



QUEER I GENDER

W NOWYCH
TEKSTACH
KULTURY
DLA DZIECI
I MŁODZIEŻY

**Queer i gender
w nowych tekstach kultury
dla dzieci i młodzieży**



POZNAŃ 2022

Queer i gender w nowych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży

POD REDAKCJĄ
MAGDALENY BEDNAREK
I AGNIESZKI KOCZNUR

PRACE INSTYTUTU FILOLOGII POLSKIEJ
UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych” tom 94

Redaktor Naczelna Wydawnictwa „Poznańskie Studia Polonistyczne”
Katarzyna Krzak-Weiss

Rada Wydawnicza

Alina Borkowska-Rychlewska, Dobrochna Dabert (przewodnicząca), Agnieszka Kula,
Marek Osiewicz, Józef Malinowski, Tomasz Mika

Recenzentki tomu

dr hab. Monika Świerkosz, dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK

Redakcja językowa i korekta

Koło Edytorów UAM „Trantiputl” pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Krzak-Weiss,
prof. UAM, oraz Natalii Kaminicznej i Pauliny Szedler: Małgorzata Biernacka,
Irmína Bloch, Dawid Borucki, Wiktoria Duda, Sandra Kaczmarek, Natalia Kaminiczna,
Kalina Kamińska, Aleksandra Konieczna, Anna Kulus, Monika Krzywańska, Barbara
Lamorska, Jagoda Pacocha, Paulina Poniatowska, Marta Puzio, Dominik Skurzok,
Paulina Szedler, Zuzanna Wiśniewska

Przygotowanie indeksu

Jagoda Pacocha, Paulina Poniatowska

Projekt okładki

Lucyna Talejko-Kwiatkowska

Pomysłodawczyni grafiki

Agnieszka Kocznur

Projekt typograficzny wnętrza i łamanie

Leszek Kwiatkowski

© Copyright by Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”,
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2022

ISBN 978-83-67305-00-6

ISSN 1427-9118

DOI: 10.14746/amup.9788367305006

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań; psp.amu.edu.pl

Spis treści

7 Wprowadzenie

SUBWERSYWNE PRZESTRZENIE WYOBRAŻONE

25 AGNIESZKA KWIATKOWSKA ■ „Co to za dziewczyna?” Role płciowe w prozie dla dzieci Thierry’ego Lenaina

35 SYLWIA JANKOWSKA ■ Transpłciowość w prozie Natalii Osińskiej

53 JOANNA RADOSZ ■ Narracje LGBT+ wobec problemów literatury rosyjskiej. O powieści *Dni naszego życia* Mikity Franki

69 DOMINIKA CIESIELSKA ■ *Let’s make it gayer* — queero-we przekształcenia tekstów kultury w twórczości fanowskiej

87 MARTA STUSEK ■ Fandom i gender. O czytelniczkach młodej fantastyki w Internecie

KSZTAŁTOWANIE WZORCÓW

103 MAGDALENA BEDNAREK ■ Babcine fatałaszkę — wokół wzorców genderowych w renarracjach *Czerwonego Kapturka*

- 127 KAMILA MALINOWSKA ■ Wzorce socjalizacyjne dziewcząt w baśniach braci Grimm i Andersena oraz ich filmowych adaptacjach wytwórni Walta Disneya
- 153 DARIA BANASIEWICZ ■ Co to znaczy być dziewczynką? Łamanie stereotypów wizerunkowych w serialu animowanym *Awatar: Legenda Aanga*
- 169 MICHALINA WESOŁOWSKA ■ Superbohaterka, uparciuszka, inna niż wszystkie — najnowsze portrety Marii Skłodowskiej-Curie w literaturze dla dzieci
- 189 ALEKSANDRA KORCZAK ■ Matki i macierzyństwo w najnowszym kanonie lektur szkolnych dla klas 4–6
- 209 AGNIESZKA KOCZNUR ■ Dziewczyńskość czy uniwersalność? O genderowym zróżnicowaniu recepcji *Panny Nikt*
- 223 Indeks osób

Wprowadzenie

Liczba publikacji adresowanych do dzieci i młodzieży jest ogromna. Oprócz przedruków lektur, klasyki (*O sierotce Marysi i krasnoludkach*, *Pippi Pończoszanki*, *Ani z Zielonego Wzgórza*, wierszy Jana Brzechwy czy Juliana Tuwima) ukazują się, co oczywiste, książki nowe, odpowiadające na aktualne wyzwania społeczno-kulturowe, uwzględniające kolejne koncepcje wychowawcze, reagujące na zmiany w stanie wiedzy nt. rozwoju młodych ludzi. Ten segment polskiego rynku wydawniczego to ponad 30% publikacji beletrystycznych (mowa tu zarówno o pozycjach oryginalnych, jak i przekładach)¹. W tym rogu obfitości każdy może znaleźć coś dla siebie, dla swojego dziecka, podopiecznego, ucznia... Równie łatwo jednak przeoczyć jedną z tysięcy publikacji. Zwłaszcza jeśli liczy ona niewiele stron, nie towarzyszy jej sława zdobyta w innych krajach, mówi o niepozornym, na wskroś zwykłym zwierzaku — np. ślimaku. Ten los nie spotkał jednak niewielkiej książeczki *Kim jest ślimak Sam?*, która ukazała się nakładem Wydawnictwa Krytyki Politycznej w 2015 roku. Znaczący

1 Zob. *Ruch wydawniczy w liczbach 2020*, oprac. Olga Dawidowicz-Chymkowska (Warszawa: Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, 2021), 41–51,

twórczości dla dzieci zauważyli i docenili ją natychmiast: wyróżniono ją w Konkursie Literatury Dziecięcej im. Haliny Skrobiszewskiej, została także wpisana na Listę Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej za 2015 rok.

Mimo to szersza publiczność nie usłyszałaby zapewne o niepozornym ślimaku, gdyby nie zainteresowanie na wskroś polityczne, które trzeba postrzegać jako dalszy ciąg toczącej się od 2012 roku „polskiej walki z gender”². Pełnomocniczka prezydenta Poznania ds. przeciwdziałania wykluczeniom czytała ją dzieciom w ramach akcji propagującej czytelnictwo w 2017 roku, co wywołało dyskusję wśród miejskich radnych³. Gwałtowność sporu o tę z pozoru niewinną książeczkę bardzo dobrze ilustrują jej losy w jednej z olsztyńskich szkół. Publikacja ofiarowana placówce przez rodziców uczęszczających tam uczniów, zanim jeszcze stała się dostępna najmłodszym, została w 2019 roku nakazem olsztyńskiej kurator oświaty usunięta ze zbiorów, a wobec szkoły wdrożono szereg procedur kontrolnych — również finansowych.

Co takiego jest w książeczce o ślimaku, że jej lektura, a nawet samo jej posiadanie wywołuje takie reperkusje? Słowa Przemysława Alexandrowicza, poznańskiego radnego z ramienia PiS, pokazują splot problemów związanych z tą publikacją: „Nie podoba mi się kwestionowanie płci biologicznej. Niewłaściwe jest sugerowanie dzieciom, że sami możemy wybierać swoją płć. Wydanie tej książki przez

<https://tinyurl.com/mr43yc2s> [dostęp: 6.02.2022]. W raporcie opublikowanym przez Bibliotekę Narodową kategorii książek dla młodzieży oraz dla dzieci są odrębne i obejmują jedynie utwory fikcyjne (pozycje praktyczne, popularnonaukowe są włączane do takichże kategorii). Pierwsza z nich stanowiła w minionym roku 3%, a druga 26% (to spadek w stosunku do 2019 roku — gdy były to 5% i 28%).

- 2 Maciej Duda, *Dogmat płci. Polska walka z gender* (Warszawa: Katedra Wydawnictwo Naukowe, 2016).
- 3 Bogna Kisiel, „«Kim jest ślimak Sam?» Dla dzieci zwierzątkiem, dla dorosłych gender”, *Głos Wielkopolski*, 16 maja 2017, <https://tinyurl.com/bddsdvvh> [dostęp: 6.02.2022].

Krytykę Polityczną potwierdza, że jest ona częścią ideologii gender głoszącej, że płeć to coś, co każdy sam wybiera”⁴. Rzeczywiście, Wydawnictwo Krytyki Politycznej nie specjalizuje się (jak chociażby Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, Wydawnictwo Dwie Siostry czy Wydawnictwo Muchomor) w publikacjach dla dzieci, a wobec najszerszej oferty z dziedziny nauk społecznych i politycznych dobór pozycji dla najmłodszych jest bardzo dobrze przemyślany i strategiczny — mieści się w estetycznej i ideowej linii oficyny. *Kim jest ślimak Sam?* nie jest jednak ani pierwszą, ani wyjątkową książką dla dzieci w ofercie tegoż wydawnictwa: wcześniej ukazały się *Przewodniki dla dzieci: Bieda* oraz *Współpraca*. W tym samym, co *Kim jest ślimak Sam?*, 2015 roku, spod pras drukarskich wychodzi także *Mat i świat* Agnieszki Suchowierskiej, wyróżniony w Ogólnopolskiej Nagrodzie Literackiej im. Kornela Makuszyńskiego oraz laureat tytułu Książka Roku 2015 przyznawany przez Polską Sekcję IBBY. Trzeba więc uznać, że Wydawnictwo Krytyki Politycznej miało już wówczas pewną, dobrą markę na rynku książek dla dzieci.

Radny czynił z miejsca publikacji, wydawnictwa zarzut wobec *Kim jest ślimak Sam?* tylko pośrednio. Ukazywanie, że płeć można sobie wybrać, zostaje utożsamione z „ideologią gender”. Czy rzeczywiście książka Marty Pawłowskiej, biolożki, oraz Jakuba Szamałka, archeologa, kwestionuje istnienie płci biologicznej? Nie. To książka o zwierzętach i o tym, jak niejednoznaczna jest kwestia przynależność do płci biologicznej w naturze (gdzie spotkać można gatunki obojnacze, np. ślimaka czy zmiennopłciowe, np. błazenka) oraz o tym, jakie najmniejsze jednostki społeczne te zwierzęta tworzą (pary jedno- lub dwupłciowe, ale także zespoły haremowe). Fakty opisane przez Pawłowską i Szamałka nie są kontrowersyjne z perspektywy nauk przyrodniczych⁵ i znaleźć

4 Kisiel.

5 Mayra J. Hird, „Zwierzęcy transseksualizm”, tłum. Joanna Bednarek w *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012); Joan Roughgarden, *Evolution's Rainbow* (Oakland: University of California Press, 2013).

je można także w popularnonaukowych książkach o zwierzętach dla dzieci⁶. Są faktami, są faktami, są faktami.

Jednak fakty te umieszczone w książeczce adresowanej do dzieci stają się kontrowersyjne (w tym kontekście pokazują, że oprócz płci biologicznej istnieje płeć społeczno-kulturowa, gender, którą mniej lub bardziej świadomie każdy wytwarza). Możemy zgodnie z konwencją bajki dla dzieci⁷ potraktować wszystkie postaci *Kim jest ślimak Sam?* jako ludzi przebranych w kostiumy zwierząt tak jak czytamy, np. *Żurawia i Czaplę* Jana Brzechwy jako opowieść o zmiennych chęciach i wielkiej skłonności do obrażania się dwojga potencjalnych współmałżonków. W takiej interpretacji rzeczywiście książka ta będzie mówiła o poszukującym tożsamości psychoseksualnej dziecku w wieku wczesnoszkolnym, o poznawaniu przez nie wzorców miłości wykraczających poza heteroseksualną i monogamiczną relację, o różnych od nuklearnej modelach rodziny itd. Zawołowany sposób mówienia o sprawach zakazanych na mocy umowy społecznej (np. niesprawiedliwość klasowa) lub przez gremia polityczne (np. w okresie panowania doktryny socrealizmu) ma długą tradycję. Annabel Patterson przedstawiła bajki Ezopa jako głos niepełnosprawnych i niewolników w starożytnej Grecji, Michał Rauszer interpretował bajki magiczne jako wyraz krytyki systemu pańszczyźnianego⁸. Także społeczne tabu — jak homoseksualność — były

6 Np. Szymon Drobnik, Maria Łepkowska, *Amory, zaloty i podboje, czyli niesamowite historie o rozmnażaniu w świecie przyrody* (Warszawa: Babaryba, 2018); Katharina von der Gathen, Anke Kuhl, *Intymne życie zwierząt*, tłum. Bartosz Nowacki (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2018).

7 Jerzy Cieślowski, *Literatura i podkultura dziecięca* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975), 276.

8 Annabel Patterson, *Fables of Power. Aesopian Writing and Political History* (Durham, London: Duke University Press, 1991), 15–34; Michał Rauszer, *Bękarty pańszczyzny. Historia buntów chłopskich* (Warszawa: Wydawnictwo RM, 2020), 72–93.

kodowane za pomocą aluzji np. mitologicznych⁹. Stopień jawności tych kodów, niezależnie od tego, jakie treści miały skrywać, był różny — a przez to odmienna była też przejrzystość semantyczna dwustopniowych konstrukcji¹⁰. Tematyka *Kim jest ślimak Sam?*, sądząc po recepcji, nie stanowiła tajemnicy dla żadnego dorosłego odbiorcy. Pytaniem pozostaje, czy podobieństwo świata rzeczywistego i fikcyjnego jest równie czytelne dla młodszych czytelników i czytelniczek.

Wydaje się jednak, że to wcale nie powyższa interpretacja jest najbardziej obrazoburczą. Najniebezpieczniejsze w tej książce (dla jej krytyków) jest pokazanie naturalności wymienionych zjawisk — naturalności wykraczającej poza dyskusje o prawie dzieci do wiedzy o nich, o ideach reprezentowanych przez wydawnictwo publikujące książkę, o tym, czy płęć jest konstruktem społeczno-kulturowym i do jakiego stopnia (jak bowiem twierdzi Judith Butler) także płęć biologiczna jest „efektem” tworzonym przez naukę¹¹. Książka dowodzi, że w środowisku pozbawionym sporów naukowych i politycznych nt. genderu, pozbawionym aktywistów LGBT+ oraz ich przeciwników, w środowisku zwierząt żyjących w stanie naturalnym (takim, w którym płęć biologiczna bywa zmienna), zachowania przypisane jednej płci zdarzają się przedstawicielom płci przeciwnej, występują związki homo- i heteroseksualne¹². To spostrzeżenie podważa

9 *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wybór, oprac. Alessandro Amenta, Tomasz Kaliściak, Błażej Warkocki, wyd. 2 popr. (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021), 39–40.

10 *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, 40; Bogusław Sułkowski, „«Ten przeklęty język ezopowy». O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej”, w *Piśmiennictwo — systemy kontroli — obiegi alternatywne*, t. 2, red. Janusz Kostecki, Alina Brodzka (Warszawa: Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, 1992), 284.

11 Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, tłum. Karolina Krasuska, wstęp Olga Tokarczuk (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 52–53.

12 Tę samą konwencję odnajdziemy w książce *Z Tango jest nas troje* (Justin Richardson, Peter Parnell), wydanej już w 2009 roku nakładem

normę heteroseksualną, dowodzi bowiem, że nie jest ona pierwotna, naturalna, a jako kulturowa i historyczna jest zmienna.

Powyższy spór o gender i queer w książce dla dzieci można traktować wyłącznie w kategoriach anegdoty, ale można również zastanowić się nad samym jego charakterem, który nie jest ani estetyczny, ani naukowy oraz dotyczy wyłącznie polityczności literatury dla dzieci i młodzieży. W polskiej walce o gender, jak pokazał Maciej Duda, najmocniejsze słowa oskarżenia, najbardziej emocjonalne wystąpienia pojawiały się, gdy dotyczyła ona przekazów dla dzieci¹³. Co więcej, spojrzenie wstecz uświadamia, że upolitycznienie recepcji publikacji dla najmłodszych trwa od dekady, a jej przebieg odbywa się według utrwalonego wzoru. Już publikację *Z Tango jest nas troje* poprzedziło zainteresowanie: media ostrzegały przed „pierwszą gejowską bajką w Polsce”¹⁴, wskazywano na ideologiczne zaangażowanie wydawcy (książka wyszła nakładem Wydawnictwa Adpublik, należącego do Roberta Biedronia, założyciela Kampanii Przeciw Homofobii). Promocji książki towarzyszyły protesty Młodzieży Wszechpolskiej¹⁵ oraz wypowiedzi medialne polityków PiS, w tym urzędników państwowych, a dyskusję nad książką dla dzieci relacjonowały lokalne

Wydawnictwa AdPublik, w tłumaczeniu Katarzyny Remin. Książeczka opowiada autentyczną historię pary pingwinów z amerykańskiego Ogrodu Zoologicznego, która wspólnie wysiedziała jajo i doczekała się potomka. Publikacja ta nie była szeroko dyskutowana: wydało ją małe wydawnictwo, a historię prawdziwą można było potraktować jako wyjątkową — fikcyjna opowieść paradoksalnie jest bardziej niebezpieczna, obnaża bowiem, wg Arystotelesa, prawa rządzące rzeczywistością.

13 Duda, *Dogmat płci*, 15-77.

14 Maciej Stańczyk, „Gejowskie bajki dla dzieci poróżniły polskich polityków”, *Polska Times*, 18 listopada 2008, <https://tinyurl.com/3s9v5hyj> [dostęp: 6.02.2022].

15 2 października 2009 roku w gdańskim Centrum Zabaw Twórczych „Edward” odbyło się pierwsze takie wydarzenie, zorganizowane przez Kampanię Przeciw Homofobii: warsztaty dla rodziców

i ogólnokrajowe media z obu stron sceny politycznej¹⁶. Ten sam scenariusz powtórzył się przy *Królu i królu* (2010) Lindy de Haan i Stern Nijland¹⁷, spór nt. ślimaka Sama jest więc trzecim w ciągu dekady.

Dzieci w tych dyskusjach — przedstawiane jako aseksualne, ale także natychmiast przejmujące wzorce, z którymi będą miały choćby chwilowy kontakt — są w tej walce przedmiotem szczególnej

z dziećmi (zostały uzupełnione panelem dyskusyjnym o edukacji nt. homoseksualności na Uniwersytecie Gdańskim). 10-osobowa delegacja Młodzieży Wszechpolskiej próbowała dostać się do Centrum Zabaw, by skończyć na manifestacji z transparentami i próbie wręczenia Biedroniowi pluszaka: tęczowej papugi. Warsztaty dla rodziców z dziećmi w Krakowie, zorganizowane w Bunkrze Sztuki także przez Kampanię Przeciw Homofobii, nie wzbudziły już takiego zainteresowania — warto zaznaczyć, że im również towarzyszyła dyskusja ekspertów, skierowana jednak do dorosłych.

- 16 „Marsz pingwinów po równouprawnienie”, TVN24, 3 października 2009, <https://tinyurl.com/4t5fzx9n> [dostęp: 6.02.2022]; Piotr Kubiak, „W przedszkolu o pingwinach-gejach”, *Rzeczpospolita*, 3 października 2009, <https://tinyurl.com/yssb3yr4> [dostęp: 6.02.2022]; „Pingwiny jak modliszki”, *Queer.pl*, 9 października 2009, <https://tinyurl.com/24wn4ksu> [dostęp: 6.02.2022]; „Kampania PiS przeciw książce o gejach-pingwinach”, *Wirtualna Polska*, 2 październik 2009, <https://tinyurl.com/2p8nfu7d> [dostęp: 6.02.2022]; „Książka dla dzieci o homoseksualizmie; protestuje PiS i Młodzież Wszechpolska”, *money.pl*, 2 października 2009, <https://tinyurl.com/ms84crny> [dostęp: 6.02.2022]; Aleksandra Lamek, „Homoseksualne pingwiny opowiadają o tolerancji”, *Trójmiasto.pl*, 28 września 2009, <https://tinyurl.com/y33kcac5> [dostęp: 6.02.2022]; „Burza wokół książki dla dzieci o homoseksualizmie”, *Interia*, 3 października 2009, <https://tinyurl.com/udn28utd> [dostęp: 6.02.2022]; Robert Kiewlicz, „Gdańsk: «Z Tango jest nas troje» promowane wśród młodzieży”, *Dziennik Bałtycki*, 30 września 2009, <https://tinyurl.com/2p9e5wd3> [dostęp: 04.2022].
- 17 „Król i król: bajka dla dzieci ucząca tolerancji będzie wydana w Polsce”, *WIKINEWS*, 26 stycznia 2010, <https://tinyurl.com/2p8ztdvb> [dostęp: 6.02.2022].

troski, a literatura do nich adresowana wymaga specjalnego nadzoru w myśl przekonania, że książki dla młodych odbiorców mają wychowywać i uczyć. Takie myślenie o literaturze dla dzieci ma bardzo długą, sięgającą zarania tej dziedziny twórczości, tradycję¹⁸, prowadzi jednak do batalii ideologicznych. Ofiarą podobnego myślenia padły w latach 40. XX wieku baśnie braci Grimm: książki usuwano z bibliotek lub niszczone, doszukując się w nich przynajmniej współodpowiedzialności za zbrodnie nazistowskie¹⁹: „Czyż bardzo więc dziwić się można, że gdy taki Hansel wyrośnie na dużego Hansa i w reżymie hitlerowskim zostanie ss-manem, będzie pakował ludzi żywcem do krematorium...”²⁰.

Nie sposób jednak przeoczyć, że polityczne decyzje stymulują rynek książki dla dzieci i młodzieży. Z jednej strony zwiększają sprzedaż „nieprawomyślnych” pozycji, a z drugiej zmieniają wcióż kanonu lektur. Pojawiają się liczne publikacje prezentujące niestereotypowe bohaterki dziewczęce, zarówno fikcyjne²¹,

18 Ryszard Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000), 392–423.

19 Ryszard Waksmund, „Sąd nad baśniami braci Grimm w polskiej krytyce literackiej lat 1945–1949”, *Orbis Linguarum*, t. 10 (1998): 235–43.

20 Wiesław Osterloff, „Kryminalistyka i Bajki Grimma”, w *Beniaminek czy podrzutek. Głosy o literaturze dla dzieci i młodzieży*, wybór Hanna Bielawska (Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, 1982), 10.

21 Christina Björk, Eva Eriksson, *Księżniczki i smoki*, tłum. Agnieszka Stróżyk (Poznań: Zakamarki, 2011); Ilan Brenman, *Nawet księżniczki puszczają bąki*, tłum. Julia Podejko-Coutinho (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owieczka, 2015); Jessie Burton, *Marzycielki*, il. Angela Barrett, tłum. Łukasz Małecki (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019); Bohdan Butenko, *Krulewna Śnieżka. Miły zbiorek 4 (słownie: czterech) nowych — nienowych, niezbyt umoralniających bajeczek: myśliwskiej, obuwniczej, wędrowniczej i domysłnej — niedomyślniej* (Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, 2008); Amanda Eriksson, *Różowe życie*, tłum. Hanna Dymel-Trzebiatowska, (Gdańsk: Wydawnictwo EneDubeRabe, 2011); Kate Forsyth, *Mądra Wasylisa i inne baśnie o odważnych*

jak i biograficzne²²; zdecydowanie mniej jest jednak pozycji dla dzieci i młodzieży poświęconych przekraczaniu konwencyonalnej

młodych kobietach, il. Lorena Carrington, tłum. Wojciech Górnaś (Warszawa: Wydawnictwo Tadam, 2017); Karrie Fransman, Jonathan Placett, *Królewna w lśniącej zbroi, czyli trochę inne bajki dla dziewczynek i chłopców*, tłum. Aga Zano (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2020); Grzegorz Kasdepke, *A ja nie chcę być księżniczką*, il. Emilia Dziubak (Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, 2015); Laura Lane, Ellen Haun, *Kopciuszek i szklany sufit. Za siedmioma górami rządzą dziewczyny*, il. Nicole Miles, tłum. Danuta Górka (Warszawa: Wydawnictwo Albatros, 2021); Robert Munsch, *Księżniczka w papierowej torbie*, tłum. Anna Dzierzgowska (Warszawa: Wydawnictwo Feminoteka, 2012); Michał Rusinek, *Kopciuszek*, il. Małgorzata Bieńkowska, oprac. graficzne Grażka Lange (Poznań: Jacek Santorski & Co, 2006); Myriam Sayalero, *Baśnie, których nie czytano dziewczynom*, il. Mikołaj Rejs, tłum. Barbara Bardadyn (Warszawa: Wydawnictwo Dwukropek, 2019); Seria Zofii Staneckiej, której bohaterką jest Basia; Seria Thierry’ego Lenaina oraz Delphine Durand o Maksie i Zuzie.

- 22 Np.: Sylwia Chutnik, *Opowieści na dobranoc dla młodych buntowniczek. 100 historii niezwykłych kobiet* (Warszawa: Wydawnictwo Debit, 2021); Anna Dziewit-Meller, *Damy, dziewczuchy, dziewczyny*, t. 1-2 (Kraków: Wydawnictwo Znak, Emotikon: 2017, 2018); Elena Favilli, Francesca Cavallo, *Opowieści na dobranoc dla młodych buntowniczek*, t. 1-2, tłum. Ewa Borówka (Katowice: Sonia Draga, 2017, 2019); Elena Favilli, *Opowieści na dobranoc dla młodych buntowniczek. 100 historii imigrantek, które zmieniły świat*, t. 3, tłum. Ewa Borówka (Katowice: Sonia Draga, 2017); Kathrine Halligan, *Jej historia. 50 kobiet i dziewczyn, które zadziwiły świat*, tłum. Adrianna Zabrzewska (Łódź: Wydawnictwo AMEET, 2019); Rachel Ignotofsky, *Kobiety i nauka. One zmieniły świat*, tłum. Paulina Błaszczkiewicz (Warszawa: Wydawnictwo Egmont, 2018); Rachel Ignotofsky, *Kobiety i sport. One grały by wygrać*, tłum. Paulina Błaszczkiewicz (Warszawa: Wydawnictwo Egmont, 2018); Libby Jackson, *50 niezwykłych kobiet, które przyczyniły się do podboju kosmosu*, tłum. Ewa Borówka (Białystok: Wydawnictwo Kobiectwo Łukasz Kierus, 2018); Kate Pankhurst, *Nadzwyczajnie wspaniałe kobiety, które tworzyły historię*, tłum. Paulina Lubowiecka (Warszawa: Grupa Wydawnicza K.E. Liber,

męskości²³, co wskazywać może zarówno na większą siłę tradycyjnych wzorców tego rodzaju²⁴, jak i na słabsze zakorzenienie w polskim dyskursie studiów nad męskością niż *women's studies*. Coraz więcej na rodzimym rynku wydawniczym jest również pozycji, w których występują nieheteronormatywne pary²⁵, także

-
- 2018); Kate Pankhurst, *Nadzwyczajnie wspaniałe kobiety, które ratowały planetę*, tłum. Paulina Lubowiecka (Warszawa: Grupa Wydawnicza K.E. Liber, 2018); Kate Pankhurst, *Nadzwyczajnie wspaniałe kobiety, które zmieniły świat*, tłum. Paulina Lubowiecka (Warszawa: Grupa Wydawnicza K.E. Liber, 2018); Catherine Timmerh, *Dziewczęta myślą o wszystkim. Genialne wynalazki genialnych kobiet*, il. Melissa Sweet, tłum. Justyna Grzegorzczak (Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2018).
- 23 Np.: Katarzyna Bogucka, *Lala Lolka* (Łódź: Ładne Halo, 2012); Pija Lindenbaum, *Igor i lalki*, tłum. Katarzyna Skalska (Poznań: Zakamarki, 2010); Susie Morgenstern, *Różowa walizka*, il. Serge Bloch, tłum. Iwona Janczy (Gdańsk: Wydawnictwo Adamada, 2017); Grzegorz Kasdepke, Anna Onichimowska, *Gdybym był dziewczynką, gdybym była chłopcem*, il. Ola Cieślak (Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2011); Łukasz Olszacki, *Bajka o tym, jak błędny rycerz nie uratował królowy, a smok przeszedł na wegetarianizm*, il. Jola Richter-Magnuszewska (Poznań: Wydawnictwo Publicat, 2016); Scott Stuart, *Mój cień jest różowy*, tłum. Michał Rusinek (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2021); Charlotte Zlotow, *Lalka Williama*, il. Agnieszka Kierat, tłum. Agnieszka Graff (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owieczka, 2012). Można też wymienić dwa tomy biograficzne poświęcone wybitnym mężczyznom, którzy łamali stereotypy: Ben Brooks, *Opowieści dla chłopców, którzy chcą być wyjątkowi*, t. 1-2, il. Quinton Winter, tłum. Julia Tokarczyk (Warszawa: Grupa Wydawnicza K.E. Liber, 2018).
- 24 Tę tezę potwierdzają spostrzeżenia Macieja Dudy o nieproporcjonalnie dużej trosce o psychoseksualną tożsamość chłopców oraz ukierunkowanie ich popędu płciowego pod wpływem kontaktu z tekstami kultury łamiącymi stereotyp męskości w antygenderowych wypowiedziach. Zob. Duda, 26-28.
- 25 Felicity Brooks, *Wszystko o rodzinach*, tłum. Paulina Kielan (Poznań: Wydawnictwo Papilon, 2019); Justin Richardson, Peter Parnell, *Z Tango jest*

rodzicielskie²⁶. Najnowszym zjawiskiem w książkach dla dzieci i młodzieży wydają się bohaterowie transpłciowi²⁷. Niemal nieobecna w literaturze dla młodych odbiorców jest natomiast niebinarność — odnaleźć ją można w *Trzeciej płci świata* Waldemara Kuligowskiego²⁸.

Pobieżne zestawienie tych publikacji pozwala wyodrębnić kilka tendencji. Po pierwsze, niektóre wydawnictwa szczególnie chętnie publikują utwory dla dzieci i młodzieży poruszające temat genderu oraz queeru. Ta problematyka jest wpisana w prorównościową politykę oficyn (np. Wydawnictwa Dwie Siostry czy Wydawnictwa Krytyki Politycznej), które publikują książki adresowane do najmłodszych, poruszające szereg problemów związanych z wyzwaniem współczesności — biedy, imigracji, ekologii itd. Po drugie, książki o tej tematyce polskich autorów są nieliczne. Dominują przekłady z języków skandynawskich, niemieckiego (publikacje dla młodszych odbiorców) oraz angielskiego (dla dzieci i młodzieży). Hipotez wyjaśniających ten stan rzeczy postawić można kilka: polscy autorzy

nas troje, tłum. Katarzyna Remin (Warszawa: Wydawnictwo AdPublik, 2009); Pija Lindenbaum, *Zlatanka i ukochany wujek*, tłum. Katarzyna Skalska (Poznań: Wydawnictwo Zakamarki, 2012); Alexandra Maxeiner, Anke Kuhl, *To wszystko rodzina!*, tłum. Katarzyna Weintraub (Racibórz: Wydawnictwo Sam, 2019).

26 Susanne Sherer, Annabelle von Sperber, *Dwie mamy Oskara*, tłum. Anna Maria Toczyska (Kraków: Spółdzielnia Ogniu, 2021); Anna Onichimowska, *Dzień czekolady*, il. Anna Kaszuba-Dębska (Warszawa: Wydawnictwo Świat Książki, 2007). W 2020 roku ukazała się bardzo ciekawa baśń animowana, powstała we współpracy Izabeli Morskowej oraz Małgorzaty Drohomireckiej: *Sekret rodziny kocięj*, <https://tiny.pl/wxg35> [dostęp: 6.02.2022].

27 Jazz Jennings, Jessica Herthel, Shelagh McNicholas, *Mam na imię Jazz*, tłum. Anton Ambroziak (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2019).

28 Waldemar Kuligowski, *Trzecia płeć świata*, il. Marianna Sztyma (Poznań: Wydawnictwo Albus, 2020).

podejmują duże ryzyko, pisząc na takie tematy w obecnej sytuacji politycznej (grozi im medialny atak, stygmatyzacja zawodowa, utrudniony dostęp do druku); znane nazwiska zachodnich autorów (np. Pii Lindenbaum) gwarantują powodzenie publikacji, nawet jeśli podejmują kontrowersyjne tematy, a niektóre wydawnictwa lilipecie specjalizują się w przyswajaniu polskiemu odbiorcy zachodniej literatury adresowanej do młodszych odbiorców; droga polskich autorów piszących dla dzieci i młodzieży do tworzenia książek na równościowe tematy jest więc długa i trudna.

Te skrótoowe obserwacje nt. książek dla dzieci, w których pojawia się temat genderu i queeru, mogą jedynie zasygnalizować, jak szerokie jest pole badawcze. Niezmiernie się ono powiększa, jeśli włączyć w obręb zainteresowań audiowizualne teksty kultury. Jakkolwiek są one chętnie omawiane przez kulturoznawców, literaturoznawcza refleksja zogniskowana na młodym odbiorcy może stanowić dla nich cenne dopełnienie i alternatywę.

Warto zwrócić uwagę, że mimo swojej medialności opowieść o ślimaku nie spowodowała wzmożonego zainteresowania badawczego ani samą książką, ani tematyką książek dla dzieci i młodzieży. Monografia, którą przygotowałyśmy, ma być brakującym elementem układanki — naukową refleksją nt. obecności wątków genderowych i queerowych w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży. Materiał badawczy jest olbrzymi, a polski stan badań nikły — zawiera zaledwie kilka pozycji książkowych, takich jak: *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny* Grażyny Lasoń-Kochańskiej z 2012 roku, *Uwolnić Pippi!: twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* Iwony Gralewicz-Wolny i Beaty Mytych z 2013 roku, *Czy Kopciuszek musi być dziewczyną?* Karoliny Kwak lub *Gender na lekcjach polskiego* Magdaleny Stoch (gdzie refleksja o literaturze prowadzona jest w kontekście jej dydaktycznego, szkolnego wykorzystania), a także szereg rozproszonych artykułów²⁹ (m.in.

29 Sylwia Borowik, „Literatura dla dzieci i młodzieży a gender”, w *Literatura dla dzieci i młodzieży*, t. 5, red. Katarzyna Tałuż (Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2017); Małgorzata Cackowska, „O wybranych problemach

Małgorzaty Cackowskiej i Hanny Dymel-Trzebiatowskiej). Dodatkowo warto wspomnieć o wyjątkowo rozwiniętej refleksji nt. genderu w lekturach szkolnych³⁰. Żadna z tych publikacji nie uwzględnia

-
- społecznego rynku książek dla dziewczynek i chłopców w Polsce i na świecie”, w *Role płciowe. Kultura i edukacja*, red. Mariola Chomczyńska-Rubacha (Łódź: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej, 2006); Małgorzata Cackowska, „Książka obrazkowa o edukacji seksualnej dla dzieci jako medium kulturowe i polityczne”, *Forum Oświatowe*, nr 2 (2011); Bernadetta Darska, „Powiemy ci, kobieto, jaka masz być... O prasie dla dziewcząt, kobiet i feministek”, w *Gender w weekend*, red. Agata Zawiszewska, współpraca Jadwiga Mielcarek, Aleksandra Gieczys (Warszawa: Wydawnictwo Feminoteka, 2006); Hanna Dymel-Trzebiatowska, „Gender a równość. Obraz kształtowania płci społeczno-kulturowej w skandynawskich książkach dla dzieci”, *Ryms. Kwartalnik o książkach dla dzieci i młodzieży*, <https://tinyurl.com/2vkm6r8u> [dostęp: 6.02.2022]; Agnieszka Gromkowska-Melosik, „Królowna Śnieżka i płęć kulturowa (lustereczko powiedz przecie, kto jest najpiękniejszy na świecie?)”, *Studia Edukacyjne*, t. 47 (2018); Joanna Konopka, „Wizerunek płci na łamach wybranych czasopism młodzieżowych”, w *Medialny obraz rodziny i płci*, red. Katarzyna Pokorna-Ignatowicz (Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne, 2012); Małgorzata Siupik, „Ulubione bohaterki — ulubieni bohaterowie. Obrazy dziewczynek i chłopców w literaturze dla dzieci: studium genderowo-pedagogiczne”, *Ars Educandi*, t. 12 (2015); Katarzyna Slany, „Płęć kulturowa w tradycyjnych zbiorach baśniowych najpopularniejszych na gruncie polskim”, w *Kalejdoskop genderowy: w drodze do poznania płci społeczno-kulturowej w Polsce*, red. Beata Kowalska, Katarzyna Slany, Małgorzata Ślusarczyk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010); Katarzyna Śmiałowicz, „Relacje między postaciami w filmach animowanych dla dzieci”, *Ogrody Nauk i Sztuk*, t. 6 (2016); Adrianna Zabrzewska, „Gender w literaturze dla dzieci. Feministyczna metodologia”, *Avant*, wyd. spec. (2020).
- 30 Iwona Chmura-Rutkowska, „«Fartuchowce» i strażacy — czyli płęć w elementarzu”, *Forum Oświatowe*, nr 2 (2002): 47–64; *Gender w podręcznikach. Projekt badawczy. Raport*, t. 1–3, red. Iwona Chmura-Rutkowska, Maciej Duda, Marta Mazurek, Aleksandra Sołtysiak-Łuczak (Warszawa: Fundacja Feminoteka, 2016); Małgorzata Fuszara, *Nowi mężczyźni?*

jednak zmienionego kontekstu społeczno-kulturowego, związane-
go z bataliami, które toczą się od dekady w Polsce nie tylko wokół
pojęcia gender, ale także: queer, transpłciowość, transseksualność,
LGBT+, ani intensywnie rozwijającego się rynku książki, który co-
raz odważniej prezentuje różnorodność tożsamości i związków mię-
dzyludzkich. O głębokości i tempie zmian, jakie przechodzi rynek
książki dla dzieci w tym aspekcie tematycznym, świadczą obserwacje
Małgorzaty Cackowskiej, która pisała:

Wtenczas [w roku 2006 — przyp. M.B., A.K.] jako swego rodzaju
odpowiedź na społeczne zapotrzebowanie i za społecznym przy-
zwoleniem pośród polskich popularnych wydawnictw dla dzie-
ci (związanych bardzo silnie kapitałem ekonomicznym) zidenty-
fikowałam i opisałam reprezentatywne przykłady takich książek,
w których odtwarza się i przekazuje stereotypową wizję życia spo-
łecznego (w nim ról społecznych dziewcząt i chłopców), układa się
porządek dualny, a hierarchie płci pozycjonują dziewczynki niżej
od chłopców. [...] Dziś [w 2016 roku — przyp. M.B., A.K.] mogę
zdecydowanie powiedzieć, że tamta oferta straciła na rynku swoją
dominującą pozycję i rezon, choć niestety, nie zniknęła zupełnie³¹.

Zajmowanie się tematyką genderu oraz queeru jest polityczne
i zaangażowane. Chciałybyśmy, aby nasz zbiór zaistniał również

Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce (Warszawa: Wy-
dawnictwo TRIO, 2008); Elżbieta Kalinowska, „Wizerunki dziewczynek
i chłopców, kobiet i mężczyzn w podręcznikach szkolnych”, *Kwartal-
nik Pedagogiczny*, nr 1/2 (1995); Dorota Pankowska, „Obraz systemu ról
płciowych w polskich podręcznikach dla klas początkowych”, w *Ko-
niec mitu niewinności? Płeć i seksualność w socjalizacji i edukacji*, red. Lu-
cyna Kopciwicz, Edyta Zierkiewicz (Warszawa: Wydawnictwo ENE-
TEIA, 2009).

- 31 Małgorzata Cackowska, „Tu zaszła zmiana... O genderowych odsłonach
książek dla dzieci w ostatniej dekadzie”, w *Gender w podręcznikach. Pro-
jekt badawczy*, t. 1 (2016); *O projekcie, metodologia badań, wprowadzenie*

w tym wymiarze, społecznie i akademicko — tak samo jak konferencja *Queer i gender w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży*, której jest pokłosiem. Książka podzielona została na dwie części — pierwszą z nich są *Subwersywne przestrzenie wyobrazone*, składające się z pięciu tekstów: Agnieszki Kwiatkowskiej, Sylwii Jankowskiej, Joanny Radosz, Dominiki Ciesielskiej i Marty Stusek. Pierwszy z nich poświęcony został przekładom na język polski kontrowersyjnych książeczek Thierry’ego Lenaina, poruszających temat dziecięcej seksualności. Dwa kolejne omawiają obrazowanie postaci transpłciowych w polskiej i rosyjskiej literaturze *young adult*. Artykuł Sylwii Jankowskiej skupia się na postaci Daniela z trylogii Natalii Osieńskiej *Fanfik*, Joanna Radosz natomiast na książce *Dni naszego życia* Mikity Franki w kontekście rosyjskich ustaw anti-LGBT+. Teksty Dominiki Ciesielskiej i Marty Stusek optymistycznie opisują tworzenie przestrzeni dla osób LGBT+ w fandomach oraz twórczości fanowskiej, jak i przenoszenie nas do fikcyjnych światów literatury dla młodzieży, w których nienormatywni bohaterowie muszą mierzyć się z zupełnie realnymi problemami: dyskryminacją, prześladowaniem, utrudnionym dostępem do wiedzy. Pierwsza z nich przedstawia tekstowy wymiar tej przestrzeni: queerowe przekształcenia tekstów kultury w fanfikach, druga natomiast dowodzi, że wirtualnie istniejące grupy fanowskie stanowią dla dziewcząt pole do swobodniejszej ekspresji. Druga część tomu — *Kształtowanie wzorców* — ciąży w stronę genderu. Teksty Magdaleny Bednarek, Kamili Malinowskiej, Darii Banasiewicz, Michaliny Wesołowskiej prezentują stereotypy płciowe, szczególnie te dziewczynskie, obecne w różnorodnych tekstach kultury. Magdalena Bednarek i Kamila Malinowska poruszają się w obrębie baśniowego imaginarium, a artykuł Darii Banasiewicz przenosi nas na ekrany telewizyjne i filmowe, omawiając serial animowany *Awatar: Legenda Aanga*. Trzeci z artykułów — Michaliny

teoretyczne, red. Iwona Chmura-Rutkowska, Maciej Duda, Marta Mazurek, Aleksandra Sołtysiak-Łuczak (Warszawa: Fundacja Feminoteka, 2016), 211–12.

Wesołowskiej — analizuje, które elementy wizerunku Marii Skłodowskiej-Curie są akcentowane w wybranych biografiach dla dzieci. Zamykające tom artykuły Aleksandry Korczak i Agnieszki Kocznur prezentują natomiast teoretyczne struktury — kanon i recepcję — z uwzględnieniem kategorii gender. Mamy nadzieję, że pozycja, z którą będą mieli Państwo okazję się zapoznać, pozwoli na rozpoczęcie debaty nt. obrazowania płci kulturowej i queeru w literaturze dla dzieci oraz młodzieży, a także otworzy pole do dalszych rozważań.

*Magdalena Bednarek
Agnieszka Kocznur*

Subwersywne przestrzenie wyobrażone

AGNIESZKA KWIATKOWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 0000-0002-5178-631X

„Co to za dziewczyna?” Role płciowe w prozie dla dzieci Thierry’ego Lenaina

Thierry Lenain to współczesny pisarz francuski, autor książek dla dzieci. Zaczął pisać, kiedy urodziły mu się córki, aby — jak sam mówi — przekazać im wiedzę o świecie. Z notki biograficznej zamieszczonej w jednej z jego książek dowiadujemy się, że w dzieciństwie należał do drużyny piłkarskiej, gdyż myślał, że mali chłopcy obowiązkowo muszą grać w futbol¹. W innym tomie, również w nocie o autorze Lenain deklaruje, że jako ojciec dwóch córek najczęściej pisze historie, w których staje w obronie dziewczyn, ale ma nadzieję, że czytelnikami jego książek są także chłopcy, zyskujący dzięki temu szansę, aby inaczej spojrzeć na świat². Pisarz wielokrotnie porusza kwestie dotyczące ról społecznych związanych z płcią, dziecięcego postrzegania cielesności i seksualności. Nie generalizuje, nie tworzy sztucznych porządków, nie dramatyzuje, podchodzi do tych

-
- 1 Thierry Lenain, *Mademoiselle Zazie et la robe de Max*, il. Delphine Durand (Paris: Nathan Jeunesse, 2010), 30. Polski przekład Marka Puszczewicza ukazał się w 2014 roku pod tytułem *Zuza i sukienka dla Maksa*.
 - 2 Thierry Lenain, *Mademoiselle Zazie a-t-elle un zizi?*, il. Delphine Durand (Paris: Nathan, 1998), 30. Dotychczas ukazały się dwa polskie przekłady — Józefa Waczkówa w 1998 roku i Marka Puszczewicza w 2014 roku.

tematów dość lekko, z humorem. Dziecięcą naturalność przeciwstawia często skrępowaniu dorosłych, uwikłanych w stereotypy lub kurzowo trzymających się politycznej poprawności.

Adresatami większości książek Thierry'ego Lenaina są dzieci w wieku zbliżonym do bohaterów poszczególnych opowieści, którzy rozpoczęli już naukę w szkole, ale nie są jeszcze szczególnie biegli w sztuce czytania. Lektura z udziałem pośrednika — zaprogramowana w omawianych tekstach — sprawia, że przemawiają one również do opiekunów, którzy mogą zyskać nową perspektywę czy podjąć dialog z dzieckiem, które równocześnie odkrywa i podważa stereotypy. Kontekstem dla prozy francuskiego pisarza są szeroko pojęte badania genderowe i dyskurs feministyczny, od pism Virginii Woolf czy Simone de Beauvoir po prace Judith Butler. Kilkuletnie bohaterki analizowanych książeczek podejmują zachowania czy dokonują wyborów nieświadome tego, że podważają stereotypowy podział ról „dziewczęcych” i „chłopięcych”. Poczucie tożsamości, rozeznanie własnej cielesności oraz umiejętność nazywania swoich pragnień czy zainteresowań nie wiąże się dla nich z kulturowymi wyznacznikami płci. W planie fabuły niejednokrotnie prowadzi to do zabawnych pomyłek czy błędnych rozpoznań, które demaskują opresyjność ról płciowych i przydają lekkości rozważaniom poświęconym poważnej problematyce.

Genderowe *qui pro quo* jest np. głównym konceptem książki *Menu fille ou menu garçon?* (Menu dla dziewczynek czy menu dla chłopców)³, w której główna bohaterka namawia swojego tatę na wizytę w fast foodzie — chciałaby zestaw dziecięcy z zabawką. Sprzedawczyni, sugerując się strojem i fryzurą, bierze dziewczynkę za chłopca — do pudełka z frytkami pakuje rakiety. Dziewczynka nie zwróciła uwagi na pomyłkę i ucieszyła się z wyboru zabawki, ponieważ interesuje się lotami w kosmos i z zapalem planuje zabawę w podbój wszechświata. Jednak jej tata nie potrafi przejść do porządku dziennego nad niewinną pomyłką. Najpierw zwraca sprzedawczyni uwagę,

3 Thierry Lenain, *Menu fille ou menu garçon?*, il. Catherine Proteaux (Paris: Nathan, 1996).

że ma ona do czynienia z dziewczynką, a gdy ta przepaszając zmienia rakieta na lalkę, ojciec wybucha jeszcze większym oburzeniem. Córka — bo to ona jest narratorką powieści — tak przedstawia kłopotliwą sytuację:

Ojoj, poczułam nadchodzącą katastrofę!

— To nie jest „on”, powiedział tata wskazując na mnie, to jest „ona”.

Ekspedientka przeprosiła:

— Przepraszam, myślałam, że to chłopiec. I wyjęła minirakieta, żeby zastąpić ją minilalką. [...]

— Włożyła pani do pudełka rakieta, bo myślała pani, że moja córka jest chłopcem! A ja chcę, żeby pani dała jej rakieta, ponieważ moja córka jest dziewczynką, która woli rakieta!⁴

Z emocjami ojca kontrastuje spokój dziewczynki, która absolutnie nie przejęła się całym zamieszaniem — ona wie, że jest dziewczynką i to, jak postrzega ją sprzedawczyni, nie ma wpływu na jej samopoczucie (które jest całkiem niezłe, bo ostatecznie dostaje zabawkę, jakiej pragnęła).

Najsłynniejszym dziełem Lenaina jest seria przetłumaczonych również na język polski książeczek o Zazie, ilustrowanych przez Delphine Durand: *Mademoiselle Zazie a-t-elle un zizi?* (Czy panna Zazie ma fiutka?), *Mademoiselle Zazie veut un bébé* (Panna Zazie chce mieć dziecko), *Mademoiselle Zazie et la robe de Max* (Panna Zazie i sukienka Maxa), *Mademoiselle Zazie veut embrasser Max* (Panna Zazie chce całować Maxa), *Mademoiselle Zazie a trop d'amoureux* (Panna Zazie ma zbyt wielu adoratorów)⁵. Pierwsza — i chyba najważniejsza z nich — opisuje początek znajomości Zazie i Maxa. Wiąże się to z całkowitym przewrotem wizji świata głównego bohatera, który zastanawia się, jak to możliwe, że nowa koleżanka świetnie gra w piłkę nożną, śmiało

4 Lenain, 19–20. Książka nie została dotąd wydana w polskiej wersji językowej. Tłumaczenie przywołanego fragmentu — A.K.

5 W nawiasach podaję literalne tłumaczenie tytułów.

wdrapuje się na drzewa, ma rower z męską ramą i doskonale umie się bić. W odczuciu Maxa wszystkie te zachowania przystoją jedynie chłopcom i zapewne są powiązane z biologiczną płcią, czyli po prostu zdeterminowane posiadaniem męskich genitaliów. Główny bohater zaczyna się zastanawiać — jak sugeruje tytułowe pytanie — czy panna Zazie ma fiutka. W ten właśnie sposób — *Czy panna Zazie ma fiutka?* — przetłumaczyłabym francuski tytuł *Mademoiselle Zazie a-t-elle un zizi?*, choć jak dotąd tłumacze Lenaina decydowali się na inne rozwiązania. Omawiana książeczka została na język polski przełożona dwukrotnie — po raz pierwszy w 1998 roku przez Józefa Waczkówą pod zachowawczym tytułem *Czy Kasia to chłopak?*, po raz drugi w 2013 roku przez Marka Puszczewicza zatytułowana już bardziej odważnie *Czy Zuza ma siurka?* Do tego właśnie przekładu — bardziej udanego, choć nie wolnego od wad — będę się odwoływać, omawiając przywołaną książeczkę.

Zanim Maks poznał Zuzię, dzielił ludzi na tych, którzy mają zizi i tych bez zizi. W tłumaczeniu Marka Puszczewicza, który francuskie słowo *zizi* tłumaczy jako *siurek*, Maks dzieli zatem ludzi na *siurkowców* i *bezsieurkowce*. Neologizmy, których użył tłumacz swoją budową słowotwórczą przypominają opozycję *kręgowce* — *bezkęgowce*. Pierwszy człon tej opozycji, słowo *siurkowcy*, utworzony został za pomocą formantu *-owiec* (*siurkowiec*) typowego m.in. dla odrzeczownikowych nazw osobowych wykonawców czynności w rodzaju męskim, jak *komputerowiec* czy *sportowiec*. Formant ten podkreśla sprawczość (agentywność) osób określonych tymi leksemami. Niemęskoosobowa forma *bezsieurkowce* (swą budową słowotwórczą, ale i końcówką fleksyjną przywołująca na myśl nie tylko *bezkęgowce*, ale również *strunowce*, *nitkowce* czy *parzydełkowce* — nazwy typów i gromad we współczesnej taksonomii *bezkęgowców*) zdaje się dotyczyć bytów gorszego rodzaju, mniej kreatywnych, przynależnych do bezosobowego, pozamęskiego świata.

W obu członach opozycji *siurkowiec* — *bezsieurkowiec* użyto tego samego formantu (sufiksu) *-owiec*, który występuje wprawdzie m.in. w odrzeczownikowych nazwach osobowych wykonawców czynności (np. *komputerowiec*, *radiowiec*, *sportowiec*), ale tworzy

także nazwy nosicieli cech (ktoś / coś, kto / co jest jakiś / jakieś), zarówno osobowych, np. nadciśnieniowiec, pechowiec (i tu należą *siurkowiec*: ten, kto ma siurek / siurka oraz *beziurkowiec*: ten, kto jest bez siurka), jak i nieosobowych — w tym zwłaszcza nazwy typów i gromad we współczesnej taksonomii bezkręgowców, np. nitkowiec, parzydełkowiec, strunowiec. Opozycję „lepszy — gorszy” w parach *siurkowiec* — *beziurkowiec* na wzór kręgowiec — bezkręgowiec sugeruje obecność przyimka bez (sygnalizującego jakiś brak) w podstawie słowotwórczej wyrazów *beziurkowiec* i *bezkęgowiec* oraz przynależność do bytów gorszego, mniej rozwiniętego rodzaju czy gatunku. Ostatecznie wyższość *siurkowców* nad *beziurkowcami* pieczętuje fakt zastosowania w formie mianownika liczby mnogiej pierwszego z tych rzeczowników męskoosobowej końcówki -y⁶ (*siurkowcy*) a niemęskoosobowej (zatem deprecjonującej w odniesieniu do rzeczowników męskoosobowych) -e (np. makowce, śniegowce, wieżowce, *beziurkowce*)⁷.

Siurkowcy — zdaniem Maksa — są silni i szybcy, tym drugim najwyraźniej czegoś brakuje. Jego stereotypowe myślenie o dziewczynkach rozbija dopiero Zuza — nowa koleżanka, która świetnie gra w piłkę, łązi po drzewach i rysuje mamuty (a nie drobne różowe kwiatuszki, jak spodziewaliby się Maks i pani nauczycielka)⁸. Zachowanie Zuzy nie mieści się w wyobrażeniu dziewczęcości /

6 Rzeczowniki męskoosobowe o tematach kończących się spółgłoską miękką lub stwardniałą w mianowniku liczby mnogiej przyjmują końcówkę -e (lenie, pieniacze), wyjątek stanowią zakończone na -ec, dla których właściwą końcówką jest -y (mędracy, chłopcy, marketingowcy). Hanna Jadacka, *Kultura języka polskiego. Fleksja, słowotwórstwo, składnia* (Warszawa: Wydawnictwo PWN, 2005), 19.

7 Za pomoc w precyzyjnym opisanu budowy słowotwórczej wyrazów: *siurkowcy* i *beziurkowce* bardzo dziękuję p. prof. Małgorzacie Witaszek-Samborskiej.

8 W przekładzie Marka Puszczewicza francuskie imiona bohaterów (Max i Zazie) zostały zastąpione polskimi odpowiednikami (Maks i Zuza).

dziewczyńskości czy kobiecości, które ma w swojej głowie Maks. Przy każdym niekonwencjonalnym zachowaniu koleżanki chłopiec zadaje sobie pytanie „Co to za dziewczyna?”⁹. Ze zdziwieniem, z podziwem, ze zgrozą. Zuza jest fajniejsza niż inne koleżanki, Maks świetnie się z nią bawi, dochodzi zatem do wniosku, że zapewne nie jest ona dotknięta brakiem, jakiego doświadczą pozostałe dziewczynki — Zuza zapewne ma fiutka, gdyż on to właśnie, myśli Maks, daje człowiekowi siłę, energię i werwę życiową. Dopiero podczas pikniku na plaży, gdy dzieci rozbierają się, aby pochłapać się w jeziorze, Maks zauważa ze zdziwieniem, że Zuza nie ma fiutka. Swoją obserwację dobitnie werbalizuje, wyrażając zdziwienie i rozczarowanie. Tymczasem w świadomości Zuzy nie istnieje żaden brak, nie tak postrzega ona swoją płęć i najwyraźniej nie dzieli ludzi na tych z fiutkami i tych pozbawionych tak atrakcyjnego organu. Spogląda na dolne partie swojego brzucha i mówi „no nie...ja mam cipkę”¹⁰, po czym, nie poświęcając swojej cielesności więcej uwagi, wskakuje do jeziora.

W tej poincie brak został zrównoważony posiadaniem. Maks samodzielnie doszedł do trudnej prawdy, że kobiecość nie jest brakiem męskości, tylko że to wartości różne i równorzędne. Odtąd dla Maksa ludzie nie będą już się dzielić na tych z fiutkami i na tych bez fiutków, ale na tych z fiutkami i te z cipkami. W przekładzie Marka Puszczewicza poddany reedukacji Maks dzieli ludzi na *Siurkowców* i *Cipkówny*. W oryginale — na *Les Avec Zizi* i *Les Avec Zezette* [tych z fiutkami i te z cipkami — przyp. A.K.]. Francuski oryginał nie wskazuje jednak na męskość czy żeńskość jednych i drugich. Rodzajnik *les* w liczbie mnogiej obsługuje oba rodzaje gramatyczne. Może zatem po polsku należałoby powiedzieć „ludzie z fiutkami” i „ludzie z cipkami”? To m.in. w ten sposób sygnalizowany jest w książce brak ewidentnego powiązania płci biologicznej z kobiecymi i męskimi rolami społecznymi. Równowagę tę podkreślają zastosowane

9 Thierry Lenain, *Czy Zuza ma siurka?*, tłum. Marek Puszczewicz (Warszawa: Wydawnictwo Entliczek, 2013), 13.

10 Lenain, 27.

przez Lenaina nazwy kobiecych i męskich narządów płciowych: *le zizi* i *la zezette*, w słowniku Laroussa opatrzone kwantyfikatorem *język dziecięcy*. Nazwy te nie odsyłają do funkcji układu moczowego, są związane z pęcią, pęciowością. *Zizi* to również określenie pęci.

O ile więc w przekładzie można zaakceptować cipek w miejsce francuskiej *zezette* — słowo, które w uzusie traci z wolna swoje wulgarnie nacechowanie, zostało jak gdyby przechwycone z języka opresyjnego, przewartościowane i zawłaszczone przez dyskurs feministyczny, o tyle siurek, jednoznacznie kojarzący się z czynnością siusiania, budzi pewien dysonans. We francuskim internecie, w dyskusjach na forach internetowych, w listach do redakcji, w prośbach o porady słowo *zizi* używane jest m.in., gdy mowa o pieszczotach czy osiągnięciu erotycznej satysfakcji, a nie o oddawaniu moczu. Jest to również nazwa ciastek serwowanych na wieczorach panieńskich.

W tłumaczeniu Józefa Waczkówa chłopcy mają kusie, a dziewczynki — kuciapki. Początkowo Maks wyodrębnia dwie kategorie ludzi: Oni — z kusiem i One — bez kusia, zastąpione później kategoriami: Oni z kusiem i One z kuciapką. Tłumaczenie Waczkówa jest nietrafione. Propozycja, aby francuskie lekkie, zapożyczone z języka dziecięcego określenia zastąpić staropolskimi, zupełnie już wycofanymi z powszechnego obiegu sformułowaniami, nie jest najlepsza. Waczków chciał być może przywrócić w ten sposób dawne określenia do powszechnego obiegu, ale zdaje się, że los tych słów został już przypieczętowany.

Książeczka Thierry'ego Lenaina i Delphine Durand jest świadectwem francuskiej kulturowej otwartości na kwestię dziecięcej cielesności i seksualności. Ilustratorka trochę sobie pokpiwa z tabu, które otacza intymne sfery ludzkiego ciała, i z demoniczności, jaką często przypisuje się seksualności. Wyjściową teorię Maksu dotyczącą przewagi *siurkowców* nad *bezsieurkowcami* ilustruje rysunek mamutów o maleńkich siurkach i ogomnych trąbach (posiadanych niezależnie od pęci). Typologia, jaką wprowadził i pod wpływem Zuzi zmodyfikował Maks, w żadnym razie nie jest jednak apłciowa, a intymne części ciała w świadomości głównych bohaterów wiążą się właśnie z pęcią.

Świadomość własnej płci, poczucie tożsamości, przymiarki do różnych ról społecznych pokazują kolejne książeczki tej serii, m.in. *Zuza i sukienka dla Maks*a (tytuł w przekładzie Marka Puszczewicza), w której Zuza marzy o pięknej, pachnącej nową skórą piłce, a Maks przymierza różową sukienkę do tańca. Sukienka to prezent, którym dziewczynka wzgardziła. Maks, przymierzając, chce pokazać, że sukienka jest piękna i nakłonić przyjaciółkę, aby zechciała ją założyć. Ostatecznie dzieci stwierdzają, że Maks lepiej niż Zuza prezentuje się w zwiewnych tiulach i kokardach. Nie do końca wiadomo, czy rzeczywiście chłopiec porusza się w sukience zręczniejszo niż zamaszysta Zuza, czy też może podczas dynamicznej przymiarki sukienka doznała niejakiego uszczerbku i dlatego na Zuzi wygląda już nieco nieświeżo. To drugie wyjaśnienie po części sugerują ilustracje — rozwiązana kokarda, wlokące się po ziemi wstążki nie dodają sukience uroku.

W kolejnej książeczce tej serii — *Zuza chce mieć dzidziusia* — poruszony został wątek ciąży i macierzyństwa. Rodzice głównej bohaterki oczekują na powiększenie rodziny, książeczka może więc być pomocna w przygotowaniu dziecka na pojawienie się młodszego rodzeństwa. Czyni to jednak w sposób niekonwencjonalny, bardzo różny od cukierkowego stylu wielu obecnych na rynku opowiadań. Zuza naśladuje mamę, wchodzi niejako w jej rolę. Na szkolny balik przychodzi z wypchanym brzuchem i komunikuje, że będzie miała dzidziusia, a kilka dni później na spacerze pcha wózek z młodszą siostrą. Naiwny Maks jest przekonany, że to ich wspólne dziecko — jego i Zuzy. Zuza jest jego dziewczyną — tak Maks o niej myśli i najwyraźniej doskonale wie, że posiadanie dziewczyny może wiązać się z posiadaniem potomstwa. Na szczęście Zuza wszystko szybko mu wyjaśnia.

Leninowi nie wszystko się udało. To trochę smutne, że udawana ciąża Zuzy tak bardzo przeraża Maksa. Książki tego pisarza są jednak zabawne, przełamują stereotypowe myślenie o płci i powiązanych z nią rolach, dla małych czytelników stanowią wsparcie w podejmowaniu suwerennych decyzji i poszukiwaniu własnej tożsamości. Czy znajdują swoje miejsce na polskim rynku czytelnictwa?

Poza omówieniami Magdaleny Cedro na łamach „Kultury Liberalnej” nie spotkały się dotąd z szerszym zainteresowaniem krytyki literackiej, a egzemplarze, które kupiłam, korzystając ze znanego serwisu aukcyjnego, pochodzą z publicznych bibliotek i zostały wycofane z obiegu czytelniczego¹¹. A szkoda.

Bibliografia

- Jadacka, Hanna. *Kultura języka polskiego. Fleksja, słowotwórstwo, składnia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005.
- Lenain, Thierry. *Czy Kasia to chłopak?* Zilustrowane przez Delphine Durand. Przetłumaczone przez Józef Waczków. Warszawa: Siedmioróg, 1998.
- . *Czy Zuza ma siurka?* Zilustrowane przez Delphine Durand. Przetłumaczone przez Marek Puszczewicz. Warszawa: Wydawnictwo Entliczek, 2013.
- . *Mademoiselle Zazie et la robe de Max*. Zilustrowane przez Delphine Durand. Paris: Nathan Jeunesse, 2010.
- . *Mademoiselle Zazie a-t-elle un zizi?* Zilustrowane przez Delphine Durand. Paris: Nathan, 1998.
- . *Menu fille ou menu garçon?* Zilustrowane przez Catherine Proteaux. Paris: Nathan, 1996.

11 Niestety, nie udało mi się ustalić, dlaczego książeczki, które kupiłam, wycofano z bibliotek. W kilku przypadkach można optymistycznie przypuszczać, że nieudane tłumaczenie Józefa Waczkówna zostało zastąpione lepszym przekładem Marka Puszczewicza lub że w miejscu zniszczonych egzemplarzy pojawiły się nowe. Wszystkie zakupione przeze mnie książeczki noszą wyraźne ślady wielokrotnej, dziecięcej lektury.

■ *“Who’s That Girl?” Gender Roles in Thierry Lenain’s Prose for Children*

ABSTRACT: Thierry Lenain’s books raise important issues regarding gender identity, gender roles and how children perceive them. The characters of a series, whose protagonists are Zazie and Max, undertake various activities, breaking down gender stereotypes. At the same time, they are aware of their own sexuality which they treat in a natural and non-taboo way. The article discusses the issues of the writer's most important works and analyzes their translations into Polish.

KEYWORDS: gender for children, gender, child sexuality, French children's literature

PROF. UAM DR HAB. AGNIESZKA KWIATKOWSKA – literaturoznawczyni, zajmuje się awangardową poezją dwudziestego wieku, współczesną literaturą dla dzieci i młodzieży oraz glottodydaktycznymi aspektami literatury. Kierowniczka Studium Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców UAM, autorka artykułów poświęconych m.in. twórczości Danuty Wawiłow, Anny Podczaszy, Joanny Mueller, Cezarego Harasimowicza, Joanny Pollakówny. Obecnie pracuje nad problemem traumy i sposobem jej ukazania w literaturze dla dzieci.

Transpłciowość w prozie Natalii Osińskiej¹

Natalia Osińska jest autorką literatury młodzieżowej, poruszającą w swoich książkach tematykę LGBT+. Ukończyła filologię polską na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Debiut pisarski Osińskiej stanowi wydany w 2016 roku *Fanfik*, opowiadający historię Daniela². Książka ta została wyróżniona w IX Konkursie

-
- 1 W artykule wykorzystałam fragmenty tekstu pochodzące z mojej pracy licencjackiej *W poszukiwaniu siebie... Bohater transpłciowy w prozie Natalii Osińskiej* napisanej pod kierunkiem dr Sabiny Światały i obronionej 10 lipca 2020 roku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.
 - 2 Imię Daniel bohater wybiera sobie w trzeciej części cyklu, przedtem nazywany jest kolejno Tosią i Tośkiem. W niniejszej pracy postanowiłam używać imienia wybranego przez bohatera, aby w ten sposób oddać szacunek osobom transpłciowym, które zmagają się ze zjawiskiem *misgenderingu* (czyli stosowania złych zaimków lub nieprawidłowych określeń, np. poprzez zwracanie się do transmężczyzny uparcie terminem *córka*) oraz posługiwaniem się przez innych *deadname* (poprzednim imieniem, używanym jeszcze przed tranzycją) transpłciowej osoby.

Literatury Dziecięcej im. Haliny Skrobiszewskiej, wpisano ją także na Listę Skarbów Muzeum Książki Dziecięcej 2016³.

Na samym początku *Fanfika* poznajemy Tosię, wycofaną licealistkę, biorącą „kapsułki” przepisane przez psychiatrę. Matka Tosi zmarła, ojciec jest budowniczym i dużo pracuje, więc Tosią zajmuje się ciotka Idalia. Już w pierwszym rozdziale możemy zapoznać się także z postacią Leona — chłopaka, który uciekł z domu z powodu braku akceptacji jego orientacji seksualnej przez rodziców. Przyjaźń Tosi z Leonem pozwala jej spojrzeć na siebie inaczej — orientuje się, że nie jest dziewczyną, tylko chłopakiem. Stara się więc zmienić sposób, w jaki postrzegają go inni ludzie, nawet gdy dochodzi do prześladowań w szkole. W pewnym momencie do Tosi dociera, że tak naprawdę jest Tośkiem i nareszcie odżywa, rozpoczynając swoją długą drogę prowadzącą do odkrycia, zrozumienia oraz zaakceptowania siebie. Napotyka na niej wiele problemów: brak akceptacji ciotki i ojca, który ma trudność w odnalezieniu się w nowej sytuacji, dręczenie przez rówieśników, uczucie rodzące się między nim i Leonem czy reakcje szkoły na jego nowe ja. Jednak wszystkie te przeciwności udaje mu się pokonać — na końcu powieści ma przy sobie swojego chłopaka Leona, wspierającą go ciotkę i zagubionego, ale starającego się podołać nowej rzeczywistości ojca.

W 2017 roku została wydana kontynuacja pierwszej powieści, *Slash*, napisana tym razem z perspektywy deuteragonisty *Fanfika*. Poprzednia książka stawiała w centrum uwagi Tośka, a tym razem czytelnik może zapoznać się z krętą drogą Leona do samoakceptacji. I to na wielu płaszczyznach, bo bohater *Slasha* ma na głowie nie tylko kółko teatralne oraz plany pójścia na medycynę. Po ucieczce z domu musi się sam utrzymywać, głównie udzielając korepetycji. Boryka się także z odrzuceniem przez swoich rodziców, którzy nie akceptują tego, że jest gejem. Na domiar złego Leon stara się poradzić sobie z Tośkiem oraz ich związkiem, który wciąż jest jeszcze

3 Zob. Natalia Osińska, „Od empatii do akceptacji”, wywiad przepr. Zofia Ulańska, *Mały Format*, nr 5 (2018), <https://tinyurl.com/2sxyjy4> [dostęp: 23.09.2020].

w fazie kształtowania. Jeden z głównych konfliktów tworzy polaryzacja między chłopakami — o ile Tośkowi, jak to określa autorka, „radosna nienormalność tryskała z uszu tęczowym strumieniem” (angażował się w różne inicjatywy na rzecz osób LGBT+ oraz chodził na marsze równości, z dumą pokazując swoją nieheteronormalność), o tyle Leon jest bardzo wycofany, obawia się „wyjścia z szafy” i nie chce, aby Tosiek go w to wciągał. Na przykładzie Leona w *Slaşu* ukazany został wątek internalizowanej homofobii. Główny bohater przechodzi przez te problemy, starając się zaakceptować samego siebie, stawić czoło błędom, które popełnił, i w pewien sposób zbudować się na nowo.

W 2019 roku ukazał się *Fluff*, w którym bohaterowie dwóch pierwszych książek stanowią postacie drugoplanowe, a sama fabuła skupia się na relacji dwóch dziewczyn z klasy maturalnej: Matyldy i Wiki. Matylda jest koleżanką Leona i Daniela, tworzy fanarty⁴ i jest przekonana o swojej dogłębnej przeciętności. Wiki natomiast jest popularną cosplayerką⁵ z burzliwą przeszłością. Dziewczyny poznają się przez Internet i powoli w sobie zakochują, chociaż ich miłość, mimo tego, że najpierw wydaje im się bardzo zwyczajna, napotyka jednak wiele przeszkód, w tym m.in. nieneuronormalność Wiki oraz nadchodzące egzaminy maturalne. Co ciekawe, o ile akcja dwóch pierwszych części dzieje się w Poznaniu, to we *Fluffie*, podczas opisu wesela siostry Leona, pokazana jest reakcja ludzi z prowincji, osób z zaściankową mentalnością, podchodzących z niechęcią do innych, na związek Leona i Daniela.

4 Fanart to praca wykorzystująca wizerunki bohaterów z dzieł kultury, wykonana przez fana własnoręcznie. Technika pracy nie jest określona — mogą to być prace rysunkowe, malarskie czy też stworzone przy pomocy grafiki komputerowej.

5 Osoba, która przebiera się za postaci z różnych dzieł popkultury, np. gier czy filmów.

Daniel a transpłciowość

Jak mówi sama Osińska — nie wiedziała, że będzie pionierką literatury dla młodzieży z wątkami LGBT+ w Polsce⁶. Rzeczywiście książki Osińskiej są jednymi z niewielu pozycji literatury młodzieżowej, które poruszają problematykę queer. Pojawiają się w nich osoby nieheteronormatywne, ukazana zostaje działalność poznańskich aktywistów LGBT+⁷, sportretowany został także marsz równości z 2016 roku. Autorka porusza również wiele problemów społecznych, takich jak homofobia, transfobia czy kwestia internalizowanej homofobii. Jeśli chodzi o wątki transpłciowe, to jest to jedyny cykl dla młodzieży na rynku polskim, w którym główny bohater jest osobą trans.

W każdej książce cyklu pojawia się Daniel — transmężczyzna i gej⁸ — to głównie na jego postaci skupi się ta część artykułu. W pierwszej części *Fanfika* poznajemy go przed tranzycją. Tranzycją jest procesem korekty płci lub jej uzgodnienia, prowadzącym do jedności z własną tożsamością płciową. Może przebiegać na różnych poziomach: medycznym, społecznym, kulturowym, językowym, nie zawsze w tym samym tempie⁹.

Fanfik nie był reklamowany jako książka queerowa. Sama notka wydawnicza książki wskazuje raczej na powieść dla młodzieży

6 Por. Natalia Osińska, „Autorka książki o transnastolatkach: Kiedy dziewczyna postanawia być chłopakiem, to oznacza, że dąży do czegoś lepszego”, wywiad przepr. Arkadiusz Gruszczyński, *Gazeta.pl*, 24 lutego 2017, <https://tinyurl.com/mr3y9afc> [dostęp: 23.09.2020].

7 W Poznaniu od 2015 roku działa Stowarzyszenie Grupa Stonewall. Jej członkowie odpowiadają za organizację festiwalu Poznań Pride Week oraz Marszu Równości w Poznaniu.

8 Natalia Osińska, „Przez rodzicielstwo do akceptacji. Wywiad z Natalią Osińską”, wywiad przepr. Aldona Kobus, *Szuflada.net*, 19 listopada 2017, <https://tinyurl.com/346hkwca> [dostęp: 20.04.2020].

9 Por. Wiktor Dynarski, Anna Kłonkowska, „Gender i inne kłopotliwe terminy, czyli jak mówić o różnorodności i (nie)normatywności płciowej i seksualnej”, *Jakieś Studia Gejowskie lub Lesbijskie*, 30 września 2017, <https://tinyurl.com/3kyjdckz> [dostęp: 4.09.2020].

ze zbuntowaną nastolatką i fabułą mocno osadzoną w popkulturze. Nie pojawia się nawet słowo o tym, że bohaterem książki jest osoba transpłciowa i że to jej odkrywanie własnej tożsamości płciowej stanie się osiłą fabularną całej powieści. Warto zauważyć, że w książkach Osińskiej słowo „trans” nigdy nie pada. Sama autorka w jednym z wywiadów tłumaczyła to w następujący sposób:

Ten brak etykietek, to, że Tosiek nie mówi o sobie, że jest trans, było celowym zabiegiem. Początkowo nawet nie wiedziałam, jakich etykietek używać. Kiedy wydawało mi się, że coś już wiem, w trakcie researchu okazywało się, że jest jednak inaczej, że używa się innych terminów, a te, które znam, są obraźliwe. Uznałam więc, że lepiej etykietek nie używać, zwłaszcza że *Fanfik* jest książką o tym, jak ktoś dowiaduje się dopiero tego, kim jest, i nie ma jeszcze takiego aparatu pojęciowego, żeby nazwać to właściwie.

Wiem też, jak na literaturę queerową reagują osoby, które nigdy jej nie miały w rękach, jak odstrasza je takie etykiety dla osób normatywnych. A że mam idealistyczne pragnienie zmieniania świata na lepsze, mam nadzieję, że właśnie tak trafię do osób, które nie sięgnęłyby po moje powieści, gdybym napisała w nich wprost, że Leon to gej, a Tosiek to transmężczyzna i gej. Traktuję powieść trochę jak konia trojańskiego i przemycam za jej pomocą pewne rzeczy¹⁰.

Dopiero we *Fluffie* czytelnik może dowiedzieć się czegoś więcej, zostają zarysowane pewne konkrety, kiedy Daniel mówi swoim przyjaciółom o tym, że zaczyna przyjmować testosteron, a więc przechodzi swoją medyczną tranzycję i dąży do zmiany danych osobowych również prawnie:

— [...] Robię to. Postanowione. I... nie chwaliłem się jeszcze, ale pierwsze trzy szoty mam już za sobą. [...] Chcę mieć wreszcie

10 Osińska, „Przez rodzicielstwo do akceptacji. Wywiad z Natalią Osińską”.

tego cholernego Daniela w dowodzie osobistym, czarno na białym, na zawsze — oświadczył Tosiek z przejęciem.

— Dostał wreszcie receptę na testosteron — wyjaśnił Leon, nie podnosząc głowy znad testów¹¹.

Jest to pierwszy moment w całym cyklu, gdy dowiadujemy się o transycji Daniela. Poruszony został wątek przyjmowania hormonów, a więc HRT (*Hormone Replacement Therapy*), które w przypadku transmężczyzn obniżają głos i powodują mutację, zatrzymują miesiączkę¹², sprawiają, że twarz powoli nabiera ostrych rysów i po czasie zaczyna pojawiać się zarost, zmieniają rozkład tłuszczu czy owłosienia¹³. Zmiany te zostają uwypuklone we *Fluffie*, gdy wcześniej zakochała w Danielu Matylda odkrywa, jak bardzo się zmienił oraz że jej zauroczenie minęło. Zauważa, że zmianie uległ jego głos, stał się bardziej zachrypnięty, stan jego cery się pogorszył, pojawił się trądzik (podczas przyjmowania HRT przechodzi się tzw. drugie dojrzewanie), odmienił się nawet sam jego zapach, bo teraz „Tosiek pachniał mężczyzną”¹⁴.

Mimo przemilczenia wielu kwestii nie można jednak zignorować tego, że w swoim cyklu Osińska opisała liczne zachowania i odczucia typowe dla osób transpłciowych. Zacząć jednak należałoby od jednej z najbardziej doniosłych scen w *Fanfiku*, a więc momentu, kiedy Daniel spogląda na siebie w lustrze, gdy nie ma makijażu, ubrany jest w rzeczy Leona, a nie we wmuszane mu przez ciocię ozdobne czy koronkowe sukienki:

Z lustra patrzył na Tosię chudy, wielkooki chłopak.

Tosi nie podobał się jego wylężniony wyraz twarzy, więc zmarszczyła czoło i spojrzała groźnie spode łba, a chłopak

11 Natalia Osińska, *Fluff* (Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2019), 32–33.

12 Por. Dominik Haak, „(Trans)mężczyzna w gabinecie ginekologicznym”, <https://tinyurl.com/2p9bptpt> [dostęp: 22.09.2020].

13 Por. „Hormone replacement therapy (HRT)”, <https://tinyurl.com/yr62htwd> [dostęp: 3.03.2022].

14 Osińska, *Fluff*, 29.

w lustrze nastroszył się w dokładnie ten sam sposób. Wciąż nie do końca wierząc w to, co widzi, Tosia poruszyła się i wykonała leniwy, nonszalancki piruet. Serce zabiło jej mocniej, gdy zobaczyła, z jakim wdziękiem chłopak w lustrze naśladuje każdy jej ruch. Odczuwała jakąś dziwną euforię, jakby się właśnie zakochała.

Nagle wszystko było na swoim miejscu. Nagle wszystko było takie, jak być powinno. Uczucie wewnętrzznego rozbicia, które towarzyszyło jej zawsze, zniknęło. I dopiero gdy zniknęło, zdała sobie sprawę, jak potwornie ciążyło jej przez ten cały czas. Dotknęła lustra. Było takie zimne. Patrzyła na własne palce, dotykające przez tafłę palców tamtego chłopaka, i poczuła, że drży, choć nie z zimna. Co się z nią działo? O co tu chodziło? Czy to wszystko oznaczało, że tym razem już naprawdę oszalała? Nie potrafiła się tym jakoś przejąć. Jeśli to miało być szaleństwo, to była to najlepsza rzecz, jaka przytrafiła jej się w życiu.

— Całkiem przystojny z ciebie Tosiek — przyznał Leon gdzieś za jej plecami¹⁵.

To w tym momencie bohater odkrywa, że tak naprawdę jest kimś innym, co rozpoczyna kolejne kroki w kierunku utożsamienia się z odczuwaną przez siebie płcią, m.in. zmianę zaimków, sposobu ubierania się, malowania, konturowania twarzy tak, aby wyglądała na bardziej męską, zrobienie sobie nowej fryzury czy dostosowanie sposobu chodzenia. Jest to swoisty rytuał przejścia, który łączy się z jednym ze zjawisk, które w środowisku LGBT+ określa się terminem *passing*.

Passing

Passing (z angielskiego „przechodzenie”) to pojęcie opisujące próbę, którą podejmują osoby transpłciowe, aby wyglądać jak osoby cisplciowe (osoby, których płć zgadza się z tą przypisaną przy urodzeniu). Wśród osób transpłciowych *passing* uważany jest za dyskusyjne

15 Natalia Osińska, *Fanfik* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016), 68–69.

zachowanie — jedni pragną wyglądać dokładnie tak, jak cismężczyzna czy ciskobieta, zarówno dla siebie, jak i po to, by czuć się bezpieczniej, zwiększyć swoje szanse na zatrudnienie, a także uniknąć przemocy psychicznej czy fizycznej¹⁶. Drudzy twierdzą, że jest to krzywdzące, ponieważ zmusza transpłciowe osoby do wpasowania się w dychotomiczny porządek płci, przypisane do niego role, sposób zachowania czy wygląd właśnie¹⁷. Jest to szczególnie trudne dla osób niebinarnych, które nie identyfikują się z żadną płcią lub płynnie między nimi przechodzą. Zamiast zauważyć, że społeczeństwo niejako zaczyna oddalać się od binarnego podziału płci, zmusza się transpłciowe osoby do tego, aby po wyjściu z jednych ram od razu „wchodziły” w inne i odpowiadały imperatywowi tzw. heteronormy¹⁸.

Daniel stara się jak najbardziej upodobnić do cismężczyzny, zmieniając swój wygląd i zachowanie. Możemy także zauważyć, że dystansuje się od kobiecych rzeczy. Cechą tej postaci staje się swoiste deprecjonowanie tego, co kobiece. Uwidacznia się to m.in. w stosowaniu określenia „babskie”:

Tosia obronnym gestem założyła ręce i nachmurzyła się, gdy chłopak w lustrze zrobił to samo. Chyba powinna się nauczyć panować nad tymi babskimi odruchami¹⁹.

Zrywał się wtedy z łóżka i znowu ćwiczył, ćwiczył jak wariat, by babskie rozrzewnienie ustąpiło złości i poczuciu mocy²⁰.

16 Por. Chris Godfrey, „Transgender Men and Women Discuss the Politics of «Passing»”, 25 marca 2015, <https://tinyurl.com/5xbnnxw2> [dostęp: 23.09.2020].

17 Zob. Cut, „Passing | Trans | One Word | Cut”, Youtube, 2 września 2015, video, 4:02, <https://tinyurl.com/2p8j4yh4> [dostęp: 23.09.2020].

18 Por. „Pojęciownik równościowy. Słowa, które warto znać i określić, których warto używać”, <https://tinyurl.com/yc8hcucu> [dostęp: 3.03.2022].

19 Osińska, *Fanfik*, 69.

20 Osińska, 106.

— Nie! — pisał Tosiek. — Pomyśli, że baba ze mnie!²¹

— Miałem kiedyś taką kieckę. To jest babski kolor²².

Był teraz poważnym człowiekiem, nie histeryzującą babą²³.

— Tylko baby narzekają²⁴.

Nagle trzyma sztamę z dziewczynami, a przecież dopiero co był małym, zdeklarowanym mizoginem, który pogardza wszystkim, co babskie²⁵ — Leon o Danielu.

U bohatera zaobserwować więc możemy swoistą dysocjację od zachowań „typowo” kobiecych. Gdy w *Slashu* nauczycielka biologii, pani Kawecka, opowiada o antykoncepcji, Daniel nie jest zainteresowany, m.in. dlatego, że biolożka zaznaczyła, że zwykle „większość balastu będzie na głowie dziewczyn”²⁶. Sama autorka w jednym z wywiadów odniosła się do postawy Daniela w następujący sposób.

Tosiek został tak skonstruowany, bo od początku zakładałam, że w tym pierwszym zachwyceniu się swoją męskością będzie lekceważył wszystko, co kobiece. To jest zachowanie, które zauważałam w Internecie, na grupach, gdzie spotykają się osoby transpłciowe. Potem, im mniej trzeba udowodniać światu, kim się jest, trochę to zanika i łagodnieje. Było więc dla mnie jasne, że Tosiek będzie takie zachowania przejawiał, zainteresują go tatuaże i kolczyki, bo dzięki nim pokaże, jakim jest macho²⁷.

21 Osińska, 223.

22 Osińska, 234.

23 Osińska, 268.

24 Natalia Osińska, *Slash* (Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2017), 81.

25 Osińska, 99.

26 Osińska, 121.

27 Osińska, „Przez rodzicielstwo do akceptacji. Wywiad z Natalią Osińską”.

Niemniej jednak takie zachowanie jest uważane za dość szkodliwe, szczególnie w przypadku transmęzczyzn łatwo wejść przez to w schemat toksycznej męskości. Zwykle w kolejnych latach tranżycji osoby pozwalają sobie na nieco swobodniejszą ekspresję płciową, co widać w *Slashu*, gdzie Daniel chodzi w koszulce, która odsłania jego binder²⁸. Zresztą sam temat wstydu i internalizowanej transfobii jest wart dalszych, dogłębnych badań.

Dysforia płciowa

Dysforia płciowa jest związana z wyraźną rozbieżnością pomiędzy tożsamością płciową a płcią przypisaną danej osobie przy urodzeniu. Klinicznie uznaje się, że poczucie tej niezgodności powinno trwać co najmniej sześć miesięcy i wiązać się m.in. z silną chęcią bycia pozbawionym pierwszorzędowych i/lub drugorzędowych cech płci, z którą dana osoba się nie utożsamia, chęcią posiadania cech przypisywanych płci odczuwanej i potrzebą bycia postrzeganą jako osoba tejże płci. Opisany stan powoduje także klinicznie istotne cierpienie lub pogorszenie funkcjonowania społecznego²⁹.

W książkach Osińskiej nie pojawia się wątek Daniela mówiącego z niechęcią o swoich genitaliach, co może wiązać się z opisywaną już konwencją, w której to autorka nie nazywa wielu zjawisk wprost. Można jednak zaobserwować kilka sytuacji, kiedy Daniel widocznie odcina się od swojego ciała.

Tosia umyła rozdygotane ręce i przepłukała usta, unikając wzrokiem swojego odbicia. Był to nawyk, nad którym się już nawet nie

28 Binder to rodzaj bielizny z obcisłego materiału. Nakłada się go na klatkę piersiową. Służy do spłaszczania piersi. Ma na celu m.in. ukrywanie piersi i tłumienie dysforii płciowej.

29 Por. Marta Dora, Bartosz Grabski, Bartłomiej Dobroczyński, „Dysforia płciowa, niezgodność płciowa i nonkonformizm płciowy w adolescencji — zmiany i wyzwania diagnostyczne”, *Psychiatria Polska*, nr 162 (2020): 4-5.

zastanawiała. Nie lubiła patrzeć na siebie i już. Ale kiedy otrzepywała ręce z wody, jej wzrok podążył odruchowo za rozbryzgującymi się na lustrze kroplami i choć nie chciała, spojrzała sobie prosto w twarz. Szybko odwróciła głowę, ale to, co zdążyła zobaczyć, pozostało jej przed oczami jak blady slajd³⁰.

— Tosia — odparła z ociąganiem i poruszyła ramionami, jakby strząsała z siebie coś nieprzyjemnego. Nie znosiła się przedstawiać, chyba jeszcze bardziej niż patrzeć w lustro. Ot, jedna z jej rozlicznych małych fobii. Lubiała pozostawać w cieniu, a teraz jakby nagle stanęła na scenie w blasku reflektora — skulona, wybrakowana, niespełniająca oczekiwań³¹.

Z dwóch powyższych cytatów zaczerpniętych z początkowego rozdziału *Fanfika* widać odruchową, jeszcze nie w pełni uświadomioną, niechęć Daniela do własnego odbicia i imienia. Jest wycofany i skryty, w pierwszej części cyklu wielokrotnie uwypuklone zostaje, że nie ma żadnych przyjaciół, a jego relacje z Emilią i Matyldą są oparte na obdarowywaniu ich próbkami kosmetyków, które otrzymuje od ciotki, a nie na rzeczywistej sympatii, widać więc również, że w sferze kontaktów społecznych nie radzi sobie najlepiej.

W *Slashu* sceną, która ukazuje dręczącą Daniela dysfориę płciową, jest moment, kiedy nasz bohater trafia do szpitala po zażyciu dopalaczy i broni się przed pozbawieniem go bindera:

— Muszę to rozciąć — burknęła pielęgniarka. — Inaczej nie dam rady, skoro pacjent nie chce współpracować.

Tosiek poderwał się do siadu, ale natychmiast zaczął się dusić, więc sama pielęgniarka popchnęła go z powrotem na kozetkę. Leon przyglądał się temu ze zgrozą. Miał wrażenie, że tylko do niego w całym gabinecie dociera dramatyzm sytuacji. Dla nich Tosiek był tylko nadpobudliwym szczeniakiem. Przypadł

30 Osińska, *Fanfik*, 8.

31 Osińska, 10–11.

do wezgiłowia, zginając się w niewygodnym przykłęku. Tosiek odwrócił błagalny wzrok w jego stronę, oczy miał szalone, nieprzytomne.

— To tylko kawałek materiału — szepnął Leon. Obaj wiedzieli, że nie mówi prawdy. — Kupię ci dziesięć takich. — Usłyszał metaliczny szczepek nożyczek. Tosiek się wykrzywił. Leon położył rękę na jego policzku, mokrym od łez, zdecydowany przytrzymać go siłą, gdyby znów zaczął się szamotać. — Zaraz ci zamówię, we wszystkich kolorach tęczy — szeptał, nie spuszczać z niego wzroku. Tosiek leżał spokojnie, ale jego oczy były martwe w środku. Uciekł gdzieś wewnątrz siebie i go nie słyszał³².

Pozbawienie go bindera jest nieuniknione — bohaterowi trzeba pomóc ze względów medycznych. Daniel zamyka się w sobie, tak jakby chciał uciec od siebie i swojego ciała, nie mierzyć się z konsekwencjami związanymi z tym, że teraz jest w miejscu, gdzie personel zwraca się do niego jako do Antoniny. Wiąże się to zarówno ze zjawiskiem *misgenderingu*, jak i używania *deadname*.

Można więc zaobserwować w zachowaniu Daniela pewną asomatyczność, co nie jest nietypowe. Wiele osób transpłciowych w swoich wspomnieniach opisuje poczucie oderwania od ciała — przed wewnętrznym zaakceptowaniem i nazwaniem swojej transpłciowości czują się w pewien sposób bezcieleśni. Nim Daniel odkrywa, że wcale nie czuje się kobietą, w *Fanfiku* nie pojawiają się tak naprawdę opisy jego ciała, chyba że dotyczące rzeczy, które są związane ze społeczno-kulturowym aspektem płci, zwykle narzucane mu przez ciotkę: sukienki, makijaż, idealnie zrobione paznokcie. Daniel zaczyna „czuć” swoje ciało i o nim mówić, gdy orientuje się, że jest trans. Scena nakładania makijażu nie pojawia się, póki nie robi tego, konturując swoją twarz, aby stała się bardziej męska.

32 Osińska, *Slash*, 57.

Euforia płciowa

Euforia płciowa to odwrotność dysforii płciowej. Polega na odczuwaniu komfortu, a nawet przyjemności z ekspresji płciowej odpowiadającej swojej prawdziwej tożsamości płciowej, czemu często towarzyszy silne pragnienie dalszej tranzycji³³. U Daniela możemy zauważyć przejawy euforii płciowej, szczególnie w momentach, kiedy stawia swoje pierwsze kroki w kierunku tranzycji, np. malując się tak, aby wyglądał bardziej męsko, czy nakładając na siebie typowo męskie ubrania.

Jeśli przedtem wydawało jej się, że Tosiek jest przystojny, to teraz spoglądał na nią z lustra w przedpokoju rasowy książe o pociągłej twarzy i uwodzicielskim uśmiešku. Gdyby jeszcze miał do tego odpowiednią fryzurę i coś lepszego do ubrania! Mógłby wtedy stawić czoła każdemu. Każdemu.

Tosi chciało się płakać ze wzruszenia. Był piękny. Tak bardzo go kochała. Nie mogła się doczekać chwili, gdy pokocha ją go inni³⁴.

Tosiek go nie słuchał. Wepchnął ręce w rękawy i ściągnął poły kurtki ciasno wokół siebie, jak szlafrok. Spojrzał w lustro i patrzył długo, długo i zachłannie, jakby chciał dobrze zapamiętać ten obraz. Ogarnęło go tklive wzruszenie, jakby spotkał członka rodziny, z którym nie miał kontaktu przez lata. Pociągnął nosem.

— To jest Daniel — wychrypiał głosem urywanym z tęsknoty i żalu. — Nigdy nie traci głowy i nie robi z siebie kretyna. — Przełknął ślinę i dodał z trudem:

— Jest naprawdę cool³⁵.

33 Por. Andy Connor, „The joy that comes from embracing trans identity shouldn't be so rare”, *The Guardian*, 25 stycznia 2019, <https://tinyurl.com/2p9ae9bn> [dostęp: 23.09.2020].

34 Osińska, *Fanfik*, 100.

35 Osińska, 233.

Daniel jest pełen uwielbienia dla swojego nowego ja, co bardzo często podkreśla. W dodatku staje się ono powodem jego dumy i siły, która zaznacza się najmocniej w *Slashu*. Bohater obnosi się ze swoimi poglądami, a także wyglądem. Wiąże się to też z mocnym dystansowaniem się od kobiecych cech, co zostało już wcześniej opisane w tym artykule.

Zło — niebinarna postać

We *Fluffie* autorka wprowadza postać Zła, osoby, która ze względu na wszystkie jej opisy wydaje się niebinarna. Zło pierwszy raz poznajemy na przyjęciu urodzinowym, na którym Daniel ogłasza swoim bliskim wybranie nowego imienia. Zło zostaje nam wtedy opisane jako „pyzate stworzenie w wieku gimnazjalnym, z lewej strony wygolone, a z prawej kędzierzawe niczym klasyczny cherubinek”³⁶. W trakcie całej fabuły *Fluffu* Zło pojawia się jedynie epizodycznie, zawsze w towarzystwie, podczas jakiegoś spotkania u Daniela. Wiemy jednak, że mieszka w ekskluzywnym, strzeżonym lofcie, jest bardzo rozmowne, stara się zwrócić na siebie uwagę ojca Daniela, pana Marcina³⁷.

Kiedys na przykład zapytał małe pucate Zło, czy jest chłopcem, czy dziewczynką, i trudno doprawdy stwierdzić, kto zniósł to gorzej: Zło, które zalało się łzami, czy Daniel, który prawie dostał wybroczyn ze złości³⁸.

Osoby niebinarne są zupełnie poza dychotomicznym porządkiem płci, szczególnie w zakresie jej kulturowych aspektów³⁹. W powyższym cytacie możemy zauważyć, że Zło odcina się od identyfikacji

36 Osińska, *Fluff*, 30.

37 Osińska, 124.

38 Osińska, 117.

39 Por. Mateusz Król, „(Nie)widzialność osób transpłciowych w Polsce”, *Chorzowskie Studia Polityczne*, nr 14 (2017): 169.

jako kobieta albo mężczyzna. Co prawda Złó ani razu nie zostaje nazwane w książce osobą niebinarną, ale wszyscy zwracają się do niego w rodzaju nijakim, w ten sposób jest też prowadzona narracja. Jest to postać epizodyczna, jednak jako że transpłciowość to szerokie pojęcie, które swoim zakresem obejmuje również osoby niebinarne, to w tym artykule nie mogło zabraknąć wzmianki o Złó.

Cykl Osińskiej w kontekście dzisiejszej literatury dla młodzieży

Grzegorz Leszczyński w swojej książce *Bunt czytelników: Proza inicjacyjna netgeneracji* nazywa nowe pokolenie czytelników Pokoleniem Nikt. Czy cykl Osińskiej wpisowuje się w schemat książki pełnej chaosu i złych zakończeń, a jej bohaterowie odpowiadają poszukującym głównie mocnych wrażeń nastolatkom? Można powiedzieć, że *Fanfik*, *Slash* i *Fluff* to tytuły, w których obrano inną ścieżkę. Daniel nie tylko zostaje zaakceptowany przez swojego ojca i ciotkę, ale także, mimo początkowych prześladowań, przez Roksannę oraz swoich rówieśników. Znajduje także Leona — osobę, z którą jest w stanie zbudować związek. Sam Leon też dorasta do samoakceptacji, a para, która pojawia się we *Fluffie* — Matylda i Wika — również nawiązuje relację przy wsparciu przyjaciół oraz matki Matyldy i brata Wiki.

Są to jednocześnie powody, przez które cyklowi nieraz zarzuca się eskapizm i zbyt idylliczne ukazanie historii queerowych nastolatków — bez wiszącego nad nimi cienia zagubienia, odrzucenia i samobójstwa czy konsekwencji powszechnej queerfobii. Jest to związane m.in. z tym, że w popkulturze większość postaci LGBT+ kończy w tragiczny sposób, zostaje zamordowana, popełnia samobójstwo. Rzadko kiedy mogą na końcu historii otrzymać własne szczęśliwe zakończenie. *Fanfik* walczy z tym stereotypem. Gdy Daniel planuje ucieczkę z domu przez okno, wszyscy są pewni, że starał się popełnić samobójstwo — pozostałym bohaterom nie mieści się w głowach, że bycie osobą transpłciową może nie wiązać się z chęcią odebrania sobie życia. Daniel nie myślał wcześniej o samobójstwie, ale przez reakcje najbliższych ta myśl pojawia się w jego głowie i zostaje z nim,

co ukazuje, jak trudne jest wyobrażenie sobie osoby LGBT+, która jednocześnie nie chce zrobić sobie krzywdy, a wręcz przeciwnie — sięga po szczęście.

Fanfik, *Slash* i *Fluff* ukazują nam cieplejszy, być może bezpieczniejszy niż w rzeczywistości świat, jednak nie pomijają tego, że Polska to według badań najbardziej homofobiczny kraj w Unii Europejskiej⁴⁰. Daniel w *Fanfiku* mierzy się z niezrozumieniem i zakłamaniami najbliższych. Leon zostaje pobity na marszu równości (*Slash*), odrzucony przez swoich homofobicznych rodziców ucieka z domu, bo nie zamierzają oni zaakceptować syna geja. Rodzice Leona pojawiają się we *Fluffie* — książka nie daje żadnych przesłanek, by wierzyć, że się to w najbliższej przyszłości zmieni.

Mimo wszystko bohaterowie się nie poddają, nie odrzucają tego, kim są, dążą do akceptacji, walczą wytrwale o swoją godność i miejsce w społeczeństwie. Książki Osińskiej dają nadzieję, pokazując, jak może być, a przede wszystkim udowadniają, że historia queero-wych osób też może mieć swoje szczęśliwe zakończenie i że warto o nie walczyć.

Bibliografia

- Connor, Andy. „The joy that comes from embracing trans identity shouldn't be so rare”. *The Guardian*, 25 stycznia 2019. <https://tinyurl.com/2p9ae9bn> [dostęp: 23.09.2020].
- Cut. „Passing | Trans | One Word | Cut”. Youtube, 2 września 2015. <https://tinyurl.com/2p8j4yh4> [dostęp: 23.09.2020].
- Dora, Marta, Bartosz Grabski i Bartłomiej Dobroczyński. „Dysforia płciowa, niezgodność płciowa i nonkonformizm płciowy w adolescencji — zmiany i wyzwania diagnostyczne”. *Psychiatria Polska*, nr 162 (2020): 1-15.

40 Zob. WBG, „Byliśmy w czołówce, teraz zajęliśmy pierwsze miejsce. Polska homofobicznym liderem UE”, *Gazeta.pl*, 14 maja 2020, <https://tinyurl.com/4up6e26b> [dostęp: 15.09.2020].

- Dynarski, Wiktor i Anna Kłonkowska. „Gender i inne kłopotliwe terminy, czyli jak mówić o różnorodności i (nie)normatywności płciowej i seksualnej”. *Jakieś Studia Gejowskie lub Lesbijskie*, 30 września 2017. <https://tinyurl.com/3kyjdckz> [dostęp: 4.09.2020].
- Godfrey, Chris. „Transgender Men and Women Discuss the Politics of «Passing»”, 25 marca 2015. <https://tinyurl.com/5xbnnxw2> [dostęp: 23.09.2020].
- Haak, Dominik. „(Trans)mężczyzna w gabinecie ginekologicznym”. <https://tinyurl.com/2ast64m3> [dostęp: 22.09.2020].
- „Hormone replacement therapy (HRT)”. <https://tinyurl.com/yr6zhtwd> [dostęp: 3.03.2022].
- Król, Mateusz. „(Nie)widzialność osób transpłciowych w Polsce”. *Chorzowskie Studia Polityczne*, nr 14 (2017): 163–80.
- Osińska, Natalia. „Autorka książki o transnastolatkach: Kiedy dziewczyna postanawia być chłopakiem, to oznacza, że dąży do czegoś lepszego”. Wywiad przeprowadził Arkadiusz Gruszczyński, *Gazeta.pl*, 24 lutego 2017. <https://tinyurl.com/mr3y9afc> [dostęp: 23.09.2020].
- . *Fanfik*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Literackiej, 2016.
- . *Fluff*. Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2019.
- . „Od empatii do akceptacji”. Wywiad przeprowadziła Zofia Ułańska, *Mały Format*, nr 5 (2018). <https://tinyurl.com/2sxtyjy4> [dostęp: 23.09.2020].
- . „Przez rodzicielstwo do akceptacji. Wywiad z Natalią Osińską”. Wywiad przeprowadziła Aldona Kobus, *Szufflada.net*, 19 listopada 2017. <https://tinyurl.com/346hkwcw> [dostęp: 20.04.2020].
- . *Slash*. Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2017.
- „Pojęciownik równościowy. Słowa, które warto znać i określenia, których warto używać”. <https://tinyurl.com/yc8hcucu> [dostęp: 3.03.2022].
- WBG. „Byliśmy w czołówce, teraz zajęliśmy pierwsze miejsce. Polska homofobicznym liderem UE”, *Gazeta.pl*, 14 maja 2020. <https://tinyurl.com/4up6e26b> [dostęp: 15.09.2020].

■ *Transgenderism in Natalia Osińska's Fiction*

ABSTRACT: This article examines the depiction of Daniel — a transgender character in Natalia Osińska's book series. It focuses on the phenomena associated with transgenderism, such as gender dysphoria, gender euphoria and passing. Excerpts from the books have been used to present the stages that the protagonist goes through. A non-binary character — *Zło* (Evil) — is also described. Finally, Osińska's series is presented in the context of contemporary young adult literature. The article attempts to determine whether it constitutes an example of good or bad representation of transgenderism and queerness in general.

KEYWORDS: transgender, Natalia Osińska, non-binary, queer studies, LGBT+ literature, youth literature

SYLWIA JANKOWSKA — studentka polonistyki Uniwersytetu Wrocławskiego. Studiowała również na Uniwersytecie Karola w Pradze. W 2020 roku obroniła pracę licencjacką pt. *W poszukiwaniu siebie... Bohater transpłciowy w prozie Natalii Osińskiej*. Wśród jej głównych zainteresowań znajdują się zagadnienia związane z queer studies, fan studies i literaturą młodzieżową.

JOANNA RADOSZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 0000-0001-6626-981X

Narracje LGBT+ wobec problemów literatury rosyjskiej.

O powieści *Dni naszego życia* Mikity Franki

„Rok 2013 w Rosji można śmiało nazwać rokiem homoseksualności” — zauważa Aleksander Kondakow. „Po długich latach oficjalnego zapomnienia tego tematu i jego aktywnego rozwoju i rozkwitu w przestrzeni nieoficjalnej, organy władzy państwowej w końcu zainicjowały szeroką dyskusję”¹. Jej finałem był zakaz „propagandy nietradycyjnych orientacji seksualnych”, oficjalnie ukierunkowany na „ochronę dzieci przed seksualną propagandą”, faktycznie zaś stanowiący oręż przeciwko „zachodniej ideologii”.

Mimo ograniczeń, związanych m.in. z koniecznością oznaczania książek zawierających wątki LGBT+ jako publikacje przeznaczone dla osób powyżej 18. roku życia, w 2020 roku nakładem moskiewskiego wydawnictwa Popcorn Books ukazała się pierwsza rosyjska queerowa powieść dla młodzieży — *Dni naszego życia* (Дни нашей жизни) autorstwa Mikity Franki. Fabuła utworu koncentruje się

1 Александр Кондаков, „Формирование квир-архива исследований сексуальностей”, w *На перепутье: методология, теория и практика ЛГБТ и квир-исследований*, red. Александр Кондаков (Санкт-Петербург: Центр независимых социологических исследований, 2014), XI.

na dorastaniu głównego bohatera Mikiego, wychowywanego przez wujka Sławę i jego partnera Lwa. Chłopiec musi ukrywać przed otoczeniem nie tylko jednego z nich, lecz także swoją wrażliwość, nieprzystającą do poradzieckiego wzorca męskości (zaczepniętego, paradoksalnie, z zachodniej kultury)². W historii Mikiego przewijają się tajemnica, sprzeciw wobec konstrukcji świata, ale również poszukiwanie własnej tożsamości, choćby za cenę niebezpieczeństwa.

W tym miejscu, gwoli ścisłości, należy dodać, że trop biograficzny, choć niewątpliwie kuszący z racji zbieżności pseudonimu autora z imieniem protagonisty, wymagałby osobnego opracowania. Mimo skąpych informacji o życiu Franki można łatwo dostrzec niezgodności utworu z rzeczywistymi wydarzeniami z jego życia. Miejsce akcji — miasteczko niewątpliwie znajdujące się w Rosji — było inspirowane rodzinnym miastem wychowanego w Kazachstanie Franki. Ponadto protagonista powieści jest urodzony i zsojalizowany jako przedstawiciel płci męskiej, tymczasem autor, osoba niebinarna, w momencie pisania powieści był trans chłopakiem³. Autobiografia osoby socjalizowanej jako przedstawicielka płci żeńskiej miała by zupełnie inaczej rozstawione akcenty, szczególnie w przypadku wątków przyjaźni i pierwszych miłości. Można zatem stwierdzić, że proste odczytanie *Dni naszego życia* jako autobiografii jest nieuprawnionym uproszczeniem i nadinterpretacją.

Utwór, choć przesiąknięty queerowym odczuwaniem świata i nawiązaniami do popkultury, jest jednocześnie osadzony w szeregu

2 Por. Olga Tabachnikova, Natalia Vinokurova, „New Russian «Macho» Between Literature and Life”, w *The Palgrave Handbook of Women and Gender in Twentieth-Century Russia and the Soviet Union*, red. Melanie Ilic (Cheltenham: Palgrave, 2017), 429–45.

3 Określenie „był trans chłopakiem”, choć może się wydawać kontrowersyjne, z pewnością dokładniej oddaje samoodczuwanie autora w momencie pisania powieści niż „identyfikował się jako trans chłopak” czy „nazywał siebie trans chłopakiem”. Zostało ono skonsultowane zarówno ze specjalistami z zakresu inkluzywnej terminologii, jak i z samym Franką.

rosyjskich tradycji literackich. Zadaniem niniejszego artykułu będzie analiza sieci połączeń, jakie tworzy Franko pomiędzy uznaną *a priori* za „zachodnią”, przez co „obcą” rosyjskości, queerowością a rodzimymi tendencjami literackimi. Celem zaś jest pokazanie, w jaki sposób queer może funkcjonować wewnątrz rosyjskiej kultury i jak zbliża się dzięki temu do rosyjskiego czytelnika. Dla osiągnięcia tego efektu korzystam z narzędzi oferowanych przez kulturową teorię literatury, zarówno podczas osadzania tekstu w pozatekstowej rzeczywistości, jak i poprzez odwołanie do kategorii typowych dla klasycznej rosyjskiej literatury — zbędnego i małego człowieka, dziecięcości oraz konfliktu ojców i dzieci.

Wyjaśnienia wymaga z pewnością postrzeganie odejścia od heteronormy w rosyjskiej mentalności, w niniejszej pracy zagadnienie to z konieczności zostało przedstawione skrótowo⁴. Homoseksualność istniała w dziejach Rosji, lecz jako temat tabu, badana zaś jest dopiero współcześnie. Tematykę tę jako pierwszy podjął w literaturze Wasilij Rozanow w *Ludziach księżycowego światła* (*Люди лунного света*, 1911) — traktacie poświęconym seksualności w ujęciu etyki chrześcijańskiej. Z pracy Rozanowa pochodzi pojęcie „duchowy homoseksualista” (*духовный содомит*). Oznacza ono jednak nie — jak się współcześnie rozumie — osobę powstrzymującą się od czynu homoseksualnego, lecz dowolną osobę powstrzymującą się od aktu płciowego skutkującego prokreacją⁵. Termin ten

4 Szerzej ta tematyka została podjęta w pracach takich jak: *На перепутье: методология, теория и практика ЛГБТ и квир-исследований*, red. Александр Кондаков (Санкт-Петербург: Центр независимых социологических исследований, 2014); Dan Healey, *Russian Homophobia from Stalin to Sochi* (London: Bloomsbury, 2018); Brian James Baer, *Other Russias: Homosexuality and the Crisis of Post-Soviet Identity* (New York: Palgrave Macmillan, 2009). Por. także Константин Ротиков, *Другой Петербург* (Санкт-Петербург: Лига-Плюс, 2000).

5 Por. „Duchowy homoseksualista wszystko ma inne niż rozmnażającą się, wielodzietny samiec” — Василий Розанов, *Люди лунного света* (Москва: Азбука, 2008), 65, tłum. J.R. Autor wielokrotnie

wę współczesnych badaniach queeru wykorzystuje Brian James Baer i, mimo wyjścia od jego błędnej interpretacji, dochodzi do wniosków znajdujących potwierdzenie w pracach innych badaczy⁶ — w rosyjskim dyskursie queerowym istnieje opozycja duchowej i fizycznej homoseksualności analogicznej z dychotomią stosunków homospołecznych (*homosocial*) i właściwie homoseksualnych. Innymi słowy: akceptacja dla normy homospołecznej i duchowej bliskości między mężczyznami, wpisanej w rosyjską mentalność⁷, idzie w parze z pojęciem wobec cielesnego aspektu stosunku homoseksualnego, a także estetyki kempowej, która jest postrzegana jako „zachodnia”⁸.

Jak zauważa Ksenia Siemykina, narracje queerowe w globalnych dyskursach są w ramach efektu sformułowania (*framing*) umieszczane w jednej z czterech ram: zagrożenia, „neutralności”, moralności lub równości⁹. Badaczka pisze dalej, że o ile w narracjach zachodnich (przede wszystkim amerykańskiej) dominuje rama moralności (potępiająca osoby LGBT+ z punktu widzenia chrześcijańskich dogmatów) lub równości (podkreślająca równość niezależną od orientacji, płci, tożsamości), o tyle w Rosji największą popularność zyskały ramy „neutralności” (opis faktu bez komponentu oceniającego) lub zagrożenia (postrzeganie osób LGBT+ jako niebezpieczeństwa dla szeroko pojętej rosyjskości, niekoniecznie związanej z aspektem

akcentuje opozycję między „prawidłowym” mężczyzną — czującym pociąg seksualny do kobiety i potrzebę stworzenia z nią rodziny — a „duchowym homoseksualistą” pozbawionym potrzeby rozmnożenia się i ze zmniejszonym lub zanikłym popędem seksualnym.

6 Healey, *Russian Homophobia from Stalin to Sochi*, ale także Алла Сергеева, *Русские: стереотипы поведения, традиции, ментальность* (Москва: Флинта, 2012).

7 Сергеева, 125.

8 Baer, *Other Russias: Homosexuality and the Crisis of Post-Soviet Identity*, 7–8.

9 Ксения Семькина, „Однополые браки в российских медиа: между нейтралитетом и опасением”, *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*, nr 5 (2017): 329–44.

religijnym). Najczęściej podnoszonym argumentem, będącym podstawą do prawa zakazującego „promocji nietradycyjnej orientacji”, jest „demoralizacja nieletnich”. Wyraża się on w formie obawy o możliwość seksualnego wykorzystywania dzieci przez osoby homoseksualne, a także zaistnienie u potomstwa wychowywanego przez pary jedнопłciowe szeregu problemów, począwszy od zaburzeń emocjonalnych po nieprawidłowo zakodowane normy społeczne¹⁰. Ten właśnie obraz leży u podstaw głównego konfliktu fabularnego przedstawionego w powieści Franki — konfliktu między wewnętrzną etyką bohatera (*a priori* odrzucającego kłamstwo) a okolicznościami życia zmuszającymi do ukrywania faktycznej sytuacji rodzinnej.

Utwór Franki już na poziomie gatunkowym nawiązuje kontakt z XIX-wieczną tradycją, realizując częściowo założenia *Bildungsroman* — ukazuje na tle epoki psychologiczne i społeczne kształtowanie się protagonisty od dzieciństwa do wieku prawie dorosłego. W tradycji rosyjskiej po gatunek ten sięgnął chociażby Lew Tołstoj, pisząc pseudoautobiograficzną trylogię *Dzieciństwo — Lata chłopięce — Młodość*. W *Dniach naszego życia* uwagę zwraca gra z tradycją literacką, ponieważ utwór nie opisuje bezpośrednio dorosłości Mikiego, lecz kończy się na symbolicznej inicjacji w dorosłość typowego współczesnego nastolatka, czyli latach licealnych, pierwszych kontaktach seksualnych (w tym również homoseksualnych), wreszcie perspektywie zmiany otoczenia.

Ten charakterystyczny czas narracji wiedzie do wprowadzenia pierwszej z istotnych dla niniejszych rozważań kategorii, czyli dziecięcości, rozumianej nie tylko jako widzenie świata specyficzne dla dziecka, lecz także — w rosyjskiej myśli filozoficznej — jako bycie jak dziecko. Jak pisze Konstantin Isupow: „Tradycyjny rosyjski sposób myślenia dziedziczy stereotypy «dziecka — błogosławieństwa

10 Семькина, 338.

Bożego», znaczeniowe połączenia dziecięcości, prawdy i pobożności [...]. Dziecięcości przeciwstawia się nie dorosłość, lecz grzeszność”¹¹.

Protagonista *Dni naszego życia* zostaje czytelnikowi przedstawiony jako dziecko wraz z konsekwencjami tego faktu: dziecięcą spontanicznością, szczerością i niezrozumieniem dla kłamstwa. Miki nie pojmuje, dlaczego musi udawać w szkole, że Sława wychowuje go samotnie, i dlaczego może zapraszać kolegów tylko pod nieobecność Lwa. Jego sprzeciw wobec kłamstwa obejmuje całe spektrum zjawisk — od ukrywania sytuacji rodzinnej, przez koloryzowanie rzeczywistości (gdy bliźniacy z klasy Mikiego okłamują go, że ich ojciec uniknął służby w armii, odcinając sobie nogę), aż po detale życia codziennego, jak w scenie noworocznego balu w szkole podstawowej: „Bal wcale mi się nie spodobał, ponieważ był na nim nieprawdziwy Dziadek Mróz. Gdyby był prawdziwy, chodziłby w walmokach, a nie w adidasach”¹². Bunt przeciwko kłamstwu, odmienny od dziecięcej skłonności do konfabulacji i imaginacji (realizujących się u Mikiego wyłącznie w sferze twórczej), każe umieścić dziecięcość protagonisty właśnie w rosyjskim paradygmacie *świętego dzieciństwa*. Mieści się w nim również poczucie bezsilności bohatera, które związane jest z wczesnym odkryciem, iż dorosłość nie oznacza wszechmocy.

Kolejna cecha związana ze wspomnianym paradygmatem, a przy tym zbieżna z psychologią dziecka, to spontaniczna szczerość bohatera. Ukazuje się ona m.in. w momencie, gdy chłopiec pod wpływem emocji nazywa tatą Lwa, z którym jest skłócony¹³. Inny, podob-

11 Konstantin Isupow, „Dziecięcość”, w *Idee w Rosji — Идеи в России — Ideas in Russia*, t. 6, tłum. Maria Kotowska, red. Justyna Kurczak (Łódź: Ibidem, 2007), 70.

12 Микита Франко, *Дни нашей жизни* (Moskwa: Popcorn Books, 2020), 141. Numery stron są podawane według wersji elektronicznej dostępnej w aplikacji Bookmate. Tłum. J.R. na podstawie przekładu przygotowanego do polskiego wydania utworu.

13 Франко, 63.

nie zbieżny punkt, zbliżający psychologię dziecięcą z metafizyczną kategorią dziecięcości, to — by rzecz słowami Władysława Kopalińskiego — „irracjonalny stosunek do spraw świata”¹⁴. Dziecko w literaturze umożliwia spojrzenie na codzienne kwestie z zaskakującej perspektywy, co czyni je idealnym katalizatorem chwytu udziwnienia, również charakterystycznego dla rosyjskiej tradycji literackiej. Jak pisał Wiktor Szkłowski: „[...] chwyt udziwnienia polega na tym, że nie określa on rzeczy jej nazwą, natomiast opisuje ją tak, jakby była widziana po raz pierwszy, wypadek zaś — jakby po raz pierwszy miał miejsce, przy czym w opisie rzeczy na oznaczenie jej części nie używa nazw ogólnie przyjętych, lecz nazywa je tak, jak nazywają się odpowiednie części w innych rzeczach”¹⁵. Franko sięga po ten zabieg, wprowadzając motyw pary jednopłciowej:

Zaspany, w ciemności nie od razu zdziwiłem się, że Sława i Lew śpią w jednym łóżku. Dzięki jakiemuś intuicyjnemu chyba tak-towi w milczeniu zamknąłem drzwi i wróciłem do siebie. Nawet strach minął, ustępując miejsca nowym rozmyślaniom: czy mężczyźni mogą tak sypiać w jednym łóżku? To się oczywiście zdarza, ale tylko w warunkach ekstremalnych. W filmach zazwyczaj wtedy, kiedy trwa wojna albo remont w mieszkaniu i ludzie nie mają gdzie spać, tylko obok siebie. Ale nas to nie dotyczyło. Mielśmy przecież w domu tapczan¹⁶.

Przykład ukazuje wykorzystanie chwytu udziwnienia nie tylko do użycia dziecięcej perspektywy, ale też do kategoryzacji „obcego” dorosłym Rosjanom doświadczenia — homoseksualności. Miki instynktownie odwołuje się do nabranych doświadczeń w celu

14 Władysław Kopaliński, *Dziecko* [hasło], w *Słownik symboli* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2000), 80.

15 Wiktor B. Szkłowski, „Sztuka jako chwyt”, w *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, tłum. Ryszard Łużny, red. Stefania Skwarczyńska (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 16.

16 Франко, *Дни нашей жизни*, 39.

oswojenia ujrzanego zjawiska, ale ponosi porażkę. Udaje mu się natomiast uchwycić spojrzenie na homoseksualność z zewnątrz — nie oceniające, lecz opisowe. Zabieg udziwnienia w powieści pełni dwie funkcje: wprowadza elementy queerowego bytu i demaskuje absurdy poradzieckiego społeczeństwa. Tym samym narrator zrównuje aksjologicznie schematy zachowań doskonale znane odbiorcy (patriarchalne, kolektywistyczne rytuały) ze schematami uważanymi przez wielu Rosjan za „zachodnie” czy „modne” (rytuały równościowe, zachowania queerowe).

Chwył udziwnienia zyskuje szczególny wymiar w opisie gwałtownego zetknięcia Mikięgo z rytuałami społecznymi — pierwszego dnia w szkole:

Mijały nas całe rodziny. Wszystkie wyglądały w sumie jednakowo: w środku szedł pierwszoklasista ubrany tak idiotycznie jak i ja, z kwiatami w rękach, a wokół niego tak z sześć osób: mama, tata, starsi bracia i siostry, babcia z aparatem. [...] Dzieci zaczęły się łapać za ręce i ustawiać w dwuszeregu, jakby wyćwiczyły to wcześniej. Tylko ja, nic nie pojmując, stałem sam, z boku i nie starałem się nawet do nikogo podchodzić. Ktoś złapał mnie od tyłu. Odwróciłem się: nieznajoma starsza pani postawiła obok mnie jakąś dziewczynkę. [...] Lenoczka była podobna do każdej innej dziewczynki tego dnia: miała dwie białe wstążki w wysokich, sterczących w różne strony końskich ogonach, białe rajstopki, białe sandały i czarną spódniczkę. A ja byłem podobny do każdego innego chłopca. Wszyscy nagle staliśmy się tacy sami — to mnie przeraziło¹⁷.

Dokonując z zewnątrz analizy typowych dla pierwszoklasistów i ich rodzin zachowań, Mikię dostrzega ich bezsensowność, ale także zauważa alarmujące podobieństwo oraz długofalowy efekt rytuału — umieszczenie dzieci w określonych ramach społecznych i oczekiwanie orientacji w kolektywnej aktywności, która

17 Франко, 94–98.

dla niego samego pozostaje zagadkowa. Wychowanie z dala od kolektywistycznych tradycji i poza narzuconymi ramami upodabnia protagonistę do podobnie niedopasowanych bohaterów klasyka radzieckiej i rosyjskiej literatury dziecięcej — Władysława Krapiwi-
na¹⁸. Analogia z postaciami Krapiwinowskich utworów, bazująca na szczerym, dziecięcym zdziwieniu powtarzalnością świata i spotykanych w nim typów ludzkich, jeszcze mocniej osadza powieść Franki w tradycji literatury rosyjskiej — pod względem dziecięcości już nie tylko jako kategorii metafizycznej, ale także wiekowej.

Podnoszony w utworze fakt bycia innym od reszty, bohaterem o nadmiernej dojrzałości emocjonalnej, nazwanie go wręcz „dziadkiem w szkolnym mundurku”¹⁹ wskazuje na jego duchowe pokrewieństwo z charakterystycznym typem rosyjskiego bohatera literackiego — zbędnym człowiekiem (*лишний человек*). Określenie to oznacza postać biernego inteligenta o wielkim potencjale moralnym i intelektualnym, który częściowo jednak wskutek obiektywnych, środowiskowych przeszkód, częściowo zaś z powodu własnego charakteru, nie jest w stanie tegoż potencjału zrealizować²⁰. Ten typ został spopularyzowany w XIX wieku przez Aleksandra Puszkina (*Eugeniusz Oniegin*), Michaiła Lermontowa (*Bohater naszych czasów*), a także Iwana Gonczarowa (*Obłomow*). Współcześnie jest to bohater niezrozumiany, wyobcowany, zdystansowany wobec kolektywizmu. W ujęciu negatywnym wykazuje pokrewieństwo z amerykańskim pojęciem *special snowflake* — osoby przekonanej o własnej wyjątkowości i odmienności od ogółu, jednostki domagającej

18 Do tej inspiracji przyznaje się zresztą sam autor w wywiadzie dla portalu snob.ru. Por. Ренат Давлетгильдеев, „«Книга о любви между двумя мужчинами — это просто любовный роман». Писатель Микита Франко об ЛГБТ-литературе”, *Snob*, 2020, <https://snob.ru/entry/198743/> [dostęp: 1.01.2021].

19 Франко, *Дни нашей жизни*, 618.

20 Szerzej por. Krystyna Chojnicka, „Zbędni ludzie”, w *Idee w Rosji — Идеи в России — Ideas in Russia*, t. 1, red. Andrzej de Lazari (Łódź: Semper, 1999), 232–34.

się przez to specjalnego traktowania i żyjącej w poczuciu wyższości względem świata. Nieprzypadkowo Lew, który mimo swojej orientacji jest przedstawicielem kolektywistycznej tradycji wtapiając się w tłum, nazywa Mikię „wyjątkową śnieżynką”²¹.

Protagonistę *Dni naszego życia* można klasyfikować jako zbędnego człowieka na podstawie szeregu wyznaczników: wyjątkowego talentu literackiego, utrudniającej codzienne życie wrażliwości, poczucia wyobcowania, apatii. Podobnie jak XIX-wieczny zbędny człowiek główny bohater powieści odbywa podróż do innej rzeczywistości (na Wyspy Brytyjskie, gdzie bierze udział w paradzie równości), co tylko pogłębia jego melancholię i sprawia, że Miki uświadamia sobie, że ani ojczyzna, ani odległe miejsca nie są dla niego domem. Z podejściem zbędnych ludzi wiąże się także wiara Sławy i Lwa w lepsze życie po przeprowadzce do Kanady (która nie dochodzi do skutku na przestrzeni całej książki). Zbędnego człowieka charakteryzuje wreszcie niepomyślnie przebyta próba miłości, przy czym zawsze jest to miłość okazywana bohaterowi bezinteresownie. W związku z tym trudno za takową uznać związek Mikię z Lenoczką (próba wyparcia przez nią własnej tożsamości) czy Glebem (relacja oparta wyłącznie na pociągu seksualnym). Bezinteresowną miłość okazują protagoniście pies o imieniu Sam oraz Wania z domu dziecka. Obaj zostają odrzuceni przez Mikię, zbyt pogrążonego w melancholii, by mógł on odpowiedzieć na uczucie. Starania o adopcję Wani przez Sławę i Lwa kończą się wprawdzie pomyślnie, lecz główny bohater wkrótce odkrywa, że nowy brat jest mu obojętny. Miki zazdrości mu też tego, jak szybko i bezboleśnie wpasowuje się w nową rodzinę.

Wzmiankowane wyżej lekceważące podejście Lwa do charakterologicznej budowy Mikię wskazuje na kolejny aspekt wiążący utwór Franki z rosyjską tradycją literacką. Konflikt ojców i synów,

21 Франко, *Дни нашей жизни*, 239. Jest to dosłowne tłumaczenie angielskiego terminu *special snowflake* oznaczającego osobę (zazwyczaj młodą) przekonaną o swojej wyjątkowości i w związku z tym domagającą się specjalnego traktowania.

typowy dla spuścizny kulturowej całego świata, w rosyjskiej literaturze zyskał szczególny wymiar jako połączenie realizacji przypowieści o synu marnotrawnym z odzwierciedleniem procesu historyzoficznego zachodzącego w Rosji. Skokowy charakter rosyjskiej historii, zauważony m.in. przez Nikołaja Bierdiajewa²², owocuje gwałtownymi zmianami narracji i pożądanymi cech społecznymi oraz osobowościowymi. Kolejne pokolenia zmuszone do dostosowania się do odmiennych warunków niż poprzednicy siłą rzeczy popadają we wzajemny konflikt i niezrozumienie. Tak też Miki kilkakrotnie buntuje się nie tyle przeciwko zasadom wprowadzonym w domu przez Lwa, co przeciwko stylowi życia rodziców. Pierwszy bunt, wczesnoszkolny, to bunt szczerego dziecka przeciwko zasadom narzucającym kłamstwo jako sposób życia. Miki jest przekonany, że to homoseksualność rodziców jest winna jego sytuacji i celowo prowokuje Lwa, aż ten wybuchy i wyprowadza się. W późniejszym etapie utworu i życia bohatera konflikt przekształca się w starcie dwóch postaw wobec życia i własnej orientacji. Lew i Sława są ukazywani jako para poprzez głęboką duchową więź, przywiązanie i dominantę elementu uczuciowego²³. Tymczasem Miki, odkrywając w sobie pociąg homoseksualny, odchodzi ku fizycznemu aspektowi relacji i rozważa przejście w estetykę kempową (co ostatecznie zostaje zahamowane przez zetknięcie z kempem podczas parady równości i wspomnienia o innych homoseksualnych parach poznanych w dzieciństwie)²⁴. W rzeczywistości jednak wszystkie konflikty pokoleń okazują się pozorowane, ponieważ pomimo przejścia od

22 Николай Бердяев, *Истоки и смысл русского коммунизма* (Париж: YMCA-PRESS, 1955), 8.

23 Mimo wspólnotowego ukazania Sławy i Lwa autor portretuje jednocześnie obu ojców protagonisty na zasadzie kontrastu: artystycznej natury i twardego realizmu, nowoczesnej wrażliwości i konserwatywnego podejścia do wychowania dzieci, męskości miękkiej (radzieckiej) i twardej (poradzieckiej).

24 Uosobieniem kampu i jednocześnie stereotypowej wizji „fizycznych homoseksualistów”, by użyć terminu ukutego przez Baera, jest para

mentalności radzieckiej do poradzieckiej niezmienny pozostaje kluczowy dla narracji Franki element — homofobia.

To właśnie ona jest katalizatorem ostatniego wzmiankowanego elementu rosyjskiej tradycji literackiej. Typ małego człowieka, znany z opowiadań Nikołaja Gogola i Antona Czechowa, jest podobnie bierny wobec życia jak zbędny człowiek. O ile jednak ten drugi to w zamyśle przedstawiciel warstwy szlacheckiej, któremu w najgorszym przypadku grozi melancholia, o tyle mały człowiek jest urzędnikiem wplątany w tryby bezdusznej maszyny. Słusznie podsumowuje ten typ postaci Ewa Mazurkiewicz, pisząc: „W samotnej, nierównej walce z okrutną rzeczywistością bohater wariuje lub ginie”²⁵.

Powyższe zdanie można odnieść także do cierpień protagonisty *Dni naszego życia*. Atmosfera lęku towarzyszy Mikiemu w obrębie całego utworu, paradoksalnie spotęgowana jest faktem, że ani on osobiście, ani jego rodzice nie stają się ofiarami homofobicznych prześladowań²⁶. Skierowana w pustkę homofobia sprowadza się do powtarzania utartych stereotypów na temat nieheteronormatywności. Skonfrontowana przez Mikię z własną nienawiścią Lena nie potrafi wytłumaczyć, co przeszkadza jej w osobach homoseksualnych. Inni napotkani bohaterowie na wyznanie protagonisty: „mieszkam

Grisza i Gosza, poznana przez bohaterów w rozdziale *Дружба семьями* (*Przyjaźń rodzinami*).

25 Ewa Mazurkiewicz, „Mały człowiek”, w *Idee w Rosji — Идеи в России — Ideas in Russia*, t. 5, red. Andrzej de Lazari (Łódź: Ibidem, 2003), 152–54.

26 Jak zauważa w recenzji Galina Józefowicz: „Jeśli [w powieści — przyp. J.R.] czegoś w żadnym wypadku nie da się nazwać normalnym, to reakcji społeczeństwa na rodzinę Mikię. A dokładniej, nawet nie samą reakcją, do niej w większości przypadków nawet nie dochodzi, ale kombinacje, do których zmuszeni są bohaterowie, by nie zwracać uwagi opieki społecznej i nie prowokować problemów”. Por. Галина Юзефович, „«Дни нашей жизни» — роман Микиты Франко о подростке, воспитанном гей-парой в современной России”, *Медуза*, 2020 <https://tinyurl.com/2p8u26n9> [dostęp: 10.01.2021].

z parą gejów”²⁷ reagują albo niedowierzaniem, albo spokojną akceptacją. Taka konstrukcja świata stoi w jawnej opozycji wobec przekonań wyrażanych przez większość osób LGBT+ w Rosji cytowanych przez Dana Healeya — mówią oni, że homofobia jest związana z obecnością homoseksualności w przestrzeni społecznej²⁸. W narracji Franki homofobia wynika z braku normalizacji²⁹ osób i zachowań homoseksualnych, a konfrontacja z nimi sprzyja redukcji nienawiści. Jednocześnie lęk towarzyszący protagoniście prowadzi do zaburzeń oceny sytuacji:

Trwającej w nieskończoność ceremonii [ślubnej siostry Lwa — przyp. J.R.] z pewnością bym nie zapamiętał, gdyby pod koniec moi rodzice nie pocałowali się w tej samej chwili, co małżonkowie. W cerkwi, podczas „uświęconego sakramentu”, na oczach wszystkich krewnych Lwa i po słowach o tym, że miłujący się powinni sobie okazywać swą świętą i czystą miłość. [...] Kiedy siedzieliśmy na ławce obok cerkwi, wszyscy wychodzący robili znak krzyża, spoglądając na nas z dezaprobatą. Chociaż możliwe, że żegnali się tylko dlatego, że tak się robi po wyjściu ze świątyni. W sumie nie wiem³⁰.

Stały strach, choć być może bezpodstawny, okazuje się zjawiskiem przyczyniającym się do wystąpienia depresji i szeregu innych zaburzeń Mikity — współczesnej wersji cierpień małego człowieka.

Analiza obecności poszczególnych motywów typowych dla rosyjskiej literatury ukazuje osadzenie *Dni naszego życia* w rodzimej tradycji literackiej mimo niecodziennej tematyki. Rezultat ten okazuje się

27 Tego typu wyznania pojawiają się w powieści *Dni naszego życia* kilkakrotnie.

28 Healey, *Russian Homophobia from Stalin to Sochi*, 207–8.

29 W tym przypadku pojęcie *normalisation* rozumiane jest jako czynienie czegoś normą, w danym wypadku rozszerzenie normy dopuszczalnych zachowań o zachowania homoseksualne (lub szerzej: queerowe).

30 Франко, *Дни нашей жизни*, 282–85.

jednak dalece mniej zaskakujący, gdy uwzględni się pozycję bohatera względem społeczeństwa w literaturze rosyjskiej, począwszy od XIX wieku. Protagonistą bowiem z reguły jest człowiek wyprzedzający swoje czasy i nieprzystający do otoczenia. Z racji intelektu widzi on ograniczenia narzucone przez normy społeczne i otwarcie się przeciwko nim buntuje lub popada w marazm. Nierzadko jakakolwiek aktywna próba sprzeciwienia się kolektywnemu rytuałowi prowadzi, jak w przypadku Rodiona Raskolnikowa czy Eugeniusza Oniegina, do tragedii. Niewątpliwie pasuje do tego szeregu Miki, który okazuje się postacią wzbogaconą o queerową wrażliwość, lecz wciąż pozostaje jednak bohaterem swoich czasów i swojej literatury.

Bibliografia

- Baer, Brian James. *Other Russia: Homosexuality and the Crisis of Post-Soviet Identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Chojnicka, Krystyna. „Zbędni ludzie”. W *Idee w Rosji — Идеи в России — Ideas in Russia*, t. 1, zredagowane przez Andrzej de Lazari, 232–34. Łódź: Semper, 1999.
- Healey, Dan. *Russian Homophobia from Stalin to Sochi*. London: Bloomsbury, 2018.
- Isupow, Konstantin. „Dziecięcość”. W *Idee w Rosji — Идеи в России — Ideas in Russia*, t. 6, przetłumaczone przez Maria Kotowska, zredagowane przez Justyna Kurczak, 68–72. Łódź: Ibidem, 2007.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2000.
- Mazurkiewicz, Ewa. „Mały człowiek”. W *Idee w Rosji — Идеи в России — Ideas in Russia*, t. 5, zredagowane przez Andrzej de Lazari, 152–54. Łódź: Ibidem, 2003.
- Szkłowski, Wiktor B. „Sztuka jako chwyt”. W *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, przetłumaczone przez Ryszard Łużny, zredagowane przez Stefania Skwarczyńska, 10–28. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Tabachnikova, Olga, Natalia Vinokurova. „New Russian «Macho» Between Literature and Life”. W *The Palgrave Handbook of Women and Gender*

- in Twentieth-Century Russia and the Soviet Union*, zredagowane przez Melanie Ilic, 429–45. Cheltenham: Palgrave, 2017.
- Бердяев, Николай. *Истоки и смысл русского коммунизма*. Париж: УМСА-PRESS, 1955.
- Давлетгильдеев, Ренат. „«Книга о любви между двумя мужчинами — это просто любовный роман». Писатель Микита Франко об ЛГБТ-литературе”. *Snob*, 2020. <https://snob.ru/entry/198743/> [dostęp: 1.01.2021].
- Кондаков, Александр. „Формирование квир-архива исследований сексуальностей”. W *На перепутье: методология, теория и практика лгбт и квир-исследований*, zredagowane przez Александр Кондаков, XI–XXI. Санкт-Петербург: Центр независимых социологических исследований, 2014.
- Розанов, Василий. *Люди лунного света*. Москва: Азбука, 2008.
- Ротиков, Константин. *Другой Петербург*. Санкт-Петербург: Лига-Плюс, 2000.
- Семькина, Ксения. „Однополые браки в российских медиа: между нейтралитетом и опасением”. *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*, nr 5 (2017): 329–44.
- Сергеева, Алла. *Русские: стереотипы поведения, традиции, ментальность*. Москва: Флинта, 2012.
- Франко, Микита. *Дни нашей жизни*. Москва: Porcorn Books, 2020.
- Юзефович, Галина. „«Дни нашей жизни» — роман Микиты Франко о подростке, воспитанном гей-парой в современной России”. *Медуза*, 2020. <https://tinyurl.com/2p8u26n9> [dostęp: 10.01.2021].

■ *The LGBT+ Narratives Facing the Problems of Russian Literature. On The Days of Our Lives by Mikita Franko*

АБСТРАКТ: The aim of this paper is to interpret the novel *The Days of Our Lives* by Mikita Franko within the context of the eternal themes of Russian literature and to analyze the purposefulness of using them in young adult fiction. Based on the methods taken from cultural poetics, the vital

themes of Russian culture will be reconstructed in the light of Franko's narrative and the out-of-the-text world: the current situation of LGBT+ youth in Russia. From the perspective of the culturally engaged literary sciences, there is a visible intratextual tendency to tame otherness by placing "different" and "new" behaviors in the context of reinterpreting well-known motives.

KEYWORDS: queer studies, young adult fiction, contemporary Russian literature, little man, superfluous man

JOANNA RADOSZ — doktorantka literaturoznawstwa w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Obecnie pracuje nad rozprawą poświęconą rekonstrukcji rosyjskiego charakteru narodowego we współczesnej fantastyce. Jej zainteresowania badawcze obejmują współczesną literaturę rosyjską (ze szczególnym uwzględnieniem literatury fantastycznej, popularnej i dziecięcej), manifestacje charakterów narodowych w tekstach kultury oraz komunikację międzykulturową. Zajmuje się także tłumaczeniem literackim z języka angielskiego i rosyjskiego.

Let's make it gayer — queerowe przekształcenia tekstów kultury w twórczości fanowskiej

W heteronormatywnym społeczeństwie teksty kultury poświęcone queerowym¹ zagadnieniom rzadko trafiają do głównego nurtu, a najbardziej popularne utwory często pomijają takie tematy lub wręcz ich unikają. W atmosferze niedorzecznego strachu przed „indoktrynacją” dzieci „ideologią gender”² szczególnie dotyka to tekstów skierowanych do młodszych odbiorców i odbiorczyń. Mimo to powstaje ich coraz więcej, o czym świadczy choćby niniejsza monografia. Niezależnie jednak od tego, co oferuje nastolatkom rynek wydawniczy czy kino i telewizja, potrafią one wziąć sprawy we własne ręce i jeśli nie

-
- 1 Słowo „queer” w języku angielskim, a także w polskojęzycznym dyskursie naukowym ma różne znaczenia, jednak w niniejszym artykule będę się nim posługiwać jako pojęciem neutralnym, używając słowa „queerowy” wymiennie z „nieheteronormatywny” czy „dotyczący LGBT+” i pomijając aspekt „dziwaczności” w tym pojęciu.
 - 2 O czym świadczy choćby reakcja partii rządzącej na akcję Tęczowy Piątek, mającą na celu wsparcie queerowych uczniów i uczennic szkół. Por. „Tęczowy Piątek pod ostrzałem PiS. «Nie chodzi o to, że w szkole są geje i lesbijki, tylko o indoktrynację»”, 24 października 2019, <https://tinyurl.com/bdeezcsm> [dostęp: 18.01.2021].

widzą reprezentacji wątków, które ich dotyczą, same je stworzyć. Pozwalającą na to przestrzenią swobodnego wyrazu jest (m.in.) fan fiction, czyli literacka twórczość fanowska.

Choć pisanie tekstów z wykorzystaniem elementów (postaci, świata przedstawionego) istniejących wcześniej utworów nie jest nowym zjawiskiem, to fan fiction w obecnym kształcie i zasięgu wiele zawdzięcza rozwojowi i upowszechnieniu się internetu. Aldona Kobus proponuje wyznaczenie początku ery internetowej w dziejach fan fiction w roku 1998, kiedy powstała platforma FanFiction.net, przez wiele lat będąca najpopularniejszym serwisem zbierającym fanowską twórczość³. Pierwsza książka z serii o Harrym Potterze, której poświęcony jest niniejszy artykuł, pojawiła się zaledwie rok wcześniej. To dzięki globalności i anonimowości społeczności internetowych fandom mógł stać się (do pewnego stopnia) bezpieczną przestrzenią (*safe space*), w której, jak przekonuje Catherine Tosenberger, młodzi ludzie mogą eksplorować własną nienormatywną tożsamość, obcując ze znaną i lubianą narracją w towarzystwie osób o podobnych zainteresowaniach⁴.

Fan fiction może być sposobem na przedłużenie lektury, dopisanie dalszego ciągu czy uzupełnienie luk tekstu źródłowego, ubogacając pierwotną historię. Jego siła tkwi jednak w tym, że fanowskie pisarstwo pozwala tę opowieść przetworzyć, przedstawić na nowo na własnych warunkach, wybierając, które elementy zachować, a których się pozbyć, oraz dowolnie transformując materiał źródłowy. Henry Jenkins nazywa takie działanie, nawiązując do teorii Michela de Certeau, tekstowym kłusownictwem⁵. Odbiorcy nie tylko

3 Por. Aldona Kobus, „Fanfiction a funkcjonowanie literatury popularnej. Zarys perspektywy historycznej”, *Kultura Popularna*, nr 3/37 (2013): 146–58.

4 Por. Catherine Tosenberger, „Homosexuality at the Online Hogwarts: Harry Potter Slash Fanfiction”, *Children’s Literature* 36, nr 1 (2008): 185–207.

5 Por. Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture* (London: Routledge, 1992).

znajdują w kulturze teksty, które odpowiadają ich potrzebom (kłusują), ale też nie wahają się ich używać do stworzenia własnej narracji. Literackie transformacje dotyczą wielu aspektów: w fan fiction bohaterowie jednego tekstu mogą znaleźć się w innym uniwersum lub świecie pozatekstowym w każdym czasie historycznym; mogą do nich dołączyć dowolne istniejące już postacie fikcyjne, prawdziwe lub takie, które zostały wymyślone na potrzeby danego tekstu; protagoniści mogą stać się okrutnymi łajdakami, a czarne charaktery niewiniątkami. Fanki⁶ konstruują fabułę na podstawie lub całkowicie niezależnie od wydarzeń i faktów przedstawionych w kanonie (tekście źródłowym)⁷, dostosowując je do własnej opowieści. Te wszystkie zabiegi nie są oczywiście stosowane jednocześnie i w tym samym stopniu — niektóre teksty dążą do jak największego zbliżenia do oryginału, w innych zaś ciężko rozpoznać materiał źródłowy, jeśli nie jest się doświadczoną czytelniczką lub zagorzałą fanką. Przetworzenia dokonane na pierwotnym tekście zależą rzecz jasna od celu autora i swoistości samego fanfika. Niektóre zmiany są eksperymentem pisarskim lub żartem, inne zaś zależą od indywidualnych upodobań autorki, a jeszcze inne służą opowiedzeniu historii — jeśli chcemy np. napisać alternatywne zakończenie, musimy zignorować oryginalne; jeśli chcemy, żeby bohaterka była piratką, nie powinna raczej bać się wody; a jeśli chcemy, żeby dwie postacie z różnych tekstów się w sobie zakochały, to muszą znaleźć się w tym samym uniwersum

6 Używam naprzemiennie żeńskich i męskich form, mając na myśli osoby fanowskie (autorskie, czytelnicze itp.) o różnych genderach.

7 Kanon w języku fanów oznacza tekst kultury, z którego czerpie dany tekst fanowski. Kanonem w fandomie *Harry'ego Pottera* są więc przede wszystkim książki J.K. Rowling, chociaż czasami dołącza się do nich również filmy i inne stworzone przez pisarkę teksty — zakres kanonu jest kwestią dyskusyjną w każdym fandomie. Przedstawienie postaci i wydarzeń w tekście fanowskim zgodne z narracją kanonu oznacza, że tekst jest kanoniczny. Niecelowa niekanoniczność jest z reguły potępiana, ale celowa bywa ceniona i nie ma granic.

i (najprawdopodobniej) zapomnieć o swoich dotychczasowych zainteresowaniach romantycznych.

Fanowskie transformacje wynikają z konieczności fabularnych, ale także są celem samym w sobie. Fan fiction daje możliwość niejako naprawienia tego, co jest nie w porządku w kanonie. Jak zauważa xenosaurus na popularnej w społecznościach fanowskich platformie mikroblogowej Tumblr, jedną z motywacji pisania fanfików jest to, że „kanon MÓGŁBY być świetny, gdyby nie to, że jest taki hetero/biały/napalony”⁸, dlatego fani „poprawiają” teksty źródłowe pod względem reprezentacji rasowej, płciowej (genderowej), seksualnej, a także zwracają uwagę na inne problemy społeczne, np. podejmując tematy niepełnosprawności czy zdrowia psychicznego. Renée Vink pisze o „krytycznym, a czasem nawet podejrzliwym nastawieniu względem tekstów źródłowych”⁹, które „prowadzi fanów-pisarzy do «poprawiania» i/lub podważania tych tekstów w swoich własnych opowieściach”¹⁰. Takie właśnie nastawienie łatwo jest zauważyć w wielu fanowskich utworach podejmujących queerowe tematy.

Tosenberger bada tę kwestię w artykule dotyczącym fandomu *Harry’ego Pottera*. Popularne na całym świecie przygody nastoletniego czarodzieja na przestrzeni ponad dwudziestu lat od wydania pierwszej książki (czy też dziesięciu w momencie ukazania się przywołanego tekstu) zebrały rzesze młodych fanów i przyczyniły się do powstania jednego z największych i najpłodniejszych, jeśli chodzi

8 „Canon COULD be so good if it wasn’t so straight/white/horny”, xenosaurus, „There are three...”, *Convergent Evolution*, 14 maja 2018, <https://tinyurl.com/munc29vu> [dostęp: 18.01.2021]. To i wszystkie pozostałe tłumaczenia filologiczne, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki — D.C.

9 „This critical and sometimes even suspicious attitude towards the source texts leads fan writers to ‘correct’ and/or subvert these texts in their own stories”, Renée Vink, „Fan Fiction as Criticism”, *Hither Shore* 10 (2014), <https://tinyurl.com/msnea3tx> [dostęp: 18.01.2021].

10 Vink.

o fan fiction, fandomów XXI wieku. Na samym FanFiction.net można znaleźć ponad osiemset tysięcy tekstów w tej kategorii, a na młodszym o dziesięć lat i obecnie być może bardziej popularnym Archive Of Our Own (AO3) prawie trzysta tysięcy. AO3 powstało m.in. w reakcji na próby czerpania zysków z twórczości fanek przez korporacje¹¹ oraz ograniczenia publikowanych treści, po których nastąpiły nieoczekiwane „czystki” na FanFiction.net¹² i LiveJournalu¹³. Celem prowadzonego przez złożoną z fanów Organization for Transformative Works (OTW) AO3 jest przechowywanie i udostępnianie twórczości fanowskiej, chroniąc ją przed kaprysmi zewnętrznych wobec fandomu instytucji¹⁴, w tym cenzurą. To właśnie na tej platformie najłatwiej znaleźć queerowe teksty fanowskie — najłatwiej również dlatego, że jest to platforma świetnie zorganizowana dzięki systemowi tagowania (oznaczania tagami) utworów i dobrze działającej szczegółowej wyszukiwarce. Dzięki niej można łatwo policzyć, że co najmniej ponad połowa wszystkich tekstów w kategorii *Harry Potter* na AO3 poświęcona jest romansom queerowym, a tylko niecała jedna trzecia hetero¹⁵, mimo że w książkowym kanonie nie ma żadnej otwarcie nieheteroseksualnej postaci. W fan fiction natomiast można znaleźć liczne przykłady właściwie każdej orientacji seksualnej, a także bohaterów aseksualnych, niebinarnych, transpłciowych i wiele innych. Znaleźć — oraz wczytać się w ich doświadczenia (nierzadko zaczerpnięte przez autora z własnego życia) i, zwłaszcza jeśli nie są nam bliskie, przeżyć je tym bardziej, że większość

11 Por. „FanLib — Fanlore”, <https://tinyurl.com/2p8vjnyay> [dostęp: 18.01.2021].

12 Por. „FanFiction.Net’s NC-17 Purges: 2002 and 2012 — Fanlore”, <https://tinyurl.com/4pb45xj9> [dostęp: 18.01.2021].

13 Por. „Strikethrough and Boldthrough — Fanlore”, <https://tinyurl.com/2p82ry99> [dostęp: 18.01.2021].

14 Por. „About Home | Archive of Our Own”, <https://tinyurl.com/2p8u549s> [dostęp: 18.01.2021].

15 Pozostałe teksty należą do kategorii „gen” (bez romansu), „other” (inne) i „multi” (wiele). Dane na dzień 18.01.2021.

z nich to ci sami bohaterowie, których my, czytelnicy, znamy dobrze z tekstu źródłowego. Inaczej czyta się o „obcej” osobie biseksualnej, a inaczej, kiedy okazuje się, że to Harry Potter, którego losy śledzieliśmy przez siedem tomów sagi, dzieli się swoimi rozterkami dotyczącymi tego, że podoba mu się Draco, choć przecież wcześniej był w związku z Ginny, jak choćby w *Things Worth Knowing*¹⁶.

Tosenberger argumentuje, że główną zaletą fan fiction jako źródła queerowej reprezentacji dla nastolatków jest to, że nie podlega ono kontroli rodziców ani wydawców, jak np. literatura dla młodzieży (*Young Adult*), którą, choć pojawiają się w niej queerowe wątki, ograniczają konwencje, zasady publikowania i ogólna niechęć dorosłych do poruszania tematu seksualności niepełnoletnich osób¹⁷. W obrębie fandomu, zwłaszcza tak liczno jak fandom *Harry’ego Pottera*, nastolatki mogą swobodnie szukać i czytać interesujące ich treści, a także otwarcie być sobą i zadawać pytania — poprzez własną twórczość lub fanowskimi kanałami komunikacji — których nie chcą lub nie mogą zadać rodzicom, nauczycielom czy nawet przyjaciołom, i spodziewać się odpowiedzi od bardziej doświadczonych członkiń społeczności. Fandom *Harry’ego Pottera* właściwie od samego początku swojego istnienia funkcjonuje w dużej mierze w internecie, dlatego łatwo jest w nim nawiązać kontakt z bardzo różnorodnymi ludźmi — pochodzącymi z różnych krajów, w różnym wieku, o różnych życiowych doświadczeniach i tożsamościach. Pozwala to przy okazji poruszania kwestii związanych ze wspólnym zainteresowaniem — *Harrym Potterem* — dzielić się swoimi przemyśleniami i wątpliwościami, także dotyczącymi własnej płci (genderu) i seksualności. Jak ujmuje to Tosenberger, „fandom, a zwłaszcza fandom *Harry’ego Pottera*, oferuje młodym ludziom okazję nie tylko do tego, żeby chłonąć queerpozytywne (i zaaprobowane przez dorosłych) treści, ale aktywnie nawiązać kontakt ze

16 femmequixotic i noe, *Things Worth Knowing*, <https://tinyurl.com/4u6x2s2y> [dostęp: 18.01.2021].

17 Por. Tosenberger, 188.

wspierającą artystyczną społecznością jako czytelniczki, pisarki i krytyczki”¹⁸.

Wizja zaproponowana przez Tosenberger, choć nie błędna, jest nieco zbyt optymistyczna. Badaczka nie wspomina, że tak ceniony przez nią fakt otwartości fandomu („każdy, w każdym wieku, z komputerem i modemem może mieć dostęp”¹⁹) oznacza, że łatwo też natrafić na niebezpieczne osoby i takie, które kłamią, manipulują, celowo rozpowszechniają nieprawdziwe informacje itd. Ceni brak cenzury, ale nie zwraca uwagi na to, jak łatwo można natknąć się na niechciane treści — kreatywność fanów nie ma granic i obok siełankowego romansu może pojawić się drastyczny opis kazirodczego gwałtu (czasem nawet w jednym tekście!) lub bohaterowie, którzy są nekrofilami, lubują się w przemocy czy wychwalają nazizm. Trzeba jednak przyznać, że środowiska fandomowe starają się, by takie treści nie wpadły w niepowołane ręce — są one zwykle odpowiednio oznaczane, opatrzone ostrzeżeniami i umieszczane w oddzielnych działach lub na oddzielnych stronach, do których dostęp jest ograniczony. Na Forum Literackim Mirriel np. treści „dla dorosłych” znajdują się w działach Zakazany Las, Szkarłatna Litera i Nie Dla Teletubisów (odpowiednio do części poświęconej *Harry’emu Potterowi*, innym fandomom i twórczości oryginalnej), do których dostęp można uzyskać, spełniwszy szereg wymagań²⁰. Na AO3 czy FanFiction.net używa się oznaczeń dla czytelników, informujących dla jakiej grupy wiekowej przeznaczony jest dany tekst, na AO3 dodatkowo można wyłączyć z wyszukiwania konkretne treści (poprzez tagi).

18 „But fandom, especially Harry Potter fandom, offers young people the opportunity not simply to passively absorb queer-positive (and adult-approved) messages, but to actively engage with a supportive artistic community as readers, writers, and critics”; Tosenberger, 190.

19 „anyone, of any age, with a computer and a modem could obtain access”; Tosenberger, 189.

20 „WEJŚCIE DO DZIAŁÓW ZAKAZANYCH (15+)”, <https://tinyurl.com/2p9dm23x> [dostęp: 21.01.2021].

Fani sami zaznaczają, jak mylące może być przekonanie, że fandom to bezpieczna przestrzeń²¹. Prowadzi to wśród niektórych do poczucia, że należy im się to bezpieczeństwo i mogą żądać np. usunięcia lub nieporuszania pewnych tematów przez twórców ze względu na to, że powodują u nich dyskomfort, co przeczy przyświecającej fanowskiej twórczości idei wolności wyrazu. Nonbinarypastels porównuje takie działania do celowego wyjścia na środek autostrady i oczekiwania, że wobec tego znikną z niej wszystkie samochody, przypominając również, że bezpieczeństwo przestrzeni fanowskich polega na tym, że każdy może w nich tworzyć bez strachu przed cenzurą²². Absurdalność niektórych z takich żądań pokazuje np. prośba o ostrzeżenie o treściach związanych z kosmosem skierowana do bloga spacebloggers w całości im poświęconego²³.

Jednakże to, że fandom nie jest stuprocentowo bezpieczną przestrzenią, nie znaczy, że Tosenberger jest w błędzie, mówiąc, że może nią być dla queerowej młodzieży. Jakkolwiek ryzyko zawsze istnieje, większość fandomów (a w szczególności omawiany przez nią fandom *Harry'ego Pottera*) bardziej akceptuje osoby i tematy LGBT+ niż większość przestrzeni poza nimi, co pozwala na swobodne powstawanie queerowej twórczości i otwartą obecność queerowych osób. Podobnie fandom postrzega Rosalind Hanmer, która badając środowisko fanek serialu *Xena: Wojownicza księżniczka*, zauważa, że omawianie queerowego podtekstu kanonu i przetwarzanie go w fanowskich tekstach jest sposobem na zrozumienie i zaakceptowanie własnej nienormatyw-

21 Fanowski dyskurs dotyczący tej kwestii dobrze podsumowuje artykuł w fanowskiej encyklopedii Fanlore: „Fandom as a Safe Space — Fanlore”, <https://tinyurl.com/mt4z54tu> [dostęp: 21.01.2021].

22 Por. nonbinarypastels, „no but how...”, <https://tinyurl.com/ycck2mu7n> [dostęp: 21.01.2021].

23 Por. spacebloggers, „Hey can you...”, <https://tinyurl.com/yc8mp5td> [dostęp: 21.01.2021].

ności²⁴. Według Hanmer „fanowskie teksty są samoanalizą i performansami, które używane są do wyrażania ich [fanek — przyp. D.C.] własnych życiowych narracji”²⁵, a badana przez nią społeczność stwarza warunki, w których jej członkinie mogą bezpiecznie eksplorować swoją tożsamość poprzez angażowanie się w queerowy dyskurs online²⁶.

Ika Willis, podobnie jak Tosenberger analizując fandom *Harry’ego Pottera*, zwraca uwagę na to, że queerowe odczytania normatywnego kanonu są nie tylko ukierunkowanym uzupełnianiem niedopowiedzeń (*filling in the gaps*) w nim obecnym, ale tworzeniem rzeczywistości, w której takie odczytania w ogóle są możliwe. Willis nawiązuje do teorii Rolanda Barthes’a i Eve Kosofsky-Sedgwick, dowodząc, że fan fiction jest przykładem queerowego czytania (*queer reading*) tekstów źródłowych, które sprzeciwia się ideologicznym domyślnym znaczeniom tekstu²⁷. Oznacza to, że interpretując postać Harry’ego Pottera jako osobę nieheteronormatywną, fani kreują rzeczywistość, w której jest to ideologicznie możliwe; sami wytwarzają brak w kanonie (którym jest niepewność co do orientacji seksualnej bohatera), który następnie wypełniają treścią. Jak pisze Willis:

Fan fiction powstaje więc przede wszystkim poprzez praktykę czytania, która, zamiast wyrażania ukrytych treści, reorientuje kanoniczny tekst, otwierając jego fikcyjny świat na zestaw

24 Por. Rosalind Hanmer, „Internet Fandom, Queer Discourse and Identities”, w *LGBT Identity and New Media*, red. Christopher Pullen i Margaret Cooper (New York: Routledge, 2010).

25 „The fan writings are self-analysis and performances that are used to express their own life narratives”. Hanmer, 149.

26 Por. Hanmer, 148.

27 Por. Ika Willis, „Keeping Promises to Queer Children: Making Space (for Mary Sue) at Hogwarts”, w *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, red. Karen Hellekson i Kristina Busse (Jefferson: McFarland & Co., 2006).

żądań determinowanych przez pojedynczą czytelniczkę i jej wiedzę na temat (fikcyjnych i niefikcyjnych) światów²⁸.

W efekcie takich czytelniczych działań członków społeczności fanowskiej powstaje przestrzeń, w której to queer jest domyślny, a nienormatywność staje się normą. Jak podkreśla Willis, jest to szczególnie cenne dla queerowych dzieci, które w dużej mierze są wychowywane w kulturze udającej, że homoseksualizm nie istnieje. Myślę, że od 2006 roku, kiedy ukazał się ten artykuł, ta sytuacja się zmieniła i strategia wyparcia nie jest tak skuteczna, ale wciąż, zwłaszcza w realiach takich jak współczesne polskie²⁹, istnienie takiej queernormatywnej rzeczywistości jest nieocenionym wsparciem dla wielu osób LGBT+.

W badaniach nad slashem, czyli fan fiction poświęconemu romansom gejowskim, często podkreśla się transgresyjny charakter zdominowanej przez kobiety praktyki pisania o relacjach romantycznych i seksualnych między mężczyznami, choć stanowisko to bywało również krytykowane m.in. ze względu na przepisywanie patriarchalnych schematów relacji na realia slashu³⁰. Joanna Russ w eseju z 1985 nazywa slash pornografią dla kobiet, przedstawiającą mężczyzn w rolach, które kobiety chciałyby zająć, ale nie mogą

28 „Fan fiction, then, is generated first of all by a practice of reading which, rather than expressing its latent meanings, reorients a canonical text, opening its fictional world onto a set of demands determined by the individual reader and her knowledge of the (fictional and nonfictional) world(s)”; Willis, 156.

29 Mam na myśli wspomniany wcześniej sprzeciw wobec Tęczowych Piątków, „strefy wolne od LGBT”, sprawę Margot i protesty przeciw jej uwięzieniu, homofobiczne i transfobiczne wypowiedzi ważnych w życiu publicznym kraju osób itd.

30 Aldona Kobus analizuje tę kwestię, zwracając uwagę na jej związek również z homoerotycznym yaoi (związanym z kulturą mangi i anime). Píše także o kwestii utożsamiania się kobiecej czytelniczki z męskim bohaterem. Por. Aldona Kobus, *Fandom. Fanowskie modele odbioru* (Toruń: WUMK, 2018), 239–346.

tego zrobić w realiach patriarchy³¹. Według Susanne Jung „kobiety piszące o mężczyznach uprawiających seks są podwójnie transgresyjne, jako że nie tylko naruszają przekonanie o ignorancji seksualnej kobiet, ale też umieszczają w centrum [...] (męską) homoseksualność”³², krytykując dominujące wyobrażenia na temat płci i seksualności. Także Willis, w innym niż przywoływany wyżej artykule, rozważa transgresyjność slashu, ale w trochę innym znaczeniu. Badaczka mówi o przekraczaniu granicy ciała w momencie utożsamiania się przez kobietą czytelniczkę z męskim bohaterem, przedkładając to doświadczenie transpłciowości nad ideę queerowego czytania w rozumieniu slashu³³. Willis podkreśla jednak, że:

Przyjemności slashu wymagają świadomości, że została przekroczona granica — że *jest się kobietą, ale identyfikuje się z/jako mężczyzna* — ale wymagają również nacisku na to, że ta granica jest przenikalna; że doświadczenie seksualne można przetłumaczyć na ciała różnych płci; i że każda osoba — cis czy trans — może, w praktyce, doświadczyć płciowej nieciągłości między jej materialnym (dosłownym) ciałem a jej odczuwanym (metaforycznym) ciałem³⁴.

31 Por. Joanna Russ, „Pornography by Women for Women, With Love”, w *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans & Perverts. Feminist Essays* (New York: Crossing Pr, 1985), cyt. za: Aldona Kobus, *Fandom. Fanowskie modele odbioru* (Toruń: WUMK, 2018), 344.

32 „Women writing about men having sex is then doubly transgressive in that it not only violates the notion of female sexual ignorance but also has at its centre [...] (male) homosexuality”; Susanne Jung, „Queering Popular Culture: Female Spectators and the Appeal of Writing Slash Fan Fiction”, *Gender Queeries*, nr 8 (2014): 40.

33 Por. Ika Willis, „Writing the Fables of Sexual Difference: Slash Fiction as Technology of Gender”, *Parallax* 22, nr 3 (2016): 295.

34 „The pleasures of slash require an awareness that a boundary is being crossed — that one is a woman but is identifying with/as a man — but also require an insistence that that boundary is permeable; that sexual

Slash jest więc pewną grą z płcią (*genderplay*), która pozwala na eksplorację niemalże nieobecnego lub wręcz zakazanego w dominującym dyskursie transpłciowego przeżycia. Zestawienie czytelniczego odbioru kobiecego i męskiego doświadczenia postaci nie jest jednak jedynym związanym z transpłciowością aspektem slashu i fan fiction w ogóle. Jak wspomniałam już wcześniej, fanki chętnie zmieniają w swojej twórczości różne źródłowe elementy osobowości i tożsamości bohaterów, również te dotyczące ich płci. Co ciekawe, z mojego czytelniczego doświadczenia wynika, że o ile budowa ciała, kolor skóry czy płeć (i biologiczna, i kulturowa) bywają niekanoniczne w wielu tekstach, o tyle (naturalny) kolor włosów i kolor oczu pozostają bez zmian, z czego można by wnioskować, że w przeciwieństwie do przeważającej w dominującym dyskursie opinii, dla autorów fan fiction płeć ma niewielkie znaczenie dla zachowania jedności czyjejs tożsamości; o wiele ważniejsza jest stałość koloru oczu, co w niektórych przypadkach może stanowić ważny element wskazujący na przynależność rasową.

W fandomie *Harry'ego Pottera* nieciągłość płci postaci między tekstem źródłowym i fanowskim może mieć różne źródła. Jako że kanon oferuje świat magii, bohaterowie mogą zmieniać płeć pod wpływem eliksirów, zaklęć lub transmutacji; mogą też przybrać ciało zwierzęcia lub przedmiotu martwego. Z samych powieści nie wiemy wiele na temat doświadczenia po zażyciu Elixiru Wielosokowego (zmieniającego fizycznie pijącą osobę w kogoś innego) poza tym, że jest ono bolesne, a do nowego, obcego ciała trudno się przyzwyczaić, bo jest innego rozmiaru i ma lub nie ma wady wzroku. Fan fiction natomiast tematyzuje tę kwestię, zastanawiając się np., jak to jest odczuwać podniecenie seksualne w ciele z innymi genitaliami. W *Pogrążonych w szarości* Draco Malfoy z (pięknego i młodego) cis mężczyzny na godzinę zmienia się w (również piękną

experience is translatable across bodies of different sexes; and that any individual — cis or trans — may, in practice, experience a gendered disjunction between their corporeal (literal) body and their felt (metaphorical) body”; Willis, 308.

i młodą) cis kobietę i nie tylko zauważa, jak inaczej reagują na niego spotykani ludzie, ale też jak on sam inaczej czuje się w tym ciele. W reakcji na pocafunki np. „poczuł w brzuchu dziwne wibracje i po chwili zrozumiał, że to podniecenie ogarniające nie jego ciało”³⁵, mówił też o „dziwnym brzęczeniu w brzuchu”, „nieznanym bólu”, „dziwnym uczuciu”, które go niezmiennie zaskakiwały i przerażały. W takich tekstach z perspektywy bohatera podkreślana jest różnica między ciałami różnych płci. W innych natomiast dysonans może istnieć tylko po stronie czytelniczki, ponieważ kanonicznie męska postać w świecie przedstawionym fanfika istnieje jako cis kobieta. Taki zabieg nazywa się *genderswap* i jest dość popularny w wielu fandomach. W *Harrym Potterze* często skutkuje to pojawieniem się Dziewczynki, Która Przeżyła o imieniu Harry albo Harriet. W *the girl who lived* autorstwa dirgewithoutmusic główna bohaterka (o charakterystycznych zielonych oczach i czarnych, rozczochranych włosach) przeżyła mniej więcej to samo, co kanoniczny Harry, ale pojawił się w tej historii np. dodatkowy wątek pierwszej miesiączki Harry. Co więcej, zakochała się ona w tej samej osobie — Ginny — tworząc ten sam, co w kanonie, ale w tym przypadku queerowy związek³⁶. W innym tekście autorstwa tej samej osoby, *the girl who lived (again)*, Harry jest transpłciowa i w *Zwierciadle Ain Eingarp* widzi najskrytsze pragnienie swojego serca — siebie w ciele dziewczynki. Musi także wyjaśnić swojemu otoczeniu, kim jest, i znieść różnorodne reakcje³⁷. W *The Boy Who Lived (To Not Be A Boy)* Harry jest osobą niebinarną³⁸, w *Forbidden Fruit* określa się jako *genderqueer*,

35 Emma Grant, „Pogrążeni w szarości”, tłum. Kaczalka, <https://tinyurl.com/mr2st8kk> [dostęp: 21.01.2021].

36 Por. dirgewithoutmusic, „the girl who lived”, <https://tinyurl.com/2p8fdjzm> [dostęp: 21.01.2021].

37 Por. dirgewithoutmusic, „the girl who lived (again)”, <https://tinyurl.com/yeh7rnxx> [dostęp: 21.01.2021].

38 Por. TheLightFury, „The Boy Who Lived (To Not Be a Boy)”, <https://tinyurl.com/5n7rc9k8> [dostęp: 22.01.2021].

a w *Mistaken History and Found Family* genderfluid³⁹, a to tylko kilka przykładów i to tylko z zakresu tożsamości płciowej. Ten sam Harry może też pojawić się w fanfiku jako bi-, homo-, pan-, heteroseksualny; aseksualny, panromantyczny; poliamoryczny itd. To samo dotyczy każdej innej postaci z tekstu źródłowego i to właśnie ci znani i lubiani bohaterowie, widziani w wielu queerowych odsłonach, odróżniają fan fiction od twórczości niezależnej, pozwalając przepisującym ich fankom niejako „na próbę” zmienić rzeczywistość — skoro świat czarodziejów może zostać przerobiony na queerowy, to czemu ten, w którym my żyjemy, nie miałby? Takie swego rodzaju przejście *Harry’ego Pottera* przez fanów jest również szczególnie ważne w świetle nasilającego się ostatnio transfobicznego charakteru wypowiedzi Rowling⁴⁰, które wywołały w fandomie szereg pytań m.in. o to, czy można wciąż być fanem, nie okazując wsparcia autorce. Pisanie transpozytywnego fan fiction wydaje mi się jednym ze sposobów na przewyciężenie tego dylematu.

Czytając fanfiki, w szczególności te oparte na *Harrym Potterze*, trudno jest nie natknąć się na nienormatywnych bohaterów. Bogactwo tej reprezentacji szeroko pojętego queeru w twórczości fanowskiej świadczy po pierwsze o potrzebie jej zapewnienia, czyli ewidentnego niedoboru w kulturze mainstreamowej, któremu należy zaradzić, kreatywnie przekształcając istniejące teksty, i w efekcie tworząc niejako alternatywną kulturową rzeczywistość, w której to queer jest normą. Sprawia to, że osoby LGBT+ mogą czuć się w niej bardziej swobodnie i pewniej wyrażać siebie, osoby niepewne swojej tożsamości mogą bezpiecznie eksplorować różne opcje (np. czytając

39 Por. InterPlanetary_Redacted, „Mistaken History and Found Family”, <https://tinyurl.com/4a4ph5r9> [dostęp: 22.01.2021].

40 Wpływ transfobicznych wypowiedzi i działań Rowling na fandom *Harry’ego Pottera* to materiał na oddzielny artykuł, odsyłam więc tylko do jednego z wideoesejów na ten temat, opublikowanego przez transpłciowego youtubera: Jammidodger, *Responding to JK Rowlings Essay | Is It Anti-Trans?*, 2020, <https://tinyurl.com/2p8u9wa3> [dostęp: 25.01.2021].

o doświadczeniach innych osób bez ryzyka outowania się), a dla osób normatywnych może to być m.in. okazja poznania innych perspektyw i tożsamości, o których następnie mogą dowiedzieć się więcej ze sprawdzonych źródeł. Choć *Harry Potter* należy do tekstów skierowanych do młodzieży, jest on bardzo ważny także dla wielu dorosłych, którzy również piszą fanfiki, co często zaskakuje osoby spoza środowisk fanowskich, a czasem i wewnątrz nich. Jak zauważa batastrophe7, przekonanie, że fanfiki pisane są przez dwunasto- i trzynastolatki jest błędne i podaje przykład tekstu, którego bohater wybiera blat kuchenny, biorąc pod uwagę skutki kontaktu surowego mięsa z drewnianym blatem. „Myślisz, że trzynastolatek myśli o blatach? Pomyśl jeszcze raz, przyjacielu, ten fik został napisany przez Dorosłego”⁴¹ — podsumowuje batastrophe7. Niezależnie od wieku — który w większości sytuacji nie ma w fandomie znaczenia oraz najczęściej jest nieznanym — autorki queerowych fanfików to, jak ujmuje to Jung, „krytyczne konsumentki współczesnego przemysłu rozrywkowego, które w swoich tekstach kwestionują esencjalistyczne idee płci kulturowej i biologicznej oraz orientacji seksualnej, poprzez zabawę dekonstruując główne paradygmaty heteroseksualnej hegemonii Zachodu”⁴². Jednak poza (celową lub nie) działalnością subwersywną queerowe teksty fanów *Harry’ego Pottera* stanowią po prostu formę wyrazu nienormatywnej tożsamości i wrażliwości, tworząc przestrzeń umożliwiającą queerowy rozwój, zwłaszcza dla tych młodych osób, które w prawdziwym życiu przytłacza heteronormatywna kontrola rodziców i instytucji opiekuńczych.

41 „You think a 13 year old thinks about countertops? Think again my friend that fic was written by an Adult”; batastrophe7, „I feel like...”, <https://tinyurl.com/4585kjnd> [dostęp: 23.01.2021].

42 „Critical consumers of modern entertainment who in their writing question essentialist notions of gender, sex and sexuality, playfully deconstructing the main paradigms of Western heterosexual hegemony”; Jung, 47.

Bibliografia

- „About Home | Archive of Our Own”. <https://tinyurl.com/2p8u549s> [dostęp: 18.01.2021].
- „Ao3 — Fanlore”. <https://tinyurl.com/ywe8f882> [dostęp: 18.01.2021].
- batastrophe7. „I feel like...”, *Batattack*, 28 lutego 2018. <https://tinyurl.com/4585kjnd> [dostęp: 23.01.2021].
- dirgewithoutmusic. „the girl who lived”. <https://tinyurl.com/2p8fdjzm> [dostęp: 21.01.2021].
- . „the girl who lived (again)”. <https://tinyurl.com/ychr7rnxz> [dostęp: 21.01.2021].
- „Fandom as a Safe Space — Fanlore”. <https://tinyurl.com/mt4z54tu> [dostęp: 21.01.2021].
- „FanFiction.Net’s NC-17 Purges: 2002 and 2012 — Fanlore”. <https://tinyurl.com/4pb45xj9> [dostęp: 18.01.2021].
- „FanLib — Fanlore”. <https://tinyurl.com/2p8vjny> [dostęp: 18.01.2021].
- femmequixotic, i noe. „Things Worth Knowing”. <https://tinyurl.com/4u6x2s2y> [dostęp: 18.01.2021].
- Grant, Emma. „Pogrążeni w szarości”. Przetłumaczone przez Kaczalka. <https://tinyurl.com/mr2st8kk> [dostęp: 21.01.2021].
- Hanmer, Rosalind. „Internet Fandom, Queer Discourse and Identities”. W *LGBT Identity and New Media*, zredagowane przez Christopher Pullen i Margaret Cooper, 147–58. New York: Routledge, 2010.
- InterPlanetary_Redacted. „Mistaken History and Found Family”. <https://tinyurl.com/4a4ph5r9> [dostęp: 22.01.2021].
- Jammidodger. *Responding to JK Rowlings Essay | Is It Anti-Trans?*, 2020. <https://tinyurl.com/2p8u9wa3> [dostęp: 25.01.2021].
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. London: Routledge, 1992.
- Jung, Susanne. „Queering Popular Culture: Female Spectators and the Appeal of Writing Slash Fan Fiction”. *Gender Queeries*, nr 8 (2014): 30–49.
- Kobus, Aldona. *Fandom. Fanowskie modele odbioru*. Toruń: WUMK, 2018.
- . „Fanfiction a funkcjonowanie literatury popularnej. Zarys perspektywy historycznej”. *Kultura Popularna*, nr 3/37 (2013): 146–58.

- nonbinarypastels. „no but how...” nonbinarypastels. <https://tinyurl.com/yck2mu7n> [dostęp: 21.01.2021].
- spacebloggers. „Hey can you...”, *vive la pluto*. <https://tinyurl.com/yc8mp5td> [dostęp: 21.01.2021].
- „Strikethrough and Boldthrough — Fanlore”. <https://tinyurl.com/2p82ry9> [dostęp: 18.01.2021].
- „Tęczowy Piątek pod ostrzałem PiS. «Nie chodzi o to, że w szkole są geje i lesbijki, tylko o indoktrynację»”, 24 października 2019. <https://tinyurl.com/bdeezcsm> [dostęp: 18.01.2021].
- TheLightFury. „The Boy Who Lived (To Not Be a Boy)”. <https://tinyurl.com/5n7rc9k8> [dostęp: 22.01.2021].
- Tosenberger, Catherine. „Homosexuality at the Online Hogwarts: Harry Potter Slash Fanfiction”. *Children’s Literature* 36, nr 1 (2008), 185–207.
- Vink, Renée. „Fan Fiction as Criticism”, *Hither Shore*. <https://tinyurl.com/msnea3tx> [dostęp: 18.01.2021].
- „WEJŚCIE DO DZIAŁÓW ZAKAZANYCH (15+)”, *Forum Literackie Mirriel*. <https://tinyurl.com/2p9dm23x> [dostęp: 21.01.2021].
- Willis, Ika. „Keeping Promises to Queer Children: Making Space (for Mary Sue) at Hogwarts”. W *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, Zredagowane przez Karen Hellekson i Kristina Busse, 153–70. Jefferson: McFarlan & Co. 2006.
- . „Writing the Fables of Sexual Difference: Slash Fiction as Technology of Gender”. *Parallax* 22, nr 3 (2016): 290–311.
- xenosaurus. „There are three...”, *Convergent Evolution*, 14 maja 2018. <https://tinyurl.com/munc29vu> [dostęp: 18.01.2021].

■ *Let’s Make it Gayer – Queer Transformations of Cultural Texts in Fanworks*

ABSTRACT: This article attempts to illustrate how audiences overcome the lack of queer representation in mainstream cultural texts by re-writing them in fanworks to emphasize and construct non-normative narratives using elements of the original story and presenting the

protagonists as queer characters. It represents a transgressive action that challenges the hegemony of patriarchal beliefs, but also a strategy for expressing a non-normative vulnerability that produces an LGBT+-safe space in which queer becomes the norm. This is especially significant to young people for whom fan fiction is often the only possible source of expression unaffected by adult supervision and censorship.

KEYWORDS: fan fiction, queer, queer reading, popculture, Harry Potter, fandom

DOMINIKA CIESIELSKA – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie prowadzi zajęcia o społecznościach fanowskich. Zajmuje się kulturą i twórczością fanów, zwłaszcza literacką. Autorka kilku tekstów poświęconych cyklowi książek *Harry Potter* i różnym aspektom fan fiction.

MARTA STUSEK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 0000-0002-2773-1538

Fandom i gender. O czytelniczkach młodzieżowej fantastyki w Internecie

Chociaż temat fandomów był wielokrotnie omawiany, wiele związanych z nim kwestii wciąż wymaga podsumowania. Fandom (ang. *fan + kingdom*) jest zjawiskiem potwierdzającym istnienie różnych wspólnot czytelniczych (i nie tylko), bardzo często działających niezależnie albo nawet wbrew temu, co krytycy wskazują jako „wysokoartystyczną” literaturę. Jest także zjawiskiem bardziej angażującym niż po prostu „bycie czytelniczką”. Współcześnie jego rozwój jest ściśle związany z mediami społecznościowymi. Zaangażowanie fanów przyjmuje różne postaci i właśnie na jego internetowe odsłony chciałabym zwrócić uwagę w niniejszych rozważaniach. Ujmując rzecz historycznie, na pewno należałoby podkreślić znaczenie konwentów (w Polsce najstynniejszym jest Pyrkon), tworzenia zinów, a także powstawania alternatywnych wobec głównego nurtu wydawnictw i czasopism. Świetnym przykładem tych ostatnich jest istniejąca do dziś „Nowa Fantastyka” (wcześniej: „Fantastyka”). Historię fandomów w Polsce i na świecie pozostawiam z boku, zdając sobie sprawę ze złożoności zjawiska¹.

1 Historię ogółu zjawiska fandomu oraz procesy kształtowania się fandomu fantastyki w Polsce szczegółowo przybliży Tomasz Pindel w książce *Historie fandomowe*.

Obecnie media społecznościowe pozwalają na to, aby działalność fanowska stała się częścią codziennego doświadczenia. Chciałabym podkreślić, że fandom tworzony **przez kobiety** rozumiem przede wszystkim jako swoistą alternatywę, równoległą istniejącą wobec fandomu „uniwersalnego”, czyli tak naprawdę męskocentrycznego, obrosłego w wiele stereotypów i obrazów, z których niektóre są aktualne, inne zaś anachroniczne. Na początku pochylę się nad kwestią tego, kim jest kobieta w fandomie — w tym konkretnym przypadku w fandomie młodzieżowej fantastyki. W drugiej części pracy skupię się na przykładach aktywności internetowej społeczności fanowskiej, wskazując na to, jakie generują możliwości i jakie wzbudzają wątpliwości.

Kim jest czytelniczka?

Fandom tworzony w internecie rzecz jasna funkcjonuje inaczej niż ten „tradycyjny”, którego kształtowanie się w Polsce przypada na czasy przed transformacją polityczną. Kiedy piszę o kobiecym fandomie, mam na myśli przede wszystkim ten ukształtowany właśnie przez kobiety, ale oczywiście nic nie stoi na przeszkodzie, żeby w jego obręb wchodziły także osoby innych płci. Kategoria płci (a właściwie — płci innej niż cis-męska) w społeczności fanowskiej odgrywa niebagatelną rolę. Tomasz Pindel, opisując kształtowanie się polskiego fandomu fantastyki w książce *Historie fandomowe*, wyjaśnia:

Nawet niezbyt uważny czytelnik, a tym bardziej czytelniczka niniejszej książki, zdążyli już z pewnością zauważyć, że wśród przywoływanych i cytowanych postaci miążdżącą przewagą mają mężczyźni. Powód jest z pozoru prosty — Fandom był zdecydowanie męski — mówił mi Jacek Ingot. [...] — Fandom 2.0 jest już znacznie bardziej sfeminizowany, blisko proporcji fifty-fifty².

2 Tomasz Pindel, *Historie fandomowe* (Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2019), 90.

Rozmówcy autora *Historii fandomowych* argumentują nieobecność kobiet w fandomie ich rzekomym brakiem zainteresowania literaturą science-fiction. Pindel wskazuje jednak na dużo większą złożoność problemu, akcentując dyskryminację pisarek i fandomową stereotypizację. Badaczka Maria Głowacka twierdzi, że sytuacja w Polsce wyglądała inaczej niż na Zachodzie, gdzie kobieca literatura fantastyczna rozwijała się już od lat siedemdziesiątych. Oczywiście ten wątek, w tym ważną kwestię fandomowego seksizmu, należy w innym miejscu szerzej omówić — tutaj jedynie sygnalizuję problem³. Traktuję go także jako punkt, z którego rozchodzą się również inne kwestie związane z relacją fandomu i płci. Przywołam jednak konstatację Głowackiej⁴.

W przypadku fandomu młodzieżowej fantastyki równie istotnym problemem, co problem płci, jest wiek empirycznych czytelniczek. Kobięcy fandom wychodzi na przekór przekonaniom o „niedojrzałości” literatury dla młodych. Dowartościowuje podwójnie, a nawet potrójnie czy poczwórnje, marginalizowaną przez „dorosłą” krytykę literaturę — popularną, fantastyczną, pisaną przez kobiety, dla młodzieży. Justyna Sobolewska, opisując zjawisko na łamach „Polityki”, stwierdza, że młodzieżowa fantastyka nie jest w stanie sprostać problemom dorosłego człowieka. Krytyczka pisze:

Jednak skoro mowa o przyjemności, to czyż dorosła literatura nie daje jej więcej? Jedną z nich jest to, że pisarz traktuje czytelnika jak równego sobie, nie musi dla niego nic upraszczać, na siłę zatrzymywać jego uwagi, infantylizować tego, o czym pisze. Czasem nawet czytelnikowi utrudnia, bo go ceni. Poza tym co tu kryć, złudzeniem jest to, że da się całkiem uniknąć

3 Problem ten opisałam szerzej na łamach „Czasu Kultury”: zob. Marta Stusek, „W krainie afer polskiej fantastyki”, *Czas Kultury*, 3 lutego 2020, <https://tinyurl.com/34r2pb2y> [dostęp: 3.02.2020].

4 Pindel, *Historie fandomowe*, 93.

przymusu i odpowiedzialności w życiu, więc w literaturze może też nie warto⁵.

Należy jednak zapytać o inny problem — czy wizja niedojrzałego czytelnika/czytelniczki nie jest efektem patriarchalnej opresji? Istotna jest tutaj kwestia kreowanego społecznie obrazu dorosłości bardzo często obudowanego współczesnymi mitami, wedle których **niedorośle** to nierealizujące kapitalistycznego modelu pracownika, niespełniające konserwatywnych ról przypisanych płciom czy tradycyjnego modelu rodziny. W takiej perspektywie przywiązanie do „niedojrzałej” literatury i innych twórców kultury byłoby zatem świadomym lub nieświadomym sprzeciwem wobec opresyjności norm społecznych. Virginia Zimmermann wskazuje, że młodzieżowe książki wcale nie muszą być dla dorosłych jedynie formą eskapizmu:

Popularne wśród dorosłych książki dla młodzieży są mroczne, poważne i trudne. Ludzie mogą sięgać po literaturę młodzieżową, aby zanurzyć się w rzeczywistości innej niż ich własna, ale myślę, że zanurzają się w tej rzeczywistości, aby napotkać uczucia, wyzwania i relacje, które rozpoznają z własnego życia⁶.

Nie dziwi zatem fakt, że dorosłe czytelniczki wypracowały nowe modele uczestnictwa w kulturze fanowskiej. W Polsce wiąże się ona ponadto z oporem wobec męskocentrycznego fandomu fantastyki, w którym dominujący nurt łączy się z pravicowym

5 Justyna Sobolewska, „Dorośli czytają książki dla młodzieży”, *Polityka*, 16 grudnia 2014, <https://tinyurl.com/2xjz67kc> [dostęp: 22.02.2021].

6 Caroline Kirchner, Virginia Zimmermann, „Why So Many Adults Love Young-Adult Literature”, *The Atlantic*, tłum. M.S., 1 grudnia 2017, <https://tinyurl.com/592nfvmu> [dostęp: 22.02.2021].

światopoglądem. W ostatnich latach ta kwestia jest coraz częściej poruszana w artykułach i internetowych dyskusjach⁷.

Fandom w sieci

Miejscem gromadzenia się fandomu są serwisy takie jak Facebook, Twitter, Instagram, Pinterest czy Tumblr. Użytkownicy i użytkowniczki wymienionych serwisów (w zdecydowanej większości kobiety) publikują tam fanfikcje, fanarty i dyskutują na temat swoich ulubionych serii. Często miarą popularności utworu (książki, serialu lub filmu) jest liczba powstających na jego podstawie fanartów. Wśród wielbicielek młodzieżowej fantastyki popularne stało się tworzenie fanfikcyjnych krótkich dialogów bohaterów książek. Najczęściej są one humorystyczne, ironiczne, mają na celu uwypuklenie cech postaci i wyeksponowanie problemu pojawiającego się w serii. Z kolei strony tworzone w ramach inicjatywy [WIKIA.COM/fandom.com](https://www.wikia.com/fandom.com)⁸ nie tylko skupiają fanki i fanów, ale pozwalają również na współtworzenie, a często nawet tworzenie od podstaw profili danej książki/serii/cyklu. W wirtualnej przestrzeni użytkownicy udostępniają swoje fanarty, przy czym niektóre z nich stają się dla konkretnej serii książek niemal ikoniczne.

Jedną z najistotniejszych cech kobiecego fandomu jest zatem **współuczestnictwo autorek i czytelniczek w jego tworzeniu**. Ma ono oczywiście także swój, bardzo ważny z punktu widzenia

7 Szerokim echem odbiła się seria prześmiewczych filmików Kasi Babis, publikowanych na kanale autorki w serwisie YouTube. Swoje tezy rysonniczka rozszerzyła na łamach „Krytyki Politycznej”. Głośna była także sprawa opublikowania w „Nowej Fantastyce” homofobicznego opowiadania Jacka Komudy. W wyniku sprzeciwu czytelników redakcja za publikację przeprosiła. W lipcu 2020 ukazał się pierwszy w historii numer czasopisma poświęcony tematyce LGBT+. Zob. Kasia Babis, „Dziadersi polskiej fantastyki”, *Krytyka Polityczna*, 18 grudnia 2020, <https://tinyurl.com/r55dfu6c> [dostęp: 22.02.2021].

8 „Fandom”, <https://www.fandom.com/explore> [dostęp: 22.02.2021].

promocyjnego, wymiar marketingowy, ale nie tylko. Media społecznościowe twórczyń (facebookowe fanpage’e, konta na Twitterze i Instagramie) pozwalają na tworzenie i rozwijanie się wspólnot czytelniczych, dla których uczestnictwo w życiu literackim stanowi więcej niż samo czytelnictwo i ewentualna obecność na spotkaniach autorskich. Social media pozwalają na zaistnienie nowych sposobów uczestnictwa w fandomie. Warto zaznaczyć, że możliwość bycia częścią społeczności fanek i fanów danego książkowego uniwersum, a także wywieranie wpływu na tę społeczność, jak również na same autorki, w dobie Facebooka i Twittera stało się mniej zależne od czynników ekonomicznych. Osoby spoza dużych miast, dużych centrów kulturowych, mają takie same możliwości znalezienia swojego miejsca w fandomie, jak mieszkanki i mieszkańcy największych ośrodków.

Rola odbiorcy staje się równorzędna z rolą nadawcy, niekiedy również granice między tymi rolami się zacierają lub funkcjonują wymiennie. Autorki spotykają się z czytelniczkami w zakładanych przez siebie facebookowych grupach, w których popularyzują nie tylko własną twórczość — zdarza się, że dzielą się własnymi fanartami do cudzej twórczości czy alternatywnymi projektami okładek⁹. Fanki wchodzą także w role krytyczek — korygują to, co pod wieloma względami mogło zostać lepiej wykonane. Nie jest to jednak zjawisko jednoznaczne z wejściem w kompetencje krytyki literackiej. Fandom nie skupia się na wymiarze krytycznoliterackim — jego twórczynie i twórcy kładą nacisk na możliwości modyfikacji i kontaktu z autorami. Inna jest też, rzecz jasna, pozycja wyjściowa — krytyk, który zwraca uwagę na niedociągnięcia warsztatowe czy fabularne, to nie to samo co fanka, która potrafi zauważyć wady danego utworu pomimo deklarowanej sympatii lub uwielbienia. Można powiedzieć, że niekiedy przybiera to postać pewnej troski o swoich ulubionych bohaterów,

9 Jednym z najnowszych polskich przykładów tego zjawiska jest facebookowa grupa *Zakochani w Fantasy*, założona i administrowana przez autorki młodzieżowej fantastyki: Marię Zdybską i Agnieszkę Zawadkę: zob. Maria Zdybska, Agnieszka Zawadka, „Zakochani w Fantasy”, Facebook, <https://tinyurl.com/ndxwncf9> [dostęp: 4.03.2022].

lubiany gatunek czy autorkę. Przykładem może być tutaj relacja, jaka zachodzi między moderatorami social mediów wydawnictwa We need YA (odnogą Wydawnictwa Poznańskiego) a wspólnotą czytelniczą, która skupia się właśnie wokół tychże mediów. Wiosną 2020 roku, w wyniku nacisku ze strony czytelniczek, wydawnictwo podjęło decyzję o wydaniu polskiego tłumaczenia powieści Shelby Mahurin *Gołąb i Wąż* z oryginalną, zaadaptowaną z amerykańskiego wydania okładką. Przedstawione wcześniej propozycje nowych okładek spotkały się z bardzo nieprzychylnym odbiorem. Do podobnych sytuacji dochodzi coraz częściej. Fani, a w tym przypadku fanki, mają coraz większy wpływ na ukształtowanie rynku wydawniczego. Oczywiście nie mam tu na myśli jedynie liczby sprzedanych egzemplarzy danego tytułu.

Kolejnym przykładem wymienności ról nadawca–odbiorca jest działalność polskich autorek komiksów. Katarzyna „Panna N” Witerscheim jest twórczynią, która przyjmuje role tradycyjnie występujące rozłącznie. Działalność artystki stanowi alternatywę wobec klasycznej opozycji autor — fan. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą specyficznej odmiany autotematyzmu — Witerscheim tworzy fanarty do swojej własnej twórczości¹⁰, w której praktyki intertekstualne i inspiracje znanymi twórcami popkultury przypominają popularny w fanfikcji trop łączenia różnych uniwersów. Witerscheim wykorzystywała często krytykowaną estetykę *kawaii*, aby uciec od schematów i stereotypów. Autorka używa mangowej kreski do kreowania postaci związanych z folklorem i słowiańską mitologią. Estetyka typowa dla dziewczęcej mangi została wykorzystana w komiksie skierowanym do dorosłych i starszej młodzieży, co najpełniej znalazło swój wyraz w *Helenie Wiktorii* — połączeniu estetyki *shoujo* mangi, powieści historycznej, śląskiego folkloru i fabuły rodem z książek sióstr Brontë. Taka „mieszanka wybuchowa” okazała się pomysłem przyjętym z entuzjazmem przez czytelniczki i krytyczki.

Podobne zabiegi można zaobserwować w przypadku innej polskiej autorki komiksów Unki Odyi, twórczyni *Broma*, uznanego w czasie

10 Katarzyna Witerscheim, „Katarzyna PannaN Witerscheim ART”, Facebook, <https://tinyurl.com/yhudmm85> [dostęp: 23.02.2021].

Międzynarodowego Festiwalu Komiksu i Gier w Łodzi za Komiks Roku. To pierwsza część serii młodzieżowego *urban fantasy*. W albumie obok bohaterów-nastolatków pojawiają się stworzenia z mitologii słowiańskiej i nordyckiej. Zaskakująca jest tutaj właśnie kwestia wieku zakładanego odbiorcy komiksu. Bohaterowie są współczesnymi nastolatkami i historia wydaje się być skierowana właśnie do nich. Aktywność Unki Odyi w sieci sugeruje jednak, że kolejne części *Broma* mogą być opowieścią dla dorosłych i tzw. młodych dorosłych. Myślę więc, że klasyfikowanie komiksu jako młodzieżowego byłoby pewnym uproszczeniem. Unka Odyi za pośrednictwem fanpage'a ukazuje własny proces twórczy, także z wynikającymi z niego trudnościami. Czytelniczki i czytelnicy przez cały czas mogą obserwować postępy w kreacji świata znanego z komiksu¹¹. Pomimo wątpliwości dotyczących zasadności tworzenia autofanartów (wszak fanart to twórczość fanowska), praktyka pokazuje, że autorki z powodzeniem mogą łączyć nawet pozornie sprzeczne role, takie jak autor i fan.

Młodzieżowa fantastyka tworzona przez kobiety to w dużej mierze *retellingi* baśni, legend i mitów. Magdalena Bednarek pisze:

Do analizy przepisanych baśni użyteczne są teorie intertekstualności, stylistyczna i retoryczna refleksja nad parodią, pastiszem, trawestacją. Perspektywy te wypracowały repozytorium terminologiczne, podjęły pytania o różne aspekty i formy dialogu z tekstem wcześniejszym itd. Ich zdobycze są pomocne, by dokładniej, bardziej precyzyjnie opisać transformacje baśni we współczesnej kulturze. Można więc o *rewritingu* i *retellingu* mówić jako o współczesnej historycznej postaci tej właściwości tekstów, które z relacji między tekstami czynią centralny element¹².

11 Unka Odyi, „Unka”, Facebook, <https://tinyurl.com/3fkzscp8> [dostęp: 23.02.2022].

12 Magdalena Bednarek, *Baśni przeobrażone. Transformacje bajek i baśni w polskiej epice po 1989 roku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020), 169.

Retelling można zatem potraktować jako rodzaj fanfikcji lub odwrotnie — fanfikcję jako rodzaj *retellingu*. Wystarczy spojrzeć na dzieła, w których autorki tworzące swoje własne opowieści jednocześnie odkrywały siebie jako wielbicielki innych, znanych historii. W ostatnich latach, zarówno na rynku zagranicznym, jak i na gruncie polskim, największą popularnością cieszyła się m.in.: *Saga Księżycowa* Marissy Meyer¹³ — opowieść o Kopciuszkucyborgu w futurystycznym świecie Nowego Pekinu. W liczącej cztery tomy serii mamy do czynienia z *retellingiem* kilku baśni, wariacjami na temat *Gwiezdných Wojen*, podobieństwami do *Czarodziejki z Księżycą* oraz z nawiązaniem do mody na idoli K-popu.

Jak już wskazywałam, jednym ze zjawisk ważnych dla fandomu jest tworzenie fanfikcji — zjawisko wcale nienowe, ale wciąż rozwijające się. Przestrzenią dla rozkwitu formy stał się serwis Wattpad. Liczba odsłon na portalu stała się miarą popularności, a czasami, jak chcą przekonać wydawcy, również jakości danego dzieła. Wciąż wielką popularnością cieszy się fanfiction związane z uniwersum Harry'ego Pottera. Na Wattpadzie w języku polskim powstaje mnóstwo fanfików o młodym czarodzieju. Zauważalną tendencją jest czynienie z postaci kanonicznie drugoplanowych głównych bohaterów. Jednak największą część potterowych wariacji stanowią *slashes*, czyli *slash fiction* — łączenie w homoseksualne pary postaci, które kanonicznie trwają w związkach heteroseksualnych lub których związki miłośno-seksualne nie są wspomniane w fabule książek. W *slashes* można zauważyć często powtarzane schematy, przede wszystkim schemat wywodzący się z mangi (japońskiego komiksu) *yaoi*. Gatunek scharakteryzuję słowami Tomasza Burdzika:

y a o i — produkcje ukazujące męskie związki homoseksualne. Głównymi odbiorcami *yaoi* są kobiety. W *yaoi* występuje podział głównych bohaterów na dwa antagonistyczne rodzaje ról. *Seme* — oznacza stronę dominującą, a *uke* — stronę podporządkowaną,

13 Marissa Meyer, *Cinder*, tłum. Magdalena Grajcar (Ślupsk: Papierowy Księżyc, 2017).

bierną. Podrodzajem yaoi jest shōnen-ai („chłopięca miłość”), w której główną rolę odgrywają uczucia bohaterów, zaś elementy seksualne są pomijane bądź traktowane jako dyskretna aluzja. W yaoi ze względu na sposób przedstawiania bohaterów można wyróżnić: bishōnen („piękny chłopiec”) — bohatera będącego z reguły delikatniejszym oraz biseinen („piękny mężczyzna”) — postać o wyraźnie rozwiniętych cechach męskich, oyaji („stary człowiek”) — mężczyzną w średnim bądź starszym wieku mającego zamiłowanie do młodszych partnerów¹⁴.

Statystyka zmienia się w czasie i jest różna w różnych państwach, jednak niezmienną stałą stanowi fakt, że czytelniczkami yaoi są nastolatki i młode kobiety. Tworzenie slashów to pójsie pod prąd dominującym, heteronormatywnym i męskocentrycznym schematom tworzenia związków miłosno-seksualnych i romantycznych w powieściach fantasy. W wykreowanym fantastycznym świecie role społeczne odpowiadają stereotypowym rolom przypisywanym płci. Mamy więc bohatera-mężczyznę, wybrańca, na którego barkach spoczywa ochrona/zbawienie/uratowanie danej społeczności, oraz kobiece bohaterki dopełniające mężczyznę. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na inny aspekt tworzenia slashów. *Slash fiction* sprawia, że homoseksualny romans staje się rekwizytem, elementem fanowskiego repozytorium; zostaje poddany trywializacji. Oczywiście przy dużej świadomości zarówno twórczyni fanfikcji, jak i jej czytelniczek, oraz znajomości schematów, pewne wzorce, które w realnym świecie uznalibyśmy za szkodliwe, w fanfiku pozostają jedynie fantazją. Autorki nie dążą do osiągnięcia wysokiej jakości artystycznej swoich tekstów, często z pełną świadomością wykorzystują utarte schematy i fabularne klisze albo absurdy, tworząc opowieść istniejącą wbrew opowieści kanonicznej. Praktyka pokazuje jednak, że historie z Wattpada żyją swoim życiem — te cieszące się największą popularnością trafiają do dużych wydawnictw, co rozpoczyna proces

14 Tomasz Burdzik, „Hentai — erotyka z mangi i anime”, *Kultura i Edukacja*, nr 3 (2014): 349.

ukazywania toksycznych relacji jako romantycznych. Problem pojawia się wtedy, kiedy możemy zaobserwować wzrost zainteresowania utworami nie tylko o niskiej wartości artystycznej (zła literatura jeszcze nikogo nie zabiła), ale też szkodliwych w wymiarze psychologicznym i społecznym — np. utrwalających stereotypy dotyczące płci czy romantyzujące przemocowe związki.

Oprócz dorosłych kobiet wśród autorek fanfików są także nastolatki. W TOP100 najchętniej czytanych opowieści trzon stanowią historie osadzone w uniwersum Harry’ego Pottera — w zdecydowanej większości opisujących związki miłośno-seksualne¹⁵. Mają po kilkadziesiąt tysięcy odsłon i tworzą alternatywę oraz konkurencję dla książek publikowanych w wydawnictwach. Należy zatem zauważyć, że fanfikcje bardzo często są przetworzeniem młodzieżowego materiału na historię „dla dorosłych” — pojawia się w nich eksplicytna, często bardzo dosadna erotyka. Prześledźmy więc drogę następujących po sobie zjawisk. Książka dla młodzieży (fantastyka), w której erotyki nie ma w ogóle albo jest bardzo subtelna → kanon → tworzenie niekanonicznych par (najczęściej *slashów*) → fanarty, fanfiki → erotyzacja opowieści, która pierwotnie była tej erotyki pozbawiona → opowieść z przeznaczonej dla młodzieży staje się historią dla dorosłych¹⁶. Poruszam to zagadnienie bynajmniej nie dlatego, aby twórczość fanowską deprecjonować lub jednoznacznie oceniać jako szkodliwą, tylko po to, aby po raz kolejny podkreślić sylwetkę odbiorczyni i twórczyni fandomu. Pozostaje pytanie: czy powieść młodzieżowa, w szczególności fantastyka, wciąż jest przeznaczona dla młodzieży? Problem ten wymaga szerszego opisanie, dlatego tutaj jedynie go sygnalizuję. Zjawisko wykracza bowiem poza literaturoznawstwo i socjologię literatury oraz domaga się analizy z perspektywy psychologii.

15 „Harrypotter Opowieści”, Wattpad, <https://tinyurl.com/ymzn4kw9> [dostęp: 22.02.2021].

16 Aby zwiększyć czytelność wyводу wyjaśniającego kolejność następujących po sobie zjawisk, zastosowałam w tekście strzałki.

Kobieta w fandomie jest nie tylko odbiorczynią kultury, ale również aktywną twórczynią. Jej wiek często różni się od wieku zakładanego modelowego czytelnika. Co z tego wynika? Infantyilizacja (bez pejoratywnego nacechowania) staje się w tym przypadku metodą emancypacji. Jest nią także kultywowanie przez dorosłe kobiety etosu „dziewczyństwa” — *shoujo* mangi oraz obrazy bohaterek współczesnej fantastyki są tutaj idealnym tego przykładem. Ów etos przez lata przechodził różnego rodzaju ewolucje — dzisiaj coraz trudniej jest spotkać bierną heroinę, którą z opresji ratuje mężczyzna. I chociaż często czytelniczki wskazują na drugą skrajność, czyli tzw. *badass heroine* lub *kick-ass heroine*, to karty książek *young adult fantasy* zapełnia coraz więcej zniuansowanych, niejednoznacznych bohaterek z ciekawym i wiarygodnym portretem psychologicznym. Wspomniana emancypacja pozwala na wyzwolenie się czytelniczek spod presji społecznej sugerującej, jaka ma być „prawdziwa kobieta”. Jedną z ważniejszych odsłon kreowania się „dorosłego” kobiecego fandomu jest zatem dowartościowanie dziewczęcości i kobiet-pisarek oraz stworzenie obszaru niezdominowanego przez mężczyzn. Można jednak (na co już wskazywałam w mojej analizie) zapytać o wady tej specyficznej fandomowej emancypacji. Do głosu dochodzą tu bowiem kobiety dorosłe, a nie dojrzewające, a przecież to właśnie one docelowo są odbiorczyniami *young adult*. Tę kwestię pozostawiam bez rozstrzygnięcia. Fandom sprawia także, że to, co nie miało szansy zaistnieć i wybrzmieć w kanonie, wybrzmiewa w fandomie. Nieprzypadkowo najwięcej *slashów* rozgrywa się w uniwersum Harry’ego Pottera — ukazujące się w ostatnich latach serie młodzieżowej fantastyki są bowiem coraz bogatsze w reprezentacje różnych romantycznych związków oraz postaci nie tylko heteronormatywnych. Fantazja społeczności fanowskiej ujawnia się bowiem tam, gdzie pozostaje sporo luk związanych z ich reprezentacją. Jedną z najważniejszych różnic między odchodzącym już w niebyt starym, patriarchalnym fandomem a obecnym (będącym cały czas w procesie zmiany) jest, wynikająca zarówno z czynników polityczno-społecznych, jak i technologicznych, decentralizacja i demokratyzacja fandomu. Zarówno oryginalna twórczość znajdująca się w obrębie młodzieżowej

fantastyki, jak i jej fanowskie przetworzenia oraz po prostu uczestnictwo w życiu fandomu otwierają pole dla różnorodności.

Bibliografia

- Babis, Kasia. „Dziadersi polskiej fantastyki”, *Krytyka Polityczna*, 18 grudnia 2020. <https://tinyurl.com/r55dfu6c> [dostęp: 22.02.2021].
- Bednarek, Magdalena. *Baśni przeobrażone. Transformacje bajek i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020.
- Burdzik, Tomasz. „Hentai — erotyka z mangi i anime”. *Kultura i Edukacja*, nr 3 (2014): 340–52.
- „Fandom”, <https://www.fandom.com/explore> [dostęp: 22.02.2021].
- „Harrypotter Opowieści”. Wattpad, <https://tinyurl.com/ymzn4kw9> [dostęp: 22.02.2021].
- Kirchner, Caroline, Virginia Zimmermann. „Why So Many Adults Love Young-Adult Literature”, *The Atlantic*, 1 grudnia 2017. <https://tinyurl.com/592nfvmu> [dostęp: 22.02.2021].
- Meyer, Marissa. *Cinder*. Przetłumaczone przez Magdalena Grajcar. Słupsk: Papierowy Księżyc, 2017.
- Ody, Unka. „Unka”. Facebook, <https://tinyurl.com/3fkzscp8> [dostęp: 23.02.2022].
- Pindel, Tomasz. *Historie fandomowe*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019.
- Sobolewska, Justyna. „Dorośli czytają książki dla młodzieży”, *Polityka*, 16 grudnia 2014. <https://tinyurl.com/2xjz67kc> [dostęp: 22.02.2021].
- Stusek, Marta. „W krainie afer polskiej fantastyki”, *Czas Kultury*, 3 lutego 2020. <https://tinyurl.com/34r2pb2y> [dostęp: 3.02.2020].
- Witersheim, Katarzyna. „Katarzyna PannaN Witersheim ART”. Facebook, <https://tinyurl.com/yhudmm85> [dostęp: 23.02.2021].
- Zdybska, Maria, Agnieszka Zawadzka. „Zakochani w Fantasy”. Facebook, <https://tinyurl.com/ndxwncf9> [dostęp: 4.03.2022].

■ *Fandom and Gender. On Female Readers of Young Adult Fantasy Online*

ABSTRACT: The article discusses the presence of women in the young adult fantasy fandom. The first part of the work discusses the age of the recipients of youth literature. The analysis then focuses on the forms of online fandom creation; the research is based on examples of female authors' and readers' participation in creating a work and its reception. The discussed cases - incl. creating fanfiction and fanarts, are the starting point for the article's goal - to show the emancipatory nature of women's activities in a fantasy fandom.

KEYWORDS: Fandom, gender, fanfiction, fanart, young adult, fantasy, YAfantasy

DR MARTA STUSEK - doktor nauk humanistycznych związana z Zakładem Literatury xx Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu UAM. Publikowała m.in. w „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Forum Poetyki”, „Kulturze Popularnej”, „Czasie Kultury”, „Popmodernie” i w monografiach wieloautorskich. Zajmuje się popkulturą, literaturą w Internecie i współczesną poezją. Interesuje się także powinowactwem sztuk.

Kształtowanie wzorców

MAGDALENA BEDNAREK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 0000-0003-3903-5529

Babcine fatałasзки — wokół wzorców genderowych w renarracjach *Czerwonego Kapturka*

*Nie treść bajek, a ich recepcja jest eman-
cypacyjna¹.*

Ubranie świadczy o guście, znajomości mody i stosunku do niej, świadomości mankamentów i zalet własnej cielesności. Bywa znakiem zamożności, aspiracji i płci. Może nawiązywać do naszych ulubionych filmów, książek, dodawać nam lat albo ich odejmować. Odzież pozwala na utożsamienie nosiciela z instytucją lub kreować na wroga każdego systemu. W bajkach, będących gatunkami prostymi, nie znajdziemy ich rozbudowanych, plastycznych opisów, jeśli jednak już pojawi się w nich jakiś detal garderobiany, możemy być pewni, że ma on niebagatelne znaczenie: szklany pantofelek, czapka niewidka, siedmiomilowe buty zmieniły losy swoich właścicieli. Czerwony kapturek przy tych magicznych artefaktach wypada skromnie. Badania kontekstu historyczno-kulturowego dowodzą, że takie nakrycia głowy faktycznie istniały. Jack Zipes ustalił, że pod określeniem *chaperon* krył się czepek noszony przez

1 Donald Haase, „Response and Responsibility in Reading Grimms’ Fairy Tales”, w *The Reception of the Grimms’ Fairy Tales*, red. Donald Haase (Detroit: Wayne State University Press, 1993), 244.

arystokratki i mieszczyki w XVI i XVII wieku². Catherine Orenstein natomiast pisała, że „Czerwony Kapturek nie otrzymał swojego stroju i miana, pod którym znają go użytkownicy języka angielskiego, dopóki nie przybył do Anglii, gdzie czerwona amazonka była znakiem rozpoznawczym, symbolem ubioru kobiet na prowincji”³. Badacze jednak od początku skłonni byli widzieć w tym drobnym dodatku nie tyle element mody, znak pozycji społecznej, co symbol. XIX-wieczni interpretatorzy za jego sprawą rozumie-
li historię o dziewczynce pożeranej przez wilka jako fabularną reprezentację słońca lub wiosny, które cyklicznie znikają i wyłaniają się z ciemności, by czynić życie ludzi lepszym i nieść nadzieję⁴. Dla XX-wiecznych interpretatorów jednak ów babciny dar (dwie najpopularniejsze wersje bajki — Perraulta i Grimmów — w protoplastce rodu każą widzieć źródło owego znaczącego nakrycia głowy⁵)

-
- 2 Jack Zipes, *The Trials and Tribulation of Little Red Riding Hood* (Nowy Jork, Londyn: Routledge, 1993), 75–76.
 - 3 Catherine Orenstein, *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale* (Nowy Jork: Basic Books 2002), 56.
 - 4 Georg Hüsing, „Is ‘Little Red Riding Hood’ a Myth?”, tłum. Patricia Sieber, w *Little Red Riding Hood. A Casebook*, red. Alan Dundes (Londyn: University of Wisconsin, 1989), 65; P. Saintyves [Émile Nourry], „Little Red Riding Hood or The Little May Queen”, tłum. Catherine Rousslin, w *Little Red Riding Hood. A Casebook*, red. Alan Dundes (Londyn: University of Wisconsin, 1989), 74.
 - 5 Wersje Perraulta i Grimmów różnią się jednak szeregiem szczegółowych rozwiązań fabularnych. Przede wszystkim w wersji XVII-wiecznej wilk definitywnie zjada obie kobiety, w niemieckiej natomiast do czynienia mamy z podwójnym zakończeniem: w pierwszym gajowy rozpruwa wilkowi brzuch, ratując babcię i Kapturka, a następnie dziewczynka wkłada do otworu kamienie i zszywa skórę; drugie zakończenie przedstawia kolejną przygodę z wilkiem: dziewczynka zdąża do chatki przed drapieżnikiem, wraz ze staruszką wywodzi go w pole i uśmierca. U Perraulta wilk pożera babcię wraz z ubraniem, natomiast u Grimmów występuje motyw przebieranki; we francuskiej wersji dziewczynka daje się zwabić zwierzowi pod kołdrę i pyta go nie

był oczywistym znakiem płci bohaterki⁶. Erich Fromm sens bajki uważał przez to za oczywisty: „Kapturek z czerwonego aksamitu jest symbolem menstruacji. Dziewczynka, o której przygodach słyszymy, teraz już jako dojrzała kobieta stanęła przed problemem płci”⁷. Interpretacja Brunona Bettelheima była mniej dosłowna, jednak także wskazywała na dziewczęcą seksualność jako problem (za sprawą kapturka) stojący w centrum fabuły. *Czerwony Kapturek*, pod wpływem tych psychoanalitycznych interpretacji, stał się w popularnych odczytaniach opowieścią o dorastającej dziewczynce, która w relacjach rodzinnych, doświadczając budzącego się pożądania seksualnego, kształtuje swoją tożsamość psychoseksualną i dojrzewa do społecznej roli kobiety. Nieszczęścia, które jej się przydarzają, Bettelheim interpretował w kategoriach psychoanalizy Zygmunta Freuda: widział w nich typowe dla dziecka zmagania między zasadą przyjemności i rzeczywistości, a także niebezpieczeństwa związane z kompleksem Elektry⁸. Perraultowska wersja wątku (poprzez podwyższenie wieku Kapturka) otwiera jednak drogę do prostszych odczytań, które utożsamiają protagonistkę z kobiecością niewinną (seksualnie) i dlatego kuszącą, naiwną, emocjonalną, łatwowierną i niezdolną do samodzielności. Przeciwnością do niej był

tylko o oczy, uszy, ale także o wielkość ramion i owłosienie, zanim dojdzie do pytania o zęby; bohaterka Grimmów obserwuje wilka, ale nie wchodzi do łóżka. Kapturek Perraulta jest adolescentką, podczas gdy postać z baśni Grimmów jest zdecydowanie młodszą.

- 6 W polskich ludowych bajkach reprezentujących wątek ATU 333 nakrycie głowy protagonistki występuje rzadko jako element obcy kulturze chłopskiej, zob. Violetta Wróblewska, *Czerwony Kapturek* [hasło], w *Słownik polskiej bajki ludowej*, <https://tinyurl.com/2p92nd23> [dostęp: 28.01.2022].
- 7 Erich Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, tłum. Józef Marzęcki, wstęp Krzysztof Teodor Toeplitz (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 96.
- 8 Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 2., tłum. i przedm. Danuta Danek (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985), 24–42.

wilk: samoświadomy, przebiegły, racjonalny, konsekwentny. Role rozpisane między Kapturka a bestię odpowiadały temu, co tradycyjnie kobiece i męskie (z wyjątkiem powiązania męskości z naturą, którą jednak w tym wątku traktować należy raczej jako reprezentację tego, co aktywne, w opozycji do pasywności ofiary⁹). Catherine Orenstein, rekonstruując kontekst historyczno-kulturowy baśni francuskiego Akademika, wskazywała, że role protagonistów odzwierciedlały relacje młodych kobiet i mężczyzn ery Ludwika XIV. Francuskie życie salonowe stwarzało im możliwość przebywania w stosunkowo intymnych okolicznościach — niebezpiecznych dla dziewcząt edukowanych nierzadko od wczesnego dzieciństwa w klasztorach, stąd nieświadomych zagrożeń, jakie niósł ze sobą (wielki) świat¹⁰.

Opowieść o dziewczynce...

Taki obraz Kapturka, choć tradycyjny i fabularnie uzasadniony, we współczesnej kulturze bywa kontestowany za pomocą parodii, ale także całkowicie poważnych transformacji, w których ukazuje się nieadekwatność powyższego wzorca genderowego oraz kreuje nowy (a wraz z nim nową opowieść o spotkaniu dziewczynki z wilkiem). O ile renarracje adresowane do dorosłych (jak zauważyła Kamila Kowalczyk) najczęściej prowadzą do seksualizacji tej postaci (i całego wątku¹¹) oraz rozbudowania poetyki grozy, o tyle teksty kultury adresowane do dzieci częściej różnorodnie przekształcają

9 Zob. Simone de Beauvoir, „Mity”, w *Druga płeć*, tłum. Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2007).

10 Orenstein, *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*, 28–37.

11 Kamila Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej* (Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2016), 95–110, 180–85.

tytułową postać — jej motywacje i charakterystykę, zapewne realizując przekonanie o aktualności funkcji wychowawczej oraz o mocy (i obowiązku) kształtowania postaw młodszych czytelników przez literaturę.

Niekiedy czynią to tylko za sprawą subtelnej ironii, jak dzieje się w książeczce z tekstem Joanny Olech i ilustracjami Grażki Lange z serii Niebaśnie (2005). Mimo że opowieść ta dokładnie powtarza podstawowy przebieg fabuły z wersji Grimmów, subtelne zmiany pozwalają jednak, jak stwierdziła Sandra L. Beckett, na stworzenie subwersywnej wersji opowieści¹², w której nadmierne posłuszeństwo, grzeczność wpajana dziewczynce przez rodziców i napawająca ich dumą z powodu sukcesu wychowawczego stała się przyczyną tragicznego losu dziewczynki:

— A dokąd to idziesz, maleńka — zapytał Pan Wilk, pochylając się nieznacznie, brzydko pachniało mu z pyska.

„Nie twój interes!” — pomyślała dziewczynka. Ale zaraz zawstydziła się własnej zuchwałości i grzecznie odpowiedziała:

— Do chorej babci¹³.

Podobnie kontestuje stereotypową dziewczęcość Bohdan Butenko w metaliterackiej *Bajce myśliwskiej* (2008). Również tam Czerwony Kapturek, choć podszyty jest buntem, z uporem zmierza ku tragicznemu końcowi:

Otóż pójdziesz teraz do babci i zaniesiesz jej ten koszyczek z jedzeniem...

— Który koszyczek? Ten?! Z tym nie idę! [...]

12 Sandra L. Beckett, „Introduction: A Global Fairy-Tale Icon”, w *Revisioning Red Riding Hood around the World. An Anthology of International Retellings*, red. Sandra L. Beckett (Detroit: Wayne State University Press, 2014), 6.

13 Joanna Olech, *Czerwony Kapturek*, oprac. graficzne i il. Grażka Lange (Poznań: Jacek Santorski & Co. Agencja Wydawnicza, 2005), 6–8.

Czerwony Kapturek nic nie odpowiada, ale wyraz jego twarzy świadczy o tym, jaki jest wściekły. Rad nierad, bierze kosz, a Mateczka wkłada do środka flaszeczkę kawy zbożowej...¹⁴

Czerwony Kapturek nie jest już „słodką dziewczynką, którą lubił każdy, kto ją tylko ujrzał”¹⁵. W przeciwieństwie do bajkowej protagonistki, nawet w metaliterackiej wersji Butenki, jej portret ulega psychologizacji, a postać nabiera ambiwalencji. Oba teksty pozwalają usłyszeć głos Kapturka, a nie tylko efekt socjalizacji dziewcząt do ich roli genderowej. Oba przejawy buntu, choć świadczą niewątpliwie o emancypacji zarówno spod władzy formy gatunkowej, jak i wzorca genderowego, są jednak mało konstruktywne; to bardziej nastoletnie wyklócanie się niż poważne stanowisko, które może stworzyć różnicę.

Nie inaczej dzieje się w tekście Anny Willman (2017), która swoją bohaterkę obdarza znaczną inicjatywą, odwagą i empatią:

— Mamusiu, czy możemy już iść? — zawołała Kasia ze swego pokoju, ale nie doczekała się odpowiedzi. — Mamusiu! — dziewczynka zajrzała do drugiego pokoju. Mama smacznie spała na kanapie. Wyglądała na bardzo, bardzo zmęczoną.

— Biedna mama... — westchnęła Kasia. — Tak ciężko pracuje... Niech sobie trochę pośpi, a do babci Irenki mogę pójść sama. Przecież mieszka niedaleko i byłam u niej chyba z tysiąc razy. Poradzę sobie!¹⁶

14 Bohdan Butenko, *Krulewna Śnieżka. Miły zbiorek 4 (słownie: czterech) nowych — nienowych, niezbyt umoralniających bajeczek: myśliwskiej, obuwniczej, wędrownickiej i domysłnej — niedomyślnej* (Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, 2008).

15 Jakub i Wilhelm Grimm, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1, wydanie pełne, il. Otto Ubbelohde, tłum. Eliza Pieciul-Karmińska (Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina, 2010), 147.

16 Anna Willman, *Kopciuszek, czyli czary starszej siostry*, il. Ewelina Jaślan-Klisik (Warszawa: Wydawnictwo SBM, 2017), 5.

Paradoksalnie jednak Willman nie kwestionuje wzorca genderowego obecnego w tradycyjnych wersjach bajki, a jedynie pokazuje go a *rebours*: to zbyt duża samodzielność (a nie nieświadomość), zawyżona ocena własnych możliwości, brawura sprowadzają na bohaterkę nieprzyjemności. To dość szczególnie, że autorka odpowiedzialnością za całe zło obarcza dzieci: Kasia jest samowolna, a jej prześladowcą jest bezinteresownie złośliwy równolatek. Dorośli natomiast są nad wyraz pomocni, odpowiedzialni i zawsze właściwie się zachowują — oprócz mamy, która zasypia w decydującym momencie. To przeniesienie można jednak uznać za kontynuację praktyk Bettelheima, który projektował pożądanie wilka na dziewczynkę i widział w ich konfrontacji obraz edypalnych pragnień córki względem ojca¹⁷.

Pozornie podobna jest książka z tekstem Giady Francii (oparta na wersji Grimmów) i ilustracjami Fransceski Rossi (2015)¹⁸. Rozbudowana wersja fabuły obszernie przedstawia rozmowę dziewczynki i wilka, a także jej peregrynacje poza ścieżką. Francia niczego nie zmienia w fabule Grimmów: rozwija ją jedynie, dodaje epizody, dokonując tym samym delikatnych przesunięć w obrębie schematu genderowego. Kapturek jest miły, ale także refleksyjny i gotów do sprzeciwienia się opinii powszechnej (nawet jeżeli jej ocena sytuacji nie jest poprawna). Jest łatwowierny, ale także konsekwentny w dążeniu do celu, odważny (a nawet nieustraszony): przemierza najniebezpieczniejsze leśne ostępy, które w myśliwym budzą dreszcz przerażenia, spokojnie i pewnie: ufny we własne siły i konieczność wykonania zadania, którego sam się podjął. Jakkolwiek finał baśni zgodny jest z przebiegiem fabularnym pierwszej części wersji Grimmowskiej (Kapturek dołącza do babci w brzuchu wilka, a następnie myśliwy wybawia je z opresji), jednak nie sposób potraktować tego finału jako obrazowej kary za lekkomyślność i nieposłuszeństwo. Ilustracje Fransceski Rossi — nierealistyczne, umowne,

17 Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* t. 2, 35.

18 Giada Francia, *Czerwony Kapturek*, il. Francesca Rossi, tłum. Anna Matusik-Dyjak (Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk, 2016).

o łagodnych liniach, pastelowych barwach — oddalają nas od konwencji opowieści ku przestrodze i eksponują symboliczny, inicjacyjny charakter wątku. Wędrownka po dziczy uczy Kapturka zaufania do wiedzy dorosłych, świadomości, że piękno może być niebezpieczne (mięsożerne rośliny). Wilk, zamiast predatora, przypomina raczej ducha przewodniego, który w przewrotny sposób prowokuje protagonistkę do przekroczenia własnych ograniczeń — jest to widoczne szczególnie mocno na okładce. Na słowno-wizualną narrację duetu Francia/Rossi wpłynęły być może jungowskie i mitograficzne interpretacje wątku — szczególnie Gézy Róheima, który traktował babcię, wilka oraz dziewczynkę jako trzy aspekty jednej osoby; sen wilka, którego brzuch wypełniały staruszka oraz dziecko, miał być kluczowym momentem ilustrującym integrację „ja”¹⁹.

...która nie była dziewczynką...

Do największych przekształceń w obrębie wzorca genderowego dochodzi jednak w tych renarracjach wątku, które utożsamiają bohaterkę z wilkiem, czyniąc ją wilczątkiem lub wilkołakiem. Ten kierunek przekształceń sięga w istocie źródeł tego wątku, czyli wierzeń i podań dotyczących wilkołactwa: „Złoczyńca Perraulta wcielał lęki dawnych wieśniaków: jego wilk chodzi, mówi i pożera ludzi, zupełnie jak wilkołak z zamierzchłej przeszłości”²⁰. Zipes z większym rozmachem pisał: „Czytelnicy Perraulta wciąż utożsamiali wilka z krwiożerczym wilkołakiem, diabłem, nienasyconą chucią, bezładną naturą, o ile nie z wiedźmą”²¹. Współcześnie jednak motyw ten ma zdecydowanie feministyczne nacechowanie: już bohaterka *Towarzystwa wilków* Angeli Carter (1979) porzuca ludzką skórę na rzecz wilczej

19 Géza Róheim, „Fairy Tale and Dream: Little Red Riding Hood”, w *Little Red Riding Hood. A Casebook*, red. Alan Dundes (Londyn: University of Wisconsin, 1989), 161–62.

20 Orenstein, *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*, 98.

21 Zipes, *The Trials and Tribulation of Little Red Riding Hood*, 75.

wspólnoty. Jednak to światowy bestseller Clarissy Pinkoli Estés, *Biegnąca z wilkami* (1992), wykreował obraz wilczycy tkwiącej w każdej z nas, symbolizującej pierwotną Jaźń, którą trzeba odnaleźć:

Nie znaczy to, że mamy włóczyć się z włosami opadającymi na oczy albo z czarnymi obwódkami za paznokciami. Owszem, pozostajemy ludzkie, ale w naszej ludzkiej postaci tkwi także zwierzęca, instynktowna Jaźń. To nie jest romantyczna postać z książeczek dla dzieci. Ma prawdziwe zęby, naprawdę warczy, szczerze obdarza, ma niezrównany słuch, ostre szpony i obfite, owłosione piersi. Jaźń owa musi mieć swobodę ruchów, wypowiedzania siebie, wyrażania gniewu i tworzenia. Jest wytrzymała, prężna, ma silnie rozwiniętą intuicję. Jest to Jaźń, która potrafi się rozegnać w duchowej materii śmierci i narodzin²².

Dziewczyny-wilki znaleźć dziś można zarówno w produkcjach mainstreamowych, jak i artystycznych wydawnictwach, tekstach kultury adresowanych do kilkulatków czy osób wchodzących w dorosłość (*Ever After High*, *Once Upon a Time*, *Czerwone Wilczątko* Amélie Fléchais²³), co świadczy o nośności i aktualności tego kierunku transformacji. Dzikość, pragnienie wolności, zwierzęcość bohaterek są transgresyjne, a odkrycie ich prawdziwej tożsamości stanowi zwieńczenie wątków przesyconych grozą. Paradoksalnie jednak taki finał niweluje wcześniejsze napięcie, odkrycie wilczego charakteru protagonistek okazuje się za każdym razem „szczęśliwym rozwiązaniem”, oznacza bowiem dotarcie do prawdy o sobie. Narracje te reprezentują więc silnie esencjonalistyczny sposób myślenia o kobiecości. Mają one charakter emancypacyjny o tyle, o ile poszerzają wzorzec genderowy. Wymienione bohaterki, gdy decydują się podążać

22 Clarissa Pinkola Estés, *Biegnąca z wilkami*. *Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, tłum. Agnieszka Cioch (Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2001), 44.

23 Amélie Fléchais, *Czerwone wilczątko*, tłum. Ana Brzezińska (Warszawa: Kultura Gniewu, 2017).

za swą prawdziwą naturą, okazują siłę i niezależność. Ceną takiej postawy jest jednak odrzucenie — u Amélie Fléchais przyjmujące najskrajniejszą postać polowania i śmierci. Jeśli rację ma Howard Bloch, twierdząc, że motyw przemiany gatunkowej stanowi metaforę społecznej mobilności²⁴, wymienione reinterpretacje podpowiadają raczej, że mobilność ta nie funkcjonuje w linii wertykalnej (awansu klasowego), a horyzontalnej: wilczyce (czy wilkołaki) zostają wykluczone ze wspólnoty.

Biorąc pod uwagę, że taka kreacja postaci eksponuje skrajną indywidualność, moralną ambiwalencję oraz więź z naturą, a także podkreśla niemożność pogodzenia takiej tożsamości ze społecznymi normami, nasuwa się skojarzenie z interpretacją wątku Czerwonego Kapturka autorstwa Jacka Zipesa. Amerykański badacz akcentował indywidualizm i wyjątkowość protagonistki eksponowany w wersji Perraulta przez wybór nakrycia głowy ślicznej wieśniaczki: czepka noszonego w XVII wieku przez kobiety z klasy średniej, w kolorze zarezerwowanym dla arystokratek, ale zwracał także uwagę, że Czerwony Kapturek podatny jest na uwodzicielskie siły natury — i pakt z istotą demoniczną, wilkiem/wilkołakiem. Dla amerykańskiego badacza to historia o uwewnętrznieniu przez kobietę patriarchalnej perspektywy i męskiego nadzoru: nad jej seksualnością, zachowaniem i myśleniem: „Gdy [dziewczyna — przyp. M.B.] dostaje szansę, by ukarać wilka, wypełnia jego trzewia kamieniami, w istocie wymierza karę samej sobie. Jałowe skały w brzuchu wilka także jej uniemożliwią wzrastanie i realizację pełni jej potencjału”²⁵. Wilczyce i wilkołaki w przywoływanych tekstach kultury nie kamienią samych siebie, jednak ostatecznie decydują się żyć poza ludzką wspólnotą. Integracjonistyczny finał znaleźć można tylko w *Ever After High*, animowanym serialu, adresowanym *stricto* do dziecięcych odbiorców, posiadającym jednoznacznie komercyjny charakter. Gerise

24 Howard Bloch, „The Wolf in the Dog: Animal Fables and State Formation”, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 15, nr 1 (2004), 71–73.

25 Zipes, *The Trials and Tribulation of Little Red Riding Hood*, 125, tłum. M.B.

Hood jako córka Wilka i Czerwonego Kapturka w oczywisty sposób jest istotą hybrydyczną, mieszańcem i dziwakiem. Nie odstaje jednak na tle innych oryginałów z jej szkoły: Bunny Blanc (córki Białego Zająca) czy Cedar Wood (córki Pinokia). Dzięki fantazji jest to więc świat wyzwolony z wszelkich ograniczeń, także tych tożsamościowych. Możliwości tej w pełni jednak nie wykorzystano: hybrydyczność Cerise Hood sprowadza się do talentów sportowych i wilczych uszu, transgresyjność została więc sprowadzona do tężyzny fizycznej i ekstrawagancji wizualnej.

Teksty kultury adresowane do starszych odbiorców eksponują seksualną emancypację kobiet: całkowicie nieświadomą swojej seksualności dziewczynkę zastępują wampem (np. w *Once Upon a Time* czy *Grimms' Fairy Tale*), co łączy się oczywiście ze zmianą wieku bohaterki, bliższemu temu, który miała ona u Perraulta, ale wpisuje się w istotę w tradycyjny obraz kobiecości skonceptualizowanej jako dualistyczna, co uosabiać mają stereotypy świętej i ladacznicy. W utworach dla dzieci ten aspekt rzadko bywa rozwijany: może bowiem prowokować do oskarżeń o seksualizację dzieci i promowanie pedofilii. Zdarza się jednak, że niejednoznaczność ilustracji (np. na okładce Alicji Kocurek nie wiadomo, czy szeroko otwarte oczy i rozwarta buzia mają ukazywać zachwyt czy strach²⁶), wynikająca prawdopodobnie z niedostatków umiejętności plastycznych, prowokuje do tego typu niewybrednych żartów. Jedynie *Kapturek w wielkim mieście* Aarona Frischa i Roberto Innocentiego (2014)²⁷ świadomie, sugestywnie i bardzo mrocznie buduje sugestię, że dziewczynka padła ofiarą pedofila, czyni to jednak za pomocą sugestywnych obrazów, a sam akt „konsumpcji” zostaje w narracji (tak słownej, jak i wizualnej) objęty elipsą. Kolejne strony pokazują dziewczynkę

26 Artur Oppman, *Za górami, za morzami. Kopciuszek, Czerwony Kapturek. Wyrwidąb i Waligóra*, muz. Arkadiusz Aries Niezgoda (Zakręt: Wydawnictwo Bajki-Grajki, 2017).

27 Roberto Innocenti, Aaron Frisch, *Czerwony Kapturek w wielkim mieście*, tłum. Ewelina Angielczyk (Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina, 2014).

wchodzącą do budynku, w którym już znajduje się złoczyńca, a następnie dwie nocne sceny: matkę wypatrującą córki z balkonu oraz wilka odjeżdżającego na motorze z miejsca zbrodni w momencie, gdy policja podejżdża pod posesję: „Przybywa policja uzbrojona po zęby. Ale jest już za późno [...] Jest już prawie rano, kiedy dzwoni telefon matki. Chmury nie pozwolą dziś ukazać się słońcu”²⁸. Przebieg wydarzeń zostaje więc niedopowiedziany, sam akt przemocy wobec dziecka jest niewyraźny, a przez to jego seksualny charakter można jedynie dopowiadać za pomocą kontekstu baśni Perraulta oraz freudowskich interpretacji.

Prawdziwe *novum* w kreacji wzorców genderowych rozpoczyna się wtedy, gdy z bajki zostaje wykluczone pożądanie. Tak dzieje się w *Czerwonym Kapturku. Prawdziwej historii* oraz polskiej książce obrazkowej pt. *Niebieska Kapturka*²⁹. W filmie Cory’ego Edwardsa dziewczynka jest śmiała, rezolutna, samodzielna, a równocześnie (kiedy trzeba) nieufna i ostrożna, co powoduje, że w lesie porusza się pewnie. Obraz ten, łączący konwencje wielu gatunków filmowych³⁰, łagodzi napięcia konstytutywne dla pierwowzoru, rezygnując z kontrastów, antynomicznych opozycji³¹, charakterystycznych dla bajki ludowej. Las nie ma tu żadnego zewnątrz, zło jako takie nie występuje, starość okazuje się bardziej witalna niż młodość. Podobnie skonstruowana jest *Niebieska Kapturka* (która, jak amerykańska fabuła, także okazuje się komedią omyłek): brakuje w niej ambiwalentnej więzi między wilkiem i dziewczynką, a babcia jest designerką i bywalczynią klubów. Co jednak ciekawe, autorzy książki obrazkowej zdecydowali się uczynić postać głównej bohaterki niejasną. Trudno

28 Co ciekawe, książka powiela dwuczłonowość fabuły występującą u Grimmów i po tym finale przedstawia alternatywny, szczęśliwy.

29 Bartosz Szybor, Piotr Nowacki, Łukasz Mazur, *Niebieska Kapturka* (Warszawa: TASHKA Katarzyna Kucharska, 2016).

30 Dominika Kozera, „Transmedialny przekład bajki o Czerwonym Kapturku”, *Literatura Ludowa* 60, nr 4–5 (2016).

31 Max Lüthi, *The European Fairy Tale. Form and Nature*, tłum. John D. Niles (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 57.

powiedzieć, czy jest dzieckiem, czy też wkracza w adolescencję. Proporcje ciała sugerują to pierwsze, słownictwo oraz zainteresowania to drugie. Nieoczywista jest płć tej postaci: neologizm w żeńskim rodzaju gramatycznym wyraźnie każe widzieć w niej dziewczynę, jednak przyporządkowanie jej koloru uznawanego za chłopięcy pozwala w imieniu (i takiej kreacji postaci) widzieć igranie z kategorią płci kulturowej. Umowność rysunku także nie prowadzi do rozstrzygnięcia tej kwestii, nie zdradza on bowiem żadnych szczegółów anatomicznych, a strój jest abstrakcyjno-universalny. Atrybucja dwóch elementów, które oznaczają odmienny gender do jednej postaci, sugeruje, że męskość i kobiecość nie są alternatywą, lecz biegunami kontinuum.

W przeciwieństwie do rozmycia tożsamości płciowej głównej postaci jednoznaczna zmiana jej płci, jaka następuje w narracji Weroniki Józwiak³², nie prowadzi do zakwestionowania wzorców genderowych, a do przekonania o uniwersalności losu Czerwonego Kapturka, w czym można dopatrywać się ukłonu w stronę Bettelheima³³: śliczny i miły chłopiec wraz z dziadkiem trafia do paszczy i brzucha wilczycy, skąd wydobywa ich myśliwa. Poza zmianą płci bohaterów autorka nie wprowadza innych (ani fabularnych, ani stylistycznych), przez co alternacja, której dokonała, wydaje się mechaniczna i pozbawiona większego znaczenia: nie wiążą się z nią żadne konsekwencje.

...o babci i o matce...

Czerwony Kapturek ani w tradycyjnych tekstach, ani w renarracjach nie jest postacią autonomiczną, występuje w relacjach zarówno z postaciami kobiecymi, męskimi, jak i nieludzkimi. Bruno Bettelheim (1981) jako postaci macierzyńskie postrzegał zarówno babcię, jak

32 Weronika Józwiak, *O dzielnych księżniczkach i pięknych królewichach. Stare baśnie w nowej odsłonie*, il. Marta Zabłocka (Zgierz: Stowarzyszenie na Rzecz Rozwoju Zdolności Dzieci i Młodzieży im. A. Gołaba, 2015).

33 Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, 61.

i matkę protagonistki, podczas gdy aspekt ojcowski widział i w gajowym, i w wilku. Charakterystyczne, że dla Bettelheima dramat zakazanego pożądania rozgrywa się wewnątrz rodziny, dziewczynka pożąda bowiem najbliższego jej mężczyzny: ojca. Równie charakterystyczne dla zamaskowanej mizoginii badacza jest postrzeganie wszystkich postaci żeńskich jako niedojrzałych do swoich ról: babcia źle wywiązuje się ze swoich obowiązków, obdarzając wnuczkę prowokującym nakryciem głowy, matka natomiast lekkomyślnie posyła w nim dziewczynkę do ciemnego lasu. Kobiety postrzegają dziewczynkę jako (społecznie i seksualnie) dojrzałą, niż jest ona w rzeczywistości. Jedynym trzeźwo myślącym w tym towarzystwie okazuje się ojciec, który jest w stanie ocalić dziewczynkę, łagodnie przewyciężając jej edypalne kompleksy³⁴.

Ślady takiej interpretacji dostrzec można w wersji Jarosława Mikołajewskiego, który zinfantylizował dorosłe kobiety: „Matka, czyli mama — mamusia. Bardzo miła, dobra, wesoła i pełna pomysłów. Tak pełna pomysłów, że dla wszystkich wciąż wymyślała nowe imiona. Na przykład na wiewiórkę mówiła «Rudy Ogonek» [...]”³⁵, a gajowego uczynił wychowawcą zwierząt i dzieci (na granicy okrucieństwa i miłosierdzia, zamykając wilka w zagrodzie pokazowej). Renarracje rzadko odczarowują ten mizoginiczny obraz, przedstawiając pozytywną więź między kobietami: tak dzieje się chociażby w *Niebieskiej Kapture*. Jest jednak tekst, w którym kolorowe nakrycie głowy staje się symbolem solidarności między i z kobietami — jest to *Różowa czapeczka* Andrew Joynera³⁶. Skojarzenie z omawianym wątkiem ludowym jest subtelne: czapeczkę tworzy starsza pani (ale z różowej włóczki i na własny użytek); nakrycie głowy jest czymś ładnym — a jednocześnie praktycznym; czapeczka

34 Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 2, 35–36.

35 Jarosław Mikołajewski, *Czerwony Kapturek*, il. Agnieszka Żelewska (Warszawa: AGORA, 2005), 7.

36 Andrew Joyner, *Różowa czapeczka*, tłum. Adrianna Zabrzewska (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2017).

przebywa drogę — ale na różnych głowach. W angielskim oryginale nazewnictwo — *hat* — czyni tę aluzję jeszcze mniej czytelną, polska czapeczka nawiązuje do dosłownego tłumaczenia niemieckiego, grimmowskiego *Käpchen*, które jednak jest sprzeczne z polską tradycją translatorską. Kobiecość nie jest tutaj czymś przypisanym ani przeznaczonym biologicznym kobietom. Różowa czapeczka u Joynera przestaje funkcjonować jako znak płci, genderu, a tym bardziej seksualności. To wyraz strategii działań politycznych w walce o prawa kobiet, prowadzonych w oparciu nie o tożsamość, a solidarność — dlatego też w Marszu Kobiet, który zamyka książkę, kroczą osoby różnej płci, wieku, kultury, religii. Polemikę z tożsamościowym myśleniem o kobietach jako podmiocie działań politycznych widać w sposobie, w jaki traktowana jest czapeczka. Od początku jej użyciu towarzyszy dezynwoltura: zarówno staruszka (twórczyni), jak i przypadkowa właścicielka poczynają z nią sobie lekko, zależnie od bieżących potrzeb lub kaprysu. Czapeczka może zdobić głowę lub chronić stopy przed chłodem. Może być poduszką, rękawicą bokserską lub pacynką. Naznaczona przypadkowością, przygodnością i ludycznością historia czapeczki kontrastuje z przeznaczeniem kapturka: niezwykle (przez kolor, tkaninę oraz krój³⁷) darem dla wyjątkowej osoby. Joyner nie kwestionuje wzorca genderowego, porzuca bowiem w ogóle myślenie w kategoriach tożsamości jako czynnika istotnego dla działań w przestrzeni społeczno-kulturowej.

...i o wilku, który lubił dobrze się ubrać

Jednak nie tylko tytułowy kapturek jest garderobianym artefaktem służącym w omawianym wątku jako znak tożsamości genderowej. Niemniej przykuwające uwagę są stroje należące do babci — ale wtedy, gdy znajdą się na ciele wilka. Scena łóżkowa jest najbardziej elektryzująca w tej historii: narastające wraz z absurdalnością

37 *Chaperon* był noszony przez dorosłe kobiety, mieszczki nosiły płócienne, w stonowanych barwach. Aksamitne i kolorowe były zarezerwowane dla arystokratek, Zipes, 76–77.

naiwnymi pytaniami napięcie między dziewczynką i jej adwersarzem, fizyczna bliskość tych dwojga, czytelna scenograficzna aluzja, każąca utożsamiać głód z pragnieniem seksualnym, służyła jednak ilustratorom do ukazania groteski: wilka, zwierzęcia, drapieżnika w falbankach kobiecej nocnej bielizny. Hiperbolicznie przedstawiona fizyczność, zwierzęcość bohatera (wywalony język, wybałuszone oczy, gęste, długie futro) jest nachalna i wspiera tym mocniej opozycję wobec kobiecości: ludzkiej, delikatnej, zagrożonej, bezbronnej. W tym obrazie niekoniecznie elektryzuje fascynacja nieopanowanym męskim pożądaniem, wyrastającym z poczucia dominacji, wyrażona dzięki przedstawieniu tego, co kobiece, pod postacią dziecka. Uwagę przyciąga przede wszystkim alternatywa dla tożsamościowej polityki płci, jaką widzimy dzięki wilkowi w falbankach. Jennifer Orme, interpretując krótkometrażowy film Davida Kaplana z 1997 r., wskazywała na niejednoznaczność genderową przedstawionego w niej wilka (taneczność ruchów, makijaż, brak narządów płciowych)³⁸. Podobny koncept znaleźć można w *Niebieskiej Kapturce*: wilk jest wielbicielem mody (stąd zamiłowanie do przebieranek), a spełnieniem jego ambicji jest praca modela w „Paryżewie”. Zamiłowanie do blichtru, pięknych strojów, przyjacielskość i całkowita obojętność na uroki Kapturki (w przeciwieństwie do jej stroju, który budzi w nim entuzjazm) pozwalają widzieć w nim kolejną, obok tytułowej bohaterki, postać wykraczającą poza myślenie w kategoriach różnicy i tożsamości. Tradycyjnych adwersarzy w tej renarracji nic nie łączy: ich spotkanie jest przypadkiem, incydentem, który w zasadzie nie ma wpływu na ich dalsze losy. Każdy samodzielnie realizuje swoje pragnienia (na niwie zawodowej i autokreacyjnej: wilk zostaje modelem, Kapturka raperką): „kategoria płci — jak pisała Judith Butler — sama by zniknęła i nawet rozpadła się, jeśli naruszyć i zdestabilizować heteroseksualną hegemonię”³⁹. Dwoje oponentów

38 Jennifer Orme, „A Wolf’s Queer Invitation: David Kaplan’s Little Red Riding Hood and Queer Possibility”, *Marvels & Tales* 29, nr 1 (2015).

39 Judith Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. Karolina Krasuska, wstęp Olga Tokarczuk (Warszawa: Wydawnictwo

z leśnej tragedii okazuje się lustrzanym odbiciem, ilustrując przekonanie o nieistotności kategorii tożsamościowych. Jakkolwiek emancypacyjny wymiar tej wizji jest oczywisty, cierpi na nim dramaturgia: to historia pozbawiona napięć, wszelkie trudności okazują się *qui pro quo*, które krótka wymiana zdań natychmiast wyjaśnia. Komizm (sytuacyjny i językowy) opierający się na prostych chwytach, meta-literacka parodystyczność i rysujące się od początku szczęśliwe zakończenie tworzą całość jednolicie pogodną od początku do końca, przypominając bardziej utopię niż bajkę z jej eukatastroficznym zwrotem akcji⁴⁰.

Niebieska Kapturka (na równi z filmem Kapłana) pozwala jednak na nowo spojrzeć na *Czerwonego Kapturka*, a w szczególności na słynną łóżkową scenę, by zobaczyć, że wcale nie musi być ona zawałowanym obrazem damsko-męskiej relacji seksualnej, a konfrontacją dwóch różnych postaw wobec płci. Orenstein sugerowała już, że obraz wilka (mężczyzny), udającego kobietę w utworze Perraulta, związany być może z XVII-wiecznym sposobem konceptualizowania i doświadczania płciowości, odległym od myślenia w kategoriach binarnych opozycji i tożsamości⁴¹. Zamiast jednak kusić się o poszukiwanie źródeł tego konceptu, pytać można o jego sposoby rozumienia poświadczone w renarracjach. Marta Frej, częstochowska

Krytyki Politycznej, 2008), 70. W rozmowie na temat tego tekstu Suchowierska i Eichelberger sytuują jednak tę renarrację nie wśród psychologicznych odniesień, a w kontekście społecznym. Zwracają uwagę na kryzys męskości związany z rozwojem ruchów feministycznych, nieobecność ojców w wychowywaniu dzieci i emancypację kobiet oraz dziewcząt jako przeszkody w konstruowaniu męskiej tożsamości. Agnieszka Suchowierska, Wojciech Eichelberger, *Królewicz Śnieżek. Baśniowe stereotypy płci. Bajki na opak* (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2012), 35–36.

40 J.R.R. Tolkien, „O baśniach”, tłum. Joanna Kokot, w *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, wstęp Christopher Tolkien (Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 1994), 70–71.

41 Orenstein, *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*, 201.

plastyczka, tworząca popularne memy, drukowane m.in. na łamach „Wysokich Obcasów”, w konwencji kompozycyjnej portretu przedstawiła wilka. Widzimy zwierzęcą głowę wyrastającą z ramion o ludzkiej budowie. Jednak to nie ona dziwi, a oblekająca ciało wzorzysta, różowo-pomarańczowa tkanina wykończona kołnierzykiem, kolorowymi lamówkami: bluzka? Sukienka? Koszula nocna? Ponad głową, na niejednorodnym tle w kolorach liliowym i różowym, czarnymi literami wybrzmiewa napis (wyjaśnienie? zapowiedź?): „Nie lubię jeść babć, po prostu lubię się przebierać...”. Dzięki wielokropkowi kończącemu słowa obraz jawi się jako pendant zdania. Ten znak interpunkcyjny, wieńczący wiele tekstów na pracach Frej, sygnalizuje także, według Justyny Budzińskiej, że to, co przedstawione, jest obrazem chwili, której ciąg dalszy nastąpi⁴². Praca Frej nie jest co prawda przeznaczona dla dzieci (choć rodzaj komizmu, środki plastyczne i przedmiot przedstawienia czynią ten akurat mem całkowicie — poznawczo i estetycznie — im dostępnym), eksplikuje jednak tendencje widoczne w części przedstawień obecnych w książeczkach dla dzieci. Wilk Mariana Winieckiego w fioletowym czepekku, boa w takimż kolorze, powłóczystej podomce, z wyraźnym zainteresowaniem wciąż ogląda zawartość szafy staruszki. Agnieszka Żelewska posuwa się jeszcze dalej: wilk nie tyle ubrany w babciną koszulę nocną, co nasycony po podwójnym posiłku, spokojnie spoczywa na łóżku niczym heroina z innej bajki: w koronkowej białej sukni, części intymne zakrywa trzymanym oburącz czerwonym kapturkiem, usta (czerwone) w ciup, powieki o długich rzęsach spuszczone. Wcielenie niewinności i dziewczęcości. Inkorporacja dziewczynki i staruszki pozwala mu ziścić sen o własnej kobiecości.

Czerwony Kapturek, którego nakrycie głowy ma stanowić symbol jej płci, stanowi w istocie ilustrację rozpoznania Butler, że „to, co bierzemy za cechę wewnętrzną, jest skutkiem antycypacji i wytworzenia poprzez konkretne cielesne akty”⁴³, „substancjalny efekt

42 Justyna Budzińska, „Memy Marty Frej jako projekt krytyczno-tożsamościowy”, *Sensus Historiae* xxvii, nr 2 (2017), 153.

43 Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, 19.

kulturowej płci zostaje performatywnie wytworzony i staje się obowiązkiem przez regulatywne praktyki jej spójności”⁴⁴. To czerwony kapturek czyni bezimienną postać dziewczynką, mimo że porządek kulturowy odwraca związek logiczny między płcią dziewczynki a jej znakiem, każąc nam wierzyć, że dziewczynka dlatego nosi takie nakrycie głowy, że jest dziewczynką. Naprzeciw niej stoi wilk, którego wygląd od razu wymyka się binarnym opozycjom: jest zwierzęciem, ale w ludzkim stroju; drapieżnikiem — w przestrzeni oswojonej; samcem — w kobiecych falbankach. Takie wykorzystanie znaków tożsamości czyni płeć (tak biologiczną, jak i społeczno-kulturową) kategorią nieoczywistą: „fikcyjność owego wytworu [płci — przyp. M.B.] można ujawnić dopiero dzięki nieuporządkowanej grze atrybutów, które nie chcą wtopić się w gotowe ramy zbudowane na wiodących tu prym rzeczownikach i podporządkowanych im przymiotnikach”⁴⁵ — pisała Butler. Paradoksalnie pożarcie przez takiego wilka przynosi dziewczynce wyzwolenie — z opresyjnych kategorii płci i narzucanych przez nie wzorców tożsamości i zachowań.

Bibliografia podmiotowa

- Butenko, Bohdan. *Krulewna Śnieżka. Miły zbiorek 4 (słownie: czterech) nowych — nienowych, niezbyt umoralniających bajeczek: myśliwskiej, obuwniczej, wędrownickiej i domysłnej — niedomyślniej*. Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, 2008.
- Fléchais, Amélie. *Czerwone wilczątka*. Przetłumaczone przez Ana Brzezińska. Warszawa: Kultura Gniewu, 2017.
- Francia, Giada. *Czerwony Kapturek*. Zilustrowane przez Francesca Rossi. Przetłumaczone przez Anna Matusik-Dyjak. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk, 2016.
- Grimm, Jakub i Wilhelm. *Baśnie dla dzieci i dla domu*. Wydanie pełne. Zilustrowane przez Otto Ubbelohde. Przetłumaczone przez Eliza Pieciul-Karmińska. Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina, 2010.

44 Butler, 80.

45 Butler.

- Innocenti, Roberto i Aaron Frisch. *Czerwony Kapturek w wielkim mieście*. Przetłumaczone przez Ewelina Angielczyk. Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina, 2014.
- Joyner, Andrew. *Różowa czapeczka*. Przetłumaczone przez Adrianna Zabrzewska. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2017.
- Józwiak, Weronika. *O dzielnych księżniczkach i pięknych królewiczach. Stare baśnie w nowej odsłonie*. Zilustrowane przez Marta Zabłocka. Zgierz: Stowarzyszenie na Rzecz Rozwoju Zdolności Dzieci i Młodzieży im. A. Gołąba, 2015.
- Mikołajewski, Jarosław. *Czerwony Kapturek*. Zilustrowane przez Agnieszka Żelewska. Warszawa: AGORA, 2005.
- Olech, Joanna. *Czerwony Kapturek*. Opracowane graficznie i zilustrowane przez Grażka Lange. Poznań: Jacek Santorski & Co. Agencja Wydawnicza, 2005.
- Oppman, Artur. *Za górami, za morzami. Kopciuszek, Czerwony Kapturek. Wyrwidąb i Waligóra*. Muzyka Arkadiusz Aries Niezgodna. Zakręt: Wydawnictwo Bajki-Grajki, 2017.
- Perrault, Charles. *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*. Zilustrowane przez Aleksandra Kucharska-Cybuch. Przetłumaczone przez Barbara Grzegorzewska. Olsztyn: MARTEL, 2010.
- Revisioning Red Riding Hood around the World. An Anthology of International Retellings*. Zredagowane przez Sandra L. Beckett. Detroit: Wayne State University Press, 2014.
- Suchowierska, Agnieszka, Wojciech Eichelberger. *Królewicz Śnieżek. Baśniowe stereotypy płci. Bajki na opak*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2012.
- Szybor, Bartosz, Piotr Nowacki, Łukasz Mazur. *Niebieska Kapturka*. Warszawa: TASHKA Katarzyna Kucharska, 2016.
- Willman, Anna. *Kopciuszek, czyli czary starszej siostry*. Zilustrowane przez Ewelina Jaślan-Klisik. Warszawa: Wydawnictwo SBM, 2017.

Bibliografia przedmiotowa

- Bettelheim, Bruno. *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przetłumaczone i przedmową opatrzone przez Danuta Danek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- Beauvoir de, Simone. *Druga płeć*. Przetłumaczone przez Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2007.
- Bloch, Howard. „The Wolf in the Dog: Animal Fables and State Formation”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 15, nr 1 (2004): 69–83.
- Budzińska, Justyna. „Memy Marty Frej jako projekt krytyczno-tożsamościowy”. *Sensus Historiae* xxvii, nr 2 (2017): 131–54.
- Butler, Judith. *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przetłumaczone przez Karolina Krasuska. Wstępem opatrzone przez Olga Tokarczuk. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Fromm, Erich. *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Przetłumaczone przez Józef Marzęcki. Wstępem opatrzone przez Krzysztof Teodor Toeplitz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Haase, Donald. „Response and Responsibility in Reading Grimms’ Fairy Tales”. W *The Reception of the Grimms’ Fairy Tales*, zredagowane przez Donald Haase, 230–49. Detroit: Wayne State University Press, 1993.
- Kowalczyk, Kamila. *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder-und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2016.
- Kozera, Dominika. „Transmedialny przekład bajki o Czerwonym Kapturku”. *Literatura Ludowa* 60, nr 4–5 (2016): 13–22.
- Little Red Riding Hood. A Casebook*. Zredagowane przez Alan Dundes. Londyn: University of Wisconsin, 1989.
- Lüthi, Max. *The European Fairy Tale. Form and Nature*. Przetłumaczone przez John D. Niles. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Orenstein, Catherine. *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*. Nowy Jork: Basic Books, 2002.

- Orme, Jennifer. „A Wolf’s Queer Invitation: David Kaplan’s Little Red Riding Hood and Queer Possibility”. *Marvels & Tales* 29, nr 1 (2015): 87–109.
- Pinkola Estés, Clarissa. *Biegająca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Przetłumaczone przez Agnieszka Cioch. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2001.
- Tolkien, J.R.R. „O baśniach”. Przetłumaczone przez Joanna Kokot. W *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, wstępem opatrzone przez Christopher Tolkien. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 1994.
- Transgressive Tales: Queering the Grimms’*. Zredagowane przez Kay Turner, Pauline Greenhill. Detroit: Wayne State University Press, 2012.
- Wróblewska, Violetta. *Czerwony Kapturek* [hasło], w *Słownik polskiej bajki ludowej*. <https://tinyurl.com/2p92nd23> [dostęp: 28.01.2022].
- Zipes, Jack. *The Trials and Tribulation of Little Red Riding Hood*. Nowy Jork, Londyn: Routledge, 1993.

■ *Granny’s Little Frocks – on Gender Roles in the Renarrations of the Little Red Riding Hood*

ABSTRACT: Using twelve children’s books as examples, the article examines how contemporary renarrations of the *Little Red Riding Hood* shape gender roles. In the majority of the analyzed publications, the heroine is reinvented in order to grant her agency. More radical changes in the gender stereotype arise when the Little Red Riding Hood is depicted as a wolf, which makes it impossible to portray her as a victim of violence, but also saturates the image with moral ambiguity. Few texts also show a strong bond between the women in the storyline. However, the strongest transgression of traditional gender roles appears in those publications that reinterpret (verbally and/or graphically) the scene of the girl’s conversation with the wolf lying in bed.

KEYWORDS: Little Red Riding Hood, fairy tale, retelling, rewriting, renarration, gender roles, subversivity

DR HAB. MAGDALENA BEDNAREK – adiunktka w Zakładzie Semiotyki Literatury IFP UAM, członkini Zespołu Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą UAM. Autorka książek pt. *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1918* oraz *Mikrokosmos literacki. Przestrzeń genologiczna małych form narracyjnych w prozie polskiej lat 1945–1989*. Interesuje się bajkami i feminizmem. Obecnie tropi Kopciuszka w książkach dla dzieci.

Wzorce socjalizacyjne dziewcząt w baśniach braci Grimm i Andersena oraz ich filmowych adaptacjach wytwórni Walta Disneya

Wprowadzenie

Od kilku tysięcy lat żyjemy w kulturze kształtowanej w oparciu o system patriarchalny. Mimo że wskutek blisko dwustuletniej działalności na rzecz zniwelowania społecznych różnic między płciami dokonało się wiele zmian, to jednak asymetryczne wzorce wciąż są aktualne i powielane¹. W procesie socjalizacji, kluczowym dla kształtowania się obrazu płci kulturowej, młodzi ludzie zapoznawani są nierzadko z modelami właściwymi dla ideologii XIX-wiecznego, patriarchalnego społeczeństwa. Dzieje się tak m.in. za sprawą baśni, które od lat służą moralnemu wychowaniu dzieci, a które także dzisiaj widnieją w kanonie lektur wczesnoszkolnych jako pozycje obowiązkowe.

Baśnie stanowią ważne narzędzie socjalizacyjne chociażby dlatego, że noszą w sobie ślady obrzędowego przechodzenia w dorosłość².

-
- 1 Zob. Jolanta Brach-Czaina, „Wprowadzenie”, w *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. Jolanta Brach-Czaina (Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 1997), 7.
 - 2 Zob. Sylwia Jaskulska, „Współczesne rytuały przejścia z dzieciństwa do dorosłości: baśń o Śpiącej Królownie”, w *Bajka, baśń, legenda i mit w naukowych opracowaniach*, red. Adam Grabowski i Magdalena Zaorska

W świecie, gdzie rytualność powoli zanika, to właśnie w baśniach wielu badaczy doszukuje się przestrzeni dokonywania rytualnych przeżyć³. Opowieści te miałyby nie tylko nosić w sobie zapis określonych obrzędów, ale także pozwalać czytelnikowi na czynne w nich uczestnictwo.

Baśnie traktowane były jako elementarz dojrzewania psychicznego i płciowego również przez badaczy z kręgu psychoanalizy, z Brunonem Bettelheimem na czele. Uznawał on, że z pomocą tego medium dzieci zdolne są rozwiązać konflikty psychiczne okresu dorastania i osiągnąć wewnętrzną dojrzałość⁴. W ujęciu Bettelheima pomija się całkowicie kontekstowe uwikłanie baśni oraz uzależnienie jej recepcji od płci, narodowości czy wieku. Zdaniem krytyków nie można uznawać, że w psychice każdego dziecka dochodzi do jednakowych procesów⁵. Podobnie sądzi Grażyna Lasoń-Kochańska, która kwestionuje postulowany przez Bettelheima uniseksualizm baśni i udowadnia, że zawarte w nich treści wyznaczają zupełnie odmienne modele wchodzenia w dorosłość dla chłopców i dziewczynek⁶.

Chociaż baśnie nadal są używane w procesie socjalizacyjnym i edukacyjnym, to forma ich obecności w życiu dziecka uległa w drugiej połowie minionego stulecia sporym przemianom. Obecnie pierwszy, a często również jedyny kontakt z tą formą literacką ma miejsce za sprawą produkcji Disneya. Jest to wytwórnia, która wysławiła się przenoszeniem tego typu opowieści na grunt

(Olsztyn: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2016), 46.

3 Jaskulska.

4 Zob. Weronika Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, 2014), 72.

5 Zob. Kostecka, 73.

6 Zob. Grażyna Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuar topiczny* (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2012), 45.

filmu i nadała charakter temu, co potocznie postrzega się jako baśń filmową⁷.

Przedmiotem niniejszego artykułu będzie analiza porównawcza sposobu, w jaki przedstawiono wzorce socjalizacyjne dziewcząt w baśniach tradycyjnych (*Żabi Król*⁸) i literackich (*Mała Syrena*, *Królowa Śniegu*⁹) oraz ich disneyowskich adaptacjach (*Księżniczka i żaba* [2009], *Mała Syrenka* [1989], *Kraina lodu* [2013]). Wciąż brakuje opracowań, które podjęłyby refleksję na temat rozpowszechnianych w baśniach, zróżnicowanych genderowo modeli dojrzewania¹⁰. Animowanych wersji opowieści również nie analizowano pod tym kątem, mimo że bohaterowie baśni Disneya pełnią znaczącą rolę w socjalizacji dzieci (jako tzw. *role-significant-other*¹¹) i mogą mieć faktyczny wpływ na ich proces dorastania.

Dla podjętej poniżej analizy szczególnie ważne będą narzędzia metodologiczne wypracowane w ramach krytyki feministycznej i genderowej. Ponieważ to na gruncie psychoanalizy najlepiej opisano rolę, jaką baśnie mogą pełnić w procesie socjalizacyjnym dzieci, często koniecznym okaże się również sięgnięcie po strategię

7 Zob. Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization* (New York–London: Taylor & Francis, 2006), 7.

8 W przekładzie Elizy Pieciul-Karminskiej baśń nosi nazwę *Żabi Król albo Żelazny Henryk*. Będę jednak korzystać ze skróconej wersji tytułu, jako że jest ona bardziej rozpowszechniona i rozpoznawalna.

9 Korzystam z najnowszego przekładu baśni Andersena dokonanego przez Bogusławę Sochańską: *Baśnie i opowieści* (Poznań: Media Rodzina, 2006).

10 Jedyną obszerniejszą pracą na ten temat wydaną w Polsce jest studium Grażyny Lasoń-Kochańskiej *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuar topiczny* (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2012).

11 Zob. Adam Buczkowski, „Dwa różne światy, czyli jak socjalizuje się dziewczynkę i chłopca”, w *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. Jolanta Brach-Czaina (Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 1997), 172.

interpretacyjne przemyślane w obrębie tej metody. Analizy psychoanalityczne, przede wszystkim autorstwa wspomnianego już Bettelheima, będą jednak najczęściej stanowić jedynie źródło krytycznego odniesienia.

Pierwsza omówiona przeze mnie animacja to, wpisująca się w tradycyjne wzorce, *Mała Syrenka*. Kolejne analizy dotyczą zaś nowszych produkcji uznawanych powszechnie za przełomowe i nowatorskie. Celem rozważań jest próba odpowiedzi na pytania: czy nowe animacje Disneya prezentują progresywną w stosunku do oryginałów wizję kobiety i jej dojrzewania? Czy z perspektywy studiów genderowych następuje w nich znacząca zmiana przekazu baśni tradycyjnych i literackich? Na początku zarysowuję problematykę baśniowych prób jako wzorców socjalizacyjnych, dopiero potem przechodzę do interpretacji.

Genderowe zróżnicowanie baśniowych prób

W ślad za badaczami stosującymi podejście historyczno-socjologiczne w badaniach nad baśnią należy stwierdzić, że stanowi ona „archiwum, w którym przetrwały relikty historycznej przeszłości, minionego życia oraz interpretującej je świadomości”¹² i jako taką, a więc zależną od kontekstu powstania i odzwierciedlającą pewien porządek społeczno-kulturowy, trzeba ją traktować. Za magiczną otoczką opowieści baśniowych przekazywane są — często na poziomie nieświadomym — modele właściwych i niewłaściwych zachowań bohaterek i bohaterów. Wpływają one na kształtowanie się wyobrażeń na temat płci kulturowej u młodego odbiorcy, pośrednio wywierając też wpływ na proces jego rozwoju. Baśniowe próby odczytywali jako instruktaż rozwoju m.in. badacze z kręgu psychoanalizy. Nie zauważali oni jednak genderowego zróżnicowania zadań przewidzianych dla bohaterów tych opowieści. Naukowcy często uznawali,

12 Weronika Kostecka, „Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue”, *Creatiofantastica* 53, nr 2 (2016): 24.

że pod postaciami męskimi i żeńskimi kryją się w istocie dwa różne aspekty ludzkiej osobowości, a dziecięcy odbiorcy baśni równie łatwo mogą utożsamiać się z bohaterami obu płci¹³. Aczkolwiek, jak zapewnia Lasoń-Kochańska, „dziewczynka i chłopiec nie mogą odbierać baśni tak samo, bo przekazuje im ona — na poziomie świadomym i nieświadomym — inne komunikaty”¹⁴.

Analizując próby baśniowe braci Grimm, badaczka zauważa, że ich pomyślnie przejście wymaga od przedstawicieli obu płci zupełnie innych umiejętności. Wyobrażenia o męskości i kobiecości są w baśniach nierzadko prezentowane na zasadzie opozycji: siła — słabość, aktywność — pasywność, pomysłowość — bierność¹⁵. Dlatego bohaterowie męscy przystępują do zadań wymagających od nich inwencji, kreatywności i siły¹⁶. Przejście prób prowadzi do uzyskania przez protagonistów niezależnej tożsamości, chociaż często muszą w zamian za to poświęcić swoją emocjonalność i wrażliwość (gdyż „bycie nieporuszonym to jedna z męskich dróg prowadzących do poczucia autonomii”¹⁷).

Dla bohaterek wykazywanie się samodzielnością w rozwiązywaniu tych samych prób często kończy się tragicznie. Unaocznia to baśń *Mądra dziewczyna*, w której tytułową postać czeka kara za wykazanie się zbyt dużym sprytem, lub baśń *Dziecko Maryi*, gdzie broniąca swej autonomii i niechęca przyznać się do błędu protagonistka ledwo uchodzi z życiem przywieziona przez lud na stos. Od kobiet wymaga się w baśniach Grimmów wykazania się „pracowitością, gospodarnością, wytrzymałością i odpornością, cierpliwością, skromnością, dobrocią, usłużnością i gotowością do niesienia

13 Zob. Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. Danuta Danek (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1996), 435.

14 Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecey repertuar topiczny*, 21.

15 Zob. Lasoń-Kochańska, 33.

16 Zob. Lasoń-Kochańska, 31.

17 Lasoń-Kochańska, 32.

pomocy”¹⁸. Wspomniane próby kończą się dla bohaterek szczęśliwie nie wtedy, gdy przechodzą je pomyślnie, ale wtedy, gdy przy pracy nad zadaniami wykażą się pokorą i uległością. Tym sposobem przygotowuje się je do pełnienia roli „przewidzianej dla nich przez środowisko patriarchalne”¹⁹ i uniemożliwia przyjęcie silnych, autonomicznych postaw. Ponadto uzyskanie psychicznej integracji nigdy nie wiąże się dla kobiet z osiągnięciem sukcesu społecznego — bohaterowie męscy za wykonane próby nagradzani są koroną i królestwem, tymczasem dla bohaterek jedyną drogą do awansu w społecznej hierarchii jest małżeństwo z królem²⁰.

Baśnie Andersena, choć bardziej złożone i mniej jednoznaczne, również przekazują określony model kobiecości rzutujący na przedstawione w nich wzorce socjalizacyjne. Jest to model charakterystyczny dla tzw. kobiety wiktoriańskiej, zgodnie z którym „idealną kobiecość” reprezentują takie cechy jak: delikatność, czystość serca, niewinność, troskliwość, czułość, dobroć i miłosierdzie²¹. Dziewczynki w baśniach Andersena muszą często doświadczyć fizycznego cierpienia, a także dokonać wielu poświęceń, by nastąpiła ich symboliczna przemiana w dorosłe kobiety. Ich droga ku dojrzałości wiąże się też z podążaniem za moralnym ideałem (któremu protagonistki są w tych opowiadaniach dużo bliższe niż bohaterowie męscy). Na wzorce płciowe w dziełach duńskiego pisarza nałożone są także jego osobiste doświadczenia, obejmujące m.in. lęk przed dojrzałą kobiecością i niepewność wobec własnej seksualności (stąd możliwość pojawienia się wątków homo- i biseksualnych)²².

18 Władimir Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. Danuta Ulicka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 110.

19 Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i repertuar topiczny*, 35.

20 Zob. Lasoń-Kochańska, 36.

21 Zob. Lasoń-Kochańska, 77–82.

22 Zob. Lasoń-Kochańska, 89.

W procesie przekładania klasycznych baśni na język filmu zawarte w nich modele męskości i kobiecości ulegają pewnym ideologicznym modyfikacjom. Jak twierdzi Jack Zipes, Walt Disney wykorzystywał baśniowe fabuły, by „rozpowszechnić swoje przekonania o stosownych zachowaniach społecznych obu płci, prezentując stereotypowe wyobrażenia ról kobiecych i męskich”²³. Mówi się także, że Disney przekształcał zawarte w baśniach archetypy w stereotypy²⁴. Należy jednak brać pod uwagę, że ostatnie dwudziestolecie przyniosło sporo innowacji w sposobie kreowania baśniowego świata przez wytwórnę. Warto zatem zbadać, czy wspomniane przez Zipesa celowe rozpowszechnianie stereotypów za pośrednictwem tych produkcji ciągle znajduje odbicie w rzeczywistości.

Od Andersenowskiej syreny do disneyowskiej Arielki — baśń literacka oczami Disneya

Jedną z najbardziej popularnych, a zarazem krytykowanych animacji Disneya jest *Mała Syrenka* (1989), będąca adaptacją Andersenowskiej *Małej Syreny*. Baśń duńskiego pisarza, która nosi w sobie ślady chrześcijańskiej oraz neoplatońskiej filozofii i stanowi metafizyczną refleksję na temat życia po śmierci, przeniesiono na ekran jako zakończoną *happy endem* opowieść o trudnej miłości między człowiekiem a mitologicznym stworzeniem. Krytycy uznali wówczas, że takie traktowanie opowieści Andersena jest obrazą jego dziedzictwa, a on sam zapewne czułby się rozczarowany, widząc, jak

23 Richard Schickel, *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney* (Chicago: Simon & Schuster, 1968), 19, cyt. za: Anna Fornalczyk, „Piękna czy bestia, czyli o disneizacji popularnej literatury dziecięcej”, w *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2011), 322.

24 Zob. Fornalczyk, 320.

skomercjalizowano przekaz jego utworu²⁵. Przyjrzyć się zatem, w jaki sposób zmiana medium przekształciła wydzwięk baśni w odniesieniu do modeli kobiecości.

Syrenka Andersena to dziecko „dziwne, ciche i zamyślane”²⁶, które — w odróżnieniu od swoich starszych sióstr — nie pożąda rzeczy materialnych. Przeciwnie — szczęścia szuka w świecie marzeń, pragnąc doświadczyć niepisanego jej życia ziemskiego. Księżniczka większość czasu spędza w swoim ogródku, gdzie pielęgnuje „czerwone kwiaty przypominające słońce”²⁷ (symbol Boga i duchowego oddania syrenki²⁸), a także „marmurowy posąg pięknego chłopca wykuty w białym, czystym kamieniu”²⁹ (będący zapowiedzią przebudzenia seksualnego dziewczyny³⁰).

To, że syrenka jest na drodze dorastania, sygnalizuje opis rosnącej w jej ogródku wierzby płaczącej, która oplata marmurowy posąg i opada na piaszczyste dno — wygląda to, jakby „gałęzie i korzenie bawiły się w całowanie”³¹. Sfera duchowa (wierzba) łączy się w tym momencie z obudzonym pragnieniem seksualnym (w postaci posągu) i zapowiada proces wewnętrznej integracji nieświadomych potrzeb dziewczyny. Moment rytualnego przejścia w dojrzałość zaznacza się natomiast w dniu jej urodzin w poczynionym przez babkę geście:

— Widzisz, odtąd będziesz już sama decydować o sobie — powiedziała jej babka, stara królowa-wdowa. — Chodź, przystroję cię jak siostry. — I założyła jej na włosy wieniec z białych lilii,

25 Zob. Elisabeth Oxfeldt, *H.C. Andersens eventyr på film* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2009), 20.

26 Hans Christian Andersen, *Baśnie i opowieści*, t. 1: 1830–1850, tłum. Bogusława Sochańska (Poznań: Media Rodzina, 2006), 151.

27 Andersen.

28 Zob. Oxfeldt, *H.C. Andersens eventyr på film*, 20.

29 Andersen, *Baśnie i opowieści*, t. 1: 1830–1850, 151.

30 Zob. Oxfeldt, *H.C. Andersens eventyr på film*, 20.

31 Andersen, *Baśnie i opowieści*, t. 1: 1830–1850, 151.

a każdy płatek był połówką perły, i by podkreślić jej wysokie urodzenie, przyczepiła do ogona osiem dużych ostryg.

— Oj, jak boli! — zawołała syrenka.

— Trzeba pocierpieć, żeby się pięknie prezentować! — odparła babka³².

We fragmencie tym można zaobserwować ślady obecności rytualnych wątków inicjacyjnych — staruszka, pełniąca rolę „mistrzyni inicjacji”³³, wprowadza swoją wnuczkę w tajniki kobiecości. Syrenka zdaje się niegotowa na tę przemianę, uznając, że kwiaty z jej ogrodu stanowią dla niej lepszą ozdobę. Dziewczyna zgadza się na noszenie atrybutów, które miałyby uczynić z niej dojrzałą kobietę. Nie robi tego jednak świadomie, lecz z posłuszeństwa wobec babki.

Kolejna scena — w jakiej również uczestniczyć będzie mistrzyni inicjacji, tym razem pod postacią wiedźmy — przedstawia świadome przystąpienie syreny do rytuału inicjacyjnego. Pragnienie posiadania nieśmiertelnej duszy oraz miłość do księcia doprowadziły dziewczynę do domu morskiej czarownicy. Kobieta przedstawia jej reguły paktu, do którego może przystąpić, jeśli chce spełnić swoje pragnienie. Syrenka podejmuje świadomą decyzję, zgadzając się na te zasady — wie, że czeka ją cierpienie, ponieważ przy każdym kroku w ciele ludzkim będzie odczuwała ból, jakby nastąpiła na „ostry nóż”³⁴. Ponadto wiedźma ucina syrence język i, wraz z kroplami swojej „czarnej krwi”³⁵, dodaje go do kotła, w którym przygotowuje eliksir. Budzi to skojarzenia z krwią menstruacyjną (wyznaczającą moment wejścia kobiety w dojrzałość) i podkreśla cielesny charakter tego procesu. Istotny jest również fakt, że dziewczyna sama wypija eliksir. Dzieje się to w chwili, gdy na niebie „jasno

32 Andersen, 154.

33 Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecey repertuar topiczny*, 69.

34 Andersen, *Baśnie i opowieści*, t. 1: 1830–1850, 163.

35 Andersen.

świeci księżyc”³⁶. W kulturach plemiennych uznaje się, że pozostaje on „w mistycznej współzależności z kobietami”³⁷. W trakcie przechodzenia rytuału inicjacyjnego kobieta bywa izolowana w ciemnym kącie domostwa³⁸. Syrenka wypija eliksir w świetle księżyca, po czym „pada jak nieżywa” i budzi się, dopiero „gdy daleko nad morzem zaświeciło słońce”³⁹. Owa scena jawi się zatem jako właściwy moment przystąpienia do rytualnego przejścia, w którym świadoma swoich pragnień dziewczyna, podążając za swym duchowym i seksualnym pragnieniem, podejmuje ryzyko i sprowadza na siebie cierpienie, by zbliżyć się do kobiecej dojrzałości.

Czas spojrzeć, jak ta sama droga wygląda w filmowej adaptacji Disneya. Tutaj syrenka, która nosi imię Ariel, ma już szesnaście lat — jest więc o rok starsza od literackiej bohaterki. Dziewczyna całe dni spędza na gromadzeniu wyrzuconych przez ludzi do morza przedmiotów, a następnie wypytuje swojego ptasiego przyjaciela o imieniu Błagier o ich przeznaczenie. Widać zatem, że twórcy disneyowskiej animacji zdecydowali się zignorować wyjątkową naturę bohaterki literackiej, która „podczas gdy pozostałe siostry ozdabiały swoje grządki najdziwniejszymi przedmiotami wydobytymi z wyrzuconych przez morze statków”⁴⁰, wpatrywała się w wykute w marmurze oblicze chłopca i pielęgnowała swoje czerwone kwiaty. Jest to zatem jawne odwrócenie porządku baśniowego: w wersji Disneya to siostry poświęcają się czynnościom, które można by określić jako duchowe (spędzają czas na ćwiczeniu śpiewu), podczas gdy Arielka kolekcjonuje porzucone przez ludzi przedmioty.

Jak słusznie zauważyła w swojej interpretacji Elisabeth Oxfeldt, pragnienia literackiej syrenki plasują się po stronie platońskiego ideału (dąży ona do kontaktu z naturą i zachwyca się posągami

36 Andersen, 164.

37 Mircea Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, tłum. Krzysztof Kocjan (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1997), 67.

38 Zob. Eliade.

39 Andersen, *Baśnie i opowieści*, t. 1: 1830–1850, 164.

40 Andersen, 151.

księcia, zanim spotka jego ludzki odpowiednik), tymczasem disneyowska Arielka pragnie fenomenologicznych odwzorowań tych ideałów (prawdziwego księcia ceni znacznie bardziej niż jego posąg; w ludzkim świecie zachwycają ją przedmioty materialne, a nie nieśmiertelna dusza⁴¹). Tym samym Arielka zupełnie odbiega od wiktoriańskiego modelu kobiecości, który jest reprezentowany przez Andersenowską syrenkę. Bohaterki nie cechuje delikatność ani niewinność. Zobaczywszy księcia, Arielka mówi: „jest bardzo przystojny, co?”, a to sprawia, że postrzega się ją jako dużo dojrzalszą i bardziej doświadczoną w relacjach miłosnych niż syrenkę Andersena, która tygodniami trzyma w sekrecie swoje zauroczenie księciem w obawie przed tym uczuciem. Większą otwartość seksualną Arielki podkreśla również charakter zawartego paktu — syrenka Andersena ma sprawić, że książę ją pokocha; Arielka ma za to doświadczyć cielesnego wyrazu miłości w postaci pocałunku.

Otwartość i odwaga Arielki mogłyby pozwolić jej na wykształcenie aktywnej i autonomicznej postawy, której tak często brakuje baśniowym bohaterkom. Sposób, w jaki przystępuje ona do prób dojrzałościowych, pokazuje jednak, że to literacka odpowiedniczka wykazuje się większą inwencją i samodzielnością. Arielka nie decyduje się sama na wyprawę do morskiej wiedźmy Urszuli, lecz zostaje podstępem zwabiona przez jej pomocników. Następujące później wydarzenia również nie są wynikiem jej indywidualnych decyzji. Zgody na oddanie głosu w zamian za transformację w ludzką kobietę udziela po tym, gdy wiedźma wyśpiewuje perswazyjną pieśń, przekonując dziewczynę, że mężczyźni „nie lubią trajkotania”, a jedyna działająca na nich kobieca mowa to „język ciała” (przywołuje tym samym obecne w baśniach tradycyjnych stereotypy, według których nadmierna gadatliwość kobiet jest niepożądana). Moment odebrania przez wiedźmę zapłaty za przemianę w człowieka odbywa się bezboleśnie, za pomocą magii — jedyne, co Arielka musi zrobić, to zaśpiewać. Czar zmieniający ją w istotę ludzką zostaje rzucony przez wiedźmę — nie następuje zatem,

41 Zob. Oxfeldt, *H.C. Andersens eventyr på film*, 19–20.

jak w przypadku syrenki literackiej, moment świadomego podjęcia ryzyka i wypicia eliksiru.

Niesamodzielność Arielki wzmocniona jest także obecnością baśniowych pomocników — Florka, Sebastiana i Bлагiera. Stosując różne sztuczki, próbują oni skłonić księcia do pocałowania księżniczki; to oni przywołują również stado zwierząt, które pomaga przerwać wesele księcia i zaczarowanej wiedźmy. Arielka musi jedynie zjawić się na miejscu i sprawić, by książę Eryk ją ujrzał.

Postacią, która jeszcze bardziej banalizuje proces dorastania przedstawiony w filmie, jest ojciec Arielki. W wersji literackiej wspomina się o nim zaledwie dwa razy i nie jest on aktywnym uczestnikiem wydarzeń. Jednakże król Tryton, jak nazywa się mężczyzna w adaptacji Disneya, sprawuje władzę w morskim królestwie, dzierżąc w dłoni magiczny trójząb i dbając o zachowanie patriarchalnego porządku. Oczekuje od córek bezwzględного posłuszeństwa, a na wszelkie niepożądane zachowania z ich strony reaguje furją — „ustaliłem jasne zasady i żądam, by wszyscy w królestwie je respektowali!” — wykrzykuje niezadowolony z Arielki. W końcowej sekwencji filmu, gdy syrence wraz z Erykiem udaje się pokonać Urszulę przemienioną w potwora morskiego i znaleźć się na brzegu morza, król Tryton jednym gestem zmienia ogon córki z powrotem w kobiece nogi. Wszystkie próby dążenia dziewczyny do samodzielnego przystąpienia ku tej przemianie zostają tym samym ośmieszzone. W końcu wystarczył jeden gest ojca, by spełnić jej marzenie o posiadaniu nóg. Zwieńczeniem całej fabuły zdają się być ostatnie słowa Arielki — „kocham cię, tatusiu” — po których następuje typowy disneyowski *happy end* z rozpościerającą się w tle tęczę. Wystarczyło więc zachować posłuszeństwo wobec ojca, żeby ziszcilo się największe pragnienie syrenki.

Krok w przód? O twórczej adaptacji baśni braci Grimm

Zanim przejdę do dalszych rozważań, pragnę dokonać pewnych rozróżnień metodologicznych. Jak już wspomniałam, nowsze animacje Disneya charakteryzuje większa złożoność fabularna

i niejednoznaczność przedstawionych postaci. Wytwórnia odeszła również od tworzenia typowych filmowych baśni, które byłyby próbą wiernego odwzorowania opowieści literackich. Dlatego przed omówieniem kolejnych filmów przytoczę kategorie adaptacji proponowane przez Dudleya Andrew, a więc: *borrowing* („zapożyczenie”), *intersection* („krzyżowanie”) i *fidelity of transformation* („wierna transformacja”) ⁴². Podczas gdy *Małą Syrenkę* można określić jako realizującą drugi typ adaptowania (twórcy przystąpili do próby „oddania wymowy dzieła przy jednoczesnym dostosowaniu jej do wymogów danej sztuki” ⁴³), to kolejne filmowe baśnie wpisują się raczej w pierwszy typ (*borrowing*). Dochodzi w nim do „zapożyczenia” szczególnych idei i elementów dzieła literackiego, które są czytelne dla odbiorcy, ale mogą wystąpić w innym, zaskakującym kontekście.

Jak będę się starała wykazać w dalszej części, twórcy najnowszych adaptacji Disneya stosują również techniki postmodernistycznej renarracji baśniowego oryginału. Baśń postmodernistyczną rozumiem za Weroniką Kostecką jako „utwór literacki, który w odróżnieniu od adaptacji reinterpretuje baśń klasyczną, czyli dekonstruuje ją, proponuje nowe jej odczytanie, włącza ją w obszar intertekstualnych gier z tradycją” ⁴⁴.

Poniżej przedstawiam mechanizmy wykorzystywane w baśniowych renarracjach ⁴⁵, których zastosowanie jest widoczne w omawianych przeze mnie utworach:

42 Zob. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984), 8–9.

43 Małgorzata Choczaj, „O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów”, *Przestrzenie Teorii*, nr 16 (2011): 11–39.

44 Weronika Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, 16.

45 Zob. Kamila Kowalczyk, *Baśnie w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej* (Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, 2016), 16.

- 1) osadzenie baśniowej fabuły w nowej konwencji gatunkowej (w tym przypadku będzie to konwencja musicalowa);
- 2) nowe elementy fabularne — „bohaterowie otrzymują nowe zadania do wykonania, występują w wydarzeniach zaskakujących i dotąd nieznanach”⁴⁶;
- 3) psychologizacja baśniowych bohaterów — postaci zyskują nowe motywacje, ich postępowanie jest mniej jednoznaczne;
- 4) baśniowa zamiana ról — baśniowi bohaterowie uzyskują nowe funkcje, zmianie ulega np. płeć postaci.

Pierwszym filmem, który w sposób twórczy odniósł się do swojego literackiego pierwowzoru, jest *Księżniczka i żaba* (2009). Narracja baśni została w nim przeniesiona do tętniącego życiem Nowego Orleanu. Oś fabularną dla dzieła Disneya stanowi opowieść z motywem narzeczonego zaklętego w zwierzę. Większość znanych narracji tego typu składa się z następujących elementów:

- 1) młody książę zostaje przemieniony przez wiedźmę w zwierzę (przyczyny i okoliczności tej zmiany nie są znane);
- 2) młoda kobieta zostaje zmuszona przez swojego ojca do stworzenia relacji intymnej ze zwierzęciem, którego wygląd ją brzydzi i przeraża;
- 3) kobieta dzięki przewyciężeniu swoich lęków umożliwia przemianę mężczyzny w ludzką postać.

Według Bettelheima zwierzę jest projekcją kobiecych lęków i zahamowań seksualnych — uosabia ono męską seksualność, która zdaje się bohaterce groźna i agresywna⁴⁷. Uległość ojcu jest przez badacza traktowana jako konieczna dla rozwiązania konfliktu edypalnego w żeńskim wariacie. Ojciec wydaje dziewczynę zwierzęciu, żeby pomóc jej wyzbyć się miłości do niego, a następnie przenieść to uczucie na narzeczonego. Wszystkie opowieści tego typu

46 Kowalczyk, 7.

47 Zob. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, 435.

charakteryzuje zatem całkowita zależność procesu dojrzewania kobiet od postaci ojcowskiej.

W *Żabim Królu* ojciec zmusza dziewczynkę, by wpuściła do swojego łóżka, budzącą w niej wstręt i odrazę, żabę. Gest, jaki w jej przypadku wyraża niegotowość do inicjacji seksualnej — spowodowane lękiem i odrazą ciśnięcie żaby o ścianę — jest przyczynkiem do transformacji płaza w postać młodego księcia. Zdaniem Bettelheima symbolizuje to odłączenie się mężczyzny od matki, która wyrzucając go z łóżka, kończy ich „egzystencję symbiotyczną”⁴⁸. Chociaż wydaje się, że żaba, proponując wspólne „spanie w jej łóżeczku”⁴⁹, jest całkowicie gotowa na doświadczenie bliskości, to jednak nie można powiedzieć tego samego o dziewczynie. Mimo że księżniczka ani razu samodzielnie nie podejmuje decyzji o zbliżeniu się do zwierzęcia, to zaraz po dokonanej transformacji żaby w królewicza para spędza razem noc. Następuje to „zgodnie z wolą ojca”⁵⁰, a pragnienia dziewczyny zostają zignorowane. Drogę ku dorosłości przypieczętowuje podróż małżeństwa do zamku królewicza — awans społeczny, który w przypadku mężczyzny symbolizowany jest przez zdobycie korony, a w przypadku dziewczyny przez ślub z królewiczem.

Na samym początku filmu *Księżniczka i żaba* dwóm dziewczynkom czytana jest literacka adaptacja baśni braci Grimm, w której żaba prosi księżniczkę o pocałunek. Ta sekwencja wprowadza oba dzieła — literackie i filmowe — w sytuację intertekstualnej gry. Mała księżniczka, będąca w animacji jedynie przyjaciółką głównej bohaterki (można zauważyć tu postmodernistyczną strategię baśniowej zamiany ról), odzwierciedla, w jaki sposób oryginalna wersja baśni zapewne wpływa na wyobrażenia o świecie dziewczynek. Po usłyszeniu wspomnianej opowieści protagonistka mówi: „Nie ma mowy, za nic w świecie! Ja nigdy, przenigdy nie pocałowałabym żaby”. Reakcja ta odpowiada zachowaniu księżniczki z baśni tradycyjnej.

48 Bettelheim, 445.

49 Jakub i Wilhelm Grimm, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1, tłum. Eliza Pieciul-Karminska (Poznań: Media Rodzina, 2010), 11.

50 Grimm, 14.

Przyjaciółka dziewczyny, znając już zakończenie opowieści i płynącą z niej naukę, odpowiada za to: „Ja pocałuję, nawet i ropuchę, nawet i sto tysięcy ropuch, jeśli będę mogła poślubić księcia!”. W tej postaci można zatem zaobserwować przyjęty i zinternalizowany wzorzec socjalizacyjny, który młode czytelniczki mogą czerpać z baśni klasycznych. Według niego poślubienie księcia jawi się jako główne zadanie na drodze dorastającej dziewczynki.

Innym fragmentem, gdzie daje się zauważyć napięcie intertekstualne między filmową a literacką wersją opowieści, jest próba przemiany męskiego bohatera w człowieka. Pocałunek głównej bohaterki, Tiany, nie zamienia żaby w królewicza, tylko sprawia, że sama Tiany zyskuje postać zwierzęcą. Niespodziewany dla pary zwrot akcji jest tym bardziej wyeksponowany, że oboje znali treść tradycyjnej baśni i spodziewali się innego zakończenia. Nie spełnili jednak reguł baśniowej transformacji — dziewczyna nie była bowiem księżniczką. Gdy przemienieni w żaby udają się na spoczynek, książę sugeruje, że może wspólnie „wygodnie się ułożyć” (co stanowi propozycję zbliżenia w stronę Tiany). Spotyka się to z jawnym sprzeciwem bohaterki, krzyczącej: „trzymaj swoją maź przy sobie!”. Jest to więc spora odmiana w stosunku do tradycyjnej wersji baśni, w której sprzeciw dziewczyny nie zostaje wysłuchany, a do inicjacji seksualnej dochodzi bez jej czytelnej zgody.

Kolejnym przykładem baśniowej zamiany ról jest przewartościowanie cech, które w baśniach tradycyjnych są przypisywane obydwu płciom. Podczas przygód przeżywanych przez zmienionych w żaby bohaterów da się zaobserwować odwrócenie typowych modeli zachowań. To Tiany wykazuje się w nich inwencją, odwagą, siłą i aktywnością, podczas gdy księcia charakteryzuje wrażliwość i emocjonalność (a więc cechy, których baśniowe postaci muszą się przezwyciężyć, by osiągnąć autonomię). Tiany ratuje księcia z opresji, uczy go podstawowych umiejętności praktycznych i pokonuje antagonistę. Pocałowanie żaby przez Tianę również, w przeciwieństwie do klasycznej baśni, jest wynikiem świadomej, nieprzymuszonej decyzji. Bohaterka kieruje się własnymi motywacjami, a w pocałunku królewicza dostrzega możliwość spełnienia własnego marzenia

o otwarciu restauracji (którą wybrankę obiecał sfinansować). Protagonistka zyskuje zatem „nowy życiorys i nowe motywy działań”⁵¹, co wpisuje się w strategię psychologizacji baśniowych postaci. Jak się później okazuje, książę nie jest jednak w stanie zapewnić kobiecie sukcesu społecznego (został wydziedziczony przez rodziców), co także jawi się jako duża innowacja w stosunku do typowych fabuł o narzeczonym zaklętym w zwierzę.

Chociaż postać ojca nie odgrywa w disneyowskiej adaptacji aktywnej roli, to jednak jego obecność nadal wyraźnie naznacza drogę dziewczyny ku dorosłości. Zmarły ojciec stanowi dla bohaterki największy autorytet, w związku z czym pielęgnuje ona cechy, które po nim odziedziczyła (talent do gotowania, pracowitość), a jej nadrzędnym celem jest spełnienie ich wspólnego marzenia o posiadaniu restauracji. Dodatkowo napomnienia ojca, by dziewczyna pamiętała o tym, co „naprawdę ważne” (rodzina i miłość), będą miały kluczowe znaczenie dla podejmowanych przez nią decyzji.

Końcowy przekaz opowieści wydaje się nie odbiegać tak bardzo od wykładni baśni tradycyjnej. Postać starszej kobiety, „specjalistki od voodoo”, do której trafiają młodzi (i którą, podobnie jak wiedźmę w *Małej Syrence*, można uznać za „mistrzynię inicjacji”), wyśpiewuje pieśń o niemądrych zachciankach kamuflujących rzeczywiste pragnienia. Zgodnie z jej ukrytym przekazem dziewczyna nie powinna skupiać się na pracy i dążeniu do otwarcia własnego biznesu, bo jedynie odnalezienie prawdziwej miłości może uczynić ją naprawdę szczęśliwą. Bohaterka zrozumie treść piosenki dopiero pod koniec filmu, gdy dzięki dwóm męskim pomocnikom (pod postacią poślubionego przez nią księcia i przyjaciela — krokodyla) udaje jej się zakupić restaurację, na którą wcześniej przez kilka lat próbowała samodzielnie zarobić.

51 Kowalczyk, *Baśnie w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, 7.

Andersen w nowym wydaniu — Anna jako Gerda z *Królowej Śniegu*

Postać Gerdy z baśni *Królowa Śniegu* jest jedną z tzw. kobiet ocalających⁵² w opowieściach Andersena. Jej droga do wybawienia, ukłutego odłamkami diabelskiego zwierciadła, Kaja jest tak naprawdę drogą w dorosłość. Rozpoczyna się ona na brzegu rzeki, gdy dziewczynka pozbywa się swoich czerwonych bucików — erotycznego symbolu mającego oznaczać budzące się libido. Ponieważ u Andersena obserwować możemy motyw energii seksualnej jako siły destrukcyjnej⁵³, pozbycie się popędów jest dla Gerdy konieczne, by podróż przebiegła pomyślnie — „bohaterka decyduje się oddać swoją kobiecość w zamian za odzyskanie Kaja”⁵⁴.

Konsekwencją tego działania jest dla dziewczyny niemożność osiągnięcia pełnej, dojrzałej tożsamości. Wykorzystuje to staruszka, do której ogrodu trafia Gerda. Pobyt ten wolno traktować jako typowe dla obrzędów inicjacyjnych dziewcząt odosobnienie. W tym wypadku nie jest ono jednak poprzedzone pierwszą menstruacją (ta została symbolicznie oddalona w postaci wyrzuconych bucików), a więc donikąd nie prowadzi. Gerda przeżywa po drodze rozmaite przygody, nie można ich jednak uznać za próby dojrzałościowe. Od samego początku podróż Gerdy nie wymaga podjęcia żadnej inicjatywy. Łódź odpłynęła, bo nie była przycumowana; do pałacu bohaterka dostaje się dzięki żonnie wrony, która „zna tylne schodki i wie, skąd wziąć klucz”⁵⁵; ponadto na renifera, który zaniósł dziewczynkę do zamku, „wsadziła”⁵⁶ ją i „przywiązała”⁵⁷ do niego mała rozbójniczka.

52 Zob. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecey repertuar tematyczny*, 95.

53 Zob. Lasoń-Kochańska, 92.

54 Lasoń-Kochańska, 95.

55 Andersen, *Baśnie i opowieści*, t. 1: 1830–1850, 312.

56 Andersen, 319.

57 Andersen.

Postać Gerdy reprezentuje wiktoriański ideał kobiety, protagonistka cechuje się więc silnym przywiązaniem do natury. Do dziewczyny przemawiają kwiaty, przedstawiając historie kobiet na różnych etapach życia. Wszystkie te opowieści łączy jedno: „mówią o każdej kobiecie, że jest niedosiężna i nieuchwytna. Z natury swej nie powinna działać”⁵⁸. Gerda zdaje się podświadomie przyjmować te komunikaty. Na swej drodze do dorosłości rezygnuje bowiem z czynnej postawy. W zamian za to czeka ją cały szereg wyrzeczeń. Ostatecznie nie zauważa nawet momentu, w którym dorasta. Jej moralnie czysta postawa i silne uduchowanie sprawiają jednak, że w sercu pozostaje dzieckiem⁵⁹.

Annę realizującą po części funkcję obu działających postaci — Kaja i Gerdy (baśniowa zamiana ról przyjmuje w *Krainie lodu* bardziej skomplikowane oblicze) — można określić jako zupełne przeciwieństwo literackiej bohaterki. Dziewczyna od samego początku dopatruje się szansy dorosnięcia w spełnieniu miłosnym. Otwarcie wyraża swoje pragnienia („Chcę zakochana być!”), a w poszukiwaniach narzeczonego wykazuje się naiwnością i niecierpliwością.

Droga przebyta przez obie bohaterki ma również diametralnie inny charakter. Anna musi wykazywać się w niej nieustępliwością i uporem, sama zjednując sobie pomocników (np. Kristoffa będącego filmową wersją małej rozbójniczki). Podróż jest tu dużo krótsza niż ta przedstawiona w *Królowej Śniegu*, nie podkreśla się także jej charakteru związanego z cierpieniem i koniecznością wyrzeczeń. Tak jak Gerda była przykładem postaci, u której dojrzewanie oraz aktywność uległy zahamowaniu, tak Anna reprezentuje postawę zbyt zachłannego pragnienia dorosłości i nadmiernej pochopności w działaniu. Doświadczeniem ostatecznie kształtującym charakter bohaterki jest zawód miłosny. Dziewczyna zatem zostaje ukarana za swoją wcześniejszą, nieprzemyślaną decyzję. Przejsie przez tę próbę pozwala jej odbudować relację z siostrą, ocalić królestwo

58 Alicja Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej* (Wrocław: Wydawnictwo Wacław Bagiński i Synowie, 1993), 77.

59 Zob. Andersen, *Baśnie i opowieści*, t. 1: 1830–1850, 325.

i odnaleźć prawdziwą miłość. Wspomniana wcześniej zachłanność i chęć przeżyć miłosnych były zatem konieczne, by bohaterka mogła prawdziwie dorosnąć.

Mimo przyznania protagonistce większej sprawczości nie można jednak stwierdzić, że opowieść Andersena w wydaniu disneyowskim ma charakter progresywny. Wystarczy przyjrzeć się zbanalizowanemu zobrazowaniu relacji między filmową Gerdą a jej baśniowym pomocnikiem. W wersji literackiej ekwiwalentem Kristoffa jest postać małej rozbójniczki — jej więź z główną bohaterką nosi znamiona homoseksualnego zauroczenia. Gdy Gerda spotyka na drodze grupę bandytów, planują oni początkowo zabić ją i okraść jej wóz. Te plany nie dochodzą do skutku, ponieważ sprzeciwia się im córka starej rozbójnicy, która od razu zwraca uwagę na fizyczne walory Gerdy: „Jaka tłuściutka, jaka ładna, tuczona orzechami!”⁶⁰. Odczuwane z początku przez Gerdę strach i niechęć w związku z nowo poznaną dziewczynką odchodzą wkrótce w zapomnienie, a obie bohaterki zacieśniają swoją więź, opowiadając sobie różne historie i, zgodnie z życzeniem małej rozbójniczki („ma się ze mną bawić! [...] ma ze mną spać w łóżku!”⁶¹), śpiąc obok siebie. Ten zasugerowany w narracji homoerotyczny wymiar relacji między protagonistką a jej pomocniczką zostaje w wersji disneyowskiej zupełnie pominięty. Zastępując małą rozbójniczkę Kristoffem, jak również decydując się na jawne zobrazowanie romantycznej relacji między chłopakiem a Gerdą, twórcy filmu ograniczają zatem potencjał interpretacyjny wersji literackiej i narzucają na nią arbitralny, heteroseksualny schemat.

Zakończenie adaptacji utrwała natomiast obecne w wielu tradycyjnych baśniach przesłanie, zgodnie z którym droga do awansu społecznego kobiety musi się odbyć za pośrednictwem mężczyzny. Szczęśliwe zakończenie jest tutaj bowiem jednoznaczne z odnalezieniem archetypicznej, prawdziwej miłości. Ten wątek ponownie wydaje się bardziej złożony w wersji literackiej, w której zrezygnowano z nadania relacji pomiędzy Kajem a Gerdą charakteru romantycznego.

60 Andersen, 316.

61 Andersen, 317.

Podsumowanie

Wytwórnia Disneya od lat jest narażona na krytykę ze strony środowiska naukowego i artystycznego. Oskarża się ją o infantylizację baśniowych fabuł, spłaszczanie zawartych w nich prawd duchowych i psychologicznych, a także przedstawianie wyidealizowanego świata, który uległ wcześniejszej „higienizacji” i „sterylizacji”⁶². Mówi się wręcz o „disneyowskiej maszynie redukującej znaczenia literackich pierwowzorów”⁶³. Jak zatem widać, wspomniana krytyka często opiera się na kategorii wierności oryginałowi. Rzadko bierze się za to pod uwagę konsekwencje płynące z konieczności zmiany medium tudzież dopasowania treści do młodego odbiorcy (sentymentalne opowieści Disneya stanowią dla widza „przeciwagę wobec okrucieństwa świata gier komputerowych”⁶⁴). Oba te czynniki prowadzą do tego, że występujące w klasycznych baśniach zawłóści i niejednoznaczności ulegają konkretyzacji i uproszczeniu w filmowych wersjach Disneya.

Powyższa analiza wykazuje, że niektóre elementy świata baśniowego są poddawane banalizacji właśnie ze względu na specyfikę disneyowskich animacji — tam, gdzie w baśniach klasycznych bohaterowie mierzą się z poważnymi decyzjami, w filmach Disneya umieszczani są pośrodku muzycznych performansów, nie mając czasu na namysł. Inne wynikają z chęci kreowania prostego i jasnego przekazu dla młodego odbiorcy. Toteż w *Małej Syrencie* nie uwzględnia się pragnień metafizycznych bohaterki, a zakończenie ulega zmianie. Transformacja syreny w pianę morską może wydawać się niejasnym i niezrozumiałym zakończeniem nawet z perspektywy dorosłego odbiorcy⁶⁵.

62 Fornalczyk, *Piękna czy bestia, czyli o disneyizacji popularnej literatury dziecięcej*, 319.

63 Fornalczyk.

64 Ewelina Konieczna, *Baśń w literaturze i filmie* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005), 62.

65 Zob. Oxfeldt, *H.C. Andersens eventyr på film*, 24.

Bywa jednak, że Disney w swoich produkcjach wzmacnia elementy baśni stanowiące odbicie ideologii patriarchalnej. Adaptując twórczość Andersena, wprowadza np. motywy męskiej dominacji tam, gdzie wcześniej ich nie było (uwzględnienie postaci króla Trytona w *Małej Syrence*). Takie działanie ma ogromne znaczenie w kontekście przedstawionej w filmie drogi rozwoju dziewczyny, która teraz zakłada konieczność bycia posłuszną ojcu.

Mimo że w postmodernistycznych baśniach Disneya da się zauważyć znaczące innowacje (większa siła sprawcza bohaterek, odwracanie wartości uznawanych za kobiece i męskie, większa głębia psychologiczna postaci), to jednak nadal widoczny jest cechujący te produkcje konserwatyzm. W *Księżniczce i żabie* po raz kolejny umieszczono silną postać ojcowską, która ma niebagatelny wpływ na obraną przez bohaterkę drogę dojrzewania; w *Krainie lodu* natomiast eksponuje się pogląd, że jedyną drogą kobiety ku dorosłości stanowi poznanie mężczyzny. Obie baśnie zawierają także przesłanie, że przypieczeniem do dorosłości ma stać się dla kobiety małżeństwo i założenie rodziny, ograniczając tym samym sferę działalności damskiej do przestrzeni domowej.

Oceniając nowe produkcje z perspektywy genderowej, należy stwierdzić, że nie dokonał się w nich znaczący postęp. Prezentowanych przez nie przedstawień kobiecych nie można nazwać progresywnymi ani w stosunku do baśni klasycznych, ani w odniesieniu do wcześniejszych animacji. Filmowe realizacje baśni tradycyjnych podkreślają patriarchalne elementy zawarte w oryginalnych wersjach. W adaptacjach baśni literackich rezygnuje się z przedstawiania kobiety w kategoriach wiktoriańskich ideałów, jednak nadal widoczne jest posługiwanie się obecnymi w kulturze stereotypami na temat przedstawicielek płci żeńskiej. Ostatecznie należy docenić twórcze podejście do adaptowanych utworów oraz mieć nadzieję, że w najbliższych latach wspomniany postęp będzie widoczny nie tylko w technicznej, ale także treściwej warstwie produkcji.

Bibliografia

- Andersen, Hans Christian. *Baśnie i opowieści*, t. 1: 1830–1850. Przetłumaczone przez Bogusława Sochańska. Poznań: Media Rodzina, 2006.
- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.
- Baluch, Alicja. *Archetypy literatury dziecięcej*. Wrocław: Wydawnictwo Waław Bagński i Synowie, 1993.
- Bettelheim, Bruno. *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przetłumaczone przez Danuta Danek. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1996.
- Brach-Czaina, Jolanta. „Wprowadzenie”. W *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, zredagowane przez Jolanta Brach-Czaina, 7–11. Białystok: Trans Humana, 1997.
- Buck, Chris i Jeniffer Lee (reżyseria). *Frozen*. Burbank: Walt Disney Pictures, 2013.
- Buczkowski, Adam. „Dwa różne światy, czyli jak socjalizuje się dziewczynkę i chłopca”. W *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, zredagowane przez Jolanta Brach-Czaina, 169–96. Białystok: Trans Humana, 1997.
- Choczaj, Małgorzata. „O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów”. *Przestrzenie Teorii*, nr 16 (2011): 11–39.
- Clements, Ron i John Musker (reżyseria). *The Princess and the Frog*. Burbank: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2010.
- . *The Little Mermaid*. Burbank: Buena Vista Pictures, 1989.
- Eliade, Mircea. *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Przetłumaczone przez Krzysztof Kocjan. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1997.
- Fornalczyk, Anna. „Piękna czy bestia, czyli o disneizacji popularnej literatury dziecięcej”. W *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, zredagowane przez Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska, 309–29. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2011.
- Grimm, Jakub i Wilhelm. *Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 1. Przetłumaczone przez Eliza Pieciul-Karmińska. Poznań: Media Rodzina, 2010.

- Jaskulska, Sylwia. „Współczesne rytuały przejścia z dzieciństwa do dorosłości: baśń o Śpiącej Królewnie”. W *Bajka, baśń, legenda i mit w naukowych opracowaniach*, zredagowane przez Adam Grabowski, Magdalena Zaorska, 45-56. Olsztyn: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2016.
- Konieczna, Ewelina. *Baśń w literaturze i filmie*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005.
- Kostecka, Weronika. „Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue”. *Creatiofantastica* 53, nr 2 (2016): 23-39.
- . *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, 2014.
- Kowalczyk, Kamila. *Baśnie w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, 2016.
- Lasoń-Kochańska, Grażyna. *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2012.
- Oxfeldt, Elisabeth. *H.C. Andersens eventyr på film*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2009.
- Propp, Władimir. *Nie tylko bajka*. Przetłumaczone przez Danuta Ulicka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- Schickel, Richard. *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*. Chicago: Simon & Schuster, 1968.
- Ulicka, Danuta. „Wstęp”. W *Nie tylko bajka*, przetłumaczone przez Danuta Ulicka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York-London: Taylor & Francis, 2006.

■ *Girls' Socialisation Models in the Fairy Tales by the Grimm Brothers and Hans Christian Andersen and in their Film Adaptations by the Walt Disney Company*

ABSTRACT: The aim of this article is to analyse Grimms' and Andersen's fairy tales in comparison to their film adaptations made by the Walt Disney Company (*The Little Mermaid, The Princess and the Frog, Frozen*) in terms of female socialisation patterns they present. Disney films are often accused of reinforcing the patriarchal values included in classic fairy tales or reducing the significance of such aspects as psychological and anthropological messages. However, over the last twenty years Disney started filming productions widely regarded as ones promoting innovativeness. In the article, the author questions the progressivity of some of the aforementioned animations and points out the unfair image of adolescent women they present.

KEYWORDS: fairy tale, postmodernity, retelling, Walt Disney, Andersen, Grimm brothers

KAMILA MALINOWSKA – studentka III roku filologii duńskiej i Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W ramach programu stypendialnego „Szkoła Orłów” prowadzi badania dotyczące duńskiej prozy autobiograficznej o dzieciństwie i dorastaniu. Laureatka III edycji programu BESTstudentGRANT. Do jej zainteresowań naukowych należą: literatura dziecięca, baśni, literatura autobiograficzna, autofikcja, a także powieść graficzna. Obecnie pracuje nad pracą licencjacką, która dotyczyć będzie obrazowania relacji matka–córka w twórczości Janiny Katz.

DARIA BANASIEWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 0000-0001-6900-9431

Co to znaczy być dziewczynką? Łamanie stereotypów wizerunkowych w serialu animowanym *Awatar: Legenda Aanga*

Wstęp

Kreskówki stały się wielowymiarowymi dziełami sztuki zaangażowanymi społecznie i podejmującymi zagadnienia z zakresu etyki, filozofii czy moralności. Najnowsze serie animowane, takie jak *She-Ra i księżniczki mocy* emitowane na Netflixie czy *Steven Universe* stacji Cartoon Network, oprócz angażujących fabuł wprowadziły także postacie queerowe, zapewniając w ten sposób reprezentację osobom innym niż cisplciowe i heteronormatywne. Zanim jednak postacie animowane otwarcie utożsamiające się z ruchem LGBT+ pojawiły się na ekranach, najpierw musiał zaistnieć proces łamania stereotypów płciowych i wizerunkowych.

Serial *Awatar: Legenda Aanga* Briana Konietzko i Michaela Dante DiMartino, emitowany w Polsce na kanale Nickelodeon w latach 2008–2010, uznawany jest za jedną z najlepszych animowanych serii w historii telewizji¹. Siła oddziaływania kreskówki leży przede wszystkim w sposobie kreacji głównych i drugoplanowych bohaterów oraz ich relacji z elementami świata przedstawionego. Mimo

1 Zob. Erik Kain, „5 Reasons You Really Need To Watch *Avatar: The Last Airbender* On Netflix”, *Forbes*, 2020, <https://tinyurl.com/29m4k25w> [dostęp: 7.10.2020].

amerykańskiego rodowodu *Awatara* nie pojawia się w nim ani jedna postać o białym kolorze skóry. Bohaterami są postacie o japońskim, chińskim, tybetańskim i inuickim pochodzeniu, jednak młodzież definiuje się poza opiekuńczym parasolem rodziców, kształtując swoją tożsamość w oparciu o kontakty w grupie rówieśniczej, co stoi w opozycji do „wschodniego”² modelu wychowania. Przyjaźnie i romantyczne relacje rozwijają się według nowoczesnych, „zachodnich” wzorców. Jest to ciekawy i przede wszystkim niecodzienny koncept w amerykańskiej animacji, tym bardziej wart odnotowania.

Równie istotny jest fakt, iż liczba postaci żeńskich i męskich pozostaje równoważna, mimo że zakładaną publicznością kreskówki mieli być chłopcy w wieku od 6 do 11 lat³. Nickelodeon stara się jednak tworzyć dzieła, które przyciągną przed ekrany widzów obu płci:

Wanting to establish emotional ties with children as MTV had with teenagers and young adults, Nickelodeon developed a brand that „put kids first”. Family-friendly wholesomeness, not the kind that talks down to kids but „empowers” them, became a brand experience that Nickelodeon promised its viewers. Its characters were unique and non-violent, and targeted a 50:50 boy-girl audience⁴.

-
- 2 Ze względu na to, że kreskówka kierowana jest przede wszystkim do odbiorcy amerykańskiego, obszary wschodnie funkcjonują w niej przepuszczone przez filtr orientalizmu i są skonstruowane w ramach zachodniego postrzegania Tybetu, Japonii, Chin. Twórcy starają się odejść od stereotypów wywodzących się z powierzchownej znajomości wschodnich realiów, które są upowszechniane m.in. przez kulturę popularną, jednak serial nadal nie jest wolny od egzotyzowania.
 - 3 Zob. Thomas Van Hoey, *The Blending of Bending: World-building in „Avatar: The Last Airbender” and „Legend of Korra”* (2016), 2, <https://tinyurl.com/5ah4effm> [dostęp: 7.10.2020].
 - 4 „Chcąc nawiązać emocjonalne więzi z dziećmi, takie jakie MTV miało z nastolatkami i młodymi dorosłymi, Nickelodeon stworzył markę, która «stawia dzieci na pierwszym miejscu». Przyjazna rodzinie, nie taka, która patronizuje dzieci, a raczej «wzmacnia» ich pozycję; te wrażenia

Amerykańskie seriale telewizyjne pierwszego dziesięciolecia XXI wieku, takie jak *W.I.T.C.H. Czarodziejki* czy *Ben 10* wyraźnie polaryzowały grupę odbiorczą na żeńską i męską, co widać m.in. w liczbie chłopięcych i dziewczęcych postaci wykorzystywanych w kreskówkach. W serialach, które były kierowane do chłopców, kobiece bohaterki w dużej mierze stanowiły postacie poboczne lub drugoplanowe bez znaczącego wpływu na fabułę. W przypadku *Awatara*, mimo że to Aang jest tytułowym bohaterem, większa część historii jest opowiadana z perspektywy kobiecej postaci, Katary. W analizowanym serialu w grupie protagonistów trzem chłopcom odpowiadają trzy dziewczynki, które stanowią integralną część zespołu.

Jednakże równa liczba kobiecych i męskich bohaterów nie jest jedyną zmianą, którą wprowadził serial Konietzko i DiMartino. Na wyszczególnienie zasługuje przede wszystkim łamanie stereotypów wizerunkowych i płciowych. Ze względu na znaczną liczbę postaci pojawiających się w kreskówce analizie zostaną poddane wybrane trzy: Toph, Żądętko oraz Azula, gdyż każda z nich przedstawia inny model dziewczęcego typu bohaterki oraz łamie inny schemat wizerunkowy.

O czym opowiada *Avatar*?

Opowieść rozpoczyna się od narracji Katary, która wyjaśnia, jak doszło do wojny między Narodem Ognia a pozostałymi krainami: Plemieniem Wody, Królestwem Ziemi i terenami Nomadów Powietrza. Każda grupa etniczna posiada magów, czyli osoby władające żywiołem związanym z ich miejscem urodzenia. Magia ta stanowi hybrydę sztuk walki i elementów mistycznych, łączy się także z konkretną ideologią i kodeksem moralnym. Narratorka wspomina, że awatar — mag, który

Nickelodeon obiecał swoim widzom. Bohaterowie stacji byli wyjątkowi, pozbawieni przemocy i skierowani do odbiorców w proporcji 50:50 — tłum. D.B. Kevin Sandler, „Synergy Nirvana. Brand equity, television animation and Cartoon Network”, w *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*, red. Carol Stabile, Mark Harrison (Nowy Jork: Wydawnictwo Taylor and Francis, 2003), 98.

władca wszystkimi czterema żywiołami i jest odpowiedzialny za utrzymanie równowagi świata — nieoczekiwanie zniknął. Kataru wraz ze starszym bratem Sokką przypadkiem odnajdują tytułowego dwunastoletniego awatara Aanga, zamrożonego w górze lodowej po tym, jak uciekł na wieść o czekającej go odpowiedzialności — misji zakończenia konfliktu plemion. Aang decyduje się podróżować po świecie na latającym bizonie razem z poznanym rodzeństwem w celu opanowania magii czterech żywiołów oraz nauczenia się pełnienia funkcji mediatora, tym samym akceptując rolę awatara. Protagonista jest jednak ścigany przez wygnanego księcia Narodu Ognia, Zuko, który zgodnie z rozkazem ojca, zamierza schwytać chłopca, by odzyskać utracony honor.

Serial porusza wiele istotnych i trudnych kwestii, takich jak: kolonializm, imperializm, patriarchy, choroby psychiczne czy niepełnosprawność. Wyraźnie zaakcentowany zostaje problem toksycznej męskości, którą uosabia Władca Ognia. Jest ona przyczyną trwającego konfliktu i źródłem cierpienia wielu osób. Kult siły i brutalności szczególnie odzwierciedla się w sposobie użycia magii przez Ozaia — dotkliwe okaleczenie twarzy Zuko — czy używania błyskawic, które oznaczają natychmiastowy wyrok śmierci, ujawniają szkodliwą potrzebę dominacji. Ojciec Azuli i Zuko stanowi w serialu centrum męskiej hegemonii, a Naród Ognia pod rządami Ozaia silnie ceni binaryzm płciowy i umacnia patriarchalny *status quo*. Jak zauważa Michał Bomastyk:

Patriarchalna rzeczywistość bazuje na figurze Ojca, który dyktuje zakazy i nakazuje funkcjonować jednostkom na podstawie mechanizmu binarnego systemu płciowego, uposażającego to, co męskie, w patriarchalną dywidendę. Męskocentryczny model nie afirmuje polityki solidarnej i nie hołduje zasadzie kohabitacji ciał, a zatem nie czyni odpowiedzialnymi wszystkich ciał, przez co bezbronnymi są tylko te nieuprzywilejowane⁵.

5 Michał Bomastyk, „Świat fabrykowany przez figurę Ojca. Model unisex jako reakcja na patriarchalne *status quo*”, *Analiza i Egzystencja*, z. 40 (2018): 96.

Odebranie przez Aanga zdolności tkania ognia antagoniście symbolicznie oznacza koniec tego destrukcyjnego modelu panowania. Zuko, który okazuje współczucie, szanuje kobiety oraz finalnie nawiązuje przyjaźń z grupą awatara, w oczach ojca jest „słaby”. Młody książę jako następny Władca Ognia, będąc przeciwieństwem Ozaia, rozpoczyna nową erę manifestującą się przede wszystkim poprzez odrzucenie niszczycielskiego wzorca sprawowania władzy.

Fabula *Awatara* dużo uwagi poświęca samemu podejściu do kwestii feminizmu, przedstawiając złożone i dynamiczne postacie wszystkich płci. Obalenie patriarchalnego modelu funkcjonowania społeczeństwa jest głównym celem grupy protagonistów — męskocentryczny wzorzec świata występujący w kreskówce ukazany jest jako szkodliwy i toksyczny. Oprócz Narodu Ognia ze szczególnym oburzeniem ze strony postaci spotyka się wspólnota Północnego Plemienia Wody, która deprecjonuje kobiety, ograniczając ich pozycję do uzdrowicielek i zabraniając im walki. Katarą po starciu z mistrzem Paku udowadnia plemieniu, że dziewczęta są równie silnie, co chłopcy, jednak nacisk nie jest położony na aspekcie fizycznych zdolności bohaterki, ale na zmianie poglądów, którą przechodzi jej przeciwnik, co prowadzi do zmiany funkcjonowania wspólnoty plemiennej.

Serial bada także złożoną naturę kobiecości. Postacie łączą w sobie wiele różnych ról (uzdrowicielki, wojowniczkę, księżniczkę) i są w czynny sposób zaangażowane w trwający konflikt. Walka i kobiecość w *Awatarze* współistnieją jako nieodłączna część tożsamości bohaterek, przy równoczesnym zapewnieniu, że te elementy mogą funkcjonować bez wzajemnego konfliktu między sobą. Judith Butler w *Uwikłanych w płci* konstatuje, że w społeczeństwie patriarchalnym „kobiecość” i „męskość” konstruowane są na zasadzie kontry, binarnych opozycji, co skutkuje tym, że kobiety i mężczyźni lokowani są w różnych ontologicznych przestrzeniach⁶. W omawianej kreskówce podobne ukształtowanie rzeczywistości spotyka

6 Zob. Judith Butler, *Uwikłani w płci. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. Karolina Krasuska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 77.

się ze sprzeciwem bohaterów, a fuzja między pierwiastkiem kobiecym i męskim jest gwarantem zdrowych relacji i prawidłowego procesu socjalizacji.

Azula

Połączenie cech uznawanych za „męskie” i „kobiece”, stanowi podstawę charakterologiczną postaci *Awatara*. W serialu dziewczęta obdarzone są zdolnościami przywódczymi, siłą i niezależnością, natomiast chłopcy są wrażliwi, otwarcie pozwalający sobie na chwile słabości, nie stronią od płaczu i komunikowania emocjonalnych potrzeb. Serial akcentuje w ten sposób androgynię jako „konieczny warunek zdrowia psychicznego czy idealnej ludzkiej osobowości”⁷.

Jednym z najbardziej wyrazistych charakterów serii jest Azula, czternastoletnia księżniczka Narodu Ognia. Jako główna antagonistka stanowi bezwzględny i manipulatorski typ postaci, jest zdeterminowana i charyzmatyczna. Jej inteligencja i doskonałe opanowanie technik magii ognia czynią z niej niebezpieczną przeciwniczkę — dzięki swojemu sprytowi podbiła miasto Królestwa Ziemi, nie uciekając się do przemocy, efektywnie wywiera także wpływ na swoje przyjaciółki, by te realizowały jej cele i ambicje.

Czarne charaktery w serialach dla dzieci zwykle kreowane są w sposób schematyczny, ogranicza się ich kreację charakterologiczną do prostych cech: okrucieństwa, chciwości czy złośliwości. Co prawda w nowszych produkcjach ta tendencja ulega zmianie, jednak we wczesnych latach XXI wieku była to dość częsta praktyka⁸. Twórcy bardziej skupiali się na rozwijaniu postaci protagonistów, to ich motywacje stawiane były w centrum zainteresowania, natomiast czarny charakter miał jedynie służyć jako przeszkoda lub spełniał funkcję komiczną.

7 Aldona Musiał-Kidawa, „Od matriarchatu do patriarchatu”, *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej*, z. 100 (2017): 337.

8 Matthew Walther, „Scott Pruitt is a cartoon villain”, *The Week*, 2018, <https://tinyurl.com/yjuw6cmb> [dostęp: 10.10.2020].

Antagonistka *Awatara* jest przeciwieństwem prostego modelu złoczyńcy. Odbiorca poznaje przyczyny zachowania postaci — warunki, w których dorastała Azula wymusiły na niej konkretne schematy reakcji na dane sytuacje. Absencja matki Ursy i toksyczna więź z ojcem, który także w dużej mierze pozostaje nieobecny w życiu dziewczyny, sprawiły, że nastolatka zмага się m.in. z efektami „kompleksu Elektry” — deficyt kontaktów z Ozaiem przebudza w Azuli narcyzm i pozostawia ją z koniecznością czerpania poczucia własnej wartości z zewnętrznych źródeł⁹. Jedyne wspomnienia związane z matką dotyczą faktu, iż rodzicielka wiele więcej uwagi poświęcała Zuko i nie stroniła od komentarzy: „Co jest nie tak z tym dzieckiem?” wymierzonymi w stronę Azuli. Nastolatka, obserwując ojca, dostrzegała również, że siłą i manipulacją najszybciej można osiągnąć wyznaczony cel, co, wzorem Ozaia, wykorzystywała w nawiązywanych kontaktach międzyludzkich.

Antagonistka nigdy nie doświadczyła porażki. Gdy jedyne przyjaciółki odwracają się od niej, a ojciec odmawia udziału w podboju Królestwa Ziemi, który zaplanowała, dziewczyna przeżywa załamanie nerwowe. Podczas przygotowań do koronacji Azula doświadcza także epizodów maniakalnych, halucynacji (podczas których widzi zaginioną matkę) oraz urojeń prześladowczych. Wydaje się jej, że służące chcą ją zabić, gdyż w wiśniach znajduje nieusuniętą pestkę. Skazuje na banicję zaufanych agentów Dai Lee, pewna, że ci zdradzą ją, jak wcześniej zrobiły to przyjaciółki.

Twórcy seriali animowanych dla dzieci nieczęsto decydują się na wprowadzenie kwestii nagłego kryzysu psychicznego i zachowań się z nim wiążących, takich jak stany lękowe czy niekontrolowane wybuchy gniewu. Antagoniści zwykle od początku serii ukazywani są jako agresywni, rozchwiani emocjonalnie, rzadko jednak pokazane są przyczyny takiego zachowania. Nie przechodzą oni także rozwoju charakteru, pozostając postaciami statycznymi.

9 Suzette Henke, *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women's Life-Writing* (Nowy Jork: Wydawnictwo Palgrave Macmillan, 2000), 160.

W przypadku Azuli widz obserwuje stopniową destrukcję osobowości dziewczyny.

Toph

Jedną z głównych kobiecych postaci jest dwunastoletnia Toph Beifong, członkini grupy awatara. Mimo swojej niepełnosprawności — dziewczynka urodziła się niewidoma — jest bardzo uzdolnionym magiem ziemi. Pochodzi z elitarnej, bogatej rodziny, więc od lat dziecięcych była uczona etykiety, ale też izolowana od świata zewnętrznego do tego stopnia, że mieszkańcy rodzinnego miasta nie zdają sobie sprawy z jej istnienia.

Toph jest kolejnym przykładem postaci wychowującej się w toksycznym otoczeniu. Podobnie jak Azula pochodzi z wyższej warstwy społecznej, jednak jej kontakty z rodzicami działają na zasadzie kontry do opiekunów księżniczki Narodu Ognia — nadopiekuńcze małżeństwo Beifong uważa, że Toph nie jest w stanie poradzić sobie bez ich pomocy. Mimo pokazu swoich umiejętności rodzice nadal uważają ją za dziecko, które trzeba otoczyć opieką i odizolować od potencjalnego niebezpieczeństwa kosztem jej niezależności i kontaktów międzyludzkich. W ten sposób Toph jest podwójnie ograniczona: fizycznie oraz społecznie.

Postać do swojej niepełnosprawności podchodzi jednak z dużą dozą humoru, sarkastycznie wypowiadając się o ułomności. Toph uczy się widzieć poprzez wibracje ziemi, co pozwala jej odgadnąć atak przeciwnika. Metoda wykorzystywania drgań przypomina sposób używania narzędzi takich jak laski przez osoby niewidome do wyczuwania struktury podłoża lub obiektów w ich otoczeniu. Postać posiada także głębokie zrozumienie technik magii, dzięki czemu udaje jej się wynaleźć nowy sposób tkania ziemi — wypracowuje umiejętność panowania nad metalem. Mimo to dziewczynka nadal potrzebuje pomocy przy niektórych czynnościach takich jak czytanie oraz wymaga nadzoru w środowisku, które jej zagraża. Dzięki ukazaniu pełnego spektrum ułomności serial nigdy nie wpada w pułapkę, polegającą na stworzeniu z kalekiej Toph postaci,

której niepełnosprawność czyni ją znacznie potężniejszą (tzw. motyw *supercrip*¹⁰).

Właśnie dlatego *Awatar* podchodzi do kwestii niepełnosprawności fizycznej w interesujący i przede wszystkim prawdziwy sposób. Brak wzroku nie stanowi jedynej cechy odróżniającej postać od reszty bohaterów, nie składa się na całość charakterologiczną, będąc jedynie *tokenizmem*¹¹. Zamiast zwracać uwagę na inność i nieprzystosowanie Toph, kreskówka płynnie włącza ją w fabułę, zapewniając trafną reprezentację osób z dysfunkcjami fizycznymi. Ta naturalnie przeprowadzona inkluzja to początek zmiany sposobu postrzegania niepełnosprawnych postaci w serialach animowanych¹². Pomaga zarówno humanizować Toph, jak i normalizować to, że jest niewidoma. Bohaterkę skonstruowano w duchu *disability studies*, których emancypacyjny wydźwięk związany jest przede wszystkim z budzeniem się świadomości praw osób z niepełnosprawnościami¹³. Dążenie do autonomii, możliwość dokonywania własnych wyborów oraz sprzeciw wobec działań wynikających z litości, składające się na główne cechy charakteru dziewczynki, pozostają silnie skorelowane z założeniami studiów nad niepełnosprawnością.

10 Stereotyp dotyczący niepełnosprawności znany jako *supercrip* przedstawia osobę, która pokonuje swoją niepełnosprawność w sposób często postrzegany przez opinię publiczną jako inspirujący. Zob. Jeffrey J. Martin, *Handbook of Disability Sport & Exercise Psychology* (New York: Oxford University Press, 2018), 35.

11 Pojęcie jest tu rozumiane jako fałszywe kreowanie zmiany czy pozorne starania o inkluzję przedstawicieli dyskryminowanych społeczności lub mniejszości, bez zapewnienia im autorytetu czy władzy; osoba spełnia jedynie funkcję symbolu.

12 Zob. Mackenzie Kelley, „Issues of Universal Design and the Relational Model of Disability in *Avatar: The Last Airbender*” (Virginia: Uniwersytet James Madison, 2017), 37.

13 Zob. Krzysztof Kurowski, *Wolność i prawa człowieka i obywatela z perspektywy osób niepełnosprawnych* (Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Obywatelskich, 2014), 14.

Dziewczynka zachowuje się także w sposób, który jest uznawany za „niekobiecy”. Pluje, nie dba o higienę osobistą, jest złośliwa i ironiczna. Walka jest jej największą pasją, lepiej także dogaduje się z męską częścią grupy. Jej poczucie humoru również klasyfikuje się jako tradycyjnie pojmowane, „męskie”: razem z chłopcami żartuje, np. z owłosienia, ku obrzydzeniu Katary. Jej ubiór, w przeciwieństwie do koleżanki, zdecydowanie mniej przypomina tradycyjną kobiecą odzież. Toph podlega procesowi maskulinizacji, jednak jest to spójne z jej charakterem oraz specyfiką magii ziemi, która opiera się na sile fizycznej i psychicznej. Postać pozostaje także w kontakcie ze swoją „kobiecą” częścią osobowości — odcinek, w którym razem z grupą zakrada się do królewskiego pałacu pokazuje, że zna się trendach oraz potrafi zachować się w subtelny sposób.

Dość częstym motywem w animacjach dla dzieci i nastoletnich odbiorców jest kobieca postać, która poprzez swoją inność manifestuje niechęć względem przejawów „dziewczyńskości”. Zwykle taka bohaterka ubiera się w sposób przywodzący na myśl punkowe albo gotyckie subkultury — jako przykład można wymienić Samantha Manson z kreskówki *Danny Phantom* czy Darię Morgendorffer lub Jane Lane z serialu *Daria*. Są asertywne, kłótniwe i pewne swojej wartości, podkreślają te cechy alternatywnym wyglądem. Nierzadko bywają pogrążone w konflikcie z postaciami uosabiającymi cechy, których społeczeństwo oczekuje od dorastających dziewczynek, czyli takich jak delikatność, konkretny sposób ubioru oraz zainteresowania oscylujące wokół wyglądu czy mody.

Toph jednak nie odnosi się z wyższością do bardziej dziewczęcych bohaterek. Jest świadoma swojej odmienności w kwestii wyglądu i zachowania, ale nie budzi to konfliktu — inne postacie także w pełni akceptują jej osobowość.

Żądętko

Żądętko jest członkinią grupy rebeliantów znanej jako Bojownicy Wolności. Ta samozwańcza organizacja buntuje się przeciw rządowi Narodu Ognia, prowadząc tzw. wojnę podjazdową. Postać razem ze

swoimi przyjaciółmi ukrywa się w lasach i napada na oddziały żołnierzy stacjonujące w pobliskiej wiosce. Biegłe posługuje się ostrą bronią i zna techniki walki wręcz.

Ze względu na androgyniczny wygląd i chłopięcą odzież jej płęć jest często mylona. Bohaterka stosuje także *cross-dressing*¹⁴, który w tym przypadku służy przede wszystkim jako kamuflaż oraz zwiększa komfort ruchów. Lekka zbroja, spodnie oraz broń kojarzą się raczej z „męskim” typem odzieży i akcesoriów. Imię postaci również pozostaje poza strefą określenia płci, gdyż nie wskazuje ani na dziewczynkę, ani na chłopca. W oryginale „Smellerbee” także jednoznacznie tego nie komunikuje, co polskiemu przekładowi udało się zachować.

Płęć Żądełka oficjalnie nie została określona aż do drugiego sezonu, kiedy stryj Zuko, Iroh, skomentował imię bohaterki jako niezwykłe jak dla młodego mężczyzny. Postać bez ogródek go poprawia, mówiąc, że identyfikuje się jako kobieta. Jest oburzona i zasmucona pomyłką, ale chwilę potem z jej ust padają słowa: „jeśli będę wierzyła w siebie, nie będzie mnie obchodziło, co myślą ludzie”¹⁵. Wprowadzenie sytuacji *misgenderingu*¹⁶ i reakcja Żądełka dobrze wpisuje się w narrację prowadzoną przez środowisko LGBT+.

Ze względu na brak oficjalnego potwierdzenia płciowej identyfikacji bohaterki ta dwuznaczność wydaje się straconą okazją do nawiązania pogłębionego dialogu na temat tożsamości płciowej i mogłaby wiele znaczyć dla osób zmagających się z rozbieżnością między

14 *Cross-dressing*, czyli zakładanie ubiorów przynależnych płci przeciwnej. Zob. *Crossdressing* [hasło], *crossdressing.pl*, <https://tinyurl.com/5m5h63fr> [dostęp: 12.10.2020].

15 Michael Dante DiMartino, Brian Konietzko, *Awatar: Legenda Aanga* (serial), odcinek *Podróż do Ba Sing Se: Część 1: Wężowa Grobla*, 2006.

16 *Misgendering* zachodzi w momencie, gdy ktoś (celowo lub nieumyślnie) stosuje błędną formę gramatyczną, która nie jest zgodna z tożsamością płciową osoby, do której się zwraca. Zob. „What Does It Mean to Misgender Someone?”, *healthline.com*, 2017, <https://tinyurl.com/y5sf55yp> [dostęp: 12.10.2020].

tym, jak widzą ich inni, a tym, jak widzą siebie. Może to być spowodowane tym, że w 2006 roku nawet najbardziej postępowi twórcy animacji nie podejmowali dyskusji na temat transpłciowości czy niebinarności.

Coraz więcej nowych kreskówek dba jednak o wprowadzanie postaci, które reprezentują osoby inne niż cisplciowe. Żądętko mogła się stać jedną z pierwszych bohaterek, które byłyby powodem do podjęcia dyskusji na temat gender w tekstach skierowanych do dzieci.

Zakończenie

DiMartino i Konietzko byli świadomi wieku i specyfiki grupy docelowej kreskówki i skutecznie wykorzystali platformę do stworzenia serii, która działa jako gruntowny edukator społeczno-kulturowej moralności, humanizmu i postępowości na kilku frontach. Zapewniając szeroki wachlarz postaci o różnym kolorze skóry, płci, wyglądzie, światopoglądach i charakterach, stworzyli dzieło uniwersalne i relewantne w dyskursie nawet piętnaście lat później¹⁷.

Pokazując pozytywne reprezentacje i wprowadzając płynność płci, serial *Awatar: Legenda Aanga* może uczyć młodych chłopców i dziewczęta szerszej perspektywy w kwestii oceny zespołu cech, a nie utrwaląc obraz ucisku wynikającego z obecnej dychotomii płci w społeczeństwie. Jednak uważam, że serial wymaga krytyki, szczególnie jeśli chodzi o przedstawienie męskich bohaterów. Choć postacie żeńskie wykazują dużą różnorodność względem charakterów, mężczy bohaterowie są zdecydowanie bardziej statyczni. Oznacza to, że płynność płci nie jest tak akceptowalna dla postaci męskich, jak dla żeńskich. Aby w pełni podać w wątpliwość konstrukcję społeczną polegającą na podziale wyłącznie na „kobiece” i „męskie”, postacie chłopców muszą mieć tak samo zróżnicowaną i płynną reprezentację płci jak te dziewczyny.

Niemniej jednak, *Awatar* niezaprzeczalnie stanowi przykład serialu animowanego skierowanego do młodego odbiorcy, który

17 Biorę pod uwagę datę amerykańskiej premiery, czyli 2005 rok.

traktuje o skomplikowanych aspektach rzeczywistości, zapewniając przy tym świetną rozrywkę. Ciekawie zarysowane postacie kobiece, w szczególności kreacja Azuli i Toph, stały się przykładem dobrze stworzonych modeli, swoistym wzorcem, do którego powinny dążyć inne kreskówki.

Bibliografia

- Bomastyk, Michał. „Świat fabrykowany przez figurę Ojca. Model unisex jako reakcja na patriarchalne *status quo*”. *Analiza i Egzystencja*, z. 40 (2018): 96.
- Butler, Judith. *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przetłumaczone przez Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Crossdressing (cd)* [hasło], crossdressing.pl. <https://tinyurl.com/5m5h63fr> [dostęp: 12.10.2020].
- DiMartino, Michael Dante i Brian Konietzko. *Awatar: Legenda Aanga (serial)*. Odcinek *Podróż do Ba Sing Se: Część 1: Wężowa Grobla*, 2006.
- Henke, Suzette. *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*. Nowy Jork: Wydawnictwo Palgrave Macmillan, 2000.
- Kain, Erik. „5 Reasons You Really Need To Watch Avatar: The Last Airbender On Netflix”. *Forbes*, 2020. <https://tinyurl.com/29m4k25w> [dostęp: 7.10.2020].
- Kelley, Mackenzie. *Issues of Universal Design and the Relational Model of Disability in Avatar: The Last Airbender*. Virginia: Uniwersytet James Madison, 2017.
- Kurowski, Krzysztof. *Wolność i prawa człowieka i obywatela z perspektywy osób niepełnosprawnych*. Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Obywatelskich, 2014.
- Martin, J. Jeffrey, *Handbook of Disability Sport & Exercise Psychology*. Nowy Jork: Wydawnictwo Oxford University Press, 2018.
- Musiał-Kidawa, Aldona. „Od matriarchatu do patriarchy”. *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej*, z. 100 (2017).
- Sandler, Kevin. „Synergy Nirvana. Brand equity, television animation and Cartoon Network”. W *Prime Time Animation: Television Anima-*

- tion and American Culture, zredagowane przez Carol Stabile, Harrison Mark, 98. Nowy Jork: Wydawnictwo Taylor and Francis, 2003.
- Van Hoey, Thomas. „The Blending of Bending: World-building in *Avatar: The Last Airbender* and *Legend of Korra*”, 2016. <https://tinyurl.com/5ah4effm> [dostęp: 7.10.2020].
- Walther, Matthew, „Scott Pruitt is a cartoon villain”. *The Week*, 2018. <https://tinyurl.com/yjuw6cmb> [dostęp: 10.10.2020].
- „What Does It Mean to Misgender Someone?”, *healthline.com*, 2017. <https://tinyurl.com/y5sf55yp> [dostęp: 12.10.2020].

■ *What does it Mean to be a Girl? Challenging Image Cliché in the Animated Series Avatar: Legend of Aang*

ABSTRACT: The aim of this article is to discuss the construction of the depictions of female characters in the *Avatar: Legend of Aang* series. The author looks at the process of breaking down stereotypes concerning the behaviour and appearance of girls based on the example of three selected characters — Toph, Sting and Azula. The article draws attention to the issues of identity, disability and toxic parent-child relationships, which are the main themes of the cartoon. It is also noted in the article that the series introduces an androgynous character along with the phenomenon of cross-dressing. The author concludes that *Avatar* creates a new model of a girl through the creation of characters who openly reject the requirements of specific gender-related behaviours and negate the typically ‘feminine’ appearance.

KEYWORDS: disability, identity, *Avatar: Legend of Aang*, stereotype, cartoon, female characters, girl, patriarchy

DARIA BANASIEWICZ — studentka filologii polskiej w trybie Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów

Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka artykułów opublikowanych w książkach: *Wiersze-biedronki. Polska poezja dla dzieci pisana przez kobiety*, *Samobójstwa w Polsce. Podejście interdyscyplinarne*, *The crisis of imagination. Człowiek a pozaludzka przyroda w literaturze i sztuce antropocenu*. W obszarze jej zainteresowań znajdują się: anglosaska i amerykańska literatura dziecięca i młodzieżowa, pisarstwo kobiet, popkultura oraz amerykańskie kino młodzieżowe.

MICHALINA WESOŁOWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 0000-0001-9270-7991

Superbohaterka, uparciuszka, inna niż wszystkie — najnowsze portrety Marii Skłodowskiej-Curie w literaturze dla dzieci

Lata 2010–2020 stały się czasem szczególnego, wzmożonego zainteresowania postacią Marii Skłodowskiej-Curie w związku z licznymi rocznicami przypadającymi na tę dekadę (warto wymienić 150. rocznicę jej urodzin czy 100. rocznicę otrzymania drugiej Nagrody Nobla). Nic więc dziwnego, że rynek książki dziecięcej bardzo szybko podchwycił te tendencje — naukowczyni stała się bohaterką licznych książek biograficznych, pojawiała się także w publikacjach poświęconych wybitnym kobietom (zbiorowe biografie w nurcie *herstory*). Bożena Olszewska w 2015 roku w taki sposób pisała o biografistyce dla najmłodszych:

Ponadto autorzy starają się przekonać młodych czytelników, że w przypadku losów artystów i uczonych o odniesionym sukcesie i sławie decyduje nie przypadek, ale talent, praca i szczególnie atmosfera rodzinnego domu. [...] Dzisiejszy rynek wydawniczy poszerzył „repertuar” o nowe dla tego typu pisarstwa formy wypowiedzi czy gatunki (komiks, „biografijki”). [...] Twórcy wzbogacają warstwę informacyjną. Docierają do nowych źródeł, do nieznanych dokumentów, łącząc je ze zgrabną anegdotą, która ożywia narrację i znosi posągowość bohatera.

Wydobywają na światło dzienne dramatyczność istnienia, prezentują postać — wydawałoby się powszechnie znaną — w nowym świetle¹.

Dziecko jest czytelnikiem niezwykle wymagającym. Biografistyka w dużej mierze czerpie z tego, co obecne w literaturze dla dorosłych. Coraz częściej książki, oprócz posiadania walorów dydaktycznych i wychowawczych, stają się też fascynującą oraz wciągającą opowieścią o niesamowitych życiorysach, które poruszają i inspirują.

Mówiąc o biografistyce dla dzieci, nie można jednak pominąć jej funkcji wychowawczej. To, kto staje się bohaterem, co się o nim opowiada, co się pomija, jest zawsze wyborem nieprzypadkowym i świadomym. Celnie opisuje tę sytuację Monika Graban-Pomirska:

Literaturę dla dzieci i młodzieży, pełniącą funkcje poznawczą i wychowawczą, można uznać za rodzaj instytucji, która jest powołana do przekazywania i kształtowania wzorców kulturowych, obyczajowych, wartości moralnych, transmitowania oczekiwanych i pożądaných postaw egzystencjalnych i społecznych. Szczególna jej odmiana — przeznaczone dla młodych czytelników biografie (w tym zbeletryzowane) wielkich, wybitnych postaci historii i kultury — zdaje się posiadać niewyczerpane możliwości kreacji modelowych, godnych naśladowania wzorców osobowych. [...] Biografie zostają podporządkowane z jednej strony — oczekiwaniom i możliwościowym percepcyjnym młodych czytelników, z drugiej — realizowaniu założonych przez autora funkcji poznawczych i wychowawczych. Zwłaszcza te ostatnie podlegają historycznej zmienności, ponieważ są emanacją obowiązujących

1 Bożena Olszewska, „Słowo wstępne. Przeszłość, terażniejszość i przyszłość biografii dla dzieci i młodzieży”, w *„Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży — biografie*, red. Bożena Olszewska, Olaf Pajęczkowski, Lidia Urbańczyk (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2015), 11.

w danej epoce reguł wychowania, postaw światopoglądowych i ideologicznych, konwencji kulturowych².

Graban-Pomirska eksponuje szerokie możliwości biografistyki w kształtowaniu u młodego pokolenia pożądanych postaw i zachowań oraz przekazywaniu im historycznej wiedzy. Jak podkreśla, modele wychowawcze nie są jednak stałe i dane raz na zawsze, determinują je bowiem przemiany kulturowe i społeczne. Doskonale widać to na przykładzie pisania o bohaterkach kobiecych:

Cechy literackich biografii dla dzieci, takie jak wybiórczość prezentowanych wątków i motywów, modelowanie i moderowanie życiorysów, znajdują się w dużym natężeniu w opowieściach o życiu kobiet. Należałoby postawić pytanie: w jakim stopniu i dlaczego kolejne życia autentycznych postaci są poddawane tak silnej „obróbce skrawaniem”, przyjmują charakter hagiograficzny, monotonnie eksponują i eksploatują wyidealizowany obraz panny dobrej, mądrej, łagodnej, jeśli nie zawsze ładnej, to na pewno o tzw. interesującej urodzie? Znaczące modyfikacje kreacji i losów bohaterek są zbieżne z utrwalonym w kulturze obrazem kobiecości, a zwłaszcza dziewczęcości, w którym dominują cechy takie jak uległość, pasywność, łagodność, kruchość, piękno. W biografistyce dla młodego czytelnika przez długi czas model silnej, samodzielnej, wyemancypowanej, wybitnej kobiety będzie wstydliwie ukryty, wciśnięty w gorset stereotypu kobiecości cichej i podporządkowanej swojej naturze³.

2 Monika Graban-Pomirska, „Nie tylko Kopernik. Życiorysy wybitnych kobiet w książkach dla dzieci i młodzieży”, w „*Stare*” i „*nowe*” w literaturze dla dzieci i młodzieży — biografie, red. Bożena Olszewska, Olaf Pajączkowski, Lidia Urbańczyk (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2015), 94–95.

3 Graban-Pomirska.

Badaczka wskazuje na zasadniczy problem pisania o kobietach — przez wiele lat były to narracje podtrzymujące stereotypowe role płciowe, a przez to — z dydaktycznego punktu widzenia — zamykające dziewczynki w ograniczonym polu możliwości. W ostatnich latach zaobserwować można jednak zmianę w tej materii. Biografistyka dziecięca coraz częściej stawia na bohaterki, którymi są kobiety niezależne, osiągające sukcesy w wielu dziedzinach, odważnie kształtujące swoje losy.

Odejście od dydaktycznego, umoralniającego wymiaru biografii kobiecych na rzecz dowartościowania ich dokonań w różnych dziedzinach oraz idea prze-pisania historii z perspektywy kobiecej (*herstory*) wyznaczają charakter współczesnej literatury dla dzieci i dla młodzieży⁴.

Maria Skłodowska-Curie stała się ikoniczną postacią nurtu *herstory*⁵ — naukowczyni, patriotka, kobieta odnosząca sukcesy w dziedzinie nauki zdominowanej przez mężczyzn, żona, matka. Bogusław Skowronek w swoim artykule jednoznacznie wskazuje na to, że Skłodowska-Curie żyła subwersywnie, prowadząc tym samym polemikę ze szkodliwymi schematami i wzorcami, a przekraczanie kolejnych granic stało się jej sposobem na „stawanie się sobą”. Badacz analizuje, w jaki sposób noblistka sytuowała siebie wobec kilku zasadniczych dyskursów kulturowych: dyskursu tożsamości narodowej, dyskursu

4 Graban-Pomirska, 99.

5 Pojęcie *herstory* ukuła w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku Adele Aldridge. W sprzeciwie wobec androcentrycznej historii postulowała badanie herstorii, która skupić się ma na odkrywaniu zapomnianych dziejów kobiet i przywracaniu im należnego miejsca w sferze publicznej. Lucyna Marzec wskazuje, że: „Herstoria to nie tylko akt dopisania rozdziału o kobietach w historii powszechnej, ale przede wszystkim gest polityczny, ideowy, wyrastający z modernistycznego przekonania o możliwości emancypacji jednostki czy grupy, gest otwarcia na przeszłość i osadzenia w teraźniejszości wszystkich tych, których miejsce w historii było na marginesie”. Zob. Lucyna Marzec, „Herstoria żywa, nie tylko jedna, nie zawsze prawdziwa”, *Czas Kultury*, nr 5 (2010): 37.

nauki i działalności uniwersyteckiej oraz dyskursu genderowego. Jego diagnoza jest następująca:

Maria Skłodowska-Curie respektowała pozycje społeczne i role, które ją determinowały — kobiety, żony, matki, naukowca, akademika — ale równocześnie dokonywała własnej interwencji w tę socjokulturową przestrzeń semiotyczną, „rozsadzała” ją od wewnątrz, czy może raczej: uparcie wychodziła poza to, co w danym dyskursie „obowiązujące”, „centralne”, ale — powtórzę — bez ostentacyjnej negacji ich systemowej logiki⁶.

W swoim artykule zamierzam zbadać, w jaki sposób kreowany jest wizerunek Marii Skłodowskiej-Curie w poświęconych jej najnowszych biografiach kierowanych do dzieci (lata 2010–2020), w jaki sposób autorzy i autorki piszą o jej wyglądzie, charakterze, nawiązaniu przez nią relacji i do czego w związku z tym zachęcają młodego czytelnika i czytelniczkę. Analizie poddany zostanie zarówno jej wizerunek z lat dziecięcych, jak i z okresu dorosłości.

*

Adrianna Zabrzewska, analizując obecność problematyki genderowej w literaturze dla dzieci, proponuje ukutą przez siebie feministyczną metodologię, którą opiera na pojęciowej triadzie: ciało, głos, opowieść. Jest to narzędzie mające umożliwić opisywanie i różnicowanie reprezentacji kobiecości i męskości w literaturze. Badaczka definiuje ciało jako „twórczy proces, produkt kultury, próg mediacji pomiędzy sobą a innym, naturą a kulturą, instynktem a wiedzą, jednostką a społeczeństwem, tym, co wewnętrzne, a tym, co

6 Bogusław Skowronek, „Skłodowska-Curie. Kulturowy portret z subwersją w tle”, w *Kiedy przekraczanie granic pozwala myśleć inaczej. Maria Skłodowska-Curie. Wielcy Polacy w kulturze i edukacji*, red. Zofia Budrewicz, Maria Sienko, Małgorzata Pamuła-Behrens (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2013), 15.

zewnątrzne”⁷. Pozwala ono na interakcję ze światem i z Innymi, na działanie. Subwersywne reprezentacje nie waloryzują ciała ze względu na jego atrakcyjność czy siłę. Głos, który się z niego wydobywa, daje „świadectwo niepowtarzalności, skończoności i jednostkowości człowieka”⁸, uświadamia, że „jedynie patriarchalny porządek symboliczny i skostniała praktyka społeczna powstrzymują głosy męskie przed byciem głosami troski i ciepła, a głosy żeńskie — przed byciem głosami autorytetu i rozsądku”⁹. Głos rozumieć należy szerzej, nie tylko w sensie fizycznym, ale i metaforycznym — jako medium dawania światu sygnału o własnym jednostkowym istnieniu. Z tym nierozzerwalnie wiąże się kategoria opowieści — ta jest w rozumieniu Zabrzewskiej tym, co umożliwia zrozumienie siebie i świata poprzez opowiadane historie. W byciu człowiekiem konieczne jest bowiem zadawanie pytań o siebie i o Innego, bo dopiero na styku tych opowieści powstaje historia istnienia „ja”.

Pytanie o opowieść nie jest zatem pytaniem o sekwencję wydarzeń czy o fabułę, ale o to, jak bohaterowie dziecięcy pozycjonują się wobec własnych historii życiowych, opowieści innych ludzi i społeczności, narracji kulturowych przekazywanych za pomocą słowa, obrazu, dźwięku; jest pytaniem o to, czy bohaterowie ci pozwalają się czytać jako podmioty relacyjne — podmioty, których tożsamości wyrastają na styku wielu różnych opowieści¹⁰.

Koncepcja Zabrzewskiej umożliwia niezwykle konkretne i namacalne zobaczenie sposobu kreacji postaci. Przede wszystkim wskazuje na to, jak to, co naturalne i przyrodzone każdemu człowiekowi

7 Adrianna Zabrzewska, „Gender w literaturze dla dzieci. Feministyczna metodologia: Ciało, Głos, Opowieść”, *Avant IX*, nr 3 (2019): 5.

8 Zabrzewska, 6.

9 Zabrzewska.

10 Zabrzewska, 7.

(a więc cielesność, wokalnosc oraz *narratabilna podmiotowosc*¹¹), zostaje wpisane w skostniały, binarny porządek społeczny. Działanie w obrębie tych fenomenów może stać się więc przestrzenią emancypacji. Wybrana triada kategorii nie tylko wpisuje się w obserwację Olszewskiej o znoszeniu posągowości bohatera, ale także pozwala na uważne przesłedzenie procesu dojrzewania bohaterki. Zaznaczenie cielesnej odrębności, możliwość mówienia własnym głosem i konstruowania opowieści o sobie i świecie są wyraźnym sygnałem siły i zdobywania niezależności, a w przypadku narracji o kobietach — dekonstruowania stereotypowego wizerunku kobiety ładnej lub o przykuwającej wzrok urodzie, cichej lub przemawiającej łagodnym głosem, opowiadającej wtedy, gdy głos jest jej udzielany, i opierającej swoją tożsamość na opowieściach innych.

W analizowanych przeze mnie tekstach już wygląd małej Manii, a następnie dorosłej Marii, wzbudza zainteresowanie i świadczy o jej wyjątkowości. Włosy opisywane są jako niesforne, trudne do rozczesania, o charakterystycznym, rudawym odcieniu. Tak silne wyeksponowanie tego elementu wyglądu budzi skojarzenie z dwoma niepokornymi bohaterkami literatury dla dzieci — Pippi Langstrumpf oraz Anne Shirley. W dorosłym życiu nie bez przyczyny Maria upina włosy w ciasny kok — nie mogą przeszkadzać jej w pracy. Rozpowszechniona jest także anegdotka o jej wzroście, wyraźnie odznaczającym się w rówieśniczej grupie. Julita Grodek tak opisuje tę sytuację w swojej książce:

11 Na użycie terminu *narratabilnej podmiotowości* decyduję się za Adrianną Zabrzewską, która w ten sposób chce odróżnić *narratable self* od bardziej kanonicznych ujęć narracyjnego „ja”. Jak pisze: „*Narratable*, rzecz jasna, znaczy tyle, co «możliwy do opowiedzenia» czy «poddający się opowiadaniu». Cavarero korzysta z tego terminu, by wskazać na niepowtarzalną jedyność istoty ludzkiej. Owa jedyność uwidacznia się już w samej możliwości rozpoznania tego, że druga osoba ma historię, którą można opowiedzieć, a nie w akcie poznania tekstu tej historii”. Zob. Zabrzewska, 4.

— Ech! — Dziesięcioletnia Mania odgarnia z czoła burzę jasnych niesfornych loków, jej szare, duże oczy są dzisiaj wyjątkowo pochmurne. — Wychowawczynie w szkole znowu próbowała mnie uczesać.

— Niech zgadnę: był z tym kłopot?

— Ona jest ode mnie niższa. Powiedziała: „Nie wolno Ci patrzeć na mnie z góry!”, a ja na to: „Kiedy niestety nie mogę inaczej”.

Mama parska śmiechem. Po chwili Mania też się śmieje. Ale to prawda: złośliwa wychowawczynie w gimnazjum próbuje wyprostować nie tylko jej włosy. Uważa, że panna Skłodowska ma trudny charakter¹².

Aparycja bohaterki staje się więc uzewnętrznieniem jej charakteru, a także sygnalizuje fakt, że od samego początku nie wpisuje się ona w obowiązujące wzorce.

Mania jest dziewczynką temperamentną, żądną wiedzy, ale jej wizerunek kreowany jest tak, aby jak najbardziej zbliżyć ją do przeciętnego dziecka. W *Wielkich małych kobietkach* Aleksandry Polewskiej Mania podważa sens nauki ortografii. Dopiero przykład Kopernika, wybitnego astronoma, ale i erudyty, motywuje ją do starannej nauki przedmiotów humanistycznych. Motyw ten, zapewne przejaśkrawiony, pozwala łatwiej utożsamić się czytelniczkom z główną bohaterką, tym bardziej, że zamiarem autorki i wydawcy jest inspirowanie dziewczynek do szukania siebie i swoich pasji. Z kolei w książce z serii *Mali Wielcy* już na pierwszych stronach widoczna jest ilustracja przedstawiająca Marysię zapatrzoną w dziecięce „laboratorium” składające się z mrówek i kamieni w słoikach. Nad nią widnieje podpis: „Kiedy Maria była małą dziewczynką, obiecała sobie, że zostanie naukowczynią, a nie księżniczką”¹³.

12 Julita Grodek, *Mania — dziewczyna inna niż wszystkie* (Warszawa: Zuzu Toys, 2017), 10.

13 Maria Isabel Sanchez Vegara, *Maria Skłodowska-Curie*, tłum. Julia Tokarczyk (Warszawa: Smart Books, 2020), 5.

Interesująca wydaje się także kwestia jej trybu życia. Z jednej strony Maria opisywana jest jako osoba bardzo aktywna. Chętnie jeździ na rowerze, pływa, zdobywa Rysy w towarzystwie swojego męża. Z drugiej zaś strony widzimy bohaterkę niedojadającą, niedosypiającą, przepracowaną, zaniedbującą siebie w imię trudnej, bardzo wymagającej pracy. Chęć dogonienia innych studentów na Sorbonie sprawia, że kobieta znajduje się na skraju wycieńczenia. Po krótkiej rekonwalescencji w wygodnym mieszkaniu siostry wraca jednak na swoje zimne poddasze, bo tylko tam jest w stanie skupić się na nauce. Pracowitość i wytrwałość stanowią zresztą kluczowe cechy jej charakteru, co zostaje wielokrotnie podkreślone: „Nie potrafiła mieć wolnego czasu, pracowała codziennie do późna w nocy”¹⁴.

Ciało Marii jest przede wszystkim tym, co pozwala jej się rozwijać, łącznikiem między wybitnym umysłem a światem zewnętrznym. Ten pogląd znajduje swoje odzwierciedlenie w podejściu Skłodowskiej do ubrań:

Maria była osobą bardzo praktyczną. Kiedy brała ślub z Piotrem, sprawiła sobie na tę okazję skromną granatową sukienkę, taką, w której mogła potem bez przeszkód pracować w swoim laboratorium w szopie, narzuciwszy na nią jedynie fartuch¹⁵.

Nie tylko tutaj wymyka się społecznym konwenansom — tę samą suknię skraca zaraz po ślubie, zdejmując kapelusz i wraz z Piotrem udaje się w rowerową podróż poślubną po francuskich wioskach. Buduje to obraz kobiety, która nie poddaje się społecznej presji wypełniania konwencji, tylko zwraca uwagę na swoje potrzeby. Skowronek zauważa, że w potocznym rozumieniu Skłodowska-Curie jest postrzegana przez pryzmat męskości. Wskazuje na jej ascetyczny sposób ubierania się, niechęć do zdobień czy chłodny styl bycia,

14 Małgorzata Frąckiewicz, *Superbohaterki. Świat i wielkie odkrycia* (Warszawa: Agencja Edytorska EZOP, 2017), 64.

15 Anna Dziewit-Meller, *Damy, dziewczuchy, dziewczyny. Historia w spódnicy* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2017), 66.

jednocześnie stwierdzając, że był to sposób transformowania i redefiniowania tego, co stereotypowo przypisane jest kobietom i mężczyznom¹⁶.

Interesującym polem do spojrzenia na Skłodowską-Curie przez pryzmat ciała, głosu i opowieści są zawiązywane przez nią relacje. W stosunku do rodzeństwa Mania nigdy nie jest dokuczliwa, podziwia je, a w dorosłym życiu wspiera swoją siostrę Bronisławę w realizacji studenckich planów. Dzieci Skłodowskich od najmłodszych lat muszą radzić sobie z ciężką chorobą mamy. „Żeby nie zarazić rodziny, mama używa w domu własnego talerza i własnych sztućców. Nigdy nie daje Maniusi całusa na dobranoc, nigdy jej nie przytula”¹⁷. Mimo pozornej nieobecności i wyobcowania matka jest stałym elementem w krajobrazie domu: „nie brała czynnego udziału w życiu rodziny, jednak była, a jej obecność promieniowała na wszystkich”¹⁸. Z powodu jej przedwczesnej śmierci największą rolę w wychowaniu przyszłej noblistki odgrywa ojciec Władysław. To on wprowadza Manię w świat nauki, daje jej narzędzia do jego poznawania, wspiera w spełnianiu marzeń, sprawdza dodatkowe zadania z matematyki. Jest dla niej opoką, a jednocześnie wzorem pracowitości i bezgranicznego oddania rodzinie.

Maria jest postacią świadomą swojej cielesności i kobiecości. W analizowanych tytułach zazwyczaj wspomina się o dwóch relacjach, w które angażuje się uczuciowo. Ważną postacią w jej życiu był Kazimierz Żorawski — Mania, mimo niezgody rodziców mężczyzny na ślub i rozpaczy po zerwanych zaręczynach, postanawia zostać w Szczukach do końca przyrzeczonego czasu pracy. Naukowczyni odnajduje szczęście, gdy poznaje Pierre’a Curie. Ich małżeństwo

16 Skowronek, „Skłodowska-Curie. Kulturowy portret z subwersją w tle”, 20–21.

17 Frances Andreasen Østerfelt, Anja Cetti Andersen, Anna Błaszczuk, *Maria Skłodowska-Curie. Światło w ciemności*, tłum. Bogusława Sochańska (Poznań: Media Rodzina, 2020), 11.

18 Anna Czerwińska-Rydel, *W poszukiwaniu światła. Opowieść o Marii Skłodowskiej-Curie* (Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2017), 33.

jest przykładem związku partnerskiego, to Maria jest tą bardziej zdecydowaną i przejmującą inicjatywę osobą. W książce Anny Czerwińskiej-Rydel mężczyzna rozkłada ręce, widząc szopę, która w przeszłości ma stać się laboratorium państwa Curie. Maria pierwsza zabiera się do pracy i to jej zapał napawa męża optymizmem. Ich związek nie jest jedynym przykładem przełamywania stereotypowych ról płciowych — wspomina się również o ojcu Pierre'a, który pomaga w opiece nad Irène, gdy jego synowa pracuje nad doktoratem. Mężczyźni z rodziny kibicują jej marzeniom, oferują konkretną pomoc i wyraźnie różnią się od konserwatywnego, androcentrycznego środowiska francuskich naukowców. Warto zaznaczyć, że w niewielu pozycjach wspomina się o romansie owdowiałej Marii z żonatym Paulem Langevinem. Wprost czynią to autorki duńskiego *Światła w ciemności*, podkreślając zresztą skandal obyczajowy, który wywołany został przez ten związek. Czerwińska-Rydel zdawkowo wspomina o tym elemencie biografii badaczki w posłowniu książki.

Dla swoich córek Maria chce jak najlepiej, docenia ich wybory — Irène angażuje w swoje badania, Ève wspiera w rozwijaniu artystycznych umiejętności. Jedynie Grodek próbuje spopularyzować relację naukowcy z córkami. Pokazuje konflikty i niesnaski.

Zdarzają się kłótnie. Powód jest zwykle jeden: mama za bardzo naciska na konieczność uczenia się. Pewnego razu Ircia siedzi przy stole z nieobecny wzrokiem, o czymś marzy. Przed nią zeszyt z zadaniami matematycznymi. Maria patrzy ze złością na swoją córkę, czeka, aż ta się ocknie, a gdy to nie następuje, z krzykiem wyrzuca jej zeszyt przez okno¹⁹.

Ciekawie pisze też Grodek o relacji Ève z matką. Młodsza córka jest zdecydowanie inna — ma artystyczną duszę, interesuje się bardziej muzyką i literaturą niż chemią czy fizyką. W przeciwieństwie do Marii dba o swój wygląd zewnętrzny, lubi się ładnie ubrać i pomalować — zainteresowania takimi tematami Maria ani nie podziela,

19 Grodek, *Mania — dziewczyna inna niż wszystkie*, 34.

ani nie popiera. Pozostałe książki wspominają o macierzyństwie polskiej uczonej przede wszystkim w kontekście jej heroicznej postawy jako samotnej matki oraz umiejętności łączenia życia zawodowego i domowego, podkreślają też troskę, jaką Skłodowska-Curie otacza córki, i chętnie przywołują współpracę Marii i Irène na froncie podczas pierwszej wojny światowej. Grodek również pisze o tych wszystkich kwestiach, jednocześnie jednak wyzbywając się idealizacji relacji rodzinnych.

Warto zwrócić uwagę, że w obrębie analizowanych tu tytułów zmienia się także sposób sytuowania Marii wobec dyskursu płci. W opublikowanych w 2012 roku *Wielkich małych kobietkach* Polewska pisze: „A gdy trochę podrosła, zamiast słuchać — jak jej siostra — pięknych baśni o księżniczkach uwięzionych w wysokich basztach, zmuszała ojca do bezustannego powtarzania bajki o Izaaczku”²⁰. Chodzi tu oczywiście o Isaaca Newtona, którego mała Marysia podziwiała jako dziewczynka. Swoją przyszlą drogę opiera na opowieściach ojca o tym wybitnym fizyku oraz o Koperniku. Wpisuje się więc swoimi marzeniami w stereotypowo męski świat przeciwstawiony reprezentowanemu przez jej siostrę światowi dziewczynek. Z kolei u Czerwińskiej-Rydel koleżanki ze szkoły wprost wyrażają antypatię wobec wyprzedzającej je Marysi: „Okropna ta Skłodowska [...]. Wszystko zawsze wie! Mądrała”²¹. Życzliwymi jej kobietami są jedynie siostra Bronia i przyjaciółka Kazia. W publikacjach późniejszych pojawia się tendencja, by nie sytuować charakteru Marii w opozycji świata męskiego i kobiecego, a bardziej jako indywidualistkę i outsiderkę. Outsiderem jest także Pierre Curie opisywany przez Østerfelt i Andersen jako marzyciel, inny od reszty. Dwoje odmieńców musiało się więc spotkać: „Od razu prowadzą długie rozmowy. Wzajemnie się rozumieją. Ona stawia właściwe pytania i on stawia

20 Aleksandra Polewska, *Wielkie małe kobietki* (Kraków: Wydawnictwo Czarny Konik 2012), 10-11.

21 Czerwińska-Rydel, *W poszukiwaniu światła. Opowieść o Marii Skłodowskiej-Curie*, 17.

właściwe pytania”²². U Grodek czytamy, że „państwo Curie nie są jak inne młode małżeństwa”²³. Z kolei Anna Dziewit-Meller wprost mówi o łamaniu społecznych konwenansów: „Cały Paryż chwytął się za głowę, gdy Maria i Piotr pedałowali jak szaleni, jadąc w swą podróż poślubną na rowerach. Ludzie oglądali się za nimi na ulicy, ale Maria wzruszała tylko ramionami”²⁴.

Jak więc widać, tryb życia oraz sposób bycia w relacjach dają obraz kobiety przełamującej stereotypy płciowe. Maria nie jest jednak przedstawiana jako typ bojowniczkii o prawa kobiet. Jej osiągnięcia i osobowość są logicznym rezultatem tego, jak została wychowana, i głębokiego przeświadczenia, że wiedzę trzeba rozwijać oraz dzielić się nią w każdy możliwy sposób. Do wszystkich ludzi podchodzi z szacunkiem, ale tego samego wymaga też w stosunku do siebie. Jej głos jest wyrazisty, emanuje siłą oraz samoświadomością. Kiedy Akademia sugeruje przełożenie wręczenia drugiej Nagrody Nobla ze względu na skandal dokoła postaci Marii, ta odpowiada: „Akademia powinna interesować się wyłącznie nauką, a nie relacjami między ludźmi”²⁵. Z kolei wścibskiemu dziennikarzowi, który bierze ją za własną służącą, odparowuje „Mniej interesujcie się wyglądem ludzi, a bardziej ich ideami”²⁶.

Ważną metaforą pojawiającą się w kilku publikacjach jest światło. Nawiązuje ona do odkrytego przez Skłodowską-Curie pierwiastka promieniującego niebieskim blaskiem. Światło uznawane jest także za symbol mądrości oraz ciepła, które bohaterka roztacza wokół siebie. Jej postać jest drogowskazem dla kolejnych pokoleń. W książkach czy ich tytułach często pojawiają się określenia: „pierwsza”, „jedyna”, „pionierka”. Skłodowska-Curie była pierwszą kobietą, która

22 Østerfelt, Andersen, Błaszczuk, *Maria Skłodowska-Curie. Światło w ciemności*, 80.

23 Grodek, *Mania — dziewczyna inna niż wszystkie*, 22.

24 Dziewit-Meller, *Damy, dziewczuchy, dziewczyny. Historia w spódnicy*, 67.

25 Østerfelt, Andersen, Błaszczuk, *Maria Skłodowska-Curie. Światło w ciemności*, 125.

26 Grodek, *Mania — dziewczyna inna niż wszystkie*, 29.

zdała egzaminy wstępne na Wydział Fizyki i Chemii Sorbony; pierwszą kobietą, która otrzymała stopień doktora fizyki; pierwszą kobietą profesorem tytularnym Sorbony; pierwszą i jedyną kobietą, która otrzymała dwukrotnie Nagrodę Nobla; pierwszą cudzoziemką pochowaną w paryskim Panteonie za wybitne osiągnięcia.

Jej dokonania przecierają szlaki, dodają odwagi, a autorki książek w nurcie *herstory* mocno to akcentują:

Coraz więcej jest dziewczyn poświęcających się karierze naukowej i osiągających sukcesy w dziedzinach, w których do tej pory najczęściej sprawdzali się chłopcy. Może i Ty masz ochotę dołączyć do tego grona?²⁷

Publikacje te traktują młodego czytelnika i czytelniczkę poważnie — nie omijają trudnych tematów. Pokazują, jak Skłodowska-Curie stawia czoło androcentrycznemu środowisku naukowemu we Francji na przełomie wieków. Trudnym elementem biografii jest także śmierć bliskich osób — siostry, mamy i męża. Grodek niewiele o tym wspomina, Czerwińska-Rydel poświęca temu zagadnieniu zdecydowanie więcej miejsca, opisuje zresztą, jak Marysia po ukończeniu gimnazjum udaje się na roczny wypoczynek do wujostwa na wieś, żeby odpocząć. Duńskie autorki piszą wprost, że dziewczyna przeżywa po ukończeniu szkoły załamanie nerwowe. Żałoba po utracie bliskich, wyczerpana praca w szkole oraz fatalna sytuacja materialna rodziny mocno odbijają się na zdrowiu psychicznym młodej Skłodowskiej. Książka *Maria Skłodowska-Curie. Światło w ciemności* stanowi chlubny przykład detabuizacji problemów psychicznych wśród dzieci i młodzieży. Mówiąc o kategorii opowieści, warto także zastrzec, że przywołana publikacja wyróżnia się także skomplikowaniem postaci Marii. Z jednej strony, gdy bohaterka udaje się do Szczuk, by pracować u Żorawskich, pełna jest niepewności, obaw i tęsknoty za ojcem. W Paryżu wstydzi się swojego francuskiego. Z drugiej strony jest bezkompromisowa

27 *Dziewit-Meller, Damy, dziewczuchy, dziewczyny. Historia w spódnicy*, 71.

w swoich poglądach i postanowieniach. Konstruowanie „ja” narracyjnego niuansuje się w napięciu między niepewnością bohaterki a jej zdecydowanymi postanowieniami.

Życie i doświadczenia Marii są inkluzywne, pozwalają dostrzec nieszczęścia, a często się w nich odnaleźć. Szkolne trudności, złośliwości nauczycielek, złamane serca to przeżycia uniwersalne. Przedstawienie postaci małej Manieczki umożliwia zdjęcie wielkiej uczonej z pomnika i rozpoczęcie dialogu z człowiekiem, który ma swoją historię. Postać Marii inspirowane, ale pokazuje także konkretne postawy i zachowania, które prowadzą ją do wyznaczonego celu. Wielokrotnie w książkach cytowane są jej wypowiedzi, zwłaszcza te najbardziej charakterystyczne: „Trzeba życie uczynić marzeniem, a marzenia rzeczywistością” — słowa te są receptą na połączenie kreatywności z pracowitością. Głos Skłodowskiej-Curie dociera do małych czytelników i czytelniczek także z kart książek.

Publikacje o noblistce nie są zresztą tylko opowieściami biograficznymi, zawierają także wiedzę z zakresu chemii, fizyki i historii, często umieszczone są w nich dodatkowe zadania i propozycje doświadczeń — szukanie swojej drogi i zdobywanie wiedzy to więc nie tylko puste słowa. Oprócz tego warto wspomnieć, że wydania z końca dekady zdecydowanie częściej niż te wcześniejsze uwzględniają feminy i podchodzą do języka bardziej świadomie. Konsekwentnie używa ich jednak jedynie Frąckiewicz, u Dziewit-Meller pojawiają się te formy feminy, które zakorzeniły się bardziej w uzusie (naukowczynie, ale profesor).

*

Siedzimy takie smutne i samotne gdzieś na poóółkłych ze starości kartach książek, nudzimy się niemiłosiernie, bo nikt do nas nie zagląda, nikt o nas nie czyta, nikt z nami nie rozmawia. Wycieczki szkolne jakoś nas omijają, zawsze idą tam, gdzie są chłopaki [...]. Odważne i mądre dziewczyny — takie jak Ty albo Twoje koleżanki! — mają swoje miejsce w historii²⁸.

28 Dziewit-Meller, 4-5.

Maria Skłodowska-Curie stała się sztandarową postacią nurtu *herstory* — jej życie nadal jest jednym z najbardziej wyrazistych wzorów przebijania „szklanych sufitów”. Można by wręcz stwierdzić, że po raz kolejny staje się pionierką — przeciera szlaki księżkom o kobietach, którym w ten sposób nareszcie przywraca się należne im miejsce w dziejach świata. Warto zaznaczyć, że publikacje zagraniczne podkreślają także fakt emigracji Skłodowskiej do Francji: „Na przykładzie jej życia pragniemy przypomnieć, jak bogaty może stać się świat, jeśli stworzy się równe szanse dla wszystkich — niezależnie od płci, rasy i narodowości”²⁹. Postać Marii użyteczna jest więc w narracji prorównościowej, nie tylko w dyskursie feministycznym, ale także rasowym i narodowościowym. Stanowi to symboliczne podążanie tej postaci wraz z nurtem bieżących wydarzeń oraz pozwala na spojrzenie szersze niż tylko przez pryzmat ówczesnego kontekstu historyczno-społecznego.

Dzięki metodologii opierającej się na triadzie ciała, głosu oraz opowieści dostrzec można, że narracja genderowa przede wszystkim pozwala na spojrzenie jednostkowe, umożliwia sporządzenie portretu wielowarstwowego, skomplikowanego, ale też konsekwentnego ze względu na unikalną tożsamości jednostki.

Chodzi raczej o to, by pokazać, że wszystkie osoby mogą przyjmować na siebie różne role w zależności od tego, czego wymaga dana sytuacja. Co więcej, mogą one eksperymentować z różnymi rodzajami dostępnych dyskursów i różnymi rodzajami materialnych rekwizytów. A zatem tekst, który reprezentuje płęć w sposób subwersywny, nigdy nie może mieć aspiracji, by wyłożyć czytelnikom, co jest właściwe i odpowiednie dla chłopców, a co dla dziewczynek — nawet jeśli pozornie robi to w trosce o ideał równości płci czy o wzmocnienie społecznej pozycji kobiet³⁰.

29 Østerfelt, Andersen, Błaszczuk, *Maria Skłodowska-Curie. Światło w ciemności*, 3.

30 Zabrzewska, „Gender w literaturze dla dzieci. Feministyczna metodologia: Ciało, Głos, Opowieść”, 13.

Popularność i żywotność postaci Marii w książkach dla dzieci opiera się nie tylko na barwności jej charakteru i życiorysu, ale chyba właśnie na tej niejednoznaczności. Wywracanie kulturowo skostniałych dyskursów oraz łączenie pozornie się wykluczających ról społecznych sprawiają, że Skłodowska-Curie nie tworzy nowego wzorca. Naczelnym imperatywem jej zachowań było działanie w zgodzie ze sobą oraz chęć tworzenia własnej, unikalnej opowieści. Gdyby więc zastanowić się nad przekazem płynącym do dziecka, to można by je streścić w słynnym zdaniu noblistki: „Niczego w życiu nie należy się bać, trzeba to tylko zrozumieć”. Do udziału w pełni życia niewątpliwie zachęciłyby wszystkich małych czytelników i czytelniczki — wbrew stereotypom i własnemu lękowi.

Bibliografia podmiotowa

- Andersen, Anja Cetti, Frances Andreasen Østerfelt, Anna Błaszczuk. *Maria Skłodowska-Curie. Światło w ciemności*. Przetłumaczone przez Bogusława Sochańska. Poznań: Media Rodzina, 2020.
- Czerwińska-Rydel, Anna. *W poszukiwaniu światła. Opowieść o Marii Skłodowskiej-Curie*. Wyd. 2. Łódź: Wydawnictwo Literatura, 2017.
- Dziewit-Meller, Anna. *Damy, dziewczuchy, dziewczyny. Historia w spódnicy*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2017.
- Frąckiewicz, Małgorzata. *Superbohaterki. Świat i wielkie odkrycia*. Warszawa: Agencja Edytorska EZOP, 2017.
- Grodek, Julita. *Mania — dziewczyna inna niż wszystkie*. Warszawa: Zuzu Toys, 2017.
- Polewska, Aleksandra. *Wielkie małe kobiety*. Kraków: Wydawnictwo Czerwony Konik, 2012.
- Sanchez Vegara, Maria Isabel. *Maria Skłodowska-Curie*. Przetłumaczone przez Julia Tokarczyk. Warszawa: Smart Books, 2020.

Bibliografia przedmiotowa

- Graban-Pomirska, Monika. „Nie tylko Kopernik. Życiorysy wybitnych kobiet w książkach dla dzieci i młodzieży”. W „*Stare*” i „*nowe*” w literaturze

- dla dzieci i młodzieży — biografie, zredagowane przez Bożena Olszewska, Olaf Pajączkowski i Lidia Urbańczyk, 93–102. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2015.
- Kępa, Rafał. „Nauka i uczeni w biografjach Anny Czerwińskiej-Rydel”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum* 1, nr 26 (2018): 13–31.
- Marzec, Lucyna. „Herstoria żywa, nie tylko jedna, nie zawsze prawdziwa”. *Czas Kultury*, nr 5 (2010): 34–43.
- Olszewska, Bożena. „Słowo wstępne. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość biografii dla dzieci i młodzieży”. W „*Stare*” i „*nowe*” w literaturze dla dzieci i młodzieży — biografie, zredagowane przez Bożena Olszewska, Olaf Pajączkowski, Lidia Urbańczyk, 9–18. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2015.
- Skowronek, Bogusław. „Skłodowska-Curie. Kulturowy portret z subwersją w tle”. W *Kiedy przekraczanie granic pozwala myśleć inaczej. Maria Skłodowska-Curie*, zredagowane przez Zofia Budrewicz, Maria Sienko, Małgorzata Pamuła-Behrens, 14–22. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2013.
- Staniów, Bogumiła, „Dawne i współczesne książki o Marii Curie-Skłodowskiej dla dzieci i młodzieży. Od biografii do komiksu”, W „*Stare*” i „*nowe*” w literaturze dla dzieci i młodzieży — biografie, zredagowane przez Bożena Olszewska, Olaf Pajączkowski, Lidia Urbańczyk, 103–20. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2015.
- Zabrzewska, Adrianna, „Gender w literaturze dla dzieci. Feministyczna metodologia: Ciało, Głos, Opowieść”. *Avant 1x*, nr 3 (2019): 1–18.

■ *Supergirl, Misfit, Unlike any Other — the Latest Portrayals of Maria Skłodowska-Curie in Children’s Literature*

ABSTRACT: The subject of the article is the analysis of the portrayal of Maria Skłodowska-Curie in selected biographies for children published between 2010 and 2020. Its aim is to understand the phenomenon of the scientist and to check which elements of her biography are particularly emphasised. In recent years, we have witnessed

a noticeable increase in the interest in significant roles that women played in history, a trend that is also present in children's literature. Stories about Skłodowska-Curie are particularly popular, which is related to her subversiveness. In her analysis, the author uses the conceptual apparatus of feminist criticism (including the methodology of body, voice, and story) and gender studies.

KEYWORDS: children's literature, feminism, gender, biography for children, Maria Skłodowska-Curie

MICHALINA WESOŁOWSKA — studentka filologii polskiej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze dotyczą zagadnień takich jak literatura dla dzieci i młodzieży, literatura XX i XXI wieku (zwłaszcza proza kobieca) oraz przekład.

Matki i macierzyństwo w najnowszym kanonie lektur szkolnych dla klas 4–6

„Nikt nie rodzi się kobietą”¹ — napisała Simone de Beauvoir. Ten sam tytuł nosi również antologia tekstów feministycznych, będąca jedną z pierwszych ważnych publikacji tego typu w Polsce, pod redakcją Teresy Hołówki². Dorobek intelektualny zarówno tych wymienionych, jak i innych filozofek feministycznych przyczynił się do powstania nowego aparatu badawczego, przy pomocy którego liczne teksty kultury są interpretowane pod kątem tego, czy reprodukcją tradycjonalistyczne wyobrażenia dotyczące płciowości i w jakim stopniu tego dokonują. Ze względu na to, że stereotypizacja myślenia o płciowości obecna w tekstach literackich jest istotnym składnikiem socjalizacji płciowej w przestrzeni edukacyjnej, co wykazywano w publikacjach dotyczących danego zagadnienia³, warto przyjrzeć

-
- 1 Simone de Beauvoir, *Druka płeć*, tłum. Gabriela Mycielska i Maria Leśniewska (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), 319.
 - 2 *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. Teresa Hołówka (Warszawa: Czytelnik, 1982).
 - 3 Warto tu wymienić choćby: *Męskość i kobiecość w lekturach szkolnych. Analiza treści lektur w szkole podstawowej i gimnazjum z perspektywy równości płci. Raport z badań*, red. Robert Rient, Ewelina Seklecka i Mateusz

się kobiecości i dziewczęcości ukazywanej na kartach lektur szkolnych⁴. Typizacja wizerunku płci kulturowej w lekturach szkolnych dla klas 4–6 z najnowszego kanonu⁵ obejmuje nie tylko kreowanie pożądanego wyglądu bohaterki czy konstruowanie wyobrażenia o żeńskiej osobowości z zamkniętym repertuarem określonych cech charakteru, lecz także wyznaczanie im utartych ścieżek życiowych oraz stereotypowych ról do odgrywania w patriarchalnym społeczeństwie⁶. Jedną z funkcji często przypisywanych bohaterkom lektur szkolnych jest macierzyństwo.

Wspólnym mianownikiem dla społecznych ról stereotypowo kobiecych jest umieszczenie żeńskości w sferze domowej. Zjawisko, o którym mowa, jest wyjątkowo powszechne. Anna Titkow dowodzi, że kobiety przyporządkowuje się domowemu zakresowi funkcjonowania i zobowiązań (tradycyjne role pani domu, żony, matki) niezależnie od ich statusu społecznego, majątku czy wykształcenia⁷.

Walczak (Wrocław: Fundacja Punkt Widzenia, 2014); Justyna Frydrych, *Równie różne. Jak wprowadzać standardy równości płci w szkole* (Warszawa: Fundacja Centrum Edukacji Obywatelskiej, 2020); Anna Janus-Sitarz, *Edukacja polonistyczna wobec innego*, red. Anna Janus-Sitarz (Kraków: Universitas, 2014).

- 4 Prowadzi się też badania nad sylwetkami obecnych w kanonie chłopców i mężczyzn. Jako przykład może tu posłużyć artykuł literaturoznawczy dotyczący męskości Stasia z *W pustyni i w puszczy*. Zob. Ryszard Koziółek, „Męskość Stasia”, w *Znakowanie trawy albo praktyki filologii* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011).
- 5 Mowa o kanonie zawartym w podstawie programowej z 2017 r. Jest ona dostępna powszechnie w internecie: „Podstawa programowa kształcenia ogólnego z komentarzem. Szkoła podstawowa. Język polski”, <https://tinyurl.com/5n6mh8dh> [dostęp: 13.02.2021].
- 6 Niniejszy tekst jest częścią rozprawy doktorskiej, w ramach której analizuję również urodę i komponenty charakterologiczne jako istotne elementy wykorzystywane przy kreowaniu płci kulturowej w lekturach szkolnych dla klas 4–6 po 1989 r.
- 7 Anna Titkow, „Tożsamość kobiet w relacjach. Czy możemy mówić o procesie formowania się nowych zasad kontraktu płci”, w *Tożsamość*

W dociekaniach antropologicznych można też natknąć się na informacje, że dom jako symbol ma charakter żeński, a drzwi i sień odzwierciedlają żeńskie narządy rodne⁸. Mężcy bohaterowie eksplorują, podbijają, wyruszają w podróż, a postaci żeńskie funkcjonują w obrębie oswojonej przestrzeni domu i schronienia. Wskazana kulturowa prawidłowość przekłada się na tworzenie światów przedstawionych, w których zgodnie ze stereotypowo przeznaczoną im rolą społeczną wyłącznie kobiety i dziewczęta gotują oraz sprzątają.

Jako szczególnie istotny dla porządku przeprowadzanej interpretacji można wskazać fakt, że opisywane zjawisko ma charakter uniwersalny. Taki stan rzeczy, czyli wpisanie żeńskości w wykonywanie typowych zajęć domowych, napotkamy w literaturze podróżniczo-przygodowej, powieściach dla dziewcząt, utworach z elementami fantastyki, poczynając od legend i tekstów o charakterze baśniowym, a kończąc na tekstach najnowszych. W ten sposób uzasadnia się problemowy układ treści w niniejszym rozdziale, pozbawiony sztywnego przywiązania do chronologii czy przedstawiania genezy utworów i ich osadzenia w realiach kulturowych. Przy jednostkowej interpretacji można uzasadnić badane zjawisko konwencjami danej epoki, jednak w szerszej perspektywie okazuje się, że w każdej z nich uwarunkowania pozostają te same: kobiety mają wypełniać przyziemną lukę, powstałą po objęciu innych funkcji przez mężczyzn. Ponadto pozostawanie kobiet w przestrzeni domowej wiąże się z aktualnym od setek lat imperatywem bycia matką i zajmowania się potomstwem, czyli prymarnym czynnikiem warunkowania stereotypowo kobiecych zajęć i cech. Zatem w lekturach szkolnych bohaterki sprzątają, gotują i opiekują się

polskich kobiet. Ciągłość, zmiana, konteksty (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2007).

8 Piotr Kowalski, „Dom”, w *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998), 84.

dziećmi niezależnie od czasoprzestrzeni, w której rozgrywa się akcja utworów⁹.

O tym, że niezmiennie na przestrzeni wieków powierzanie kobietom zajęć powiązanych z prowadzeniem domu wynika z nieodmiennie wpisanej w kulturowo pojmowaną kobiecość macierzyństwa, pisała chociażby psycholożka Bogusława Budrowska. Według niej bycie matką jest postrzegane jako właściwa i naturalna powinność kobieca. W ujęciu Budrowskiej społeczna presja macierzyństwa i zespół praktyk wykluczających matki oraz wtłaczających je w specyficzny, odizolowany tryb funkcjonowania mogą nawet czynić z niego instytucję totalną (zgodnie z definicją Ervinga Goffmana)¹⁰:

Oznacza to, że wszystkie kobiety powinny być matkami, a w mocniejszej wersji obowiązku macierzyństwa zawarte jest przekonanie, że bycie „dobrą matką” mierzy się liczbą dzieci i ilością czasu im poświęcanego. Wychowywanie dzieci to podstawowe zadanie, nakaz, cel życia kobiety¹¹.

-
- 9 Nie jest to zresztą wizerunek utrwalany jedynie w przestrzeni literackiej. Na przykład we współczesnej prasie kobiecej do aprobowania pracy zawodowej kobiet w zawodach „nie-kobiecych” dochodzi, zwłaszcza jeśli jednocześnie odgrywają one role żon i matek. Podkreśla się przy tym, że „nie tracą nic ze swej kobiecości”, wykonując zawody niezgodne ze stereotypami rodzaju, bo zarazem spełniają się w pełnieniu normatywnych funkcji, w tym opiekując się dziećmi, oraz zachowują atrakcyjny wygląd. Zob. Dorota Zaworska-Nikoniuk, „Kobieta realizująca się w zawodach «nie-kobiecych» na łamach współczesnej pracy kobiecej — gloryfikacja czy stygmatyzacja?”, w *Kultura wobec odmienności*, t. 2, *Prasa, literatura*, red. Bernadetta Darska (Warszawa: Fundacja Feminoteka, 2009).
- 10 Bogusława Budrowska, „Macierzyństwo: instytucja totalna?”, w *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. Jolanta Brach-Czaina (Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 1997), 304.
- 11 Budrowska, 297–98.

Opisywany imperatyw macierzyństwa to zjawisko kulturowe tak silne, że pierwsze działaczki feministyczne miały świadomość, iż walcząc o prawa kobiet, nie mogą skutecznie podejmować prób odsuwania ich od pełnienia funkcji matek i opiekunek, bo inaczej poniosą porażkę. Obszernie opisywała to zjawisko Alicja Urbanik-Kopeć:

Zaznajomione dokładnie ze społecznymi oczekiwaniami, świadome swojej pozycji społecznej ziemianki czy przedstawicielki postziemskiej inteligencji miały większą szansę, by dążąc do emancypacji spełniać jednocześnie swą rolę kulturową i zachować „naturalne cechy” kobiety, takie jak empatia, miłosierdzie, instynkt macierzyński, domowość¹².

Przemysław Czapliński w odniesieniu do postreformacyjnych przemian w literaturze polskiej końca xx wieku, niemal sto lat po ogłaszaniu postulatów przez pierwsze emancypantki w tym kraju zauważa, że „[w]yjście poza stereotyp *gospodyni* okazało się łatwiejsze niż naruszenie stereotypu «matki-Polki»”¹³. Nie można nie dodać, że mowa o wyobrażeniu silnie wzmocnionym powszechnym przypisywaniem kobietom jednej, istotnej, konstytutywnej dla ich konstruktów płciowego cechy — troski.

Jednym z pierwszych badań dotyczących społeczno-kulturowego różnicowania rozwoju płciowego była analiza kształtowania się wrażliwości moralnej u chłopców i dziewcząt przeprowadzona przez Lawrence’a Kohlberga, na podstawie której zrodziła się filozoficzna koncepcja etyki troski¹⁴. Badał on osąd moralny u dzieci i mło-

12 Alicja Urbanik-Kopeć, *Anioł w domu, mrówka w fabryce* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018), 83.

13 Przemysław Czapliński, „Kobieta jako inny. Literatura wobec ponowoczesności”, w *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. Grażyna Borkowska i Lidia Wiśniewska (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2010), 7.

14 Maciej Uliński, *Etyka troski i jej pogranicza* (Kraków: Wydawnictwo Aureus, 2012).

dzieży w sytuacji konfliktu między normą obiektywną a emocjonalną. Ustalił, że dziewczęta są statystycznie bardziej niż chłopcy zaangażowane emocjonalnie podczas osądzania bohaterów symulowanych dylematów etycznych i skupiają się nie na abstrakcyjnych zasadach, mających porządkować zachowania i rozpoznania moralne, lecz na intencjach i uczuciach. Kohlberg doszedł na tej podstawie do wniosku, że to chłopcy są lepiej rozwinięci pod względem moralnym, podczas gdy dziewczęta nie są w stanie osiągnąć zaawansowanych stadiów rozwoju etycznego.

Asystentka badacza, Carol Gilligan, przedstawiła na podstawie przeprowadzonego eksperymentu zgoła inną opinię, że dziewczęta nie są gorzej rozwinięte moralnie, lecz podążają po prostu odmiennej ścieżką kształtowania postaw etycznych, gdyż tak je wychowano. Wzorzec żeńskiej socjalizacji nie wskazuje bezwzględnie podporządkowywania się obiektywnym normom ani racjonalnego, konsekwentnego ich egzekwowania, wręcz przeciwnie — skłania do roztaczania opieki, skupienia na relacjach, rozwoju empatii i emocjonalności, a także silnie waloryzuje współczucie i przebaczenie. Gilligan nie oceniała żadnej z tych dwóch zestawionych w opozycji postaw etycznych, podkreślała jedynie, że są zgoła odmienne, oraz, co szczególnie istotne w perspektywie gender studies, dowodziła, że różnica w osądach moralnych chłopców i dziewcząt wynika jednoznacznie, a także całkowicie z procesów wychowywania i innych aspektów kształtowania środowiskowego.

Z publikacji Gilligan daleko posunięte wnioski wyciągnęła filozofka Nel Noddings, opisując system postępowania moralnego do dziś znany jako feministyczna etyka troski. W samym sercu tego systemu aretologicznego Noddings usytuowała właśnie pojęcie troski jako wartości, która powinna porządkować postępowanie człowieka, a następnie orzekła, że to właśnie kobiety górują moralnie nad mężczyznami, jako że potrafią funkcjonować w oderwaniu od stereotypowo męskich mechanizmów rywalizacji, uprzedmiotowienia i separacji społecznej. Według Noddings tradycyjny wzorzec męskości nie sprawdza się w wymiarze systemowym (politycznym, kulturowym, ekonomicznym), a bezinteresowna troska

reprezentowana w kulturze przez kobiecość współcześnie powinna stać się elementarną normą edukacyjną i społeczną, a także powszechną cnotą postępowania.

Bohaterki żeńskie obecne po 1989 r. w kanonach lektur szkolnych dla klas 4–6 są z całą pewnością upostaciowieniem idei troski i opiekuńczości, a także osądów podyktowanych emocjonalnością. Warto zauważyć, że ponieważ cechująca bohaterki troskliwość jest cnotą etyczną kierującą ich uwagę ku innym osobom, rzadko kiedy można analizować je jako jednostki w oderwaniu od innych postaci w świecie przedstawionym utworu.

Opisany wcześniej stereotyp czy też może nawet dogmat, głoszący, że macierzyństwo jest nadrzędną i wymaganą powinnością kobietą, której towarzyszy permanentna troska, jest wyraźnie wpisany w lektury szkolne. Dla wielu bohaterek bycie czułą matką to właściwie jedyna rola do spełnienia, a narracje dotyczące macierzyństwa mogą przyjmować poetycki, podniosły charakter graniczący z tonem parenetycznym. O macierzyństwie jako chwalebny, szlachetnym zadaniu opowiada matka Borejko, bohaterka wielu tomów jezyckiego cyklu autorstwa Musierowicz¹⁵. W *Kwiecie kalaflora*, powieści, w której bohaterka ta całkowicie rezygnuje z pracy zawodowej na rzecz opiekowania się dziećmi, uzasadnia poświęcenie kariery

15 W kanonie lektur dla klas 4–6 z 2017 r. w sekcji „Lektury uzupełniające” figuruje pozycja: wybrana powieść Małgorzaty Musierowicz. Analizie poddamy dwa utwory, *Kwiat kalaflora* oraz *Kłamaczucha*, gdyż były to lektury szkolne wymienione w kanonie lektur z 1990 r., a zatem z pewnością od lat 90. znajdują się na wyposażeniu wielu bibliotek szkolnych. To do tych konkretnych pozycji powstawały scenariusze lekcji, karty pracy, które na przestrzeni ostatnich lat musiały wzbogacić warsztat metodyczny licznych nauczycieli i nauczycielek języka polskiego w kraju. Dlatego też wizerunek matki i macierzyństwa badam w tych właśnie dwóch powieściach — są istotne przesłanki, by sądzić, że to po nie nauczyciele sięgają najczęściej, realizując konkretny punkt listy lektur. Muszę jednak wspomnieć, że pozostałe tomy w cyklu jezyckim tworzą obraz daleko bardziej zniuansowany i heterogeniczny.

następującymi słowami, jednocześnie dokonując apoteozy macierzyństwa:

Nie ma piękniejszej pracy społecznej niż wychować dziecko na porządnego człowieka. [...] Moje ambicje zawodowe naprawdę ograniczają się do dzieci. Wychować je na ludzi szlachetnych i mądrych to o wiele trudniejsze niż pisać w biurze sprawozdania¹⁶.

W tej samej powieści pięknie opowiadająca o swym powołaniu matka Borejko pracuje ponad własne siły, gdyż prowadzi samodzielnie dom dla sześciu osób. „Mama wstawała pierwsza”¹⁷, informuje czytelników narrator. To ona przyrządza posiłki, szoruje wannę, dokłada do pieca. Mama Borejko podczas wykonywania zajęć domowych „[p]atrzała przy tym czule na swojego męża, który opierał się bokiem o ścianę przy kuchennym stole i opowiadał, co było w pracy, podjadając przy tym po kawałeczku to tego, to owego”¹⁸. Gdy Gabryśia z ulicy patrzy w okna swego mieszkania, oczom jej ukazuje się następujący, niezwykle znaczący widok:

[...] widać było za plecami Idy migający ekran telewizora i schyloną mamę, która zbierała naczynia ze stołu. Pulpa i Nutria ze śmiechem nosiły się na barana. Nie było widać ojca, który siedział zapewne przed telewizorem i z nieobecny spojrzeniem ciągnął herbatę ze swej ulubionej, wysokiej szklanki¹⁹.

Ojciec Borejko, ów człowiek myślący, wrażliwy i darzony powszechną estymą, specjalista w dziedzinie filologii klasycznej, znawca filozofii i etyki, bez negatywnych konsekwencji izoluje się od obowiązków domowych takich jak sprzątanie czy gotowanie, ale też od działań wychowawczych: nie idzie na wywiadówkę córek, a przy

16 Małgorzata Musierowicz, *Kwiat kalafiora* (Łódź: Akapit Press, 2008), 45.

17 Musierowicz, 44.

18 Musierowicz, 18.

19 Musierowicz, 25.

stole bez zaangażowania pyta o warunki szkolne własnych dzieci: „Jakiś nowy system ocen? — zainteresował się ojciec z czystej uprzejmości”²⁰. Wychowywanie ich, sprząatanie po nich i ich wyżywienie okazuje się domeną i odpowiedzialnością wyłącznie kobietą.

Tajemniczy ogród Frances Hodgson Burnett od 2008 r. przez cały czas figuruje na listach lektur dla klas 4–6. Jedną z ważnych postaci płci żeńskiej w tej lekturze to Susan Sowersby, matka Marthy, Dicka i kilkorga innych dzieci. Susan, podobnie jak mama Borejko, poświęca dzieciom nie tylko serce, lecz także czas oraz siły życiowe, sprząając, gotując, całymi dniami pracując przy dzieciach. Główną bohaterkę, Mary Lennox, informuje o tym córka Susan, Martha, pokojówka dziewczynki: „Mówię panience, matka musi się dobrze nabiedzić, żeby nastarczyć wszystkim owsianki”²¹. O wymaganiach, którym powinna sprostać w świecie ukazanym w utworze dorosła kobieta, informuje czytelnika Martha, gdy o swojej matce, powszechnie lubianej i szanowanej, mówi z widoczną przyjemnością: „ona jest taka mądra, robotna i poczciwa, i gospodarna, że wszyscy muszą ją lubić”²². Gdy brat Marthy, Dick, włóczy się po wrzosowiskach, ona sama czuje się w obowiązku, by pomagać matce: „Mam wychodne tak samo jak inni, raz na miesiąc. Idę wtedy do domu i sprzątam, żeby matka odetchnęła choć przez ten jeden dzień”²³. Ze słów dziewczynki wynika, że opisywany zakres obowiązków jest, podobnie jak w rodzinie Borejków, przypisany jednoznacznie osobom płci żeńskiej, głównie matce. Powstały w ten sposób podział dostrzega się również w realiach współczesnych i obecnie krytykowany jest jako powszechnie narzucane kobietom „nieodpłatne prace domowe i opiekuńcze”²⁴.

20 Musierowicz, 108.

21 Frances Hodgson Burnett, *Tajemniczy ogród*, tłum. Zbigniew Batko (Warszawa: Wydawnictwo Kama, 1997), 23.

22 Burnett, 46.

23 Burnett, 25.

24 Raewyn Connell, *Socjologia płci. Płeć w ujęciu globalnym*, tłum. Olga Siara (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013), 18; Por. *Nieodpłatna praca kobiet. Mity, realia, perspektywy*, red. Anna Titkow,

Dobroć Susan Sowerby przejawia się też oczywiście tym, że dostarcza ona bohaterom pożywienia. To Susan posyła dzieciom mleko i wypieki przez Dicka, dzięki czemu Mary i Colin nabierają sił, a Colin całkowicie powraca do zdrowia. W jednej z końcowych scen kobieta „[p]rzyniosła ze sobą koszyk pełen przysmaków; było tego tyle, że starczyłoby na całą ucztę”²⁵. W tym przypadku dobrodziejstwo bycia matką jawi się głównie jako zaspokajanie potrzeb fizjologicznych, a nie wsparcie emocjonalne.

Większość obecnych w lekturach szkolnych dorosłych postaci kobiecych to właśnie matki. Jednocześnie w licznych światach przedstawionych bycie rodzicielką często zostaje sprowadzone wyłącznie do wykonywania zabiegów pielęgnacyjnych i opiekuńczych, z pominięciem moralnych czy psychologicznych starań o wychowywanie dobrego człowieka o ukształtowanym systemie wartości. W *Mikołajku* wypowiedzi i działania matek chłopięcych bohaterów nieustannie oscylują wokół posiłków: „[...] mama przygotowuje mnóstwo fajnych przysmaków”²⁶, „[...] mama powiedziała, że zawoła nas na podwieczorek”²⁷, „[...] mama mnie pocałowała, powiedziała, że jestem jej duży chłopczyk, że zrobi czekoladowy krem na deser”²⁸, „Moja mama robi na dziś wieczór bigos ze słoniną i z kiełbasą, no to ja nie mogę iść”²⁹.

Matki występujące w lekturach szkolnych należących do współczesnej polskiej prozy dla dzieci i młodzieży, jednocześnie nierealizujące się udatnie jako gospodynie domowe czy kucharki, są opisywane jako pograżone w wyrzutach sumienia albo jako antybohaterki.

Danuta Duch-Krzystoszek, Bogusława Budrowska (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2004).

25 Burnett, *Tajemniczy ogród*, 199.

26 Renee Goscinny, Jean-Jacques Sempé, *Mikołajek*, tłum. Tola Markuszewicz i Elżbieta Staniszkis (Warszawa, Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, 2014), 5.

27 Goscinny, Sempé, 18.

28 Goscinny, Sempé, 114.

29 Goscinny, Sempé, 154.

W powieści *Magiczne drzewo. Czerwone krzesło* Andrzeja Maleszki³⁰ ukazana zostaje matka dbająca o swoich bliskich w następujący sposób: „[...] mama nalewała parującą herbatę do kubków”³¹. Przy innej okazji rozmawia z dziećmi, „nakładając w kuchni ciastka na półmisek”³². Mimo tych starań o dogodzenie rodzinie, gdy ma przybyć jej siostra, kobieta czuje się upokorzona zaniedbywaniem przez siebie domu: „Nie mam już siły. Tak się starałam, żeby ten dom wyglądał jak normalny dom. I oczywiście nie wygląda! Ona znowu powie, że niczego nie potrafię”³³.

Anty wzorzec matki, przykład kobiety ocenianej w utworze negatywnie, ganionej, gdyż zbyt wiele czasu poświęca pracy, a zbyt mało synowi, to rodzicielka Felixa z powieści *Felix, Net i Nika oraz Gang Niewidzialnych Ludzi*. Chłopiec zwierza się przyjaciółom, że chciałby, by mama spędzała z nim więcej czasu. Potem okazuje się, że niewłaściwe zachowanie bohaterki zauważyła także babka chłopca: „Za mało czasu poświęcasz rodzinie, córeczko — odezwała się niespodziewanie cichym głosem babcia”³⁴. Głos babci można by zaklasyfikować jako przykład wspomnianego środowiskowego oddziaływania

30 W przypadku tego tekstu warto dodać, że można zakwestionować jego obecność w kanonie. Otóż w tym najnowszym z 2017 r. pojawia się pozycja: Andrzej Maleszka, *Magiczne drzewo*, jednak nie istnieje powieść ani opowiadanie o tym tytule; jest to nazwa całego cyklu książek. W przypadku, gdy odsyła się dydaktyków języka polskiego do serii danego autora, ze względu na wpisaną w kolejne tomy chronologię zazwyczaj wskazuje się jako lekturę pierwszą część danego cyklu, tak jest choćby w przypadku twórczości Lucy Maud Montgomery, Clive’a Staplesa Lewisa etc., dlatego też interpretuję właśnie pierwszy tom serii *Magiczne drzewo* Andrzeja Maleszki. Można domniemywać, że jest to po prostu przeoczenie ze strony autorów podstawy.

31 Andrzej Maleszka, *Magiczne drzewo. Czerwone krzesło* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2009), 13.

32 Maleszka, 29.

33 Maleszka, 19.

34 Rafał Kosik, *Felix, Net i Nika oraz Gang Niewidzialnych Ludzi* (Warszawa: Powergraph, 2017), 207.

na osoby płci żeńskiej, które przekłada się na postrzeganie kobiecych powinności przez pryzmat etyki troski. Jej córka jest ganiona za to, że poświęca się utrzymaniu rodzinnego dobrobytu zamiast współpracy relacyjnej, emocjonalnej, uczuciowej.

W realiach odtwarzanych w lekturach szkolnych kobieta mająca dzieci musi poświęcać im jak najwięcej czasu, nawet kosztem samorealizacji w innych dziedzinach życia. W lekturze wspomnianej już wcześniej, tj. w powieści *Tajemniczy ogród*, inna bohaterka płci żeńskiej zostaje skrytykowana jako matka niepoświęcająca wystarczająco wiele uwagi dziecku. Po jej śmierci postronnie osoby krytykują niedostatek troski okazywanej dziecku. Przykładowo, pastor wypunktowuje, że powinna częściej zaglądać do dziecinnego pokoju i zajmować się córeczką. Brak ogłady i empatii głównej bohaterki zostaje przez otoczenie zinterpretowany jako poważne zaniedbanie ze strony matki dziewczynki³⁵. Aby postać została odebrana jako jednoznacznie negatywna, obarcza się ją winą za tragedię opisaną w pierwszym rozdziale utworu — to matka Mary dopuściła do rozprzestrzenienia się choroby w rezydencji w Indiach, gdyż była lekkomyślna, bawiła się, zamiast zajmować się córeczką, a w konsekwencji wydała przyjęcie, zamiast przenieść się ze służbą w góry.

Tajemniczy ogród to także powieść zawierająca odzwierciedlenie kulturowego przeświadczenia o naturalnej predyspozycji kobiet do sprawowania opieki nad dziećmi, któremu hołdowano w realiach wiktoriańskiej Anglii. Mary jest przekazywana z jednych kobiecych rąk do drugich:

Długą podróż do Anglii odbyła Mary pod opieką żony pewnego oficera, która odwoziła swoje dzieci do szkoły w kraju. [...] z prawdziwą ulgą oddała Mary w ręce kobiety, którą pan Archibald Craven wysłał do Londynu po siostrzenicę³⁶.

35 Burnett, *Tajemniczy ogród*, 10.

36 Burnett.

Mary nie rozwija więzi emocjonalnej z wujem Archibaldem, zresztą lord Craven nie stara się o nią nawet z własnym synem, Colinem. Chłopiec okazuje się pod tym względem równie zaniedbany jak Mary i w przypadku obojga dzieci jest to w powieści przedstawione jako spowodowane brakiem matczynej opieki, a przecież ojciec Colina żyje i miewa się dobrze.

W lekturach szkolnych dla klas 4–6 wykreowany został zespół światów przedstawionych, w których dziećmi pozbawionymi matczynej opieki może zająć się tylko bohaterka płci żeńskiej. Wśród różnych zawartych w kanonach przykładów literatury anglojęzycznej powielających tę obserwację warto wskazać *Księgę Dżungli*. To wilczyca jako pierwsza roztkliwia się nad Mowglim i podejmuje decyzję, by go przygarnąć oraz chronić, nawet przed gniewem groźnego, drapieżnego tygrysa, Shere Khana. Jej determinacja i odwaga w całości służą ochronie adoptowanego malca oraz wilczą. To nie jedyna antropomorficzna matka, której działania są podporządkowane przede wszystkim instynktowi macierzyńskiemu.

Na obraz macierzyństwa w lekturach szkolnych składają się nie tylko wnioski z analizy dorosłych postaci kobiecych, ale także bohaterki nieletnich. O środowiskowym przyuczaniu dziewczynek do przyszłego objęcia roli matki, a także tworzeniu presji i imperatywu macierzyństwa od najmłodszych lat pisano już w badaniach genderowych: „Zabawki, które są *kulturowo* przypisywane dziewczynom, to lalki, misie czy mówiące już same przez się bobasy (w rozszerzonych wersjach można je karmić i przewijać)”³⁷. Natomiast w powieściach z dziewczęcymi bohaterkami popularnym znaczącym motywem jest ich opieka nad zwierzętami, będąca właściwie alegorycznym wprowadzeniem do przyszłego pełnienia funkcji matki. Troskliwość dziewcząt przypomina tę matczyną pod kilkoma względami. Tytułowa Alicja w *Krainie Czarów* (1865) Lewisa Carrolla, rozumiejąc, że nie wróci za szybko do domu, wyraża troskę o kota:

37 Anna Korzińska, „Uroda, małżeństwo, macierzyństwo, jako komponenty tożsamości płci”, w *Gender w kulturze popularnej*, red. Małgorzata Radkiewicz (Kraków: Wydawnictwo „Rabid”, 2003), 59.

„Mam nadzieję, że w domu nie zapomną dać mu mleka na podwieczorek”³⁸, a przecież dostarczanie jedzenia jest, jak wynika z powyższych wyliczeń, istotnym komponentem wizerunku matki utrwalonego w literaturze dla niedorośliwych odbiorców.

Inną bohaterką dorastającą do swego matczynego powołania jest Aniela Kowalik, tytułowa *Kłamczucha* z powieści Małgorzaty Musierowicz. Dojrzewanie bohaterki dokonuje się w bliskości jej ciotki Tosi, z wykształcenia pianistki, która porzuciła karierę i poświęca się całkowicie wychowywaniu dzieci i prowadzeniu domu. Tosiny światopogląd zakłada, że bycie matką świadczy o tym, że dana kobieta jest dobrą osobą, co ukazuje scena, w której o nowej wychowawczyni swoich dzieci myśli pod tym kątem życzeniowo: „Wszystko będzie dobrze — przemknęło przez głowę Tosi, a jej wzrok z psią wiernością przyłgnał do twarzy nauczycielki. — Jestem pewna, że ona też ma dzieci”³⁹. Po oddaniu bliźniąt pod opiekę nauczycielki Tosia z chęcią zajmuje się pracami gospodarskimi. W jej świecie dodatkowy czas jest szczególnie cenny, bo umożliwia zajęcie się domem: „Okolo jedenastej emocje szkolne zdołały już z Tosi nieco opaść, zwłaszcza że został jej jeszcze kawałek wolnego przedpołudnia, co było prezentem zbyt cennym, by nie poświęcić go na wielkie pranie”⁴⁰. Podobnie jak u Borejków prowadzenie gospodarstwa domowego pozostaje w sposób niekwestionowalny domeną kobiecą. Bohaterka cieszy się, że mąż jest w pracy, bo „jak twierdziła ciotka Lila — nic mężczyzny tak skutecznie nie drażni, jak wielkie pranie”⁴¹. Według Tosi to oczywiste, że gotują kobiety. Gdy zastanawia się, jak nagrodzić nauczycieli w dniu ich święta, snuje następujące rozważania:

Powinni by — pomyślała — mieć dziś dzień wolny od pracy.
I jutro też. Powinni móc pojechać do lasu ze swoimi dziećmi.

38 Lewis Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. Antoni Marianowicz, il. Olga Siemaszko (Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, 1988), 14.

39 Małgorzata Musierowicz, *Kłamczucha* (Łódź: Akapit Press, 2004), 42.

40 Musierowicz, 42.

41 Musierowicz.

A nauczycielki powinny dostać bony na wyżywienie w jakiejś leśnej restauracyjce, żeby nie musiały się martwić o to, co ugotują na obiad⁴².

Ona sama, Tosia, zajmuje się przecież zapewnianiem wszystkim wyżywienia. To ciotka dba o wykarmienie Anieli: „Co do Tosi, macierzyńska ta osoba nie dała się zwieść opowieściom o barze mlecznym i ruszyła do piecyka. / — Zupa pomidorowa i naleśniki — powiedziała. — I nie chcę słyszeć słowa sprzeciwu. Zrozumiano?”⁴³.

O tym, że nawet najmniej konwencjonalne i najbardziej wewnętrzsterowne bohaterki lektur szkolnych ostatecznie ulegają miłości do mężczyzny oraz podporządkowują się związanemu z tym kulturowemu powołaniu, czyli roli matki, świadczy scena, w trakcie której Aniela, tak troskliwie dokarmiana przez Tosię, przygląda się jej krytycznie zaabsorbowanej rodzinną krzątaniną:

[Obserwuje Tosię — przyp. A.K.] z lekceważącym współczuciem. Biedaczka. Pranie, zmywanie, dzieciaki, mleko, guma do żucia i cały ten małostkowy balans... Czy jest doprawdy sens, żeby wykształcona kobieta traciła czas na dwoje tak nieciekawych istot jak Tomcio i Romcia? [...] Co do Anieli, nie zamierzała wychodzić za męż. „No, chyba że za Pawełka... w przyszłości...” — zaszemrał jej w podświadomości jedwabisty głosik utajonych pragnień. Rozmarzyła się mimo woli, wyobrażając sobie gromadkę złotych dzieci podobnych do małych Apollinków⁴⁴.

Warto zauważyć, że w przemyśleniach Anieli rola matki i żony zazębia się z prowadzeniem domu. W mniemaniu bohaterki to pokrywające się zbiory zadań, cech i funkcji. O tym, że mężczyznę trzeba w domu obsługiwać, przekonała się w końcu już jako młodzietka dziewczyna wychowująca się bez matki. Gdy ojciec wraca z pracy,

42 Musierowicz, 154.

43 Musierowicz, 100.

44 Musierowicz, 50.

to ona, Aniela, przyrządza i podaje posiłki. Po wyprowadzce córki mężczyźni pozostaje stołowanie się u sąsiadki.

Opisane wyżej sceny współtworzą schemat socjalizacji płciowej dziewcząt jako wiodącej nie tylko do bycia matką, lecz także gospodynią, co dostarcza materiału do osobnych rozważań rozpatrujących funkcjonowanie żeńskich postaci w obrębie sfery domowej. Jest to kompleks czynności wzajemnie powiązanych. Na kartach zbędnych lektur szkolnych matki oraz dorastające do macierzyństwa dziewczynki i nastolatki gotują, sprzątają oraz opiekują się dziećmi. Jednak, nie można tego nie podkreślić, opiekę tę należy rozumieć przede wszystkim jako funkcje pielęgnacyjne, a nie moralne przewodnictwo czy kształtowanie charakteru i świata wartości u podopiecznych. Większość dorosłych żeńskich postaci to właśnie matki, których główną cechą i motorem działań jest troska przyjmująca postać altruistycznego zobowiązania. Troska to główny komponent osobowościowy żeńskich postaci, spośród których liczne są zaprezentowane jednowymiarowo, bez zniuansowania czy wzbogacenia osobowości. Maria Nikolajewa nazwała tego typu bohaterów literackich „płaskimi”, sytuując ich niejako w opozycji do postaci „okrągłych”, opisanych i poznawalnych wieloaspektowo⁴⁵. Postaci „płaskie” z definicji są niepoznawalne w pełni i jako takie właśnie postrzegam liczne żeńskie bohaterki lektur szkolnych pełniących funkcje matek, jako że ani opisy, ani sprawozdająca ich czyny narracja zwykle nie pozwala zorientować się co do osobowości, celów, motywów czy refleksji bohaterek, sprowadzając ich rolę fabularną do opiekowania się osobami w swoim otoczeniu i usługiwania im. Norma etyczna, w ramach której wartościuje się zachowania i postawy kobiece, jako oczekiwane wskazuje działania podyktowane troską, emocjonalnością oraz opiekuńczością.

45 Maria Nikolajewa, *The Rhetoric of Character in Children's Literature* (Oxford: The Scarecrow Press, 2003), 113.

Bibliografia podmiotowa

- Burnett, Frances Hodgson. *Tajemniczy ogród*. Przetłumaczone przez Zbigniew Batko. Warszawa: Wydawnictwo Kama, 1997.
- Carroll, Lewis. *Alicja w Krainie Czarów*. Przetłumaczone przez Antoni Marianowicz. Zilustrowane przez Olga Siemaszko. Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, 1988.
- Gosciny, René i Jean-Jacques Sempé. *Mikołajek*. Przetłumaczone przez Tola Markuszewicz, Elżbieta Staniszkis. Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, 2014.
- Kosik, Rafał. *Felix, Net i Nika oraz Gang Niewidzialnych Ludzi*. Warszawa: Powergraph, 2017.
- Maleszka, Andrzej. *Magiczne drzewo. Czerwone krzesło*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2009.
- Musierowicz, Małgorzata. *Kłamczucha*. Łódź: Akapit Press, 2004.
- . *Kwiat kalafiora*. Łódź: Akapit Press, 2008.

Bibliografia przedmiotowa

- Budrowska, Bogusława. „Macierzyństwo: instytucja totalna?”. W *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, zredagowane przez Jolanta Brach-Czaina, 297–308. Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 1997.
- Connell, Raewyn. *Socjologia płci. Płeć w ujęciu globalnym*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.
- Czapliński, Przemysław. „Kobieta jako inny. Literatura wobec ponowoczesności”. W *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, zredagowane przez Grażyna Borkowska i Lidia Wiśniewska, 7–22. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Kowalski, Piotr. „Dom”. W *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.
- Korzińska, Anna. „Uroda, małżeństwo, macierzyństwo, jako komponenty tożsamości płci”. W *Gender w kulturze popularnej*, zredagowane przez Małgorzata Radkiewicz, 49–62. Kraków: Wydawnictwo „Rabid”, 2003.

- Nieodpłatna praca kobiet. Mity, realia, perspektywy.* Zredagowane przez Anna Titkow, Danuta Duch-Krzystoszek, Bogusława Budrowska. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2004.
- Titkow, Anna. „Tożsamość kobiet w relacjach. Czy możemy mówić o procesie formowania się nowych zasad kontraktu płci”. W *Tożsamość polskich kobiet. Ciągłość, zmiana, konteksty*, 221–54. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2007.
- Uliński, Maciej, *Etyka troski i jej pogranicza*. Kraków: Wydawnictwo Aureus, 2012.
- Urbanik-Kopeć, Alicja. *Anioł w domu, mrówka w fabryce*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.
- Zaworska-Nikoniuk, Dorota. „Kobieta realizująca się w zawodach „nie-kobiecych” na łamach współczesnej pracy kobiecej — gloryfikacja czy stygmatyzacja?”. W *Kultura wobec odmienności*, t. 2, *Prasa, literatura*, zredagowane przez Bernadetta Darska, 70–91. Warszawa: Fundacja Feminoteka, 2009.

■ *Depictions of Mothers and Motherhood in the Polish School Curriculum*

ABSTRACT: The article focuses on the results of the research into mother figures present in the current compulsory reading for grades 4–6, which was published and was implemented in Polish elementary schools in 2017. The analysis concludes that motherhood is portrayed in the analysed corpus of texts as an important role for women, one which is always accepted in the end and whose acceptance is only a matter of time. Being a mother is depicted as reduced to nurturing procedures, and at the same time it is almost always normatively associated with cleaning and cooking. The function of motherhood in the school readings included in the Polish language education is not really upbringing, but

rather housekeeping. The mother figures are depicted as one-dimensional.

KEYWORDS: motherhood, gender roles, gender, gender studies

ALEKSANDRA KORCZAK – doktorantka w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz członkini Pracowni Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży, a także autorka monografii *Zgoda na siebie. Przełamywanie imperatywu socjalizacji w cyklu o Muminkach autorstwa Tove Jansson* oraz licznych artykułów poświęconych badaniom nad literaturą dla odbiorców w wieku szkolnym. Absolwentka studiów podyplomowych z zakresu etyki i filozofii, analizująca teksty kultury z perspektywy literaturoznawczej, filozoficznej oraz pedagogicznej. Nauczycielka języka polskiego i filozofii w liceum, była jurorka Polskiej Sekcji IBBY, niestrudzenie zajmująca się krytyką obowiązującego kanonu lektur szkolnych i promowaniem wartościowych, godnych polecenia współczesnych lektur dla dzieci i młodzieży.

AGNIESZKA KOCZNUR

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 0000-0002-7510-6956

Dziewczyńskość czy uniwersalność? O genderowym zróżnicowaniu recepcji *Panny Nikt*

Wprowadzenie

„Rosyjska opozycja, czyli «Panna Nikt»”, „Co robi medialna «Panna Nikt», by było o niej głośno?”, czytamy w internetowych nagłówkach. Fraza ta zadomowiła się na dobre w naszym języku. Nie tylko za sprawą powieści Tomasza Tryzny, ale też dzięki ekranizacji zrealizowanej przez Andrzeja Wajdę. W tym artykule zostanie przeanalizowana recepcja krytyczna i czytelnicza powieści Tryzny oraz zawarte będą rozważania nad jej funkcjonowaniem i oddziaływaniem przez ponad dwie dekady, od kiedy obecna jest na rynku wydawniczym.

Tryzna napisał *Pannę Nikt* w 1989, chociaż opublikowana została dopiero pięć lat później. Już w roku wydania nagrodzona została statuetką Polskiej Sekcji IBBY w kategorii „Książka Roku”. Dwa lata później ukazała się ekranizacja powieści w reżyserii Andrzeja Wajdy, a sama powieść do dziś przetłumaczona została na 14 języków. Książka znalazła się w kanonie lektur nieobowiązkowych, wśród których utrzymała się przez prawie 10 lat. Recenzje na blogach i portalach czytelniczych wskazują na to, że pozycja ta czytana jest do dziś, a w jej czytelniczej recepcji doszło już do zmian pokoleniowych: matki, które czytały powieść w młodości, polecają ją teraz swoim córkom. Pragnę również zaznaczyć, że *Pannę Nikt* traktuję jako przykład

powieści dla dziewcząt¹ i właśnie w tej genologicznej kategorii zamierzam ją rozpatrywać.

Najbardziej istotna z cech gatunkowych powieści dla dziewcząt zawiera się już w samej nazwie — bezpośrednio dookreśla adresatki gatunku. W swojej charakterystyce gatunku Kruszevska-Kudelska zaznacza, że powieści te są skierowane do dziewcząt w wieku od 12 do 16 lat². Wyróżniają się silnym nacechowaniem tematyką moralną i obyczajową. Pozbawione są jednak elementów zagadnień podróźniczych, batalistycznych i popularnonaukowych. Bohaterka jest dojrzewającą dziewczyną, z którą czytelniczka może się utożsamić, a której świat przeżyć i doznań jest przedmiotem deskrypcji. Autorka monografii wspomina o jeszcze jednej istotnej cesze gatunku, mianowicie o skłonności do typizacji i przetwarzania wątków, a także motywów z literatury pięknej, co skłania ją do konkluzji, że mamy w tym przypadku do czynienia z podgatunkiem, a nie gatunkiem powieściowym.

Kariera *Panny Nikt* jako bestselleru rozpoczęła się 7 września 1994 roku. Właśnie wtedy w „Gazecie o Książkach” — poczytnym dodatku do „Gazety Wyborczej” — ukazał się niezwykle pochlebny esej interpretacyjny autorstwa Czesława Miłosza na temat książki³, który wprowadził w ruch konsumenckie mechanizmy rynkowe, doprowadzając do natychmiastowego wykupienia całego nakładu i dodruku. Recenzja ta wywołała burzę medialną i odzew polemiczno-krytyczny, nad którym warto się pochylić. Aby to zrobić, proponuję

-
- 1 Wpisywanie *Panny Nikt* w zbiór powieści dla dziewcząt jest kwestią sporną, o czym można przeczytać, np. w artykule Bogumiły Kaniewskiej: „Metatekstowy sposób bycia”, *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* (1996): 20–33. Uznaję jednak, że o gatunku stanowią nie tylko kwestie budowy utworu, ale również kwestie recepcji, a recepcja *Panny Nikt* jest przede wszystkim dziewczynska.
 - 2 Anna Kruszevska-Kudelska, *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1945* (Wrocław, Warszawa, Kraków Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, 1972).
 - 3 Czesław Miłosz, „O Marysi, co straciła siebie”, *Gazeta o Książkach* (Dod. do *Gazety Wyborczej*), nr 9 (1994).

przeanalizować w pierwszej kolejności poszczególne tezy i stwierdzenia noblisty, próbując zrozumieć zarówno jego zachwyty, jak i stanowisko krytycznoliterackie, w ramach którego się obraca. Słusznie podkreśla to w swoim artykule Rafał Rutkowski pt. *Konstelacja Panny Nikt*, że Miłosz nie tylko nie szczędził książce pochwał, jak również nie wysunął w jej kierunku żadnego zarzutu, co czyni recenzję ekstremalnie pozytywną i przychylną, co zdarza się w środowisku krytyki literackiej niezwykle rzadko⁴.

Aspekt genderowy recepcji *Panny Nikt*

Celem mojego referatu nie jest jednak opis, streszczenie czy komentarz do całej polemiki krytycznoliterackiej, jaka się wokół *Panny Nikt* wytworzyła, a zwrócenie uwagi na jeden z jej aspektów, tj. aspekt genderowy. Problematyka gender w *Pannie Nikt* jest wielopoziomowa. Z jednej strony mamy do czynienia z powieścią dla dziewcząt, z gatunkiem upłciowionym o ponad stuletniej historii, której pierwszoosobową narratorką jest piętnastolatka. Z drugiej strony jest ona jednak napisana przez mężczyznę, co jest swoistym ewenementem gatunkowym — historycznie powieści dla dziewcząt były niemal zawsze tworzone przez kobiety. Warto zaznaczyć również, że mężczyzna — autor chętnie dzieli się swoimi przemyśleniami na temat piętnastolatek, co również warto jest komentować.

Rafał Rutkowski dzieli recenzje na pozytywne (razem z Miłoszem): Anny Sobolewskiej, Grzegorza Górnego, Jadwigi Ruszały, Ewy Kraskowskiej, Urszuli Glensk, Jerzego Jarzębskiego, Agnieszki Janiak i Michała Masłowskiego oraz negatywne: Piotra Śliwińskiego, Andrzeja Franaszka, Leszka Bugajskiego, Krzysztofa Uniłowskiego, Anny Legeżyńskiej i Katarzyny Szewczyk. Ja dodałabym do tego podziału jeszcze jedną kategorię, która zmienia znacząco wydźwięk niektórych tekstów, tj. recenzje ambiwalentne.

4 Rafał Rutkowski, „Krytyka literacka w obliczu autorytetu: konstelacja «Panny Nikt»”, *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska* (2003): 105–27.

Recenzje „Panny Nikt”

Pozytywne	Ambivalentne	Negatywne
Piotr Bratkowski	Danuta Świerczyńska-Jelonek	Piotr Śliwiński
Czesław Miłosz	Katarzyna Zimińska	Kinga Dunin
Agnieszka Janiak	Grzegorz Górny	Andrzej Franaszek
Urszula Glensk	Marta Tomczak	Krzysztof Uniłowski
Ewa Kraskowska	Jadwiga Ruszała	Leszek Bugajski
Anna Sobolewska		Katarzyna Szewczyk
Mieczysław Orski		Anna Legeżyńska
Jerzy Jarzębski		
Krzysztof Słomiński		

W obrębie krytyki literackiej i czytelniczej *Panny Nikt* istnieje podział genderowy. Po przeanalizowaniu danych nie można stwierdzić, że recepcja ze strony osób określających się jako mężczyźni jest jednoznacznie pozytywna, a ze strony kobiet negatywna. Co interesujące, zarówno kobiety, jak i mężczyźni zwracali uwagę na inne cechy książki oraz na to, gdzie sytuują one *Pannę Nikt* w pejzażu literatury lat dziewięćdziesiątych. Na omówieniu tej różnicy pragnę się skupić.

Polemika tocząca się w polu literackim koncentrowała się wokół kilku konkretnych problemów. Ponadto nad niemal wszystkimi recenzjami i esejami interpretacyjnymi unosił się ciężar autorytetu — pochwalnej interpretacji Miłosza. Spowodowało to, jak zwraca uwagę Rutkowski, trudności w indywidualnym odbiorze i konieczność ustosunkowania się do tekstu noblisty⁵. Pierwszym elementem polemiki była genologia książki — czy jest ona powieścią dla dziewcząt?

5 Rutkowski.

A może, za Miłoszem, powieścią postmodernistyczną? Drugą częścią stanowiła warstwa aksjologiczna powieści, rozważania nad uniwersalnością wizji Tryzny, jak i nad jej sensem moralnym. Trzeci zaś, blisko powiązany z pierwszym, stanowi warstwa psychologiczna powieści — obraz nastoletnich dziewcząt ujęty przez dorosłego pisarza — mężczyznę.

Postmodernizm dla dziewcząt

Pierwszym elementem, który pojawia się w niemal wszystkich tekstach krytycznych dotyczących *Panny Nikt*, jest jej umiejscowienie genealogiczne na mapie gatunków. Miłosz w swoim eseju pisze:

Powieść Tomka Tryzny *Panna Nikt* nosi podtytuł *Tajemnicza powieść o dojrzewaniu*, a kiedy ją kupiłem i (jednym tchem) przeczytałem, doszedłem do wniosku, że ten podtytuł powinien być „tylko dla dorosłych”, a nawet „tylko dla czytelników po czterdziestce”, czyli wieku, w którym niegdyś wolno było pobożnym Żydom czytać Księgi Kabały [...].

Od razu odgadłem chęć autora, żeby starannie odgrodzić się od literatury uchodzącej dzisiaj za poważną [podkr. — A.K.], innymi słowy, żeby zamiast pisania, które ciągle przypomina, że jego celem jest pisanie, ukryć swój zamysł za tokiem narracji siebie nieświadomej. Była kiedyś książka dla dzieci pod tytułem *Pamiętniki wróbelka*, pełna zabawnych wypadków i spostrzeżeń, co prawda niepokojąca dzieci zbyt sceptyczne: bo skąd wróbelk umie pisać? I czym pisze? Jednak te dzieci czytały, bo ciekawe. Tak i z tym pamiętnikiem Marysi [...].

Pierwsza prawdziwie postmodernistyczna polska powieść [podkr. – A.K.] — taka wydaje mi się *Panna Nikt* — jest postmodernizmem *alla polacca*, czyli wbrew pozorom dużo w niej historyczno-społecznej troski. Autor potężnie nabija się z czytelników i czytelniczek, zwłaszcza tych poniżej czterdziestki, pozwalając im zyskać poczucie wyższości nad miotaniem się i gaworzeniem istot niedojrzałych, po to, żeby nagle wpędzić

bezpiecznych w niepokój: przecież to my, to nasz światopogląd, co z tego, że dziecinnie uproszczony, kiedy ten sam i nie ma na horyzoncie żadnych innych przekonań⁶.

Teza, iż *Panna Nikt* jest powieścią postmodernistyczną, jest nie do obronienia. Jak pisze Włodzimierz Bolecki, ze względu na inne rozumienie terminu „modernizm” w Europie Środkowej postmodernizm tak naprawdę nigdy w niej nie zaistniał⁷. Autor artykułu *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)* na rok przed ukazaniem się *Panny Nikt* trafnie rozpoznaje teoretyczną bolączkę związaną z terminem i chęcią nazwania postkomunistycznego chaosu postmodernizmem. Nawet gdyby bardzo chcieć, powieść Tryzny nie spełnia kryteriów powieści postmodernistycznych, jest w niej za mało ironii, zabawy, metatekstualności. Tryzna w pełni korzysta z repertuaru powieści dla dziewcząt, począwszy od pierwszoosobowej pamiętnikowej narracji głównej bohaterki — nastoletniej Marysi, poprzez poruszaną, inicjacyjną tematykę, aż do dramatycznego, dydaktycznego zakończenia.

Miłosz mówi o tym, że powieści dla dziewcząt nie mogą być poważne, skrajnie infantyliczując ich odbiorczynię poprzez odwołania do *Pamiętników wróbelka*, pisząc o „gaworzeniu istot niedojrzałych”. Pokazuje to, że kwestia genologii powieści jest w rzeczywistości kwestią aksjologiczną — wartościowania gatunku powieści dla dziewcząt jako nieprzynależącego do literatury wysokiej, niegodnego czytania.

To, co interesuje mnie najbardziej, to różnica w argumentacji krytycznej ze strony mężczyzn i kobiet odnośnie do wartości tekstu. Przytoczyć można tu koronny argument Leszka Bugajskiego⁸,

6 Miłosz, „O Marysi, co straciła siebie”.

7 Włodzimierz Bolecki, „Polowanie na postmodernistów (w Polsce)”, *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* 19, z. 1 (1993): 7-24.

8 Leszek Bugajski, „Panowie bez przesady”, *Wiadomości Kulturalne*, nr 20 (1994).

Andrzeja Franaszka⁹ i Krzysztofa Uniłowskiego¹⁰, którzy zgodnie twierdzą, że książki nie da się bronić, z powodów właśnie... genologicznych. Jako że jest ona powieścią dla dziewcząt, wyklucza ją to zgoda z pocztu prawdziwych, „poważnych książek”. Warto przy tym podkreślić pogardę, z jaką autorzy odnoszą się do dziewczynskiego gatunku — jeden z nich pisze: „Sąd nad aksjologiczną pustką, która podminowuje epokę, przybrany w prostą szatę dzienniczka pensjonarki, *Ziemia Ulro* opowiedziana jako melodramat z życia piętnastolatek — oto przewrotna literacka gra!”¹¹. Jednocześnie zwolennicy interpretacji Miłosza również odżegnują się od etykiety „powieści dla dziewcząt”, broniąc *Panny Nikt* jako tworu eklektycznego, postmodernistycznego, uniwersalnego¹². Jerzy Jarzębski zwraca natomiast uwagę na to, że wiarygodność psychologicznego portretu piętnastolatek nie ma w powieści znaczenia — ważne są w niej sensy metafizyczno-moralne¹³. Uniwersalność (lub jej brak) powieści wydaje się jednym z kluczowych elementów polemiki między poszczególnymi autorami i autorkami, w szczególności w kontekście tonu, który całej dyskusji narzucił Miłosz. Chęć obronienia książki przed etykietką „powieści dla dziewcząt” jest przemożna.

9 Andrzej Franaszek, „Bajeczka”, *Dekada Literacka*, nr 18/19 (1994): 13.

10 Krzysztof Uniłowski, „Wydarzenia! Jakże wydarzenia?”, *Nowy Nurt*, nr 20 (1995): 1, 5.

11 Jerzy Jarzębski, „Przebieranka Panny Nikt”, *NaGłos*, nr 17 (1994): 176.

12 Bugajski, „Panowie bez przesady”.

13 W ten sposób pragnie ją czytać również Michał Masłowski — zwracam jednak uwagę, że mimo chęci postmodernistycznego, intertekstualnego odczytania powieści, interpretacja Masłowskiego jest bardzo dosłowna. Michał Masłowski, „Ból Nie-Istnienia: O postmodernistycznej powieści Tomka Tryzny”, *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*, nr 5 (1994): 53–67.

Przekleństwa niewinności

Drugim ważnym elementem recenzji okazała się warstwa moralistyczna (choć może lepiej napisać: moralizująca) powieści. Oceny tejsze są niemal wyłącznie pozytywne — zarówno recenzenci, jak i recenzentki piszą o książce jako o chrześcijańskim moralitecie, ukazującym walkę dobra ze złem¹⁴ jedynie przebranym za książkę¹⁵ o nastolatkach¹⁶, choć to recenzentki posługują się bezpośrednimi odniesieniami do wartości dydaktycznej książki¹⁷. Podobnego argumentu używa Mieczysław Orski¹⁸, zwracając uwagę na realizm powieści i satysfakcjonujące podjęcie przez autora wątków nierówności klasowych i wyzwań cywilizacyjnych. Bliski temu wątek podejmują również Marta Tomczak¹⁹, Agnieszka Janiak²⁰ i Urszula Glensk²¹, wskazując warstwę dydaktyczną powieści jako niewątpliwą zaletę. Ta ostatnia dodaje, że wartość książki polega na przestrzeganiu przed złem, co po raz kolejny cofa nas do gatunku powieści dla dziewcząt i początków jej rozwoju.

14 Jarzębski, „Przebieranka Panny Nikt”, 174–79.

15 Grzegorz Górny, „Powieść o inicjacji”, *Frona*, nr 4/5 (1995): 206.

16 Anna Legeżyńska, „Piętnastoletnie dziewczynki mówią basem”, *Polonistyka*, nr 5 (1996): 304.

17 Jadwiga Ruszała, „Panna Nikt — wloadresowy bestseller z tezą”, *Pogranicza*, nr 4 (1997): 75–79.

18 Mieczysław Orski, „Marysia w krainie koszmarów”, *Odra*, nr 7/8 (1995): 111–12.

19 Marta Tomczak, „Generacja x: Marysie? Ewy? Katarzyny?”, *Polonistyka*, nr 10 (1996): 684–86.

20 Agnieszka Janiak, „«Panna Nikt» nie dla panien (O odbiorcy wirtualnym «Tajemniczej powieści o dojrzewaniu»)”, *Warsztaty Polonistyczne*, nr 4 (1997): 78–83.

21 Urszula Glensk, „Panna Nikt”, *Warsztaty Polonistyczne*, nr 4 (1995): 135–36.

O tej tematyce myślałem od jakiś siedmiu lat. Nagle palce same mnie poprowadziły. Przez trzy miesiące przemawiała przeze mnie mała dziewczynka²².

Trzecia oś polemiki wokół książki Tryzny dotyczy warstwy psychologicznej powieści, w szczególności przekonującego oddania głębi postaci. Wspominają o niej m.in. Katarzyna Szewczyk²³, która zwraca uwagę, że postaci są nierealistyczne, a głębia psychologiczna nie oddaje dziewczynkości. Podobną ocenę możemy odnaleźć w recenzji Danuty Świerczyńskiej-Jelonek. Pisze ona również o odbiorcy (lub odbiorczyniach powieści), zwracając uwagę, że książka ta kierowana jest do dojrzałego (ale niekoniecznie dorosłego!) czytelnika.

Czy możemy mówić o zawłaszczaniu dziewczęcego doświadczenia przez mężczyzn? Wydaje mi się to zupełnie uzasadnione, biorąc pod uwagę reakcje, z którymi spotykały się kobiety w latach 90., piszące o własnych doświadczeniach związanych z dojrzewaniem. Mam tu na myśli spór o literaturę „menstruacyjną”, trudności, których doświadczyła Izabela Filipiak, utworzenie pojęcia literatury środka i zamknięcie w jego ramach Olgi Tokarczuk. To wszystko daje nam do zrozumienia, że autentyczne doświadczenie dziewczynkości, kobiecego dorastania, kształtowania tożsamości, psychiki i ciała może być zaakceptowane i gloryfikowane wyłącznie wówczas, kiedy zostaje przefiltrowane przez świadomość męskiego autora i zawłaszczone kobietom. Ważne jest to, jak Tryzna pojmuje psychikę małych dziewczynek, a jednocześnie jak Miłosz próbuje od niej uciec, twierdząc, że książka mówi tak naprawdę o innej, ważniejszej i głębszej tematyce, jaką jest naród, a nie jednostkowe doświadczenie

22 GrA, „Po prostu byłem w dupie... czyli: jak powstała «Panna Nikt»”, *świdniczka.com*, 15 kwietnia 2011, <https://tinyurl.com/5n76v38a> [dostęp: 10.10.2021].

23 Katarzyna Szewczyk, „Uważaj przy czytaniu”, *Polonistyka*, nr 10 (1996): 687–88.

dorastania dziewcząt. W tym kontekście warto przytoczyć słowa Brigitty Helbig-Mischewski o powieści Tryzny:

Odnoszę wrażenie, iż wiele badaczek chętnie odmówiłoby mężczyźnie prawa do posługiwania się w literaturze głosem dziewczynki. Byłby to wielki błąd! Nawet jeśli bowiem niewiele dowiemy się z powieści na temat życia wewnętrznego dziewczynek, to doinformujemy się w zakresie kulturowych wizerunków kobiety... i nie tylko. Sądzę, iż warto zastanowić się, co w tej powieści „przemówiło” do artystów takiej miary, jak: Miłosz i Wajda; jakie potrzeby społeczne powieść zaspokaja²⁴.

Podobne podejście reprezentuje w swojej niebywale krytycznej recenzji Kinga Dunin, nazywając książkę erotyczną fantazją starego mężczyzny o nastolatkach²⁵. Zwraca ona uwagę, że Tryzna nie emancypuje swoich bohaterek, a jedynie seksualizuje je. Jest to ciekawa uwaga nie tylko w kontekście wcześniej przytoczanych przeze mnie wypowiedzi Tryzny, ale również zakończenia powieści, gdzie główna bohaterka otrzymuje do wyboru cztery drogi — dwie możliwości prowadzą śladem jej koleżanek, kolejna, którą wybrała Marysia, to śmierć, natomiast ostatnia, czwarta droga jest właśnie drogą niewiadomej, drogą stawiania granic i emancypacji.

Polemika krytyczna wokół *Panny Nikt* zajmuje ważne miejsce na mapie literatury lat dziewięćdziesiątych, również ze względu na swoją złożoność i wielowątkowość. Z jednej strony była ona wydarzeniem bardzo medialnym — przede wszystkim dzięki udziałowi autorytetu, którym był Miłosz i późniejszemu filmowi Wajdy. Z drugiej sprawiła, że gatunek powieści dla dziewcząt, wówczas

24 Brigitta Helbig-Mischewski, „Święta, czarownica, nierządnicą: sakralizacja i demonizacja kobiet oraz kultur w powieści Tomka Tryzny «Panna Nikt»”, *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* 65, nr 6 (2000): 77-93.

25 Kinga Dunin, „Pies z Marysią tańczył”, *Ex Libris*, nr 61 (1994): 8.

kojarzony przede wszystkim z powieściami Małgorzaty Musierowicz, zwrócił uwagę krytyków i krytyczek, którzy starali się za wszelką cenę książkę Tryzny przed tą etykietką „ocalić”. Związane było to m.in. z traktowaniem dziewczynskiego gatunku jako czegoś, co nie może być wysokoartystyczne, a stanowić jedynie pulpę dla niedorosłych. Przy tej okazji wybrzmiał głośno jeszcze jeden aspekt tj. nieustannego traktowania literatury kierowanej do młodzieży jako — jak pisał Jerzy Cieślukowski kilkanaście lat wcześniej — tej czwartej, gatunkowej, zamkniętej w swoim subpolu i mającej funkcje wyłącznie dydaktyczne, moralizujące. Polemika ta jest interesująca również w kontekście kolejnego wielkiego sporu krytycznoliterackiego, który pojawił się zaledwie rok później wokół powieści o dziewczętach napisanej przez kobietę — Izabelę Filipiak.

Bibliografia

- Bolecki, Włodzimierz. „Polowanie na postmodernistów (w Polsce)”. *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* 19, nr 1 (1993): 7–24.
- Bugajski, Leszek. „Panowie bez przesady”. *Wiadomości*, nr 20 (1994).
- Dunin, Kinga. „Pies z Marysią tańcował”. *Ex Libris*, nr 61 (1994): 8.
- Franaszek, Andrzej. „Bajeczka”. *Dekada Literacka*, nr 18/19 (1994): 13.
- Glensk, Urszula. „Panna Nikt”. *Warsztaty Polonistyczne*, nr 4 (1995): 135–36.
- Górny, Grzegorz. „Powieść o inicjacji”. *Fronda*, nr 4/5 (1995): 206.
- GrA. „Po Prostu Byłem w Dupie... Czyli: Jak Powstała «Panna Nikt»”. *świdniczka.com*, 15 kwietnia 2011. <https://tinyurl.com/5n76v38a> [dostęp: 10.10.2021].
- Helbig-Mischewski, Brigitta. „Święta, czarownica, nierządnicą: sakralizacja i demonizacja kobiet oraz kultur w powieści Tomka Tryzny «Panna Nikt»”. *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* 65, nr 6 (2000): 77–93.
- Janiak, Agnieszka. „«Panna Nikt» nie dla panien (O odbiorcy wirtualnym «Tajemniczej powieści o dojrzewaniu»)”. *Warsztaty Polonistyczne*, nr 4 (1997): 78–83.
- Jarzębski, Jerzy. „Przebieranka Panny Nikt”. *NaGłos*, nr 17 (1994): 174–79.

- Kaniewska, Bogumiła. „Metatekstowy sposób bycia”. *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* 41, nr 5 (1996): 20–33.
- Kruszewska-Kudelska, Anna. *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1945*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, 1972.
- Legeżyńska, Anna. „Piętnastoletnie dziewczynki mówią basem”. *Polonistyka*, nr 5 (1996): 304.
- Masłowski, Michał. „Ból Nie-Istnienia: O «postmodernistycznej» powieści Tomka Tryzny”. *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* 47, nr 5 (1994): 53–67.
- Miłosz, Czesław. „O Marysi, co straciła siebie”. *Gazeta o Książkach* (Dod. do *Gazety Wyborczej*), nr 9 (1994).
- Orski, Mieczysław. „Marysia w krainie koszmarów”. *Odra*, nr 7/8 (1995): 111–12.
- Ruszała, Jadwiga. „Panna Nikt — wieloadresowy bestseller z tezą”. *Pogranicza*, nr 4 (1997): 75–79.
- Rutkowski, Rafał. „Krytyka literacka w obliczu autorytetu: konstelacja «Panny Nikt»”. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska* (2003): 105–27.
- Szewczyk, Katarzyna. „Uważaj przy czytaniu”. *Polonistyka*, nr 10 (1996): 687–88.
- Świerczyńska-Jelonek, Danuta. „Marysia do piekła?”. *Nowe Książki*, nr 11 (1994): 65–66.
- Tomczak, Marta. „Generacja X: Marysie? Ewy? Katarzyny?”. *Polonistyka*, nr 10 (1996): 684–86.
- Uniłowski, Krzysztof. „Wydarzenia! Jakie wydarzenia?”. *Nowy Nurt*, nr 20 (1995): 1, 5.

■ *Femininity or Universality? On the Gender Diversity of the Reception of Miss Nobody by Tomasz Tryzna*

ABSTRACT: The release of *Miss Nobody* (1994) by Tomasz Tryzna, acclaimed by Czesław Miłosz in an extremely

positive review, caused an incredible stir in Polish literary circles. The author of the paper analyzes the Nobel laureate's enthusiastic review and the individual critical texts devoted to the novel in terms of gender, attempting to show the main problems of the text's reception and the axiological diversity of the reviews.

KEYWORDS: *Miss Nobody*, Tomek Tryzna, reception studies, young adult, text genealogy, literary criticism

AGNIESZKA KOCZNUR — doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i członkini Zespołu Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą UAM. Tłumaczka, aktywistka. Jej zainteresowania badawcze obejmują krytykę feministyczną, literaturę dla dzieci i młodzieży oraz prozę współczesną.

Indeks osób

- Aldridge Adele** 172
Alexandrowicz Przemysław 8
Ambroziak Anton 17
Amenta Alessandro 11
Andersen Anja Cetti 178, 180, 181, 184
Andersen Hans Christian 127, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 144, 145, 146, 148
Andrew Dudley 116, 139
Angielczyk Ewelina 113
Aries-Niezgoda Arkadiusz 113
- Babis Kasia** 91
Baer Brian James 55, 56, 63
Baluch Alicja 145
Banasiewicz Daria 21, 153
Bardadyn Barbara 15
Barrett Angela 14
Barthes Roland 77
Batko Zbigniew 197
- Beauvoir Simone de** 26, 106, 189
Beckett Sandra L. 107
Bednarek Joanna 9
Bednarek Magdalena 21, 94, 103
Bettelheim Bruno 105, 109, 115, 116, 128, 130, 131, 140, 141
Biedroń Robert 12, 13
Bieńkowska Małgorzata 15
Bierdiajew Nikołaj 63
Björk Christina 14
Bloch Howard 112
Bloch Serge 16
Błaszczyk Anna 178, 181, 184
Błaszczykiewicz Paulina 15
Bogucka Katarzyna 16
Bolecki Włodzimierz 214
Bomastyk Michał 156
Borkowska Grażyna 193
Borowik Sylwia 18
Borówka Ewa 15

- Brach-Czaina Jolanta 127, 129, 192
Bratkowski Piotr 212
Brenman Ilan 14
Brodzka Alina 11
Brontë Anne 93
Brontë Elizabeth 93
Brontë Emily 93
Brontë Maria 93
Brooks Ben 16
Brooks Felicity 16
Brzechwa Jan 7, 10
Brzezińska Ana 111
Buczkowski Adam 129
Budrewicz Zofia 173
Budrowska Bogusława 192, 198
Budzińska Justyna 120
Bugajski Leszek 211, 212, 214, 215
Burdzik Tomasz 95, 96
Burton Jessie 14
Buryła Sławomir 133
Busse Kristina 77
Butenko Bohdan 14, 107, 108
Butler Judith 11, 26, 118, 120, 121, 157
- Cackowska Małgorzata 18, 19, 20
Carrington Lorena 15
Carroll Lewis 201, 202
Carter Angela 110
Cavallo Francesca 15
Cavarero Adriana 175
Cedro Magdalena 33
Certeau Michel de 70
Chmura-Rutkowska Iwona 19, 21
Choczaj Małgorzata 139
Chojnicka Krystyna 61
- Chomczyńska-Rubacha Mariola 19
Chutnik Sylwia 15
Ciesielska Dominika 21, 69
Cieślak Ola 16
Cieślakowski Jerzy 10, 219
Cioch Agnieszka 111
Connell Raewyn 197
Connor Andy 47
Cooper Margaret 77
Curie Ève 179
Curie Pierre 177, 178, 179, 181
Czapliński Przemysław 193
Czechow Anton 64
Czerwińska-Rydel Anna 178, 179, 180, 182
- Danek Danuta 105, 131
Dante DiMartino Michael 153, 155, 163, 164
Darska Bernadetta 19, 192, 206
Dawidowicz-Chymkowska Olga 7
Disney Walt 127, 128, 129, 130, 133, 136, 140, 147, 148
Dłuska Bronisława 180
Dobroczyński Bartłomiej 44
Dora Marta 44
Drobniak Szymon 10
Drohomirecka Małgorzata 17
Duch-Krzystoszek Danuta 198
Duda Maciej 8, 12, 16, 19, 21
Dudley Andrew 139
Dundes Alan 104, 110
Dunin Kinga 212, 218
Durand Delphine 15, 25, 27, 31
Dymel-Trzebiatowska Hanna 14, 19

Dynarski Wiktor 38
 Dzierzawska Anna 15
 Dziewit-Meller Anna 15, 177, 181,
 182, 183
 Dziubak Emilia 15

Edwards Cory 114
 Eichelberger Wojciech 119
 Eliade Mircea 136
 Eriksson Amanda 14
 Eriksson Eva 14
 Estés Clarissa Pinkola 111

Favilli Elena 15
 Filipiak Izabela 217, 219
 Fléchais Amélie 111
 Fornalczyk Anna 133, 147
 Forsyth Kate 14
 Franaszek Andrzej 211, 212, 215
 Francia Giada 109, 110
 Franko Mikita 21, 53, 54, 55, 57, 58,
 59, 60, 61, 62, 64, 65
 Fransman Karrie 15
 Frąckiewicz Małgorzata 177, 183
 Frej Marta 119, 120
 Freud Zygmunt 105
 Frisch Aaron 113
 Fromm Erich 105
 Frydrych Justyna 190
 Fuszara Małgorzata 19

Gajewska Agnieszka 9
 Gąsowska Lidia 133
 Gieczys Aleksandra 19
 Gilligan Carol 194

 Glensk Urszula 211, 212, 216
 Głowacka Maria 89
 Godfrey Chris 42
 Goffman Erving 192
 Gogol Nikołaj 64
 Gonczarow Iwan 61
 Goscinyński René 198
 Górnaś Wojciech 15
 Górny Grzegorz 211, 212, 216
 Górska Danuta 15
 GrA 217
 Graban-Pomirska Monika 170, 171,
 172
 Grabowski Adam 127
 Grabski Bartosz 44
 Graff Agnieszka 16
 Grajcar Magdalena 95
 Gralewicz-Wolny Iwony 18
 Grant Emma 81
 Grimm Jakub Ludwig Karl 14, 104,
 105, 107, 108, 109, 114, 127, 131,
 138, 141
 Grimm Wilhelm Karl 14, 104, 105,
 107, 108, 109, 114, 127, 131, 138,
 141
 Grodek Julita 175, 176, 179, 180, 181,
 182
 Gromkowska-Melosik
 Agnieszka 19
 Gruszczyński Arkadiusz 38
 Grzegorzczak Justyna 16

Haak Dominik 40
 Haan Linda de 13
 Haase Donald 103

Halligan Kathrine 15
Hanmer Rosalind 76, 77
Harrison Mark 155
Haun Ellen 15
Healey Dan 55, 56, 65
Helbig-Mischewski Brigitta 218
Hellekson Karen 77
Henke Suzette 159
Herthel Jessica 17
Hird Mayra J. 9
Hodgson Burnett Frances 197, 198,
200
Hoey Thomas Van 154
Hołówna Teresa 189
Hüsing Georg 104

Ignatofsky Rachel 15
Inglot Jacek 88
Innocenti Roberto 113
Isupow Konstantin 57, 58

Jackson Libby 15
Jadacka Hanna 29
Janczy Iwona 16
Janiak Agnieszka 211, 212, 216
Jankowska Sylwia 21, 35
Janus-Sitarz Anna 190
Jarzębski Jerzy 211, 212, 215, 216
Jaskulska Sylwia 127, 128
Jaślan-Klisik Ewelina 108
Jenkins Henry 70
Jennings Jazz 17
Joliot-Curie Irène 179, 180
Joyner Andrew 116, 117
Józefowicz Galina 64

Józwiak Weronika 115
Jung Susanne 79, 83

Kain Erik 153
Kalinowska Elżbieta 20
Kaliściak Tomasz 11
Kaniewska Bogumiła 210
Kaplan David 118, 119
Kasdepke Grzegorz 15, 16
Kaszuba-Dębska Anna 17
Kathen Katharina von der 10
Kelley Mackenzie 161
Kielan Paulina 16
Kierat Agnieszka 16
Kiewlicz Robert 13
Kirchner Caroline 90
Kisiel Bogna 8, 9
Kłonkowska Anna 38
Kobus Aldona 38, 70, 78, 79
Kocjan Krzysztof 136
Kocurek Alicja 113
Kocznr Agnieszka 22
Kohlberg Lawrence 193, 194
Kokot Joanna 119
Komuda Jacek 91
Kondakow Aleksander 53, 55
Konieczna Ewelina 147
Konietzko Brian 153, 155, 163, 164
Konopka Joanna 19
Kopaliński Władysław 59
Kopciewicz Lucyna 20
Kopernik Mikołaj 176, 180
Korczak Aleksandra 22
Korzińska Anna 201
Kosik Rafał 199

- Kosofsky-Sedgewick Eve 77
 Kostecka Weronika 128, 130, 139
 Kostecki Janusz 11
 Kotowska Maria 58
 Kowalczyk Kamila 106, 139, 140,
 143
 Kowalska Beata 19
 Kowalski Piotr 191
 Kozera Dominika 114
 Koziołek Ryszard 190
 Krapiwin Władysław 61
 Kraskowska Ewa 211, 212
 Krasuska Karolina 11, 118, 157
 Król Mateusz 48
 Kruszewska-Kudelska Anna 210
 Kubiak Piotr 13
 Kucharska Katarzyna 114
 Kuhl Anke 10, 17
 Kuligowski Waldemar 17
 Kurczak Justyna 58
 Kurowski Krzysztof 161
 Kwak Karolina 18
 Kwiatkowska Agnieszka 21, 25, 27

Lamek Aleksandra 13
 Lane Laura 15
 Lange Grażka 15, 107
 Langevin Pail 179
 Lasoń-Kochańska Grażyna 18, 128,
 129, 131, 132, 135, 144
 Lazari Andrzej de 61, 64
 Legeżyńska Anna 211, 212, 216
 Lenain Thierry 15, 21, 25, 26, 27, 28,
 30, 31, 32
 Lermontow Michaił 61

 Leszczyński Grzegorz 49
 Leśniewska Maria 106
 Lewis Clive Staples 199
 Lindenbaum Pija 17, 18
 Lubowiecka Paulina 15, 16
 Lüthi Max 114

Łępkowska Maria 10
 Łużny Ryszard 59

Mahurin Shelby 93
 Maleszka Andrzej 199
 Malinowska Kamila 21, 127
 Małecki Łukasz 14
 Marianowicz Antoni 202
 Markuszewicz Tola 198
 Martin Jeffrey J. 161
 Marzec Lucyna 172
 Marzęcki Józef 105
 Masłowski Michał 211, 215
 Matusik-Dyjak Anna 109
 Maxeiner Alexandra 17
 Mazurek Marta 19, 21
 Mazurkiewicz Ewa 64
 Mazur Łukasz 114
 McNicholas Shelagh 17
 Meyer Marissa 95
 Mielcarek Jadwiga 19
 Mikołajewski Jarosław 116
 Miles Nicole 15
 Miłosz Czesław 210, 211, 212, 213,
 214, 215, 217, 218
 Montgomery Lucy Maud 199
 Morgenstern Susie 16
 Morska Izabela 17

Munsch Robert 15
Musiał-Kidawa Aldona 158
Musierowicz Małgorzata 195, 196,
197, 202, 203, 219
Muszyńska Ligia 202
Mycielska Gabriela 106, 189
Mytych Beata 18

Newton Isaac 180
Nikolajeva Maria 204
Niles John D. 114
Noddings Nel 194
Nowacki Bartosz 10
Nowacki Piotr 114

O
Ody Unka 93, 94
Olech Joanna 107
Olszacki Łukasz 16
Olszewska Bożena 169, 170, 171, 175
Onichimowska Anna 16, 17
Oppman Artur 113
Orenstein Catherine 104, 106, 110, 119
Orme Jennifer 118
Orski Mieczysław 212, 216
Osińska Natalia 21, 35, 36, 38, 39,
40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,
49, 50
Ossowska Danuta 133
Østerfelt Frances Andreasen 178,
180, 181, 184
Oxfeldt Elisabeth 134, 136, 137, 147

P
Pajączkowski Olaf 170, 171
Pamuła-Behrens Małgorzata 173
Pankhurst Kate 15, 16
Pankowska Dorota 20
Parnell Peter 11, 16
Patterson Annabel 10
Pawłowska Marta 9
Perrault Charles 104, 105, 110, 112,
113, 119
Pieciul-Karmińska Eliza 108, 129,
141
Pierre Curie 180
Pindel Tomasz 87, 88, 89
Plackett Jonathan 15
Podejko-Coutinho Julia 14
Pokorna-Ignatowicz Katarzyna 19
Polewska Aleksandra 176, 180
Propp Władimir 132
Proteaux Catherine 26
Przyborowska Kazimiera 180
Pullen Christopher 77
Puszczewicz Marek 25, 28, 29, 30,
32, 33
Puszkin Aleksander 61

R
Radkiewicz Małgorzata 201
Radosz Joanna 21, 53
Rauszer Michał 10
Rejs Mikołaj 15
Remin Katarzyna 12, 17
Richardson Justin 11, 16
Richter-Magnuszewska Jola 16
Rient Robert 189
Rossi Francesca 109, 110
Roughgarden Joan 9
Rousslin Catherine 104
Rowling Joanne Kathleen 71, 82
Rożanow Wasilij 55

Róheim Géza 110
Rusinek Michał 15, 16
Russ Joanna 78, 79
Ruszała Jadwiga 211, 212, 216
Rutkowski Rafał 211, 212

Saintyves P. [Émile Nourry] 104
Sanchez Vegara Maria Isabel 176
Sandler Kevin 155
Sayalero Myriam 15
Schickel Richard 133
Seklecka Ewelina 189
Sempé Jean-Jacques 198
Sheerer Susanne 17
Siara Olga 197
Sieber Patricia 104
Siemaszko Olga 202
Siemykina Ksenia 56, 57
Sienko Maria 173
Siupik Małgorzata 19
Skalska Katarzyna 16, 17
Skłodowska Bronisława 178
Skłodowska-Curie Maria 22, 169,
172, 173, 175, 176, 177, 178, 179,
180, 181, 182, 183, 184, 185
Skłodowski Władysław 178
Skowronek Bogusław 172, 173, 177, 178
Skwarczyńska Stefania 59
Slany Katarzyna 19
Słomiński Krzysztof 212
Sobolewska Anna 211, 212
Sobolewska Justyna 89, 90, 212
Sochańska Bogusława 129, 134, 178
Sołtysiak-Łuczak Aleksandra 19, 21
Sperber Annabelle von 17

Stabile Carol 155
Stanecka Zofia 15
Staniszki Elżbieta 198
Stańczyk Maciej 12
Stern Nijland 13
Stoch Magdalena 18
Stróżyk Agnieszka 14
Stuart Scott 16
Stusek Marta 21, 87, 89
Suchowierska Agnieszka 9, 119
Sułkowski Bogusław 11
Sweet Melissa 16
Szamała Jakub 9
Szewczyk Katarzyna 211, 212, 217
Szkłowski Wiktor B. 59
Szybor Bartosz 114
Sztyma Marianna 17

Śliwiński Piotr 211, 212
Ślusarczyk Małgorzata 19
Śmiałowicz Katarzyna 19
Świerczyńska-Jelonek Danuta 212,
217
Świtła Sabina 35

Tabachnikova Olga 54
Tałuć Katarzyna 18
Timmers Catherine 16
Titkow Anna 190, 197
Toczyska Anna Maria 17
Toeplitz Krzysztof Teodor, 105
Tokarczuk Olga 11, 118, 217
Tokarczyk Julia 16, 176
Tolkien Christopher 119
Tolkien John Ronald Reuel 119

Tołstoj Lew 57
Tomczak Marta 212, 216
Tosenberger Catharine 74
Tosenberger Catherine 70, 72, 74,
75, 76, 77
Tryzna Tomek 209, 213, 214, 215,
217, 218
Tuwim Julian 7

Ubbelohde Otto 108
Ulańska Zofia 36
Ulicka Danuta 132
Uliński Maciej 193
Uniłowski Krzysztof 211, 212, 215
Urbanik-Kopeć Alicja 193
Urbańczyk Lidia 170, 171

Vink Renée 72
Vinokurova Natalia 54

Waczków Józef 25, 28, 31, 33
Wajda Andrzej 209, 218
Waksmund Ryszard 14
Walczak Mateusz 190
Walther Matthew 158
Warkocki Błażej 11
Weintraub Katarzyna 17
Wesołowska Michalina 21, 22
Willis Ika 77, 78, 79, 80
Willman Anna 108, 109
Winiecki Marian 120
Winter Quinton 16
Wiśniewska Lidia 193
Witaszek-Samborska Małgorzata 29

Witersheim Katarzyna 93
Woolf Virginia 26
Wróblewska Violetta 105

Zabłocka Marta 115
Zabrzewska Adrianna 15, 19, 116,
122, 173, 174, 175, 184
Zano Aga 15
Zaorska Magdalena 127
Zawadka Agnieszka 92
Zawiszewska Agata 19
Zaworska-Nikoniuk Dorota 192
Zdybska Maria 92
Zierkiewicz Edyta 20
Zimińska Katarzyna 212
Zimmermann Virginia 90
Zipes Jack 103, 104, 110, 112, 117, 129,
133
Zlotow Charlotte 16

Żelewska Agnieszka 116, 120
Żorawska Leokadia 182
Żorawski Kazimierz 178, 182

Бердяев Николай 63
Давлетгильдеев Ренат 61
Розанов Василий 55
Ротиков Константин 55
Сергеева Алла 56
Юзефович Галина 64