

Anna Maria Czernow

Koszmarne dziewczynki. Dziewczęce transgresje w klasycie literatury dla dzieci

There was a little girl,
Who had a little curl,
Right in the middle of her forehead.
When she was good,
She was very good indeed,
But when she was bad she was horrid¹.

W tym artykule poddaję analizie trzy literackie dziewczynki: Alicję (*Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, pierwsze wydanie oryginału 1865), Maimie Mannering (*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich* J.M. Barriego, 1906) i Pippi Pończoszankę (trylogia Astrid Lindgren, 1945–1948). Utwory, w których występują, wyznaczają istotne punkty fundamentalnego dla literatury dziecięcej stulecia, podczas którego nastąpiła jej emancypacja. Wcześniej podporządkowana dominującemu celowi użytkowemu: kształtowaniu nieletniego odbiorcy pod dyktando obowiązującego wychowawczego wzorca, zaczęła być coraz bardziej autoteliczna. Nastąpiło zróżnicowanie odniesień filozoficznych oraz perspektyw ideologicznych. Wciąż zaangażowana, stała się dyskursywnie różnorodna, bogata w nieobecne wcześniej na jej terenie strategie autodekonstrukcyjne czy wręcz autodemaskacyjne.

1 Rymowanka ta przypisywana jest na ogół Henry'emu Wadsworthowi Longfellowowi, jednak jego autorstwo nie zostało jednoznacznie udowodnione [Opie and Opie 220].

Utwory będące kamieniami milowymi na drodze ku nowym rozwiązaniom artystycznym i estetycznym, poszukujące innego spojrzenia na dziecięcego bohatera, te, które obecnie zasilają korpus klasyki literatury dziecięcej, często podejmowały bezpośrednią polemikę z nurtem dydaktyczno-moralizatorskim i jego flagowym gatunkiem: powiastką ku przestrodze. Droga do wymaganego standardu była w tych powiastkach najeżona rozlicznymi pułapkami pokus, a każde zejście na manowce skutkowało karą: czasem łagodną, jak Jachowiczowska nienaprawialna dziura w sukience, często drastyczną – wiążącą się z okaleczeniem (jak w Hoffmannowskiej historii o krawcu obcinającym dziecięce paluszki) czy wręcz śmiercią: „Dzieci są brutalnie bite, wrzucane do ciemnych piwnic oraz lochów, torturowane przez lekarzy, porywane, zjadane przez zwierzęta, wystawiane w klatkach, głodzone na śmierć, karmione do rozpuku i zamieniane w koszmarne potwory” [Zipes 156, tłum. A.M.C.]. Aksjologia tych utworów, stawiając grzeczność rozumianą jako bezwzględne posłuszeństwo wobec dorosłych na równi z niekwestionowanym dobrem, piętnowała wszelkie transgresje, nadając im rangę grzechu lub kary. W tym kontekście „koszmarnym potworem” bohater bywał zarówno w trakcie złego zachowania, jak i w jego efekcie. Figura „koszmarnego potwora” stanowiła ostrzeżenie wobec wirtualnego odbiorcy, wysyłając jednoznaczny komunikat: nie chcesz taki być.

Wszystkie trzy analizowane tu utwory podejmują polemikę z tym aksjologicznym porządkiem. Eksplorując różne rodzaje transgresji świadczące o „koszmarności” ich bohaterek, nadają przekroczeniom wydźwięk pozytywny, przedstawiając je w kategoriach emancypacyjnych lub/i poznawczych jako sposób na kształtowanie innej tożsamości: wolnej od ograniczeń normatywnego konstruktów dziecięcości. W każdej z opowieści powstaje swoiste napięcie między „grzecznością” a „koszmarnością”, z którymi konfrontowane są główne bohaterki. Płeć postaci jest tu nieprzypadkowa. Dziewczynka znajduje się na najniższym szczeblu hierarchii wyznaczonej relacją dzieci–dorośli. Będąc jednocześnie dzieckiem i osobą żeńską, jest podwójnie kontrolowana. Nieco wyższy prestiż bycia chłopcem zauważa Carolyn Daniel:

Istnieje społeczno-kulturowa pobłażliwość wobec złego zachowania chłopców, którzy [...] są niegrzeczni oraz brudni, wiercą się, bo nie mogą usiedzieć spokojnie, wydają prymitywne dźwięki, biją się i przeklinają. W reakcji słyszą, że są „tylko chłopcami” lub „prawdziwymi chłopcami”, takimi, którzy wyrosną na *prawdziwych* mężczyzn. Natomiast dziewczynki muszą być dobre i grzeczne. A żeby stać się dobrymi dziewczynkami, muszą znaleźć się pod bacznią kontrolą i stałą obserwacją [56, tłum. A.M.C.].

Rozbicie zasad grzeczności i afirmacja „koszmarności” literackich dziewczynek wybrzmiewa więc dobitniej, niż to się dzieje w przypadku chłopców.

Alicja

Bohaterka Lewisa Carrolla staje się „koszmarnym potworem” w wyniku nieoczekiwanych przemian ciała, którym podlega podczas pobytu w Krainie Czarów. Malejąc lub rosnąc, z kończynami groteskowo wydłużonymi lub skróconymi, bez przerwy oscyluje między byciem małą ofiarą, w każdej chwili narażoną na przemoc (pożarcie, ścięcie głowy etc.), a okropnym monstrum stanowiącym zagrożenie dla zdrowia i życia postronnych:

– Ty wężu! – wrzasnęła Turkawka. – Nie jestem żadnym wężem! [...] jestem małą dziewczynką – odpowiedziała Alicja, raczej z powątpiewaniem, przypomniawszy sobie, ile razy się już tego dnia zmieniała. – Dobrze sobie! – zawołała Turkawka tonem pełnym najgłębszej pogardy. – Zdarzało mi się widywać małe dziewczynki, ale żadna z nich nie miała takiej szyi! Nie wierzę! Jesteś wężem i już, i nie masz co się wypierać [Carroll 45-47].

Wątpliwości Turkawki co do gatunkowej przynależności Alicji nie są wyłącznie zabawnym nieporozumieniem. W świetle wiktoriańskiego światopoglądu mają głębokie uzasadnienie, co potwierdzają wahania samej bohaterki. Odpowiednie dziecięce ciało nie poddawało się przemianom, wręcz przeciwnie, trwało w żelaznym uścisku społecznej kontroli. Zgodnie z XIX-wiecznym obrazem idealnego dzieciństwa [Daniel 43], czy to wiktoriańskim, czy biedermeierowskim, dziecko miało być zdrowe i śliczne (rumiane, ruchliwe, pulchne, ale nie otyłe) oraz czyste, a raczej porządne. Nieodpowiednie, nienormatywne lub groteskowe ciało było brzydkie, czasem nawet potworne, bywało słabe, niezdrowe, niekompletne. W wyniku stopniowej lub gwałtownej degradacji przybierało postać liminalną – pośrednią między człowiekiem i zwierzęciem – okaleczoną, chorą lub niedokończoną. Tym samym stanowiło świadectwo wewnętrznej, duchowej skazy [Keith 15].

Na miarę rewolucyjnej zasługuje zmiana strategii wobec groteskowego ciała zawarta w *Alicji w Krainie Czarów*. Całkowitemu odwróceniu ulega wektor etyczny, sprawiając, że opis transgresji, braku kontroli, gwałtownych odchyień od normy nabiera charakteru wesołej, optymistycznej opowieści o interesującej, a przede wszystkim ożywczej zmianie perspektywy:

Ponieważ wyglądało na to, że nie zdoła podnieść rąk tak wysoko, żeby dosięgnąć głowy, spróbowała pochylić głowę w stronę rąk i z radością odkryła, że jej szyja bez trudu niby wąż wygina się we wszystkich kierunkach. Właśnie udało jej się zgiąć ją we wdzięczny zygzak i już miała zanurkować w dół pomiędzy liście – zrozumiała, że to nic innego jak wierzchołki drzew, pod którymi wcześniej przechodziła [...] [Carroll 45].

Wirtualny odbiorca wraz z Alicją może poddać się transgresjom, których analiza w wykonaniu samej bohaterki napawa niepokojem, ale bywa też humorystyczną, zachęcającą do śmiechu gawędą. Początkowo wytrącona z równowagi, z biegiem fabuły zaczyna doceniać wieloaspektowy potencjał kolejnych zmian prowadzących do nowego spojrzenia na świat i na samą siebie.

Korporalne przygody bohaterki Carrolla nabierają szczególnego znaczenia w świetle Bachtinowskiej koncepcji karnawału, według której:

Ciało groteskowe to [...] ciało stające się. Nigdy nie jest gotowe, nigdy skończone: zawsze kształtuje się, tworzy i samo kształtuje i tworzy inne ciało; oprócz tego – pochłania ono świat i jest przez świat pochłaniane [...]. Toteż najistotniejszą funkcję pełni w groteskowym ciele te jego części, te miejsca, w których ciało przerasta siebie, wychodzi poza własne granice [Bachtin 437].

Wyrastające ponad miarę ciało dziewczynki przestaje być w tym ujęciu jednorodnym organizmem, traci integrację, a więc i tożsamość, czego odbiorca jest świadkiem już w pierwszej sekwencji scen po upadku do Krainy Czarów. Alicja zjada ciasteczko, a jej znikające wraz z wydłużaniem się nóg stopy stają się coraz bardziej obce, ale zyskują na podmiotowości – od zadbania o ich dobry humor zaczyna nagle zależeć możliwość poruszania się. Wszystko to składa się na obraz rozpadu ciała, jednak obraz ten nie jest straszny ani groźny. Jest nonsensowny, ale w zabawny, pozytywny sposób; śmieszny, ale pozbawiony szyderstwa. Buntownicza, rozsadzająca obowiązującą normę zmienność ciała Alicji zgodnie z Bachtinowską koncepcją karnawału nabiera wartości epistemologicznych [62]. Negując tożsamość i światopogląd typowej wiktoriańskiej dziewczynki, na co dzień prowadzącej ustrukturyzowane życie ujęte w karby rozlicznych, ściśle określonych zasad, zmusza bohaterkę do zadania fundamentalnego pytania: „To kim ja właściwie jestem?” [Carroll 18].

Maimie Mannering

Wbrew przekornym deklaracjom narratora *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich* Maimie Mannering nie jest zwyczajną dziewczynką – z fabuły opowieści wynika, że jest pierwszym dzieckiem, które zostało w ogrodach po zamknięciu bramy i spędziło tam bogatą w wydarzenia, formacyjną noc. Tak odważnego czynu, mimo wielu przechwałek i deklaracji, nie podejmuje się jej brat Tony, który – z racji płci i starszeństwa – uważa się za istotę z definicji lepszą. Niezwykłość Maimie ma jednak i inne, „koszmarne” oblicze manifestujące się po zmierzchu:

Maimie zawsze była trochę dziwną dziewczynką, a dziwna robiła się wieczorami. Miała cztery lata i w ciągu dnia zachowywała się zupełnie

normalnie. Była uszczęśliwiona, gdy jej wspaniały brat Tony, sześciolatek zuch-chłopak, zwracał na nią uwagę, całkiem naturalnie darzyła go szczerym podziwem i na próżno starała się być taka jak on, a kiedy ją odpychał, nie czuła się zirytowana, ale raczej zaszczycona. [...] Sami więc widzicie: w ciągu dnia była całkiem zwyczajną dziewczynką. Lecz gdy tylko cienie zmierzchu kładły się na ziemię, Tony, ten pyszałek, tracił całą pogardę dla Maimie i spoglądał na nią z przestachem. I słusznie, ponieważ wraz z nastaniem zmroku jej twarz przybierała wyraz, który mogę opisać tylko jako podejrzany. [...] Powodem, dla którego Tony robił się nagle taki przymilny, a Maimie taka tajemnicza, było [...] to, że oboje wiedzieli, że zbliża się moment, w którym zostaną wysłani do łóżek. A właśnie wtedy Maimie stawała się najokropniejsza [Barrie 63].

W opisie zmiany, która dokonuje się w osobowości bohaterki, zaznacza się gra z wiktoriańskim wzorcem zachowania dziewczynek. Za dnia bohaterka jest podporządkowana męskiej supremacji swego brata, które to podporządkowanie nie wynika z przymusu, przeciwnie – jest to poddaństwo połączone ze ślepym uwielbieniem osładzającym nawet akty przemocy fizycznej. Podsumowanie tej postawy zdaniem: „Za dnia była całkiem zwyczajną dziewczynką” – można czytać jako diagnozę sytuacji dziewczynek, którym w XIX-wiecznej Anglii nakładano gorset obyczajowy, żeby przygotować je do społecznie ustanowionej roli idealnych żon [Rowbotham 7]. Na tak zarysowanym tle jeszcze wyraźniej i bardziej niepokojąco wybrzmiewa zmiana, która zachodzi w Maimie wraz z zapadnięciem zmroku. Nagle uświęcone normą role ulegają odwróceniu: to brat Tony staje się podporządkowany i niepewny, natomiast siostra zyskuje nad nim władzę. Przy czym emocjonalna podstawa tej nowej hierarchii również się zmienia: podczas gdy dzienna supremacja Tony’ego karmi się uwielbieniem Maimie, nocną relację między rodzeństwem wyznacza jego przerażenie:

„Psssst! Co to było?”. Tony zaklinał ją: „To nic nie było – proszę cię, Maimie, nie rób tak!” i w przerażeniu chował się pod koldrę. „Nadchodzi!” wołała dalej Maimie – „Och, Tony, zobacz! Maca twoje łóżko rogam! Wwierca się w nie, żeby się do ciebie dobrać! Ojej, Tony, och!” i nie przestawała, dopóki Tony w piżamce z wrzaskiem nie zbiegał ze schodów, żeby się poskarżyć [Barrie 63].

Uwagę zwraca tajemniczość niebezpieczeństwa, którym Maimie grozi bratu. Dopiero w trakcie dalszej lektury czytelnik dowiaduje się, że chodzi o wyobrażoną kozę. Rogaty stwór poszukujący Tony’ego w łóżku budzi demoniczne skojarzenia, przez co odsyła do szeregu koszmarnych potworów, którymi dorośli straszili niegrzeczne dzieci. Najpopularniejszym według Jerzego Cieślakowskiego było

bobo lub bobak – „mały dziwotworek, kudłaty, wzrostu dziecka rocznego o starej twarzy, często przybierający na siebie postać kota lub capa” [113]. Z jednej strony badacz podkreśla międzykulturowy charakter tego zjawiska, powołując się między innymi na niemieckiego Butzenmanna i angielskiego Bogey bo. Z drugiej strony poszczególne cechy boba, w tym „capi” wygląd oraz fakt, że „na zgromadzeniu czarownicy na Łysej Górze ma się znajdować” [113], wchodzi w skład imaginariusium związanego z postacią Szatana, podobnie zresztą jak angielski Bogeyman, którego imię miało być jednym z przydomków diabła. Diabelski charakter straszydeł zaludniających dziecięce pokoje w oczekiwaniu na nocną możliwość ukarania za niegrzeczne zachowanie wpisuje się w tradycję chrześcijańską: „Od czasów średniowiecza wiedźmy i diabły straszyły w opowieściach dla niedorosłych [...]” [Chalou 44].

Rogate zagrożenie czające się przy łóżku Tony’ego jest jednocześnie emanacją mrocznego „ja” swej twórczyni – to Maimie aktem nocnej kreacji zmusza brata do panicznych zachowań: próby odgrodzenia się od potwora barierą z kołdry, wreszcie ucieczki. Siostrzyczka² wyglądająca „jak najslodszy mały aniołek” [Barrie 64], nabierając cech demonicznych, odczłowiecza się i zamienia w potworne bóstwo, które Tony bezskutecznie próbuje przebłagać, zaklinając rzeczywistość oraz składając wota w postaci ulubionych zabawek [63].

Pippi Pończoszanka

„Koszmarność” Pippi jako bohaterki literatury dla dzieci wybrzmiewa publicznie już dziesięć miesięcy po ukazaniu się powieści Lindgren. Po fali pochlebnych głosów, podkreślających jej humor i uwalniający potencjał, w „Aftonbladet” ukazuje się recenzja Johna Landquista. Ten tekst oraz reakcje na niego nazywane są w historii szwedzkiej krytyki literackiej „kłótnią o Pippi” [239]. Landquist nazywa rudowłosą bohaterkę nienaturalną, brzydką, wręcz ohydną, jej zachowanie zaś zestawia z ekscesami ludzi pijanych. Wpływ, jaki powieść o niej miałyby wywierać na dziecięcych odbiorców, ocenia jako szkodliwy, lekturę jej określa „nieprzyjemną” i „miażdżącą duszę” [243, tłum. A.M.C.]. Odmawia utworowi Lindgren wartości literackich, humoru oraz sensu, widzi w nim zestaw „głupot”, które „przypominają fantazje człowieka psychicznie chorego, względnie chore obsesje” [240, tłum. A.M.C.].

Z normatywizującego punktu widzenia profesora pedagogiki i psychologii, krytyka literackiego oraz ojca małoletniej córeczki (wszystkie te role ujawniają się w recenzji) transgresje Pippi są więc nie tylko nie do zaakceptowania, ale wręcz nie do zniesienia. Pogardliwym gestem odrzuca bohaterkę wraz z powieścią,

2 Carrie Wasinger, zainspirowana psychoanalizą, interpretuje straszącą Tony’ego wyobrażoną przez Maimie kozę jako wcielenie jej kazirodczych ciągót [230].

odmawiając jej jakichkolwiek zalet. Tym samym *a contrario* wykazuje pełne zrozumienie gestu twórczego stojącego za tą postacią. Pippi bowiem, prawdopodobnie jako pierwsza postać w historii literatury dla dzieci, skonstruowana jest w całości zgodnie z logiką przekroczenia i odwrotności. Poczynając od wyglądu, który stoi w sprzeczności z ówczesnymi wyobrażeniami o dziecięcej urodzie, poprzez rozsadzające wszelkie reguły zachowanie, a kończąc na kwestiach filozoficznych i intertekstualnych, Pippi Pończoszanka ucieleśnia stanowczy sprzeciw wobec społecznego i kulturowego wzorca relacji dziecko–dorosły.

Rudowłosa i piegowata, nieprzeciętnie chuda, w przykrótkiej sukience i słomkowym kapeluszu nawiązuje z jednej strony do Ani Shirley – bohaterki cyklu powieściowego autorstwa Lucy Maud Montgomery, z drugiej zaś stanowi kontrast wobec Anniki [Czernow 19] „z główką pełną jasnych, jedwabistych loków w czyściutkiej różowej sukience i w białych bucikach” [Lindgren 57]. Za nic mając zasady higieny, zażywa kąpieli w kałużach. Lekceważąc wytyczne względem dziecięcego snu, śpi, kiedy chce, najczęściej ze stopami na poduszce. Podejmuje ryzykowne działania, takie jak skok z wysokiej skały, spożycie muchomora, wypicie mieszanki różnych lekarstw czy strzelanie z broni palnej. Ale nade wszystko rozbija uświęcone zasady traktowania osób dorosłych, czego kunsztownym przykładem jest opis proszonego podwieczorku u mamy Tommy’ego i Anniki.

Reguły postępowania zostają tu złamane całkowicie, na każdym poziomie społecznej interakcji: w zakresie hierarchii towarzyskiej, jedzenia i picia oraz prowadzonej konwersacji. Wyrazem buntu jest już sam fakt obecności bohaterki wśród dorosłych znajomych pani Settergren, która „sądziła, że dzieci będą bawić się na górze, w pokoju Tommy’ego i Anniki, lecz Pippi najspokojniej w świecie siedziała w salonie” [Lindgren 83]. Bohaterka otwarcie lekceważy dostojne towarzystwo, stawiając siebie i swoje potrzeby na pierwszym miejscu:

– Kto pierwszy, ten lepszy! – krzyknęła Pippi, dopadając w dwóch susach stołu. Zgarnęła tyle ciastek, ile tylko zmieściło się na jednym talerzyku, wlała cały dzbanuszek śmietanki do swojej filiżanki z kawą i wrzuciła pięć kostek cukru, po czym wraz z łupem wróciła na miejsce, zanim panie zdążyły zbliżyć się do stołu. Pippi wyciągnęła nogi przed siebie i umieściła talerzyk ciastek pomiędzy stopami. Następnie maczała ciastka w kawie i pakowała sobie takie porcje do ust, iż mimo uporczywych wysiłków nie mogła wydobyć ani słowa. W okamgnieniu spałaszowała wszystko [83].

Analizując zagadnienie komizmu w trylogii o Pippi, Hanna Dymel-Trzebiatowska pisze, że „etykieta związana z serwowaniem posiłków często służy za punkt wyjścia do krytyki społecznych konwenansów” [184]. Znakomicie widać to w omawianej sekwencji scen: Pippi samowolnie bierze udział w rozmowach zgromadzonych

w salonie gości. Stosując strategię wesołej hiperbolizacji, sprowadza temat do absurdu, zrywając obłudną maskę z oblicza oficjalnego porządku świata dorosłych z pozoru bez skazy i zmazy, w rzeczywistości zaś niesprawiedliwego. Dominującym przedmiotem konwersacji staje się bowiem służba – jedna po drugiej panie opisują swoje służące, skupiając się na ich wadach. W odpowiedzi na kolejne narzekania Pippi kreśli następującą przerysowaną sylwetkę:

Moja babcia miała kiedyś służącą, imieniem Malin. Miała odmrożone nogi, ale poza tym nie miała żadnego feleru. Jedyne, co było przykre, to to, że skoro tylko przyszli goście, rzucała się na nich i gryzła ich w lydki. I wymyślała im! Ojej, jak wymyślała! Słychać ją było w całej dzielnicy. Ale to wszystko robiła tylko wtedy, kiedy była w dobrym humorze i miała chęć się zabawić. Chociaż goście nie zawsze chcieli to zrozumieć [Lindgren 86].

Jednak szczególnie interesującym przekroczeniem w przypadku Pippi Pończoszanki jest transgresja inna: wpisanie jej w kontekst wiecznego dzieciństwa. Odrzucając dorastanie, bohaterka Lindgren symbolicznie sytuuje się obok Piotrusia Pana Barriego. Jako *puella aeterna* deklaruje wieczne bytowanie w liminalnej przestrzeni dzieciństwa rozumianego – znów przekornie wobec tradycji i normy – jako wieczna zabawa, niczym nieskrępowana wolność i wesoły, fantazyjny, twórczy chaos, którego odzwierciedleniem jest Willa Śmiesznotka [Edström 82]. Podobnie więc jak Piotruś Pan, bohaterka Lindgren wywołuje niepokój interpretacyjny. Staje się dziwadłem, „tajemniczym dzieckiem” [91], potworem kodującym odniesienia do śmierci i zaświatów. Jeśli zgodzić się z twierdzeniem Jenny Jarlsdotter Wikström, że w figurę dziewczynki a priori wpisane jest dojrzewanie, postać Pippi rozbija i tę regułę, samowolnie porzucając „punkt przecięcia między wiekiem i płcią” [90, tłum. A.M.C.].

Dojrzewanie

Inaczej jest w przypadku Alicji i Maimie, których magiczne przygody w Krainie Czarów i w Ogradach Kensingtonskich oraz związane z nimi transgresje jednoznacznie odsyłają do symboliki dojrzewania.

Niekontrolowane korporalne przemiany Alicji symbolizują dorastanie, co wybrzmiewa w autorefleksji bohaterki kontemplującej własne olbrzymie ciało uwięzione w domku Królika:

Powinno się napisać o mnie książkę, naprawdę się powinno! Jak urosnę, to sama napiszę! No tak, ale ja już urosłam [...] dobrze przynajmniej, że tutaj już nie mam gdzie dalej rosnąć. [...] Ale czy wobec tego [...] nigdy

już nie będę starsza, niż jestem teraz? To jest jakaś pociecha: nigdy nie być staruszką [Carroll 33].

Utożsamienie zmian gabarytów ciała z dorastaniem i starzeniem się jest tu wyrażone *explicite*, sygnalizując, że historia o przekształceniach przestrzennych kryje w sobie opowieść dotyczącą przemiany w aspekcie czasu – metaforyzuje moment przejścia między dzieciństwem a dorosłością. Interesująco w tym świetle rysuje się wzajemna zależność obu części dylogii o Alicji. W każdą z nich wpisano złożoną metaforę dojrzewania. W powieści pierwszej ma ona wymiar cielesny, w drugiej zaś przybiera postać gry o koronę. Z pomocą Białego Rycerza, jak twierdzi Jackie Wullschläger, „przegranego zalotnika” [59, tłum. A.M.C.], Alicja osiąga cel gry, zostaje królową – dorasta.

Pozbywając się kozy w finale opowiadania o Ogrodach Kensingtonskich, Maimie nie tylko zrzuca się narzędzia władzy nad starszym bratem, ale również rezygnuje ze swojego drugiego, transgresyjnego, nocnego „ja”, przygotowując się tym samym do całkowitej socjalizacji w ramach obowiązującej normy. Nieprzypadkowo inicjatorką odprawienia magicznego rytuału jest matka, przedstawicielka świata dorosłych, który to świat Maimie ostatecznie wybiera, rezygnując z pomysłu pozostania w Ogrodach z Piotrusiem Panem. Powołując się na Jamesa Frazera, Carrie Wasinger porównuje ów rytuał do rytów ofiarnych szczególnego typu – mających na celu wydalenie zła ze społeczności [231]. Zesłanie nocnych wybryków Maimie do bezpłodnej, liminalnej sfery wiecznego dzieciństwa, w której bytuje Piotruś Pan, pozwala jej wkroczyć na ścieżkę ku dorosłości.

W obie opowieści wpisana jest zatem informacja, że transgresje Alicji i Maimie są w ich biografii epizodem: ożywym i uwalniającym, ale posiadającym wyraziste zakończenie, konieczne, żeby mogły pójść dalej – w kierunku kobiecości oznaczającej podporządkowanie patriarchalnemu modelowi społecznemu. „Koszmarne dziewczynki” muszą zostać ujarzmione, żeby świat zyskał wiktorjańskie kobiety – matki spełniające się w roli „domowych aniołów” [Rowbotham 11]. Tymczasem Pippi, zrodzone podczas drugiej wojny światowej dziecko buntu i niezgody, co do zasady nieujarzmialne, opiera się wszelkiej normatywizacji. Nie może dorosnąć, bo kobiecość wiąże się ze zniewoleniem, a fundamentalną cechą jestestwa najsilniejszej dziewczynki na świecie jest absolutna wolność.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Bachtin, Michaił. *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średnio-wieczna i renesansu*. Translated by Andrzej Goreń, and Anna Goreń, edited by Stanisław Balbus, Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Barrie, James M. *Piotruś Pan w Ogródach Kensingtonskich*. Translated by Aleksandra Wieczorkiewicz, Media Rodzina, 2018.
- Carroll, Lewis. *Alicja w Krainie Czarów*. Translated by Elżbieta Tabakowska, Bona, 2012.
- Chalou, Barbara S. *Struwelpeter, humor or horror? 160 years later*. Lexington Books, 2007.
- Cieślowski, Jerzy. *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985.
- Czernow, Anna. "Heroska pokoju dzieciennego. Pippi Pończoszanka jako głos rewolucji ideologicznej w literaturze dziecięcej". *Studia Scandinavica*, vol. 24, no. 4, 2020, pp. 15-29.
- Daniel, Carolyn. *Voracious Children: Who Eats Whom in Children's Literature*. Routledge, 2006.
- Dymel-Trzebiatowska, Hanna. *Translatoryka literatury dziecięcej. Analiza przekładu utworów Astrid Lindgren na język polski*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013.
- Edström, Vivi. *Astrid Lindgren. Vildtoring och lägereld*. Rabén & Sjögren, 1992.
- Jarlsdotter Wikström, Jenny. "Blivandet och den groteska kroppen i Lewis Carrolls Alice's Adventures in Wonderland". *Flicktion. Perspektiv på flickan i fiktionen*. Edited by Eva Söderberg, et al., Universus Academic Press, 2013, pp. 88-104.
- Keith, Lois. *Take up thy bed and walk: Death, Disability and Cure in Classic Fiction for Girls*. Women's Press, 2001.
- Lindgren, Astrid. *Pippi Pończoszanka*. Translated by Irena Szuch-Wyszomska, and Teresa Chłapowska, Nasza Księgarnia, 2011.
- Lundqvist, Ulla. *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*. Rabén & Sjögren, 1979.
- Opie, Ilona, and Peter Opie. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford University Press, 1997.
- Rowbotham, Judith. *Good Girls Make Good Wives: Guidance for Girls in Victorian Fiction*. Blackwell, 1989.
- Wasinger, Carrie. "Getting Peter's Goat. Hybridity, Androgyny and Terror in Peter Pan". *J.M. Barrie's "Peter Pan" In and Out of Time*, edited by Donna R. White, and Anita C. Tarr, Scarecrow, 2006.
- Wullschläger, Jackie. *Inventing Wonderland. Victorian Childhood as Seen Through the Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J.M. Barrie, Kenneth Grahame, and A.A. Milne*. Free Press, 1995.
- Zipes, Jack. *Sticks and stones: The troublesome success of children's literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. Routledge, 2001.

ABSTRACT

Anna Maria Czernow

Horried Girls. Girls' Transgressions in the Classics of Children's Literature

This article contains a comparative analysis of the heroines of three classic novels for children: Alice from *Alice in Wonderland*, Maimie from *Peter Pan in Kensington Gardens*, and Pippi from the trilogy about Pippi Longstocking. Juxtaposing these works with the didactic literature, which was dominant at the time of their creation, the author emphasizes the axiological turn in the depiction of the motif of transgression. Inscribed in corporeality (Alice), in the model of behavior (Maimie), and even in the basis of constructing a literary figure of the child (Pippi), this motif no longer represents the sin of disobedience, but becomes a symbol of revitalizing change.

keywords: girl, transgression, body, J.L. Carroll, A. Lindgren, J.M. Barrie