu. – Tak się nazywa jej nazwa. A nazwa brzmi *Staruszek*. – Więc powinnam była powiedzieć: «Tak się nazywa ta piosenka?» – poprawiła się Alicja. – Nie, nie powinnaś była, to zupełnie inna sprawa! Piosenka nazywa się *Sposoby i drogi*, ale tak

[7] Zob. D. Petzold, *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1972, s. 59. Bardziej szczegółowe informacje na temat postaci znaleźć można w: *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, ed. I. & P. Opie, Oxford 1991, s. 213–216.

[8] J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London–New York 1994, s. 158. Przekład mój – M.T., także wszędzie tam, gdzie nie podano nazwiska tłumacza.

[9] L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, s. 225.

[10] Tamże, s. 226–228.

[11] G. Deleuze, *Logika sensu*, s. 314.

się tylko nazywa, wiesz! – W takim razie, cóż to jest za piosenka? [...] – Właśnie zbliżałem się do tego. [...] Jest to piosenka *O siedzącym na furtce*[12].

Gdyby pozostać w klimacie poststrukturalistycznej refleksji o języku, nieobce intuicji Carrolla mogłoby więc wydawać się Derridiańskie pojęcie *écriture*, rozumiane między innymi jako ciągłe odsuwanie możliwości zaistnienia ostatecznego, stabilnego sensu. W *Philosophy of Nonsense* Lecercle'a scena z *Przygód Alicji*, w której główna bohaterka – wbrew opinii Króla – wątpi, iż w traktowanej jako sądowy dowód rymowance kryje się „choćby jeden atom znaczenia", interpretowana jest właśnie w kategoriach charakterystycznej dla dekonstrukcji filozofii języka. Postawa Króla, który w brzmiących dziwnie strofkach odnajduje przekonujące odniesienia do aktualnego kontekstu, opiera się na założeniu, iż „słowa mogą znaczyć to, co on nakazuje im znaczyć"[13], co znów pozostaje w zgodzie z Derridiańską koncepcją, iż: „sens jest właśnie wytwarzaniem, ruchem, nie zaś nieruchomą strukturą obecności"[14]. Jeszcze inny trop prowadzi Lecercle'a w stronę pragmatycznej lingwistyki. Jak pisze: „[...] dialogi zawarte w książkach o Alicji stanowią bogatą podstawę do studiów, których przedmiotem są implikatury oraz pośrednie akty mowy. Będę zatem czytał *Alicję* z perspektywy tradycji teorii aktów mowy oraz pragmatyki, ufundowanej w pracach Searle'a i Grice'a"[15]. Słuszność wyboru tej perspektywy potwierdza fakt, iż istotą tekstu Carrolla jest właśnie dialog, stanowiący dominantę świata przedstawionego. Zmieniający się nieustannie rozmówcy Alicji dążą do przejęcia nad nią władzy w iście erystycznej atmosferze, co przypomina słowny *agon*, a zatem formę komunikacji opartą na językowej przemocy. Niezwykle częstym sygnałem pojawiającej się w dialogach agresji jest wszakże gniew towarzyszący mówieniu: „Królik spostrzegł [...] Alicję i zwrócił się ku niej wołając gniewnym głosem", „– Czy to wszystko? – powiedziała Alicja, starając się ze wszystkich sił pohamować z ł o ś ć", „Nazywaliśmy go Ostrygą, bo był ostry – powiedział g n i e w n i e Żółwiciel. – Jesteś naprawdę bardzo tępa!"[16]. Poetyka toczonych konwersacji obfituje przy tym w liczne przypadki niezrozumienia, które każą wątpić w przejrzystość i prostą logikę językowej komunikacji.

W kręgu przywoływanej przez badaczy tradycji, której antenatem może być dzieło Carrolla, znalazł się również Ludwig Wittgenstein, o czym

[12] Tamże, s. 53. Tłumacz cytuje tekst Carrolla w przekładzie M. Słomczyńskiego (wydanie z 2001 roku).

[13] J.-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense*..., s. 97.

[14] B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii". Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1995, s. 137.

[15] J-J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense*..., s. 73.

[16] L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, s. 39, 52, 104 [podkreśl. M.T.].

wspomina Dieter Petzold, powołując się na pracę George'a Pitchera lansującą taką oto tezę:

> Możemy nawet postrzegać Wittgensteina jako kogoś, kto konceptualizuje i przenosi do filozofii liczne idee, jedynie intuicyjnie odczuwane przez Carrolla. Z pewnością jednak mamy do czynienia z fundamentalnie odmiennymi postawami. Ten sam obszar logiki, który jest terenem zabawy dla Carrolla, jest polem bitwy dla Wittgensteina[17].

Niemiecki badacz przypomina z kolei, iż Wittgenstein przez dłuższy czas wykładał w Anglii, mógł więc w tym okresie zetknąć się z literacką wizją Carrolla[18]. Na artykuł Pitchera powołuje się także Rosemary Jackson, dokonując podobnego zestawienia: „Dla Carrolla, podobnie jak dla Wittgensteina, język jest narzędziem konstruowania sensu – poza językowym światem sens nie istnieje"[19].

Przedstawione przykłady sytuowania *Alicji* w kręgu zagadnień podejmowanych przez najbardziej wpływowe umysły usiłujące wniknąć w naturę języka oraz powodowanych za jego sprawą komunikacyjnych „dramatów" potwierdzają niewątpliwie tezę o metajęzykowym charakterze nonsensu, który okazuje się postacią kontrolującego rzeczywistość słowną dyskursu uwidaczniającego kryjące się w niej pułapki. Paradoksalny racjonalizm nonsensu nadaje mu więc cechę metasensu, wyposażającego świat Carrolla w dodatkowy poziom intelektualnej analizy. Warto zauważyć, iż wskazywane w tekście *Alicji* filozoficzne podteksty nie tylko przybierają postać intuicji prekursorskiej wobec późniejszej myśli poznawczej, lecz także odnoszone bywają do dość odległej w czasie tradycji. Wystarczy przywołać słynny dialog Tweedledee'ego i Tweedleduma (to kolejne postacie wywodzące się z dziecięcych rymowanek[20]) z Alicją obserwującą śpiącego Czerwonego Króla:

> – Śni teraz – powiedział Tweedledee. – A jak sądzisz, o czym śni? – Tego nikt nie potrafi odgadnąć – powiedziała Alicja. – Jak to? O tobie – wykrzyknął Tweedledee i tryumfalnie klasnął w dłonie. – A gdyby przestał śnić o tobie, to jak sądzisz, gdzie byłabyś? – Tu, gdzie jestem, oczywiście – powiedziała Alicja. – O nie! – odparł pogardliwie Twedledee. – Nie byłoby cię nigdzie. Jesteś tylko byle czym z jego snu! – Gdyby ten Król ocknął się – dodał Tweedledum – zdmuchnęłoby cię... dmuch!... jak płomień świecy[21].

Fragment ten przywodzi na myśl idealistyczną filozofię George'a Berkeleya, na co zwraca uwagę Lisa Ede, która pisze o „Berkeleyowskim

---

[17] G. Pitcher, *Wittgenstein, Nonsense, and Lewis Carroll*, „Massachusetts Review" 1965, vol. 6, s. 611, cyt. za: D. Petzold, *Formen und Funktionen*..., s. 222.

[18] D. Petzold, *Formen und Funktionen*..., s. 222.

[19] R. Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London–New York 2003, s. 142.

[20] Zob. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, s. 418.

[21] L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, s. 196–197.

dialogu" („the Berkeleyan dialogue")[22], czy Jean-Jacques Lecercle, bardziej szczegółowo opisujący obecny w dziele Carrolla koncept, który „wydaje się silnie absorbować umysły Brytyjczyków od czasów biskupa Berkleya. Czy jesteśmy niczym więcej, niż tylko wytworem Boskiego snu? Czy krowy nadal pozostają na polu, nawet jeśli nikt na nie nie patrzy?"[23]. Podobny komentarz pojawia się także w książce Stephena Pricketta: „Carroll wykorzystał tu coś na kształt Berkeleyowskiego wyobrażenia, że wszystkie rzeczy materialne, włączając w to nas samych, poczęły swe istnienie w myśli Boga"[24].

Wcielone w opowieść o przygodach Alicji filozoficzne dylematy odsłaniają zatem głębszy sens przedstawionej historii, czyniąc przy tym z tytułowej bohaterki postać skrojoną na miarę zmagającego się z nieprzenikliwością świata eksploratora. Dziewiętnastowieczny entuzjazm dla naukowego poznania widoczny jest także w tych partiach, które odnoszą się do praw rządzących rzeczywistością fizykalną stanowiącą obiekt empirycznych badań i eksperymentów. Wydaje się, iż najbardziej radykalnym przykładem odczytania *Alicji* z tej właśnie perspektywy jest dostrzeżenie w jednym z jej fragmentów antycypacji teorii względności Einsteina, o czy wspomina Prickett, analizując scenę z udziałem Czerwonej Królowej:

> Pamięta jedynie, że biegły trzymając się za ręce, a Królowa posuwała się tak szybko, że zaledwie mogła dotrzymać jej kroku, lecz Królowa ciągle wołała: – Prędzej! Prędzej! [...] Ale najdziwniejsze w tym wszystkim było to, że drzewa i reszta otoczenia w ogóle nie zmieniały miejsca: bez względu na to, jak szybko pędziły, nie mijały niczego. „Ciekawa jestem, czy wszystkie rzeczy poruszają się razem z nami?" – pomyślała zaintrygowana Alicja[25].

Dociekliwy badacz przedstawia inne uzasadnienie „naukowe" tej sceny, odwołując się do charakterystycznej dla nonsensu zasady *à rebours*: o ile zatem „w naszym świecie" szybkie tempo przemieszczania się powoduje zwiększenie pokonywanej odległości oraz skrócenie czasu trwania podróży, o tyle w królestwie nonsensu zasada ta ulega odwróceniu – im większa prędkość, tym dłuższy czas podróży i mniejszy przebyty dystans[26]. Jak mówi Królowa: „Bo tu, jak widzisz, trzeba biec tak szybko, jak się potrafi, żeby zostać w tym samym miejscu. Jeżeli chce się znaleźć w innym miejscu, trzeba biec co najmniej dwa razy szybciej!"[27].

---

[22] L. Ede, *An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll*, [w:] *Explorations in the Field of Nonsense*, ed. W. Tigges, Amsterdam 1987, s. 58.

[23] J.-J. Lecercle, *The Philosophy of Nonsense*..., s. 83.

[24] S. Prickett, *Victorian Fantasy*, Sussex 1979, s. 141.

[25] L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, s. 169–170.

[26] S. Prickett, *Victorian Fantasy*, s. 136–137.

[27] L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, s. 171.

Należy dodać, iż swoista moda na cytowanie Carrolla w pracach *stricte* naukowych nie jest wynalazkiem czasów najnowszych. Zanim *Alicja* stała się rezerwuarem konceptów wcielonych w materię literacką i wspierających głównie dyscypliny humanistyczne była traktowana jako źródło paratekstów oraz obiekt intertekstualnych odniesień w dziedzinie wiedzy macierzystej dla autora. Przykłady takiego właśnie wykorzystania dzieła Carrolla skrzętnie notuje Annemarie Schöne:

> Opowiadania cieszą się przeto szczególną popularnością wśród matematyków. Dwaj kierownicy Katedry Astronomii w Cambridge, Eddington i Jeffreys, cytują we wstępach do rozdziałów swych prac naukowych niejednokrotnie dłuższe fragmenty z książek o Alicji. Prof. W. Garnett wygłasza w 1919 r. w londyńskim oddziale Towarzystwa Matematycznego wykład *Are We Living Behind a Convex Mirror?*, którego temat stanowi aluzję do *Through the Looking Glass*. Kendall określa te opowieści jako ulubioną lekturę do poduszki matematyków[28].

Tak wszechstronne wykorzystanie Krainy Czarów dla potrzeb zarówno naukowego, jak i filozoficznego dyskursu w pełni usprawiedliwia często stosowaną wobec twórczości Carrolla formułę „nonsensu intelektualnego", przeciwstawianą mniej racjonalnemu nonsensowi „ojca limeryku" Edwarda Leara odwołującemu się raczej do gry niczym nieskrępowanej wyobraźni niż umysłu zaprzątniętego rozwiązywaniem poznawczych dylematów. Intelektualny charakter świata Carrolla określa także, co warto zauważyć, rodzaj dominującego w nim humoru, którego podstawą jest dowcip (*wit*)[29] przejawiający się poprzez gry słowne, jak choćby słynne *portmanteau words*, czyli słowa-walizkowce (jak objaśnia Alicji Humpty Dumpty: „*smukwijne* oznacza smukłe i wijące się. Jest to, jak widzisz, podobne do walizki... dwa znaczenia pakuje się do jednego słowa"[30]), paradoksy, sylogizmy (wedle rozumowania Gołębia skoro węże i małe dziewczynki jedzą jajka, to Alicja też jest wężem[31]) oraz wszelkie możliwe przypadki „przekręcania" logiki. Przypuszczać więc można, iż są to aspekty rzeczywistości tekstowej, które w dużym stopniu pozostają poza obszarem percepcji dziecięcego odbiorcy, skoncentrowanego przede wszystkim na warstwie przygodowej oraz reagującego na mniej złożone odmiany komizmu, jak humor sytuacyjny czy humor postaci. Jak słusznie zauważa

[28] A. Schöne, *Humor und Komik in Lewis Carrolls Nonsense-Traummärchen*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 1954, vol. 28, s. 106.

[29] Angielski termin *wit*, oznaczający dowcip, odnosi się do tego, co jest tworem błyskotliwego intelektu, zatem stanowi wymagającą szczególnych dyspozycji twórcy i odbiorcy odmianę humoru. Zob. J. Bourke, *Englischer Humor*, Göttingen 1965, s. 10–11.

[30] L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, s. 226.

[31] L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, s. 58–60.

Rolf Hildebrandt: „dziecko znajduje w nonsensie inną przyjemność niż dorosły”[32]. Świadomość tego miał zresztą sam autor, który w 1890 r. wydał *The Nursery “Alice”* – skróconą wersję przygód Alicji przeznaczoną dla dzieci w wieku „od zera do lat pięciu”. Książeczka ta pozbawiona była elementów, które nastręczać mogły problemów młodocianemu czytelnikowi, jak skomplikowane gry językowe czy brzmiące zagadkowo partie poetyckie. Decyzja Carrolla okazała się ostatecznie poręcznym argumentem dla tych, którzy, jak Virginia Woolf, upatrywali w *Alicji* lektury dla dorosłego przede wszystkim odbiorcy[33].

W sieci intertekstualnych odczytań

Naturalną dla tak popularnego dzieła formą egzystencji jest niewątpliwie postać intertekstu, dokumentującego swoje „życie po życiu” poprzez wpływ, jaki wywiera na inne teksty literackie, często odległe swą konwencją i poetyką od wiktoriańskiego pierwowzoru. Fascynacja dziełem Carrolla manifestowana była na wiele sposobów – mniej lub bardziej respektujących integralność i pierwotny sens opowieści o Alicji. Wydaje się, iż dominującym rysem literackich nawiązań pozostaje ludyczność, bliska modusowi oryginału, choć zdarzają się również przypadki wykorzystania *Alicji* w bardziej mrocznej konwencji, bez towarzyszącej przedstawieniom nonsensowym dowcipnej lekkości i intencji humorystycznej. Za przykład pierwszej tendencji uznać można opowiadanie Andrzeja Sapkowskiego *Złote popołudnie*, „napisane [...] specjalnie do antologii *Trzynaście kotów*” (1997)[34]. Zgodnie z założeniem publikacji centralną postacią jest tu Kot z Cheshire, występujący także w funkcji zarozumiałego i władczego narratora, świadomego – na sposób właściwy postmodernistycznej surfikcji[35] – swego tekstowego statusu, czego dowodzi zdradzające metaliteracki charakter zakończenie:

> Słoneczko przygrzewało. W gąszczu tumtumów i tulżyc wesoło kląskały peliczaple. Zbłąkinie rykoświstąkały. Jaszmije smukwijne robiły coś na pobliskim gargazonie, ale nie widziałem, co. Odległość była zbyt duża. Było złote popołudnie. Było smaszno.

[32] R. Hildebrandt, *Nonsense –Aspekte der englischen Kinderliteratur*, Hamburg 1962, s. 87.

[33] Zob. tamże, s. 146–147.

[34] Zob. komentarz odautorski do opowiadania zamieszczony w antologii: A. Sapkowski, *Maladie i inne opowiadania*, Warszawa 2012, s. 211–214.

[35] Zob. R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, przeł. J. Anders i in., Warszawa 1983. Jednym ze znaków rozpoznawczych surfikcji jest, zdaniem autora, demaskowanie własnej fikcyjności.

I smutcholijnie. Jak to u nas. Zresztą, przeczytajcie sobie o tym sami. W oryginale. Albo w którymkolwiek z przekładów. Tyle ich przecież jest (s. 246).

Zakorzeniona głęboko w tkance stylistycznej pierwowzoru zabawa tekstem Carrolla to niewątpliwy przykład pastiszu ujawniający szczególne kompetencje autora[36] jako czytelnika wiktoriańskiej opowieści. Potwierdzana wielokrotnie znajomość szczegółu odnoszącego się zarówno do wspomnianej warstwy stylistycznej, jak i elementów świata przedstawionego (wątki i postacie) stanowi tu podstawową bazę, która pozwala – w dalszej kolejności, na zasadzie parodii czy trawestacji – swobodnie przekształcać i interpretować wybrane fragmenty angielskiego wzorca. Kierunek, w którym podąża Sapkowski, sankcjonuje oraz zdaje się doprowadzać do skrajności ten typ lektury, który wiąże się z postrzeganiem historii Alicji jako tekstu skierowanego do „bardzo dorosłego" odbiorcy, z wszelkimi tego konsekwencjami. Bohaterka Carrolla poddana więc zostaje przez Marcowego Zająca psychoanalitycznej interpretacji w czasie słynnej herbatki przekształconej w *five o'clock whisky and tea* (s. 222). W tym ujęciu przygody Alicji motywowane są przede wszystkim jej skrywanymi seksualnymi pragnieniami, czego stara się dowieść gospodarz przyjęcia:

Zjadanie ciasteczek to wyraz typowo dziecięcych fascynacji oralnych, mających podłoże w drzemiącym jeszcze seksualizmie. Lizać i ciamkać, nie myśląc, to typowe zachowanie pubertalne, chociaż, przyznać trzeba, znam takich, którzy z tego nie wyrośli do późnej starości. Co do spowodowanego jakoby zjedzeniem ciasteczka kurczenia się i rozciągania, to nie będę chyba zbyt odkrywczy, gdy przypomnę mit o Prokruście i Prokrustowym łożu. Chodzi o podświadome pragnienie dopasowania się, wzięcia udziału w misterium wtajemniczenia i wkroczenia do świata dorosłych. Ma to również podłoże seksualne (s. 224).

W podobnej manierze przedstawione zostaje spotkanie Alicji z pływającą z nią w kałuży łez Myszką: „ogonek myszy to symbol falliczny. Tym tłumaczy się, nawiasem mówiąc, paniczny lęk, który na widok myszy ogarnia niektóre kobiety" (s. 226) czy z Żabą-Lokajem: „Aha! – ucieszył się Marcowy Zając. – Jest i żaba! Płaz wilgotny i oślizgły, który pobudzony nadyma się, rośnie, zwiększa swe rozmiary! Czego to symbol, jak wam się zdaje? Penisa przecież!" (s. 226). Sama Alicja uważa bawiące się jej kosztem towarzystwo za obłąkane i wulgarne, co zresztą znajduje potwierdzenie w zawierającym wulgaryzmy języku opowiadania. Właśnie w języku zdają się tkwić główne sygnały trywializującej trawestacji utworu Carrolla, która staje się

[36] To właśnie maksymalne zbliżenie do wzorca stanowi warunek powodzenia strategii pastiszu, której istotą jest imitacja, umożliwiająca mówienie „w języku" intertekstu, czego przykładem może być słynna Tuwimowska wersja wierszyka *Wlazł kotek na płotek* napisana stylem Leśmiana (J. Tuwim, *Jarmark rymów*, Warszawa 1958, s. 116).

źródłem opartego na silnym kontraście efektu komicznego, jak w przypadku opisu groźnego Banderzwierza: „stał w czarsmutleniu cichym. Jak dupa wołowa" (s. 241). Trudno zresztą wyznaczyć w *Złotym popołudniu* granice przebiegające między pastiszem, parodią i trawestacją, co uznać można za znamienną cechę intertekstualnego żartu, jakim niewątpliwie jawi się opowiadanie Sapkowskiego. Pastiszowej umiejętności wcielania się w styl Carrolla towarzyszy wszak nierzadko radykalna, typowa dla parodii, „przeróbka" wybranych motywów (np. „obłąkana herbatka"), jak również przekład na inny, będący oznaką trawestacji wariant stylistyczny[37]. Owo pomieszanie różnych form ludycznej ingerencji w tekst Carrolla wydaje się najbliższe kategorii „przekornej intertekstualności" stanowiącej, zdaniem Lindy Hutcheon, charakterystyczny wyróżnik sztuki postmodernistycznej[38]. Bardzo znamienny z tej perspektywy jest niewątpliwie fragment narracji Kota z Cheshire (zwanego przez inne postacie Chesterem), odznaczający się szczególnym nagromadzeniem różnego rodzaju odniesień:

> Obejrzałem się odruchowo i powiadam wam, ostatni raz widziałem coś podobnego w *Narodzinach narodu* Griffitha. Bo oto spomiędzy drzew szarżowała odsiecz. Ale nie była to US Cavalry ani Ku-Klux-Klan. Był to mój znajomy, niejaki Charles Lutwidge Dodgson. Wyglądał, powiadam wam, niczym święty Jerzy na obrazie Carpaccia, a uzbrojony był w miecz worpalny, ślący oślepiające migbłystalne refleksy (s. 241).

Uważnemu czytelnikowi nie umknie zapewne fakt, iż dysponujący tak rozległą wiedzą narrator odwołuje się do stylistyki dwóch różnych tłumaczeń tekstu Carrolla: „miecz worpalny" pochodzi z przekładu Stanisława Barańczaka, zaś „migbłystalne refleksy" nawiązują do przekładu Macieja Słomczyńskiego, w którym pojawia się „„migbłystalny miecz"[39]. By dodatkowo jeszcze skomplikować siatkę intertekstualnych zależności, można się odwołać do wypowiedzi samego autora *Złotego popołudnia*, który w rozmowie ze Stanisławem Beresiem ujawnia bezpośrednie źródło inspiracji:

> Do *Alicji* nawiązywało wielu autorów fantastyki w rozmaitych układach i konfiguracjach. Zastanawiałem się nawet nad daniem motta do tego opowiadania. Byłby to też wtedy

[37] Zarówno terminologiczne komplikacje, jak i złożone relacje między różnymi postaciami relacji intertekstualnych w obrębie jednego utworu przedstawia Henryk Markiewicz w rozprawie: *Parodia i inne gatunki literackie*, [w:] tenże, *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1974.

[38] L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 386.

[39] Por. L. Carroll, *Dziaberliada*, [w:] E. Lear, L. Carroll, W.S. Gilbert, A.E. Housman, H. Belloc, *44 opowiastki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 83; L. Carroll, *Dżabbersmok*, [w:] L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, s. 158.

jakiś ukłon w stronę Rogera Zelaznego, który mocno w swoim *Amberze* nawiązał do *Alicji*. Nie ukrywam, że zainspirowała mnie ta książka. Opisując kota z Cheshire, zwisającego na konarze, miałem przed oczami tę słynną scenę z *Amberu* Zelaznego, kiedy w knajpie, wśród alkoholowo-haszyszowych oparów, pojawiają się Kapelusznik, Marcowy Zając i inni. Myślałem nawet, czy by nie zasygnalizować tego nawiązania, ale ponieważ znowu by mi zarzucono, że się na kimś wzoruję, dałem sobie z tym spokój[40].

Odwołanie się do sygnowanej nazwiskiem amerykańskiego autora powieści *fantasy*, twórcy dziesięcioksiągu *Kroniki Amberu*, wskazuje na obecność dzieła Carrolla w obrębie tradycji literackiej, która wydaje się z gruntu obca poetyce wiktoriańskiego nonsensu. Jednorodna stylistycznie i gatunkowo opowieść o Alicji podporządkowana w niej zostaje eklektycznej wizji, posługującej się z jednej strony elementami baśni, mitu czy legendy, z drugiej zaś korzystającej z rzeczywistości rządzonej przez gry komputerowe i postmodernistyczną świadomość zabawy konwencją. W *Znaku Chaosu* Zelaznego liczne nawiązania do *Alicji* wkomponowane są w historię, której główną postacią jest czarodziej Merlin (zna on tekst Carrolla w przekładzie na thari – język mieszkańców Amberu), zaś podstawową siłą sprawczą magia, działająca poprzez zaklęcia i posiadające moc przedmioty, jak miecz czy pierścień. Wprawdzie brak tu tytułowej bohaterki Carrolla, jednak w Barze po Drugiej Stronie Lustra spotkać można Humpty'ego kołyszącego się na barowym stołku, Kota, który ciągle udaje się w „niebyt i z powrotem" oraz podpija z kufla Kapelusznika, Gąsienicę „palącego nargile na czubku gigantycznego grzyba", Tweedleduma, Tweedledee'ego, Dodo, Żabę i Białego Królika[41]. Co więcej, język tych postaci zawiera elementy stylizacji odsyłające do oryginału, którego swoistym znakiem rozpoznawczym są „słowa-walizkowce": „I znowu usłyszałem grzmudnienie. – Nie stój tak w czarsmutśleniu – rzucił Kot, osuszył szklankę Humpty'ego i zniknął" (s. 11). Fantastyczne potwory również znajdują swoje miejsce w inspirowanej *Alicją* wizji Zelaznego: Merlin pokonuje Banderzwierza za pomocą „zaklęcia zawału serca" (s. 10), sam zaś ścigany jest przez groźnego Dżabbersmoka. Obecność czarodzieja z Amberu w świecie zaludnionym przez zabawnie odkształconych bohaterów Carrolla podporządkowana jest jednak wyraźnie charakterystycznym dla gatunku *fantasy* regułom. Merlin trafia tam wszak w ślad za przyjacielem, który „[o]statnio rozgniewał pewnego czarownika, a ten podał mu narkotyk i odesłał do dziwnego baru..." (s. 62). Co ciekawe, użyciu konwencji *fantasy* również towarzyszy zamiar ludyczny, który przejawia się w sferze metaliterackiej świadomości demaskującej czysto umowny status gatunkowej „rekwizytorni". Pobieranie kaucji za miecz migbłystalny (s. 25) czy zrzucenie przez bohatera kostiumu przypisującego go do fantastycznej rzeczywistości

[40] A. Sapkowski, S. Bereś, *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005, s. 187.

[41] R. Zelazny, *Znak Chaosu*, przeł. P.W. Cholewa, Poznań 2004, s. 13, 11, 5, 12.

(„W końcu wstałem, rozebrałem się, umyłem, włożyłem parę lewisów i fioletową, flanelową koszulę, którą lubię. Niech diabli porwą miecze, sztylety i płaszcze – przynajmniej na jakiś czas"; s. 48; podkreśl. M.T.) to przykłady wewnątrzgatunkowej gry ze stereotypami, służącej humorystycznej autoparodii.

Nieco inaczej wykorzystuje opowieść Carrolla Jacek Piekara, polski twórca *fantasy*, którego *Alicja* (na książkę składają się dwie części: *Alicja i Miasto Grzechu* oraz *Alicja i Ciemny Las*) utrzymana jest w mrocznym, niepokojącym klimacie, odkrywającym ciemne strony Krainy Czarów. Tytułowa czternastoletnia Alicja wkracza niespodziewanie w życie czterdziestoletniego scenarzysty Aleksa, co powoduje szereg komplikacji, tajemniczych zdarzeń oraz przygód rozgrywających się w świecie czystej fantazji. Odmiennie niż w tekście wiktoriańskiego autora, to Alicja dysponuje mocą czarów, za pomocą których wpływa na życie bohatera. Co więcej, kontaktom pary głównych postaci towarzyszy dwuznaczność, sygnalizowana z jednej strony wzmiankami o pedofilii Lewisa Carrolla, z drugiej zaś odniesieniami do *Lolity* Nabokova:

> – Ciekawe, co powiesz ludziom [...]. Że jestem kim? [...] Alicja miała rację [...]. Oczywiście mogła, tak jak tutaj, uchodzić za moją siostrzenicę, jednak jak długo potrwa, zanim szydło wyjdzie z worka? Od czasu „Lolity" Nabokova ludzie jakoś wyjątkowo podejrzliwie patrzą na przyjaźń starszego faceta z nastolatką. Zresztą może i mają rację. W końcu na przykład Henryk Sienkiewicz czy Lewis Carroll byli pedofilami. Niegroźnie platonicznymi, ale pedofilami[42].

Niejasna tożsamość Alicji znajduje kulminację w drugiej części powieści, w której Aleks wyprawia się do brutalnego świata Czarnego Lasu z „misją ratowania" zaginionej dziewczynki. Jedna z wielu napotkanych tam postaci kreśli wizerunek Alicji jak istoty demonicznej, dysponującej złymi mocami: „A ta mała jest demonem, Aleks. Bardzo starym, bardzo złym i bardzo przebiegłym demonem [...]. Kiedyś cię zniszczy" (s. 234). W „czarnej" wersji *Alicji* nawet kruk, występujący w utworze Carrolla jako element nonsensowej zagadki („Dlaczego kruk jest podobny do biureczka?"[43]), staje się złowróżbną postacią, niemal stale towarzyszącą bohaterowi. Intertekstualna zależność od tekstu wiktoriańskiej opowiastki dotyczy zatem podstawowych wątków powieści Piekary, jednak sposób wykorzystania oryginału nie wiąże się, jak w przypadku prozy Sapkowskiego czy Zelaznego, z przywołaniem zbyt wielu szczegółów nawiązujących do pierwowzoru.

---

[42] J. Piekara, *Alicja*, Lublin 2010, s. 157. Historia podszytych dwuznacznością stosunków Lewisa Carrolla z Alicją Liddell stała się kanwą powieści Melanie Benjamin: tejże, *Alicja w krainie rzeczywistości*, przeł. I. Kołodziej, M. Rei, Warszawa 2010.

[43] L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, s. 75.

Napotkany przez Aleksa w Ciemnym Lesie „[c]zarno ubrany lokaj z postury i twarzy przypominający Tweedleeduma" (s. 248; w oryginale: Tweedledum), karta z portretem Alicji, na której symbolizuje ona Królową Kier (s. 264) czy przytoczenie kwestii z filmu *Jaberrwocky* (s. 245; w oryginale: *Jabberwocky*), inspirowanego poematem o Dżabersmoku, to nieliczne sygnały pamięci szczegółu, pozostające zresztą w eklektycznym związku z typowym dla fantastyki i traktowanym na zasadzie „mozaiki cytatów" *entourage'em* (smok, miecze, nawiązania do nordyckiej mitologii, postać Hjalmara kojarząca się miłośnikom gatunku z wiedźmińskim – znanym zarówno z prozy, jak i gier komputerowych – światem Sapkowskiego). Można przy tym odnieść wrażenie, iż wędrówka Aleksa po Ciemnym Lesie odbywa się wedle reguł znanych graczom gier komputerowych, czego dowodzi następujący fragment powieści: „Aby wyjść, musisz znaleźć trzy klucze otwierające bramę... – Złoty, srebrny i miedziany – mruknąłem. – Skąd wiesz? – autentycznie się zdziwiła. Bo grałem w gry komputerowe, chciałem odpowiedzieć [...] (s. 273).

Idea gry, patronująca obu częściom opowiastki Carrolla (krykiet i szachy), znajduje w ten sposób swoją współczesną kontynuację dostosowaną do potrzeb prężnie rozwijającego się przemysłu *fantasy*. Jak pokazuje więc kolejny przykład, tekst oksfordzkiego matematyka i logika stanowi istotną inspirację dla wyobraźni twórców tego jakże popularnego dziś gatunku, którzy nie zważając na odmienność poetyki, sytuują *Alicję w Krainie Czarów* oraz *Po drugiej stronie lustra* w obrębie ciągle aktualizowanej tradycji[44]. Warto przypomnieć, iż różnicę między literaturą nonsensu a fantastyką obrazowo przedstawił już Emile Cammaerts, autor książki *The Poetry of Nonsense*, wydanej po raz pierwszy w 1925 roku: „Istnieją dwa sposoby ucieczki z domu, w którym władzę sprawuje zdrowy rozsądek (*the house of Common-sense*): poprzez zbicie szyby lub poprzestawianie mebli, poprzez magię baśniowego świata lub odwrócony porządek (*topsy-turvydom*) nonsensu"[45]. Fantastyka zatem buduje swój efekt, wchodząc w sferę nieznanego, podczas gdy nonsens stawia sobie za cel „przeinaczenie" tego, co znane.

Brak odniesień do poetyki nonsensu charakteryzuje także niemające żadnych związków z nurtem fantastyki opowiadanie Sylwii Chutnik *W krainie czarów*, które dało tytuł całemu zbiorowi jej prozy. Bohaterka

[44] L. Carroll powszechnie uznawany jest za jednego z prekursorów literatury *fantasy*. Zob. M. Świerkocki, *Fantasy*, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 325. Obie części *Alicji* uznają za „proto-fantasy" także A. Gemra i E. Rudolf, autorki podobnego hasła w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 150.

[45] E. Cammaerts, *The Poetry of Nonsense*, London 1971, s. 28.

opowiadania, mierząc się emocjonalnie ze śmiercią dziadka, odnajduje swoje pokrewieństwo z Alicją:

> Jestem jak Alicja z deficytem czarów, która rośnie lub kurczy się nerwowo, jeśli coś dzieje się w jej życiu nie tak. Tchórzliwa dziewczynka w za małych butach i za dużej sukience. Zamykam oczy, gdy przechodzi obok mnie czarny kot z szerokim uśmiechem. Zamieram w swojskim kokonie odpowiedzialności i zobowiązań. Wydaje mi się, że już na zawsze będę mieściła się pod kwietną łodygą. A wtedy przychodzi olbrzym i kosi trawnik. Z lewej do prawej, nic nie zostaje. Kwiat leży i nie ma się pod czym schronić.

Następuje wypędzenie z raju[46].

Konfrontacja z Alicją to okazja do konfrontacji z własnym dzieciństwem. Lektura Carrolla staje się więc wstępem do prozy osobistej, pierwszoosobowej i autorefleksyjnej, w której liczą się przede wszystkim analogie pozwalające bohaterce, wyraźnie wyposażonej w cechy autobiograficzne, mówić z dystansem o doświadczeniu dojrzewania. „Pisanie Carrollem" (w opowiadaniu pojawia się nawet obszerny cytat przedstawiający rozmowę Alicji z Kotem-Dziwakiem; autorka posługuje się wersją *Alicji w Krainie Czarów* w tłumaczeniu Jolanty Kozak z 2010 roku) to zatem rodzaj palimpsestu mającego skrywać pokłady trudno wyrażalnej w języku wrażliwości. Sięganie po odpowiedni flakonik, motyw lustra czy tęsknota za zaproszeniem na herbatkę to przesłona dla kryjących się we wnętrzu bohaterki – Sylwii – dylematów.

Przedstawione tu przykłady obecności dzieła Carrolla w obiegu literackim i naukowym prowadzą do dość zaskakujących wniosków. Paradoksalnie to właśnie sposób wykorzystania *Alicji* przez przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych wydaje się najbliższy jej – określonej przez poetykę nonsensu – tożsamości. Odkrycie tkwiących w tekście idei filozoficznych i naukowych dowodzi, iż nonsens może być traktowany jako rodzaj metasensu, czyli szczególnej odmiany refleksji poznawczej noszącej znamiona intelektualnego eksperymentu. Automatycznie więc staje się on w odbiorze naukowym najważniejszym składnikiem utworu, będącym podstawą jego intelektualnej przydatności. Z kolei literackie nawiązania najwyraźniej ów aspekt tekstu pomijają, sytuując elementy świata Carrolla w obrębie obcej mu gatunkowej konwencji (*fantasy*), przekształcając je w tworzywo intertekstualnego żartu czy używając w charakterze interpretacyjnych konceptów na gruncie sprzecznej z istotą nonsensu prozy refleksyjnej[47]. „Detronizacja" tego podstawowego dla dzieła Carrolla elementu powoduje,

[46] S. Chutnik, *W krainie czarów*, Kraków 2014, s. 9–10.

[47] Świat literackiego nonsensu nie jest światem wewnętrznych przeżyć bohaterów, lecz z gruntu intelektualnym przedsięwzięciem, przedstawiającym zmagania postaci z językiem i zawartą w nim logiką. Jak pisze Elizabeth Sewell: „Alicja jest nieustannie traktowana jak

iż opowieść o przygodach Alicji znajduje szerokie zastosowanie w nurcie literatury popularnej (*casus fantasy*) pomijającej wyrafinowane, wymagające intelektualnej analizy warstwy tekstu[48] bądź traktowana jest jako „lektura z dzieciństwa", która odciska swoje piętno na życiu dorosłych już bohaterów literackich. Wchodząc w obszar niezwykle zróżnicowanej współczesnej kultury, wiktoriański utwór zdaje się więc ostatecznie wpisywać w charakterystyczną dla niej formułę „radykalnej intertekstualności", której efektem staje się hybrydyczne wymieszanie „form, gatunków, konwencji, mediów", jak również naruszenie granic „między sztuką wysoką i niską, między tym, co poważne, i tym, co ludyczne"[49]. Zapomniane konteksty ustępują miejsca nowym zastosowaniom, w znaczącej mierze dostosowanym do wymogów epoki wszechwładnej *fantasy*, gier komputerowych oraz dyktatu masowej wyobraźni.

The double life od Alice, or the Wonderland in literary and scientific culture

Summary

Lewis Carroll's sophisticated and intellectually appealing Victorian children's stories *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) and *Through the Looking Glass* (1872) have more recently become some of the most frequently cited literary works. Interestingly, the *Alice* books have turned out to be attractive to writers and academics who adapt the Carrollian nonsense world both to new generic forms of adult literature and also to philosophical and scientific works. An analysis of some representative examples of these literary and philosophical texts reveals a curious paradox: whereas in the latter case the nonsensical character of the *Alice* stories is preserved with nonsense fulfilling an important meta-sense function, in the literary variant the logic of nonsense is replaced by the trivial rules of fantasy found in the literary genre and in computer games, a poetics of postmodern pastiche and parody, or a convention of subjective narrative starkly contrasting with the non- emotional style of the source texts.

---

rzecz pozbawiona uczuć przez stworzenia, które spotyka" (tejże, *The Field of Nonsense*, London 1952, s. 143).

[48] Jak słusznie twierdzi Lisa Ede: „Świat nonsensu Lewisa Carrolla jest bardziej światem idei niż akcji" (niepublikowana rozprawa doktorska „The Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll", Ohio State University, 1975, s. 72, cyt. za: W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988, s. 151).

[49] A. Bennett, N. Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Harlow 2004, s. 255.