UWM 2026 PRACE LITERATUROZNAWCZE XIV ISBN 2353–5164
157–178 e-ISBN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.12712
Angelina Lucero Núñez Cueva de Andruszkiewicz
University of Warsaw
https://orcid.org/0000-0003-1677-7319
a.nunez-cueva-de-andruszkiewicz@uw.edu.pl

Wiesława Zielińska
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
https://orcid.org/0000-0003-4556-745X
wieslawa.zielinska@uwm.edu.pl

Między dziecięcością a dorosłością: na podstawie *Świetlistej republiki* Andrésa Barby

The Liminality of Childhood and Adulthood in Andrés Barba's *A Luminous Republic*

Słowa kluczowe: Andrés Barba, *Świetlista republika,* dzieciństwo jako konstrukt, demistyfikacja dzieciństwa, konteksty społeczne i kulturowe dzieciństwa
Keywords: Andrés Barba, *A Luminous Republic,* childhood as a construct, the demystification of childhood, social and cultural contexts of childhood

Abstract

This article analyses Barba's narrative in the novel A Luminous Republic, focusing particularly on discourse that demystifies traditional perceptions of childhood. The main aim of the study is to demonstrate how the author deconstructs the myth of innocence, presenting childhood as a disturbing „otherness." Social criticism is one of the methods applied to examine the influence of the sociocultural context on the work's structure and significance within the framework of childhood studies. A key element of the analysis is the application of literary hermeneutics through an examination of the relationship between the individual parts of the work and the whole. Furthermore, by utilising psychoanalytic criticism, the article interprets the attitudes and behaviours of the child protagonists. This multifaceted methodological approach presents A Luminous Republic not only as a tale of rebellion but, above all, as a profound study of adult anxieties towards that which remains beyond social control.

Powieść współczesnego hiszpańskiego pisarza Andrésa Barby ze względu na problematykę i interesujące konteksty, skoncentrowane wokół zagadnienia dzieciństwa, wpisuje się w dyskurs szeroko rozumianego nurtu ponowoczesnych badań *children studies*. Aby poznać ową tematykę w *Świetlistej republice*, należy w sposób interdyscyplinarny, w zakresie metody interpretacji, odnieść się do indywidualnych cech badanego dzieła. Jest ono bez wątpienia, poprzez budowanie napięcia między *dziecięcością* a *dorosłością*, parabolicznym komentarzem na temat współczesnej kultury[1].

Od rzeczywistości do fikcji

Powieść *Świetlista republika* (*República luminosa*) kryje w sobie osobliwą tajemnicę – poczynając od treści, poprzez styl i formę, aż po motywację autora i jego zaangażowanie wobec czytelnika. Niewątpliwie bliskość z ojcem skłoniła Barbę do zainteresowania się ludzką psychologią, a jego śmierć stała się inspiracją do stworzenia utworów poetyckich, których ładunek emocjonalny wykraczał poza tradycyjne formy literackie. Właśnie rzeczywistość skłoniła go do pisania i nadała ton jego twórczości. Podobnie było z podróżą autora do Argentyny, która przyniosła osobiste odkrycie literatury latynoamerykańskiej. Według słów samego autora[2], Europa zaczęła jawić w jego wyobrażeniu jako „stara" w porównaniu ze świeżością literatury Ameryki Łacińskiej.

Wspomniane przebudzenie wytworzyło w Barbie silną więź emocjonalną z Argentyną. Przyroda Misiones i doświadczenie tropikalnego klimatu stały się inspiracją dla jego powieści, choć początkowo planował osadzić akcję w przestrzeni miejskiej. Zdał sobie jednak sprawę, że nie współgrało to z wykreowaną historią. Z drugiej strony, bezpośredni kontakt z literaturą tego kraju wywołał w nim chęć stworzenia powieści politycznej. Tak zrodziły się pytania, dotyczące takich zagadnień jak: konstrukcja narracji i jej bezpośredni związek ze wspólnotą[3],

[1] W celu umożliwienia pogłębionej analizy tekstu oraz uchwycenia jego językowych niuansów w procesie badawczym, zdecydowano się na przytoczenie części cytatów w języku hiszpańskim. Autorką przekładu na język polski jest Angelina Núñez Cueva de Andruszkiewicz, natomiast korektę stylistyczną tekstu polskiego przygotowała Wiesława Zielińska.

[2] W wywiadzie dla Instytutu Cervantesa w Bordeaux Barba stwierdza, że można mówić o pewnego rodzaju długu wobec literatury latynoamerykańskiej, a zainteresowanie tekstami z drugiej strony kontynentu wciąż oczekuje na szersze kręgi hiszpańskich czytelników. (zob. https://www.youtube.com/watch?v=ONLz2yEMfV0&t=397s).

[3] Barba stawiał te pytania podczas pracy nad *Świetlistą republiką,* kwestionując szczątkowość i niewystarczalność polityk prowadzonych przez państwa wobec wspólnot, które doświadczyły

prezentacja i zawłaszczenie opowieści[4], zmitologizowana i kontrowersyjna kwestia dzieciństwa, hierarchie i instytucjonalizacja władzy, degradacja wspólnoty oraz racjonalizacja natury.

Odpowiedź na pytanie, czym jest dzieciństwo, wykracza poza biologiczną definicję wieku i cechy psychologiczne. Rola dziecka we wspólnocie i jego instytucjonalizacja stają się działaniem politycznym (Pujante 2023:247). Tym samym naruszenie owego wcześniej zaakceptowanego przez społeczeństwo schematu, w którym dzieciństwo przedstawia się jako istotę niewinną, budzi kontrowersje. W rezultacie powszechnie generowane są dyskursy zmitologizowane, a próba ich przełamania wywołuje niechęć. W odbiorze literackim dzieła dorosły czytelnik posiada władzę nad jego akceptacją bądź odrzuceniem. Dlatego też Barba krytykuje Antoine'a de Saint-Exupéry'ego[5] za to, że pisał o dziecku dla dorosłych z zewnętrznej, dorosłej perspektywy. Twierdzi on, że dzieci nie znają melancholii[6],

zdarzeń o charakterze traumatycznym: w jaki sposób buduje się zbiorową prawdę po przeżyciu traumatycznego wydarzenia? Jak wspólnota opowiada samą siebie? Jak dochodzi do kumulacji głosów? I wreszcie – w jaki sposób te głosy kreują postać *Innego*? (zob. https://www.youtube.com/watch?v=ONLz2yEMfV0&t=397s).

[4] Barba podkreśla wagę, jaką przywiązywano do oficjalnych narracji, kwestionując ich polityczne znaczenie. Dlatego zadaje pytania takie jak: Do kogo należy ta opowieść? Czy jest moja, czy twoja? Czy istnieje polityczny konsensus, który ją definiuje? (zob. https://www.youtube.com/watch?v=ONLz2yEMfV0&t=397s).

[5] W opublikowanym w grudniu 2013 roku na łamach serwisu *Letras Libres* artykule pt. *La mente de un niño se parece más a un concierto punk que a otra cosa*, Andrés Barba podejmuje temat dzieciństwa, twierdząc, że książką najbardziej znienawidzoną przez dzieci jest *Mały Książę*. Autor krytykuje w nim przesłodzony i pretensjonalny (hiszp. *cursi*) sposób postrzegania najmłodszych, uznając go za projekcję dorosłych, która nie ma nic wspólnego z tym, jak dzieci postrzegają same siebie. Dziesięć lat później, w wywiadzie przeprowadzonym przez Frana Matute dla *Cuadernos Hispanoamericanos*, Barba przywołał anegdotę związaną z wydaniem swojej książki w Stanach Zjednoczonych w tej samej sali, w której niegdyś promowano dzieło Saint-Exupéry'ego. Wspomniał, że to doświadczenie przypomniało mu dzień, w którym spalił egzemplarz *Małego Księcia*, dodając zarazem, że być może nadszedł już moment, by „wyciszyć" (zdezaktywować) tę nienawiść.

[6] Zgodnie z psychoanalizą istnieją różne wyjaśnienia dotyczące relacji między melancholią a dzieciństwem. Według Hiszpańskiej Akademii Królewskiej (RAE), melancholię definiuje się jako smutek mglisty, głęboki, wyciszony i trwały, wywołany przez zjawisko fizyczne lub bodziec natury etycznej. Sprawia, że cierpiąca nań osoba nie znajduje przyjemności ani rozrywki w niczym. Innym pojęciem, którego nie sposób pominąć, jest wprowadzone przez Freuda rozróżnienie między melancholią a żałobą. (Freud 1917). Autorzy tacy jak Melanie Klein twierdzili, że dziecko jest w stanie zarejestrować jedynie doświadczenie separacji, które wiąże z lękiem. W konsekwencji sprowadza się to do mechanizmu separacji i żałoby. Również Hanus i Arfouilloux odnosili się do mechanizmu tworzonego przez dziecko w sytuacji straty oraz do porównania, jakiego dokonuje ono w zestawieniu z obiektem żywym. Ostatecznie Freud nie zdefiniował jednoznacznie procesu żałoby u dzieci, lecz analizował zachowanie swoich wnuków po stracie matki. Na tej podstawie wywnioskował, że lęk odczuwany przez dzieci, wynika z poczucia niepewności, jakie budzi w nich brak bliskości z kimś lub czymś znanym. Z tego względu Freud wskazał na bezpośredni związek między lękiem a separacją, nie zaś z melancholią. (Sonia Ihlenfeld de Arim 1998).

w związku z czym utworu tego nie można kategoryzować jako literatury dziecięcej. W ten sposób określa on *Małego Księcia* mianem powieści kiczowatej (*cursi*).

Pasja do fotografii i sztuk wizualnych skłoniła Barbę do czerpania inspiracji z filmu dokumentalnego *Dzieci z Leningradzkiego* (*The Children of Leningradsky*, 2005) w reżyserii polskiego duetu: Hanny Polak i Andrzeja Celińskiego. Dokument ten oraz powieść Barby łączy wspólny bohater: postać dziecka. Jednak rzeczywistość zarejestrowana w tym materiale ukazuje brutalną codzienność rosyjskich dzieci ulicy w latach dziewięćdziesiątych. Dworzec Leningradzki był miejscem, w którym dzieci spędzały każdy dzień, a przyczyną ich bezdomności były porzucenie lub ucieczka przed problemami rodzinnymi. Wykorzystanie kanałów ściekowych i opuszczonych miejsc jako schronienia stało się bezpośrednią inspiracją historii o dzieciach z San Cristóbal.

Pobyt w Argentynie przekonał Barbę, że literatura latynoamerykańska nie jest obojętna na problemy społeczne. W Europie książka taka jak *Świetlista republika* mogłaby zostać uznana za „dziwną" ze względu na swoją tematykę lub mogłaby być analizowana jedynie przez pryzmat jednej dziedziny. Barba świadomie podjął decyzję dotyczącą problemu dzieci ulicy oraz sposobu, w jaki społeczeństwo europejskie (i nie tylko) ucieka przed rzeczywistością, udając, że jej nie dostrzega. Niewidzialność stanowi element ochrony tego, co wygodne, choć jednocześnie marginalizuje wykluczane grupy w dyskursie publicznym. Hiszpania mierzy się z takim zjawiskiem w kontekście migracji rumuńskiej i dzieci wykorzystujących madryckie metro jako miejsce schronienia. Dotyczy to także całych rodzin zamieszkujących baraki (*chabolas*) na peryferiach lub w strefach mało widocznych. Trzeba podkreślić, że postać dziecka inspirowała również Buñuela[7], choć Barba wskazuje na brazylijskiego twórcę Fernando Meirellesa jako postać bliższą mu tematycznie, podkreślając istotne punkty wspólne między *Świetlistą republiką* a *Miastem Boga* (*Cidade de Deus*)[8].

[7] *Zapomniani* (*Los olvidados*), hiszpańsko-meksykański film w reżyserii Luisa Buñuela, stanowi najważniejsze dzieło o charakterze dokumentalnym w dorobku tego twórcy. Proces jego powstawania poprzedziły dwuletnie badania nad życiem dzieci zmarginalizowanych w wielkich metropoliach, na przykładzie stolicy Meksyku. Brutalna i realistyczna wizja artystyczna Buñuela spotkała się z silnym oporem meksykańskich klas wyższych, co wymusiło nakręcenie alternatywnego zakończenia w celu uniknięcia cenzury. Dopiero pięćdziesiąt lat po premierze publiczność mogła zapoznać się z oryginalnym finałem dzieła.

[8] *Miasto Boga* (*Cidade de Deus,* 1950) to powieść Bráulio Mantovaniego, która została zaadaptowana i przeniesiona na ekran kinowy. Przedstawia ona historię faweli zbudowanej w 1960 roku w Rio de Janeiro, która z czasem stała się skrajnie niebezpiecznym miejscem. Głównymi bohaterami i uczestnikami wydarzeń są dzieci oraz nastolatkowie.

Postać dziecka a metaliteratura

Aby zrozumieć istotę jednego z najważniejszych motywów stanowiących kanwę problematyki *Świetlistej republiki*, należy wskazać na budowane przez pisarza napięcie między wyobrażeniami tworzącymi stereotypy dziecka i dzieciństwa a faktami, z którymi przyszło zderzyć się narratorowi, będącemu jednocześnie bohaterem, mieszkańcem miasteczka San Cristóbal. Warto przy tym zwrócić uwagę na istotę pojęcia *dziecko* i *dzieciństwo* w ujęciu kulturowym. Jak wskazuje Philippe Ariès (Ariès 2010), pojęcie dziecka odnosi się do bytu biologicznego, zaś dzieciństwo stanowi zmieniający się w czasie koncept społeczny. W powieści Barby te dwa zakresy korespondują ze sobą, gdyż z punktu widzenia omawianej problematyki istotne staje się rozróżnienie bohaterów dziecięcych w ich wymiarze ontologicznym od aksjologicznego przedstawienia dzieciństwa ujmowanego z perspektywy dorosłych, najczęściej jako stereotypizującego wyobrażenia. Z takimi dwiema perspektywami poznawczymi przyszło się zderzyć w powieści Barby mieszkańcom miasta San Cristóbal oraz czytelnikom.

Treść dyskursu dotyczącego dzieciństwa może budzić kontrowersje w momencie, gdy dochodzi do demitologizacji dziecięcej utopii. Autor osadza problemy dzieci w realistycznym kontekście, dokonując ich redefinicji. Treść powieści zawiera aluzje wskazujące na to, że postać Piotrusia Pana jest wykreowana analogicznie do trzydziestki dwójki dzieci z San Cristóbal – Barba postrzega go bowiem, podobnie jak ich, jako bohatera anarchistycznego. Każde z nich, na swój sposób, poszukuje własnego miejsca i dąży do życia na własnych zasadach. Barba opisuje także postawę Jerónima – dziecka – w relacji do głosu narratora-bohatera, którym jest dorosły. Jego postawa jest pełna powagi i zdecydowania, co wyraźnie odbiega od powszechnych oczekiwań wobec osoby w wieku dziecięcym:

> ¿Era aquel realmente el mismo niño que había estado a punto de matarme en la selva? Luego, tras mirarlo detenidamente, volvió a recuperar su presencia. Apenas había querido comer en dos días, pero su aspecto, lejos de parecer indefenso, era de una dignidad sorprendente. Nunca había visto a un niño así (Barba 2017: 158).

> Czy to naprawdę było to samo dziecko, które o mało nie zabiło mnie w dżungli? Potem, po uważnym przyjrzeniu mu się, odzyskało swoją obecność? Przez dwa dni prawie nic nie jadł, ale jego wygląd, daleki od bezbronności, cechował się zaskakującą godnością. Nigdy nie widziałem takiego dziecka[9].

[9] W celu umożliwienia pogłębionej analizy tekstu oraz uchwycenia jego językowych niuansów w procesie badawczym, zdecydowano się na przytoczenie części cytatów w języku hiszpańskim. Autorką przekładu na język polski jest Angelina Núñez Cueva de Andruszkiewicz, natomiast korektę stylistyczną tekstu polskiego przygotowała Wiesława Zielińska.

Dzieci w sposób bezdyskusyjny postrzegają się jako istoty niewinne, zależne, kruche i z natury dobre – niezdolne do popełnienia przestępstwa, a tym bardziej objęte zakazem uśmiercenia. W tekście odniesienie do posiadania władzy nad dziećmi realizowane jest poprzez narrację trzecioosobową oraz nacisk na język zawierający zaimki dzierżawcze. Narracja, która w sposób jawny definiuje, do kogo należą poszczególne rzeczy poprzez „konsensus narracyjny", określający, co jest „moje", a co „twoje" – ma już charakter stricte polityczny:

> La posesión es un dato puro de la conciencia infantil, una categoría con la que filtra la realidad.(Barba 2017: 31).
> Posiadanie to czysty fakt w świadomości dziecka, kategoria, przez którą filtruje ono rzeczywistość.

> Parecían buenos y nos han engañado, esos pequeños hipócritas:"eran niños, sí, pero no como nuestros niños". (Barba 2017: 40).
> Wydawali się dobrzy i nas oszukali, ci mali hipokryci: "tak, to były dzieci, ale nie takie jak nasze dzieci"

Z drugiej strony, zależność od dorosłych jest w społeczeństwie zjawiskiem znormalizowanym. Dzieci w sposób naturalny przyjmują za oczywiste, że to, co należy do ich rodziców, jest również ich własnością. W związku z tym, gdy przywłaszczają sobie jakiś przedmiot, zostaje to uznane za normalne i nie podlega ocenie w kategoriach dobra i zła. Jednakże głos narracyjny autora podaje w wątpliwość społeczne przekonania. Tym samym to, co wydarzyło się w supermarkecie Dakota, zostało uznane za kradzież. Dlaczego więc w tamtym miejscu była to kradzież? A gdyby wydarzyło się to w domu, zostałoby nazwane tak samo?

> Los 32 habían cruzado ese límite y la ciudad de San Cristóbal había pegado la palmada sobre la mesa, pero desde el lugar de la furió hasta la violencia real había todavía un trecho (Barba 2017: 131).

> Trzydziestka dwójka przekroczyła tę granicę, a miasto San Cristóbal uderzyło pięścią w stół, choć od poczucia gniewu do rzeczywistej przemocy była jeszcze długa droga.

Specyficzna konfuzja językowa, stosowana przez dzieci jako strategia budowania współwiny, sprawiała, że ich narracje nabierały intymnego charakteru. Nawet w przypadku nagrań z kradzieży, jedynie na podstawie samej tonacji głosów można było rozpoznać, że to właśnie one.

> Pueden oírse sus voces en algunas de las grabaciones del asalto al supermercado Dakota. Parecen trinos de pájaros casi indistinguibles, como el zumbido que se pro-

> duce en el interior de la selva, pero basta cerrar los ojos para comprobar hasta qué punto la música de sus frases compone lo que podría ser la conversación de unos niños corrientes (Barba 2017: 48).

> Na niektórych nagraniach z napadu na supermarket Dakota słychać ich głosy. Przypominają niemal nierozróżnialny świergot ptaków, niczym brzęczenie dobiegające z wnętrza dżungli, wystarczy jednak zamknąć oczy, by przekonać się, do jakiego stopnia muzyka ich fraz układa się w coś, co mogłoby być rozmową zwyczajnych dzieci.

Strach odczuwany przez dorosłych wynika z poczucia utraty kontroli nad dziećmi i ich ochrony. Dorośli są głęboko przekonani, że ich potomstwo nie mogłoby przetrwać samodzielnie, a tym bardziej z dala od rodziców. Wiara ta stanowi fundament hierarchii społecznej na linii rodzice–dzieci. Mobilizacja dorosłych w celu odnalezienia uciekinierów staje się siłą napędową wydarzeń, która w finale historii doprowadza do śmierci najmłodszych.

> A las cinco de la madrugada del día siguiente, el 11 de marzo de 1995. A parte de los 164 policías urbanos y municipales, se esperaba al menos a 40 voluntarios, la mayoría de ellos familiares de los últimos niños desaparecidos (Barba 2017: 134).

> O piątej nad ranem następnego dnia, 11 marca 1995 roku. Oprócz 164 funkcjonariuszy policji miejskiej i lokalnej, spodziewano się co najmniej 40 ochotników, z których większość stanowili krewni ostatnio zaginionych dzieci.

Bezpośrednie lub pośrednie nawiązanie w tekście powieści do Flecisty z Hameln[10] opiera się na założeniu, że dzieci zostały uprowadzone, a dorośli muszą je chronić. Tymczasem w *Świetlistej republice* dzieci po prostu znikają. Głos narracyjny poddaje w wątpliwość samą naturę tego zniknięcia: czy faktycznie było to zaginięcie, czy raczej skutek dobrowolnego aktu działania? To pytanie podważa tradycyjną wizję dziecka jako biernej ofiary:

> Desaparecieron entre el 6 y el 10 de marzo de 1995 [...] ¿Qué tiene que pasar para que tres niños de clase media perfectamente educados y sin grandes problemas familiares, alguno de ellos hasta de naturaleza asustadiza si creemos en el testimonio de sus propias familias, se escapen un día de sus casas por la ventana o por debajo de

[10] Niemiecka baśń ludowa z czasów średniowiecza nawiązuje do tajemniczego zniknięcia dzieci, za które winę ponosi Flecista, wyprowadzający je z miasta. Taka fabuła nasuwa analogię do wydarzeń w San Cristóbal. Jednak w *Świetlistej republice* Barba przesuwa akcenty: o ile w tradycyjnej opowieści dzieci są ofiarami zewnętrznej siły (muzyki Flecisty), o tyle w San Cristóbal ich odejście kwestionuje same podstawy porządku społecznego i rodzicielskiego, sugerując autonomię, która przeraża dorosłych. Zob. w języku hiszpańskim https://historia.nationalgeographic.com.es/a/el-flautista-de-hamelin-un-cuento-que-esconde-una-historia-real_18485.

> los setos de sus jardines para unirse a una pequeña jauría infantil recluida en la selva? (Barba 2017: 119).

> Zniknęli między 6 a 10 marca 1995 roku [...] Co musi się wydarzyć, aby troje dzieci z klasy średniej, doskonale wychowanych i niemających większych problemów rodzinnych – z których jedno było wręcz lękliwej natury, jeśli wierzyć świadectwom ich własnych rodzin – pewnego dnia uciekło z domów przez okno lub czekało pod żywopłotami swoich ogrodów, by dołączyć do małej dziecięcej watahy ukrytej w dżungli?

Postać dziewięcioletniego Jerónima stanowi punkt zwrotny w fabule, gdyż to on ujawnia miejsce pobytu pozostałych dzieci. Narrator-bohater manipuluje chłopcem, poddając go torturom w celu przełamania milczenia. Proces ten polegał na deprywacji snu:

> El poli malo sería Amadeo Roque, y despertaría a Jerónimo una y otra vez, el poli bueno, el que le permitiría dormir, sería yo, y representaría el papel de uno de los padres de los 32 (Barba 2017: 58).

> Złym policjantem był Amadeo Roque, który raz po raz budził Jerónimo; dobrym policjantem, tym, który pozwalał mu spać, byłem ja, odgrywając rolę jednego z ojców trzydziestu dwóch.

Barba wykorzystuje narzędzia psychologiczne, wpisując w swoje postacie reakcje na skrajne wyczerpanie – stan, który paraliżuje każdego człowieka. Narrator, odwołując się do własnych wspomnień, odnajduje w pamięci stan szaleństwa, desperacji i przemocy wywołany brakiem snu przez trzydzieści pięć godzin. Postanowiono więc doprowadzić Jerónima do identycznego stanu. Ostatecznie dziecko przemówiło – najpierw w nieznanym języku, a potem dając do zrozumienia, gdzie znajduje się schronienie:

> Hasta que al final cedió [...] Sucedió cuarenta horas después de que comenzara la tortura, al borde de la noche del segundo día. Entré en la celda y supe que algo había cambiado. A Jerónimo le tembló el labio como una gelatina y se puso a peinarse la ceja con la punta del dedo índice, un gesto que me pareció delicado y adulto a la vez (Barba 2017: 162).

> Aż w końcu uległ [...] Stało się to czterdzieści godzin po rozpoczęciu tortur, u progu nocy drugiego dnia. Wszedłem do celi i wiedziałem, że coś się zmieniło. Warga Jerónima zadrżała jak galareta, zaczął wygładzać brwi czubkiem palca wskazującego – gest ten wydał mi się jednocześnie delikatny i dorosły.

W *Świetlistej republice* znajdują się liczne odniesienia do dzieł, w których postacie dziecięce borykają się z problemami w społecznościach naznaczonych

traumą. Jedną z kluczowych postaci jest Teresa Otaño – pochodząca z plemienia ñéê ze strony matki, córka lekarza. Według narratora, jako dorosła, opublikowała książkę napisaną w dzieciństwie, będącą zbiorem obserwacji „dzieci z dżungli". Dzieło to, pierwotnie będące dziennikiem z dzieciństwa, zostało wydane podobnie, jak to uczyniła Anna Frank:

> Al instante surgieron los paralelismos con una frase más retorcida que el intestino de un contorsionista, en el prólogo se comparaba el libro con El diario de Ana Frank [...] Cuando lea esto dentro de veinte años pensaré: yo de niña era terrible (Barba 2017: 50).
>
> Natychmiast pojawiła się paralela z frazą bardziej poskręcaną niż jelita akrobaty; w prologu porównywano książkę do *Dziennika Anny Frank* [...] Kiedy przeczytam to za dwadzieścia lat, pomyślę: jako dziecko byłam straszna.

Otaño potrafiła zrozumieć trzydzieścioro dwoje; myślała jak dziecko i rozumiała ich reguły gry. Szybko pojęła, że dzieci stworzyły tajny język. Barba wskazuje tu na zabawę jako fundament dzieciństwa:

> Fue una niña precoz, entendía de una manera vaga que se había producido una ruptura entre su manera de ser niña y la forma en la que aquellos niños lo eran, no se trataba ya solo de una cuestión de pobreza o de desamparo, sino de algo más profundo que ella nota clavado en la tripa (Barba 2017: 52).
>
> Była dzieckiem przedwcześnie rozwiniętym; rozumiała w sposób niejasny, że nastąpiło pęknięcie między jej sposobem bycia dzieckiem a tym, jak tamte dzieci nimi były; nie chodziło już tylko o kwestię ubóstwa czy opuszczenia, ale o coś głębszego, co czuła wbite w trzewia.

Między dzieciństwem a dorosłością: doprecyzowanie wieku

Narrator-bohater *Świetlistej republiki*, wypowiadając się na temat trzydziestodwuosobowej grupy, używa określenia „dzieci", sytuując je tym samym wobec dorosłości. Wiemy o nich tyle samo co on, przy czym jest to ściśle związane z przeważającą strukturą narracji, której cechą jest tożsamość narratora i fokalizatora[11]. Jego stan wiedzy i zaangażowanie wyraźnie wskazują na to, że mimo pełnej świadomości sytuacji i autoironii, skłania się, by postrzegać członków grupy jako dzieci. Być może dzieje się tak dlatego, że z pozycji dorosłego łatwiej przyjąć postawę dominacji wobec niesfornych niedorosłych, niepodporządkowujących się

[11] Termin ten wydaje się być odpowiedni, gdyż precyzuje relacje między narratorem a bohaterem. Przywołany tu został za Mieke Bal (Bal 2012: 26).

regułom. Jednak śmierć dzieci, wywołana wtargnięciem w ich świat dorosłych, wywołuje poczucie winy z powodu tragedii. Barba budując napięcie w kontekście etyki i odpowiedzialności, ponownie subtelnie sugeruje czytelnikowi, że pomiędzy świadomością bohatera fokalizatora a rzeczywistym stanem rzeczy zachodzi rozdźwięk, wywołany między innymi faktem, że w grupie znajdują się i dzieci, i nastolatkowie, stąd rodzi się pytanie o granicę między dorosłym a dzieckiem.

Eksponowanie takiego wieku wskazuje na różnicę poziomu świadomości, lecz ostatecznie nie jest pytaniem o jej jakość. Choć z pozoru przedstawiciele obu grup mają inny „zasób doświadczeń, sposobu myślenia i odczuwania" (Papuzińska 1981: 129), to jednak w powieści granica między nimi ulega rozmyciu, ponieważ istnieje po to, aby weryfikować domniemaną dorosłość utożsamianą z kulturą, obnażając ich przemocowy charakter. Już samo niezrozumienie zasad, którymi kieruje się grupa wchodzących w wiek nastoletnich bohaterów, wzbudza niepokój dorosłych. W rzeczywistości chaos w świadomości mieszkańców San Cristóbal buduje granica wieku dzieci – nastolatków:

> Dziecko i nastolatek są egotycznie zorientowani na własne przeżycie psychiczne, uczucie, pragnienia, namiętności, pożądania, sferę myśli, idei, koncepcji intelektualnych, kształtującą się sferę wolitywną osiągającą coraz większą niezależność od zewnętrznych przymusów (Leszczyński 2012: 21).

Właśnie taki stan rzeczy okazał się wyjątkowo niebezpieczny i wyzwolił agresywne zachowania wymykające się spod kontroli mieszkańców miasta. San Cristóbalczycy, a przede wszystkim narrator-bohater, powodowani w końcu strachem, tłumią, z pozoru kierując się racjonalnym myśleniem, w obrazie dzieci to wszystko, co wydaje się być wyjątkowo wartościowe: wyobraźnię i ciekawość świata. Kultura, którą reprezentują i której bronią, ma posłużyć do „[…] ucywilizowania dzieci i ujarzmienia ich ciekawości" (Zipes 2006: XXIX) w momencie, kiedy zdają się być szczególnie niebezpieczne, ponieważ już dorastają, nie zatracając tego wszystkiego, co daje człowiekowi nieskrępowana zasadami kultury wyobraźnia.

Wśród przywołanych w opowieści narratora-bohatera postaci o statusie dziecko-dorosły znalazł się Mały Książę, bohater powiastki filozoficznej Antoine'a Saint-Exupéry'ego. Wypowiada się o nim następująco*:*

> W dzieciństwie mi się podobał, ale kiedy zacząłem czytać go córce, odrzucił mnie tak mocno, że sam nie potrafiłem sobie tego wyjaśnić. Z początku myślałem, że drażni mnie lukier, cała ta samotna kondycja chłopca i planety, powiewający na wietrze szaliczek, lis, róża, dopiero później zrozumiałem, że chodzi o książkę z gruntu szkodliwą, wilka w trzech warstwach owczej skóry (Barba 2020: 39).

Narrator kwestionuje sposób budowania relacji opartych na „oswojeniu". O takim procesie Małemu Księciu opowiada Lis, zaznaczając: „I nie jesteś mi potrzebny. I ja też nie jestem ci potrzebny. Ale jeśli mnie oswoisz, będziemy siebie nawzajem potrzebowali" (Barba 2020: 40).

Mały Książę, przyjął radę Lisa, jednak narrator-bohater nazywa jego działanie „odrobieniem lekcji cynizmu" w kontekście obcych dzieci w San Cristóbal: „Których nie potrzebowaliśmy. Które nie potrzebowały nas. I które, rzecz oczywista, powinniśmy oswoić […] Były dziećmi, owszem, ale nie były naszymi dziećmi" (Barba 2020: 41). Niechęć do lektury *Małego Księcia* i deprecjonowanie jego przesłania dowodzi, że narrator-bohater i mieszkańcy San Cristóbal mierzą się z problemem *Innego*, którego nie potrafią zaakceptować, ale nie mogą też ignorować. Pozostało im w związku z tym „oswojenie", które wymagałoby ustępstw, kompromisów. Być może najbardziej przeraziło ich to, że będą siebie nawzajem potrzebowali, a przecież nie byli gotowi na konfrontację ze światem, którego zasad, zachowań i języka nie rozumieli. To, co łączy wypowiedzi Małego Księcia z językiem przytoczonych komentarzy, dotyczy sposobów formułowania komunikatów. Są one kierowane przede wszystkim do dorosłych, w przytoczonym fragmencie w sposób oskarżycielski i opresyjny. Lektura utworu Saint-Exupery'ego nie jest przypadkowa, służy dekonspiracji prawdziwych intencji działań dorosłych, wobec tych istot, które „[…] nie przestawały być dziećmi. Jak mogliśmy o tym zapomnieć, skoro właśnie w tym tkwiło sedno skandalu?" (Barba 2020: 41).

Napięcie wynikające z konfrontacji dwóch porządków, dzieciństwa i dorosłości, wpisuje się także w dyskurs dotyczący zmian w zakresie paradygmatów kultury, wynikających z relacji między następującymi po sobie pokoleniami. W tym zakresie łatwo znaleźć w *Świetlistej republice* wyraźne analogie do spostrzeżeń Margaret Mead, która wprowadza, odnosząc się do współczesności, charakterystyczny podział „[…] na kultury *postfiguratywne*, w których dzieci uczą się głównie od swych rodziców, *kofiguratywne*, w których zarówno dzieci, jak i dorośli uczą się od swych rówieśników, i *prefiguratywne,* w których dorośli uczą się również od swych dzieci" (Mead 2000: 23). W związku z powyższym, w kontekście antropologicznym powieść Barby staje się dramatyczną diagnozą przemian kulturowych, uchwyconych w czasie, gdy konfrontacja jest już koniecznością, a stan świadomości opisanej społeczności nie może sprostać nieuchronnym procesom, których progresywny charakter został zakwestionowany.

Przestrzeń, język i rytuał zabawy

Charakterystyce konfrontacyjnego modelu współczesnej kultury służy poznanie szczegółów prezentowanych przez Barbę elementów. Odkrycie, że schronieniem dzieci są kanały ściekowe, wywołuje u narratora-bohatera sprzeczne emocje i głębokie zaskoczenie. Po pierwsze ze względu na samo miejsce – żaden dorosły nie przypuszczał[12], że ich dzieci mogłyby przebywać w takich warunkach. Po drugie, nikt nie spodziewał się[13], że będą one tak blisko i że potrafią tak sprawnie zorganizować całą strukturę życia podziemnego:

> Igual que a las personas que descubren una infidelidad, me invadió la sensación de que el pasado estaba plagado de señales: aquel ruido en el patio que había atribuido a las ratas, la basura revuelta en la entrada del supermercado…[...] Me digo que en la ciudad hubo personas que los vieron y sin embargo no dijeron nada (Barba 2017: 164).

> Podobnie jak u osób odkrywających zdradę, ogarnęło mnie poczucie, że przeszłość była pełna sygnałów: ten hałas na podwórku, który przypisywałem szczurom, rozrzucone śmieci przy wejściu do supermarketu… [...] Mówię sobie, że w mieście byli ludzie, którzy ich widzieli, a mimo to nic nie powiedzieli.

Słowo „*PUTA*" (*dziwka*) zmieniło postrzeganie świata dorosłych. Głos narracyjny zastanawia się, dlaczego takie słowo pojawiło się w miejscu zamieszkanym wyłącznie przez dzieci. Możliwość istnienia konfliktu między nimi stała się pewna dzięki sile jednego wyrazu – hiszpańskiego słowa używanego w chwilach gniewu wobec „przeciwnika". Barba prowokuje więc polemikę na temat dziecięcych emocji poprzez język. Zgodnie z tezą Flauberta[14], literatura powinna być

---

[12] Wyobraźnia dorosłych jest ściśle ograniczona przez ustaloną hierarchię między dorosłym a dzieckiem. Ta struktura władzy sprawia, że dorośli postrzegają dzieci wyłącznie jako istoty niesamodzielne i podległe. Kiedy dzieci z San Cristóbal zaczynają przejawiać własną sprawczość, dorośli nie potrafią tego zinterpretować inaczej niż jako błąd systemu lub wpływ sił zewnętrznych. Ich niezdolność do wyobrażenia sobie dziecka jako podmiotu politycznego lub sprawcy przemocy wynika z głęboko zakorzenionego przekonania o własnej wyższości i konieczności sprawowania opieki, która w rzeczywistości jest formą kontroli.

[13] Barba kładzie nacisk na klasyfikację społeczną: dzieci z „dobrych domów" nie mogłyby przebywać w takim miejscu. Z drugiej strony, „tamte inne" dzieci w ogóle nie są brane pod uwagę, nie mają znaczenia w oczach oceniającego dorosłego; są całkowicie wykluczone z jego pola widzenia.

[14] Hiszpański pisarz Antonio Álvarez de la Rosa poświęcił Flaubertowi artykuł zatytułowany *Lectura y escritura* (*Czytanie i pisanie*), w którym opisuje warsztat twórczy autora. Z kolei Mario Vargas Llosa zmodernizował sposób analizy literatury flaubertowskiej, dodając do niej elementy realizmu magicznego i podkreślając imponującą, ekstremalną wolność jego postaci – bohaterów, którzy emanują swobodą w działaniu i słowie. Zarówno Álvarez, jak i Llosa uwypuklają bunt tych postaci, dokonując porównania między Panią Bovary a cervantesowskim Don Kichotem. Barba w podobny sposób wykorzystuje motyw wolność i bunt w narracji o dzieciach z San Cristóbal. (Álvarez de la Rosa 2007).

„brudna", potrzebuje podziału na dobro i zło, by nie stracić swojej esencji. Z kolei Sartre wierzył, że upadek słowa kondensuje w sobie porażkę. Uwidacznia się to w sporach między dziećmi – musiało wydarzyć się coś, co wywołało wzajemną niechęć; stąd pojawiło się słowo, które degraduje i dzieli.

> Pero si alguien había escrito la palabra "puta" es que había existido el amor, la rotundidad de una cosa requería la brutalidad de la otra, pensé tratando de respirar. Sentía la necesidad de aferrarme a ese pensamiento como a una tabla. Y si había existido el amor (no importaba de qué forma), algo había quedado intacto (Barba 2017: 179).

> Ale jeśli ktoś napisał słowo "puta", oznaczało to, że istniała miłość; kategoryczność jednej rzeczy wymagała brutalności drugiej – pomyślałem, próbując złapać oddech. Czułem potrzebę uchwycenia się tej myśli niczym deski ratunku. A jeśli istniała miłość (nieważne w jakiej formie), coś pozostało nienaruszone.

Dyskurs o dzieciństwie nierozerwalnie wiąże się z tematem zabawy, która w *Świetlistej republice* ukazana jest z perspektywy antropologicznej jako fundament wspólnoty i rytuał święty w czasie i przestrzeni. W ataku na supermarket Dakota działania trzydziestki dwójki dzieci były dla nich jedynie formą gry:

> Todo había quedado destrozado por el simple placer de jugar. El espectáculo era una verdadera fiesta del ultraje (Barba 2017: 54).

> Wszystko zostało zniszczone dla samej przyjemności płynącej z zabawy. To widowisko było prawdziwym świętem zniewagi.

Kreatywność[15] trzydzieściorga dwojga, przejawiająca się w stworzeniu własnego języka, została rozbudzona poprzez zabawę:

> Un impulso perfectamente lúdico y creativo (Barba 2017: 57).
> Impuls czysto ludyczny i kreatywny.

> El origen de la lengua fue el mismo para los 32. La necesidad de la lengua no provenía tanto de la necesidad de compensación como la necesidad de jugar (Barba 2017: 58).

[15] W kontekście antropologicznym należy wyróżnić dwa kluczowe aspekty teorii Lwa Wygotskiego. Po pierwsze, badacz ten skupił się na kreatywności dziecięcej wyobraźni. Koncepcja „wyobraźni skrystalizowanej" zakłada, że odtworzenie praktyki (praxis) pozwala na eksperymentowanie z kreatywnością w obrębie rzeczywistości znanej jednostkom. Po drugie, istotna jest jego konstruktywistyczna teoria zabawy, którą kategoryzuje się jako pomost między procesem uczenia się dziecka a jego otoczeniem społecznym i kulturowym. Kiedy zabawa ma charakter wspólnotowy, poszerza ona możliwości rozumienia rzeczywistości, zwiększając tym samym strefę najbliższego rozwoju (strefa najbliższego rozwoju – SNR). (Enriz 2011).

> Źródło języka było dla całej trzydziestki dwójki takie samo. Potrzeba języka nie wynikała tyle z chęci rekompensaty, co z potrzeby zabawy.

Barba tworzy pomost między językiem a zabawą poprzez dziennik Teresy Otaño oraz odkrycia dotyczące ich sposobu komunikacji, cytując lingwistykę Margaritę Cárdenas[16]:

> La catedrática de sociolingüística Margarita Cardenas elaboró un fascinante estudio titulado La nueva lengua, que pasó injustamente desapercibido fuera del ámbito académico. La tesis de Cadenas es atrevida y, aunque a ratos es más fantasiosa que científica, se sostiene. Según ella, la "necesidad" de una lengua nueva en la comunidad de los 32 no surgió de la exigencia de codificación ante otro grupo [...] sino de un impulso perfectamente lúdico y creativo. [...] Cadenas se muestra en contra de la teoría de Saussure sobre la arbitrariedad del signo lingüístico que asegura que la relación entre la palabra y la cosa nombrada es inmotivada (Barba 2017: 57).

> Margarita Cardenas, Pani profesor socjolingwistyki, opracowała fascynujące studium zatytułowane *Nowy język*. Według jej śmiałej tezy, potrzeba nowego języka w społeczności dzieci nie wynikała z konieczności kodowania informacji przed inną grupą, lecz z impulsu twórczego. Cárdenas sprzeciwia się teorii Saussure'a o arbitralności znaku językowego, która zakłada, że relacja między słowem a rzeczą jest niemotywowana.

Sztuka stała się dla dzieci formą komunikacji, podczas gdy w oczach dorosłych były one jedynie istotami „zakłócającymi spokój" wspólnoty. Barba tworzy sugestywne porównanie między rysunkami na ścianach kanałów a malarstwem jaskiniowym. Tak jak malowidła ukazywały codzienne życie dawnych ludów, tak motywy tworzone przez dzieci są manifestem ich cywilizacji. Podważa to dorosłą narrację o „*dzikości*" i stawia pytanie: czy ta dziecięca wspólnota nie była w rzeczywistości odrębną, realną cywilizacją?

Struktura ich podziemnych pomieszczeń sugeruje brak prywatności indywidualnej, jednak jako całość stanowiły one przestrzeń prywatną – bezpieczne schronienie, dom, do którego dorośli nie mieli wstępu:

> La luz caía desde las bocas de las alcantarillas y producía un efecto extraño sobre la galería completa, como si algo la iluminara oblicuamente con una luz teatral [...] Fue bajo una de aquellas chapas donde vimos la primera señal de los niños; un enorme dibujo a tiza de un pájaro con las alas abiertas. Del corazón del pájaro salían numerosas venas que recorrían las alas (Barba 2017: 169).

[16] W powieści Barby, Margarita Cárdenas napisała pracę pt. *Nowy język*. W rzeczywistości tekst ten nawiązuje do twórczości George'a Orwella, a konkretnie do dystopijnej koncepcji języka w powieści *1984*. Orwell wcielił się tam w rolę lingwisty, by stworzyć nowomowę (Newspeak) – sztuczny język służący manipulacji i opresji.

> Światło wpadało przez włazy kanałów, wywołując dziwny efekt w całej galerii, jakby coś oświetlało ją ukośnie, niemal teatralnym blaskiem [...] To właśnie pod jedną z tych pokryw zobaczyliśmy pierwszy znak dzieci: ogromny rysunek wykonany kredą, przedstawiający ptaka z rozpostartymi skrzydłami. Z serca ptaka wychodziły liczne żyły, które rozchodziły się po całych skrzydłach.

Związek między przyjemnością a zabawą stawia pod znakiem zapytania psychologię emocjonalną dzieci. Barba w różnych momentach historii opisuje, w jaki sposób dzieci odczuwały satysfakcję – na przykład podczas budowy miejsca, w którym mieszkały: „Toda aquella luz había sido construida »con meticulosidad y placer«" (Barba 2017: 171) („Całe to światło zostało zbudowane »z drobiazgowością i przyjemnością«").

Relacja między *paidia*[17] a przyjemnością we wspólnym życiu dzieci rodzi pytanie: czy istniała wśród nich jakaś hierarchia?

> No hubo un cerebro en la sombra sino más bien un amor neutro y colectivo al juego, un "placer" (Barba 2017: 172).

> Nie było tam żadnego „mózgu operacji" ukrytego w cieniu, lecz raczej neutralna i zbiorowa miłość do zabawy, pewnego rodzaju "przyjemność".

Przestrzeń i bariery

Przestrzeń fizyczna wykreowana w dziele Barby rodzi liczne pytania, a czytelnik nieuchronnie dąży do powiązania jej z konkretnym, rzeczywistym miejscem. Rozwiązanie zagadki „*realności*" San Cristóbal zależy od osobistych doświadczeń oraz kontekstu socjokulturowego odbiorcy. Barba w wywiadzie dla Instytutu Cervantesa w Bordeaux przyznał, że inspiracją było argentyńskie miasto Posadas[18], jednak zaznaczył, że czytelnik może odnaleźć podobne krajobrazy w tropikalnych strefach Ameryki czy Azji. Dzięki temu przestrzeń ta zyskuje wymiar uniwersalny:

---

[17] Roger Caillois dokonał klasyfikacji gier, wyróżniając w pierwszej kolejności te, które rządzą się pierwotną wolnością i – mimo ewentualnych trudności – niosą ze sobą poczucie spokoju. Istnieją również gry oparte na współzawodnictwie, w które wpisana jest fikcja i oszołomienie (ilinx). Grupa ta dzieli się na dwa bieguny: Paidia: związana z czystością, szczęściem i twórczym chaosem zabawy; Ludus: zakładający podporządkowanie gracza regułom lub ograniczeniom. W tym ostatnim przypadku dochodzi do momentów chaosu i nieładu, gdy struktura ściera się z instynktem. (Caillois 1997).

[18] Posadas leży nad rzeką Parana w prowincji Misiones w Argentynie. To właśnie ta specyficzna lokalizacja geograficzna – na styku cywilizacji i potężnej natury – stanowiła bezpośrednią inspirację do stworzenia dusznej, tropikalnej atmosfery San Cristóbal.

> Al no estar en ningún lugar concreto, los 32 habían conseguido lo impensable: estar en todas partes (Barba 2017: 105).
>
> Nie będąc w żadnym konkretnym miejscu, trzydziestka dwójka osiągnęła coś niewyobrażalnego: byli wszędzie.

Początkowo autor planował osadzić akcję w europejskim mieście, jednak aby uzyskać pożądany kontrast, musiał odwołać się do natury. Potęga i tajemniczość dżungli stają się doskonałą metaforą i sojusznikiem dzieci. To, co nieznane i budzące lęk, stanowi barierę dla dorosłych, którzy boją się wejść w masę zieleni i wyjść z niej zwycięsko:

> Cada vez que mirábamos hacia la selva nos parecía que aquella masa se había vuelto en nuestra contra para defender a los niños (Barba 2017: 81).
>
> Za każdym razem, gdy spoglądaliśmy w stronę dżungli, odnosiliśmy wrażenie, że ta masa zwróciła się przeciwko nam, by bronić dzieci.

W Ameryce Łacińskiej istnieją niewidzialne bariery takie jak: status społeczno-ekonomiczny, wykształcenie czy pochodzenie. Między rdzenną ludnością[19] a Metysami wciąż trwa podział będący pokłosiem kolonializmu, zaś państwa często czynią te grupy niewidzialnymi.

Dzieci nie są wolne od wyżej wymienionych problemów. W tropikalnym regionie na styku granic Brazylii, Paragwaju i Argentyny żyją Guarani, przy czym to w Paragwaju znajduje się ich największa populacja. Guarani[20] są grupą rodzimą, która zamieszkiwała te ziemie na długo przed epoką kolonialną. Współcześnie znaczna część tej społeczności żyje w ubóstwie, wewnątrz zglobalizowanego świata opartego na zasadach kapitalizmu, podczas gdy inna grupa chroni się

[19] Według danych Banku Światowego, Amerykę Łacińską zamieszkuje około 42 miliony osób należących do społeczności rdzennych. Większość z nich – w sumie około 34 miliony osób – żyje na terytoriach Meksyku, Gwatemali, Peru i Boliwii. Ubóstwo dotyka aż 43% populacji ludności rdzennej w tym regionie. Te liczby rzucają światło na głębokie nierówności, które Barba przenosi na grunt literacki, ukazując, że marginalizacja dzieci ñeê w San Cristóbal jest częścią szerszego, systemowego problemu dotykającego całą strukturę społeczną kontynentu. Zob. w języku hiszpańskim https://www.bancomundial.org/es/region/lac/brief/indigenous-latin-america-in-the-twenty-first-century-brief-report-page.

[20] Sytuacja brazylijskich Indian Guarani (szczególnie grup Kaiowá i Ñandeva) stanowi tragiczne tło dla wydarzeń opisanych w *Świetlistej republice*. Jak podaje dziennik „El País", społeczności te zmagają się z systemową przemocą, przymusowymi wysiedleniami oraz alarmująco wysokim wskaźnikiem samobójstw wśród dzieci i młodzieży. Odebranie im terytoriów przodków na rzecz wielkich latyfundiów i agrobiznesu spycha ich na margines egzystencji, często zmuszając do życia w prowizorycznych obozowiskach przy drogach. Zob. w języku hiszpańskim https://elpais.com/elpais/2017/01/24/planeta_futuro/1485279933_194764.html.

w dżungli, starając się zachować swoją kulturę i terytoria. Marginalizacja, której doświadczają, jest uderzająca dla przyjezdnych, jednak dla lokalnych mieszkańców stała się codziennym zjawiskiem.

Barba, postrzegając problem z perspektywy europejskiej, podaje tę rzeczywistość krytyce, wykorzystując dżunglę jako fizyczną granicę między „dzikimi" dziećmi a „dobrymi rodzinami". Ukazuje to podwójną moralność społeczeństwa, które dzieli dzieci na „instytucjonalne produkty" i te, które uważa za nienaprawialny błąd systemu:

> Es verdad que los niños ñeê estaban sucios y sin escolarizar, es cierto que eran pobres y que la miopía de la sociedad de San Cristóbal daba por descontado que eran irrescatables, pero su condición de indígenas solo suavizaba ese estado sino que en cierto modo lo hacía invisible (Barba 2017: 34).

> To prawda, że dzieci ñeê były brudne i nie chodziły do szkoły, to prawda, że były biedne i że krótkowzroczność społeczeństwa San Cristóbal pozwalała zakładać, iż nie da się ich uratować, ale ich status tubylców nie tylko łagodził ten stan, lecz w pewien sposób czynił go niewidocznym.

Dzieciństwo jako koncept

Bez wątpienia Barba dekonspiruje obraz dzieciństwa (Bertola 2025: 255), którego cechy koncentrują się na owym stanie ujmowanym w kategoriach konstruktu społecznego. Wyraźnie odnosi się on do wyobrażeń tworzonych przez świat dorosłych w kontekście konkretnego czasu i miejsca. Zatem opowieść o dzieciach, nie tylko „obcych", ale też „naszych" staje się w trakcie fabuły potwierdzeniem istnienia ważnego społecznego wyobrażenia, ujmowanego w kategoriach kulturowych, ukrywającego prawdę o nierównościach i relacjach władzy[21].

Barba przedstawiając wzbudzający zachwyt, ale też strach i nienawiść świat dzieci, które stworzyły „świetlistą republikę", z jednej strony powraca do utopijnych wyobrażeń o lepszym świecie, marzeń o arkadii. Ukazuje istoty, które nie są słabe i nieporadne, jednak mają potrzebę przebywania w miejscu bezpiecznym. Ich azylem stają się fantastycznie urządzone przez nie podziemne miejskie kanały, olśniewające przybyłych dorosłych intruzów grą kolorów, kształtów, wyzwoloną i niczym nieskrępowaną wyobraźnią, do czego nawiązuje tytuł powieści[22].

[21] Definiowaniem dzieciństwa w kategoriach konstruktu społecznego pisze Maciej Skowera (Skowera 2017).

[22] Autor *Świetlistej republiki* wpisuje się tym samym w kontekst różnorodnych kulturowych tradycji, także tych tworzonych przez literaturę. Jedną z nich są chociażby wyobrażenia o republice

Jakie zatem wyobrażenie o dzieciństwie zostało zdekonstruowane? Przede wszystkim to wynikające z utrwalonego w kulturze obrazu dziecka jako istoty czystej i niewinnej (Kopaliński 1990: 80), choć ciężar utraty niewinności wyraźnie przeniesiony został na dorosłych. Dzieci w powieści Barby nie są w żaden sposób podporządkowane regułom San Cristóbal. Potrafią być nieprzewidywalne i okrutne, co potwierdza scena zabójstwa przypadkowych klientów supermarketu Dakota. Jednocześnie uosabiają tęsknotę za wolnością i beztroską. Tworzą społeczność, w której rządzą nieznane innym prawa i zasady. Bronią dostępu do własnego świata poprzez stworzenie nowego, nieznanego języka. W kontekście wyraźnie rozwiniętej w powieści kwestii bariery komunikacyjnej, refleksję wzbudza zadane przez narratora pytanie*:* „Czy wszystko potoczyłoby się inaczej, gdybyśmy rozumieli, co mówią? A raczej: gdyby one pozwoliły nam się rozumieć? Trudno powiedzieć" (Barba 2020: 49).

Prywatność i nienawiść: demistyfikacja dzieciństwa

Problem sfery prywatnej jako przestrzeni niekontrolowanej przez dorosłych stanowi jeden z kluczowych wątków powieści. Autor stawia pytanie, czy dzieci potrzebują intymności i czy są w stanie samodzielnie ją wykreować. Barba zmusza do refleksji nad tym, jak społeczeństwo normalizuje obraz dziecka, zamykając je w ramy „kruchości", która nie zawsze odpowiada rzeczywistości:

> Nuestros hijos seguían en su ensoñación. Con nuestro evidente cambio de actitud, lejos de disuadirlos habíamos conseguido todo lo contrario: confirmarles en su admiración secreta. Los 32 se habían convertido en su lugar privado, en la habitación en la que habían decidido no dejarnos entrar. No me refiero a los más pequeños, ellos tenían al fin tanto miedo como nosotros, sino a los de su misma edad, a los niños y niñas de entre nueve y trece años. Algo había desdoblado la infancia (Barba 2017: 105).

> Nasze dzieci trwały w swoim śnieniu. Poprzez naszą ewidentną zmianę postawy, zamiast je odwieść, osiągnęliśmy coś wręcz przeciwnego: utwierdziliśmy je w ich sekretnym podziwie. Trzydziestka dwójka stała się ich prywatnym miejscem, pokojem, do którego postanowiły nas nie wpuszczać. Nie mam na myśli najmłodszych, oni bali się ostatecznie tak samo jak my, lecz dzieci w ich wieku, chłopców i dziewczynki między dziewiątym a trzynastym rokiem życia. Coś rozszczepiło dzieciństwo.

---

marzeń opisywanej przez Brunona Schulza. O takim nawiązaniu pisze Piotr Paziński w posłowiu do polskiego wydania *Świetlistej republiki* (zob. Barba 2020: 215–216).

Pojawiają się zatem pytania o to, co symbolizuje dziecko, jak żyło, jak traktowało rówieśników i jak postrzegało dorosłych. Rodzi się potrzeba zrozumienia ich definicji miłości i sposobów jej manifestowania:

> No pretendo caer en el mismo error que acabo de juzgar, pero casi juraría que la comunidad de los niños había abolido también el amor. O cierto tipo de amor. El nuestro (Barba 2017: 84).

> Nie zamierzam popełnić tego samego błędu, który przed chwilą oceniłem, ale niemal przysiągłbym, że wspólnota dzieci zniosła również miłość. Albo pewien rodzaj miłości. Naszą.

Z drugiej strony powstaje pytanie, jak funkcjonuje dziecięca intymność? Czy dzieci uciekały z domów w poszukiwaniu rówieśników o podobnych doświadczeniach, czy może szukały ulgi? Przyjmuje się, że dziecko jest istotą słabą wobec siły dorosłego, lecz psychologia dziecięca łamie takie zbiorowe przekonania:

> Comprendí que la intimidad de los niños se parece a una petición de socorro. Alguien se detiene frente a un peligro y pide ayuda. Uno es fuerte y otro más débil, pero, a diferencia del mundo de los adultos, es el débil el que amenaza, el fuerte el que permanece inmóvil. Fue ahí donde empezó. En ese sentimiento, ese lugar preciso (Barba 2017: 170).

> Zrozumiałem, że intymność dzieci przypomina wołanie o pomoc. Ktoś zatrzymuje się przed niebezpieczeństwem i prosi o ratunek. Jeden jest silny, drugi słabszy, ale w przeciwieństwie do świata dorosłych, to słaby jest tym, który zagraża, a silny tym, który pozostaje nieruchomy. To właśnie tam się zaczęło. W tym uczuciu, w tym konkretnym miejscu.

Wyobraźnia oraz granice między rzeczywistością a fikcją są nierozerwalnie związane z prywatnością. To dzieci, poprzez zabawę w określonej przestrzeni, dążą do bycia sobą – we własnym języku i na własnych zasadach, odnoszących się także do silnych emocji, takich jak nienawiść:

> Y es que sabemos cómo es el amor infantil, pero sobre su odio nuestras ideas son elementales y a menudo equívocas: pensamos que en ellos ese sentimiento se mezcla con el miedo y por tanto con la fascinación y quizá por eso de nuevo también con el amor o con una especie de amor, que el odio en los niños está compuesto de canales que unen unos sentimientos con otros y que hay algo que los hace resbalar hacia allí (Barba 2017: 169).

> Wiemy, jaka jest dziecięca miłość, lecz nasze wyobrażenia o ich nienawiści są elementarne i często błędne. Myślimy, że u nich to uczucie miesza się ze strachem, fascynacją, a może nawet z pewnym rodzajem miłości. Nienawiść u dzieci składa się z kanałów łączących różne emocje, co sprawia, że łatwo w nią osuwają się.

Czytelnik, zderzający się z silnie zsubiektywizowaną narracją, zawierającą jednocześnie wiele odniesień natury psychologicznej, socjologicznej i filozoficznej, mierzy się ze światem, w którym nic nie jest jednoznaczne, w którym: „La infancia es más poderosa que la ficción“ (Barba 2017: 85) („Dzieciństwo jest potężniejsze niż fikcja“).

Trzydziestka dwójka w tragicznych okolicznościach ginie. Piotr Paziński zauważa, że takie zakończenie powieści jest kolejnym sposobem celowego budowania niejednoznaczności przesłania tekstu:

> Gdyby dzieci nie zginęły, czy także wśród nich nie wytworzyłyby się naturalne hierarchie, wynikające z różnic wieku, z dojrzewania, z rywalizacji? Czy nie pojawiłaby się pokusa władzy? Tam, gdzie zaczyna krystalizować się ład, zdaje się mówić Barba, zanika poczucie pierwotnej wspólnoty. Pojawia się struktura, a wraz z nią instytucjonalna przemoc (Paziński 2020: 222).

Podsumowanie

Być może *Świetlista republika*, mimo subiektywnego głosu pierwszoosobowego narratora, jest powieścią, w której konstruktem jest nie tylko dzieciństwo, lecz także samo społeczeństwo. Barba, odtwarzając modele zachowania ludzi, zwraca uwagę na procesy, które odbierają im indywidualizm i sprawczość opartą na otwartości na *Innego*, którym tu staje się figura dziecka. Ceną za przynależność do kulturowego konstruktu, struktury ze sztywnymi regułami stają się strach, samotność oraz pamięć o winie oraz nieprzepracowana trauma.

Powieść Andrésa Barby swoją problematyką wpisuje się w szereg dzieł niezwykle ważnych z punktu widzenia komentowania kondycji współczesnego człowieka i społeczeństwa. Bogata topika, intertekstualność utworu, gra formą, widoczna chociażby w złożoności struktur narracyjnych, tworzą utwór wielowymiarowy, będący ironicznym komentarzem wobec opresyjnego charakteru kultury. Literacka prowokacja czytelnika zasadza się przede wszystkim na skoncentrowaniu się na bohaterze dziecięcym oraz staje się osadzoną w bardzo szerokiej perspektywie refleksją na temat stosunku do *Innego*.

Konteksty: społeczny i biograficzny, psychoanalityczny, ale przede wszystkim kulturowy i literacki wpisują powieść Barby w obszar niepokojących arcydzieł, takich jak *Jądro ciemności* Josepha Conrada. Podobnie jak nie można zredukować lektury wspomnianej powieści do doświadczenia afrykańskiego samego autora i sprawy związanej z głównym bohaterem, Kurtzem (Czapliński 2009: 124), nie sposób poprzestać na odbiorze *Świetlistej republiki* jako utworu ukazu-

jącego konflikt między światem różnych porządków kultur i pokoleń. Otwiera ona bowiem wielopoziomową, paraboliczną perspektywę na temat kondycji współczesnego człowieka, dotyka kwestii zła i przemocy kulturowej, niewygodnych i kompromitujących, których źródło tkwi w ludzkiej naturze. Z pewnością interdyscyplinarny i kontekstowy sposób interpretacji *Świetlistej republiki* pozwala na odkrywanie jej prowokacyjnego i dyskursywnego charakteru, sytuując jej problematykę w kręgu *children studies* i obrazu społeczeństwa jako konstruktu, marginalizującego potrzeby *Innego*.

Bibliografia

Źródła

Barba Andrés (2017), *República luminosa*, Anagrama, Madrid.

Barba Andrés (2020), *Świetlista republika*, przeł. Katarzyna Okrasko, Wydawnictwo Filtry, Warszawa.

Opracowania

Álvarez de la Rosa Antonio (2007), *Flaubert: lectura y escritura*, "Revista de Filología", Nº 25: 69–77.

Ariès Philippe (2010), *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*, przeł. Maryna Ochab, Aletheia, Warszawa.

Bal Mieke (2012), *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. przekładu Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Bertola Manuela (2025), *Infancias expiatorias. Violencias insurgentes*. „Cuestiones Criminales", vol. 8: 255–258.

Caillois Roger (1997), *Los jugos y los hombres. La máscara y el vértigo*, Fondo de Cultura Económica, Meksyk.

Czapliński Przemysław (2009), Posłowie: *Niebezpieczne arcydzieło*, w: Joseph Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. Jędrzej Polak, Vesper, Poznań: 121–170.

Enriz Noelia (2011), *Antropología y juego: apuntes para la reflexión*, "Cuadernos de Antropología Social", Nº 34: 93–114.

Freud Sigmund (1917), *Duelo y melancolía. Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires.

Kopaliński Władysław (1990), *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Leszczyński Grzegorz (2012), *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, Warszawa.

Mead Margaret (2000), *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. Jacek Hołówka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Papuzińska Joanna (1981), *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

Paziński Piotr (2020), *Posłowie*, w: Barba Andrés (2020), *Świetlista republika*, przeł. Katarzyna Okrasko, Wydawnictwo Filtry, Warszawa.

Pujante Segura Carmen María (2023), *La infancia en un mundo posible entre lo utópico y lo distópico: «República Luminosa» (2017), de Andrés Barba*, „Revista de Filología", Nº 47: 241–256.

Skowera Maciej (2017), *Bezpieczna i pożyteczna kraina niedorosłości. Literatura dziecięca jako konstrukt*, „Jednak Książki", nr 7: 1–18.

Źródła internetowe

Álvarez Méndez Natalia, in *Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista--de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc-7-002185ce6064_47.html [dostęp: 27.12.2025].

Barba Andrés, in *„La mente de un niño se parece más a un concierto punk que a otra cosa"*, https://letraslibres.com/revista/la-mente-de-un-nino-se-parece-mas-a--un-concierto-punk-que-a-otra-cosa/ [dostęp: 02.01.2026].

Instituto Cervantes Burdeos (2021). *Encuentro con Andrés Barba / Rencontre avec Andrés Barba* [wideo], https://www.youtube.com/watch?v=ONLz2yEMfV0 [Dostęp: 23.12.2025].

Matute Fran, in *«Si no escribo estoy como un perro sin su hueso, desamparado», Andrés Barba*, https://cuadernoshispanoamericanos.com/andres-barba/ [dostęp: 02.01.2026].

Revista Uruguaya de Psicoanálisis (1998), Montevideo: Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU), No. 88, https://publicaciones.apuruguay.org. [dostęp: 23.12.2025].

Sartre Jean-Paul, in: *El existencialismo es un humanismo*, https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf [dostęp: 29.12.2025].

Andrés Tripero, Tomás de, in *Vigotsky y su teoría constructivista del juego*, https://webs.ucm.es/BUCM/revcul/e-learning-innova/5/art382.php [dostęp: 04.01.2026].

UNESCO, in *Los Olvidados* https://www.unesco.org/en/memory-world/los-olvidados [dostęp: 04.01.2026].